

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za germanistiku

Helena Dobrosavljević, Krešimir Bobaš

**Die Unerbittlichkeit der Sprache. Macht, Medium und Mythos in Elfriede
Jelineks Romanen *Die Klavierspielerin* und *Lust***

Zagreb, 2014. godine

Ovaj rad izrađen je na Katedri za njemačku književnost Odsjeka za germanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom dr. sc. Milke Car Prijić, izv. prof. i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2013./2014.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Methodologie und Zielsetzung	5
3. (Mütterliche) Macht, Kontrolle und (musikalische) Unterwerfung in <i>Die Klavierspielerin</i> (1983)	7
4. <i>Lust</i> (1989) als gescheiterter Versuch einer weiblichen Pornografie	25
4.1. Anlehnung an drei pornografische Traditionen	29
4.2. Zitationsverfahren als Mittel zur Entmystifikation	31
4.3. Dekonstruktion trivialer Mythen	34
4.4. Sprache als wichtigste Protagonistin	37
4.5. Gesellschaftliche Geschlechterrollen im Patriarchat	45
4.6. Namensgebung als Ausdruck der Herrschaftsstruktur	48
4.7. Geschlecht und Rolle der Erzählinstanz	49
4.8. Die Macht der Medien	51
5. Schluss	54
6. Literaturverzeichnis	57
7. Sažetak	61
8. Summary	62

1. Einleitung

In der kritischen Einstellung im österreichischen Kulturraum war die Präsenz Elfriede Jelineks in den letzten rund vierzig Jahren ein, je nach Sozial- und Kulturkontext, eher heikles Thema. Die „Nestbeschmutzerin“ bringe mit ihrer ungehobelten „Porno-Literatur“ Unruhe ins Alpenland, ihre Schreibweise sei ein eklatanter Ausfall im eigentlich intakten Normen- und Wertesystem der Republik. „[D]ie Ironikerin als Aufklärerin, der es um die Aufdeckung von Tabuisierungen und Verharmlosungen geht“¹, verwende explizit und unvoreingenommen Gewalt und Sexualität in ihren Werken – „als Schock-Momente“² –, zur Wachrüttelung eines seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs moralisch und (selbst)kritisch etwas verschlafenen Landes. Obwohl ihre Erstlingswerke wie *bukolit.hörroman* (entstanden 1968, erschienen 1979) und *wir sind lockvögel baby!* (1970) aus heutiger Sicht „allenfalls noch von werkgeschichtlichem Interesse sind“³, ist es gerade die Zeit unmittelbar nach dem Ende der 1968er Studentenbewegung und dem Anfang der Postmoderne, in der Jelinek ihren Schreibmodus und ihre Motivquelle findet: Das gesellschaftliche Leben (des „ländlichen“, „kleinbürgerlichen“) Österreichs, das auch die Rahmenhandlung der Romane *Die Klavierspielerin* und *Lust* bildet.

Ihre, ihrer Erscheinungszeit und Themen- und Motivauswahl nach postmoderne Literatur ist geprägt von schematisierten, vorprogrammierten Dichotomien: Die metaphysischen Gegensätze von Gut und Böse, Kunst und Leben, Altem und Neuen sind unversöhnbar, die Kluft zwischen ihnen eine zu große und zu tief in das (geschichtliche) Bewusstsein verwurzelte. Die der Postmoderne immanente dekonstruktivistische Vorgehensweise ist ausschlaggebend für Jelineks Œuvre und fungiert als Unruhe stiftender Faktor mit seiner Zersetzung des Sprachlichen, des Gekannten, indem es die Oppositionen des metaphysisch-rationalistischen Denkens unterstreicht. Dieses wird in der Gesellschaftskritik ihres Heimatlandes sichtbar, die man ihr übel nimmt, ungeachtet dessen, ob es sich um die NS- oder die Nachkriegszeit handelt. Um jedoch die Schuldfrage ihrer (insbesondere männlichen) Landesgenossen thematisieren zu können musste sie sich vorerst dem Kleineren, Einzelnen widmen, beispielsweise der Position der Frau, der Liebe und der Lust im Nachkriegsösterreich, wie es z. B. in den Romanen *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) zu stande kommt.

¹ LÜCKE, 2008: 20.

² JANZ, 1995: 2.

³ EBD.

Der Roman *Die Klavierspielerin* enthält schon in seinem Titel eine Frauenfigur. In Kapitel 3 dieser Arbeit werden Erika Kohuts Familien- und Liebesleben thematisiert, deren hierarchische Strukturen näher betrachtet werden. Die Mutter-Tochter-Dyade, die sich schon zu Anfang des Textes als eine pathogene herauskristallisiert, wird mithilfe der *Analytik der Macht* von Michel Foucault analysiert, da die Herrschaftsverhältnisse zwischen den Romanfiguren denjenigen eines Staatsgebildes ähneln. Ebenfalls wird der Frage nachgegangen, wieso Erikas Sexualität eine perverse Angelegenheit ist, d.h. was als Grund der Entstehung ihrer sexuellen Phantasien angesehen werden kann. Neben der Mutter-Tochter-Dyade, die als dominanter im Text vorkommt, wird auch die Beziehung zu ihrem Schüler Walter Klemmer thematisiert, auf den Erikas Vorlieben und Wünsche projiziert werden.

Im Gegensatz zum Roman *Die Klavierspielerin*, der von der Literaturkritik erst nach seinem Erscheinen äußerst hart kritisiert wurde, hat der Roman *Lust* bereits vor seinem Erscheinen im deutschsprachigen Raum für Furore gesorgt. Elfriede Jelinek gab nämlich bekannt, sie werde einen Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges* schreiben⁴, was als Ankündigung eines Entwurfes weiblicher Pornografie gedeutet wurde. In der Einsicht, dass die Sprache der Sexualität eine männlich zentrierte Domäne ist, wird sich die Autorin der Unmöglichkeit bewusst, weibliche Lust zu beschreiben und ändert ihr Projekt zu einem Antiporno um: „Ich wollte eine weibliche Sprache für das Obszöne finden. Aber im Schreiben hat der Text mich zerstört – als Subjekt und in meinem Anspruch, Pornographie zu schreiben. Ich habe erkannt, daß eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen kann, zumindest nicht beim derzeitigen Zustand der Gesellschaft.“⁵ Im Zusammenhang damit stellt sich die Frage, was der Unterschied zwischen Pornografie und Antipornografie ist, beziehungsweise wie diese Kriterien in den beiden Romanen gehandhabt werden. In der vorliegenden Arbeit soll der Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden pornografischer und antipornografischer Texte nachgegangen werden, sowie der anderen Frage, nämlich welche Effekte mit ihnen in Jelineks Prosatext bewirkt werden⁶.

Außer der Ankündigung eines Gegenentwurfs zu Batailles pornografischem Text, beruft sich Jelinek – wie teilweise in den vorherigen Romanen – auch auf die literarische Pornografie von D. A. F. de Sade, Pauline Réage u.a. Das zentrale Ziel der Arbeit demnach ist festzustellen, welcher Mittel sich die Autorin in ihrem Antiporno bedient hat, die dem Genre

⁴ LÜCKE, 2008: 82.

⁵ KAHLWEIT, 1999: 166.

⁶ Vgl. KAPITEL 4.

der Pornografie könnten entnommen worden sein. Danach wäre zu beleuchten, welche von den Mitteln die Romane in den Kontext der Werke der genannten genrebildenden Autoren setzen, die die Kriterien für die literarische Pornografie geschaffen haben.⁷ Im nächsten Schritt wird näher erklärt, wie Jelineks Prosatext an die pornografischen Romane von de Sade knüpft, der ausgefallene Sexpraktiken und Persionen beschreibt, wie auch welche Gemeinsamkeiten Jelineks Roman *Lust* – abgesehen von dem moralischen Tabubruch – mit Batailles Erzählung *Die Geschichte des Auges* hat. Genauso wichtig ist die Frage, wie Jelinek von Réages sadomasochistischer *Geschichte der O*, einem Roman über die Unterwerfung der Frau, beeinflusst wurde.

In der Kritik wird häufig der collagehafte Charakter der Texte Jelineks hervorgehoben. Auch in diesen beiden Romanen kommen viele Sätze vor, die den gängigen Ausdrücken des Christentums und der Sprache der Presse ähneln, jedoch nicht mit ihnen gleichzusetzen sind. Diese Erkenntnis wirft die Frage auf, wie im Werk mit Zitaten umgegangen wird, mit welcher Absicht sie verwendet werden, aus welchen Bereichen sie übernommen werden und in welchem Kontext diese Intertextualität vorkommt. Ende der sechziger Jahre hat sich die Autorin mit Roland Barthes' Mythen-Konzept auseinandergesetzt, was sich auf ihr weiteres Schaffen ausgewirkt hat – einen wichtigen Punkt in ihren Werken stellt nämlich die Mythendekonstruktion dar. In Kapitel 4.3. soll darauf eingegangen werden, welche Mythen in *Lust* dargestellt werden, was für eine Funktion sie in der patriarchalischen Gesellschaft erfüllen, sowie zu welchen Methoden die Autorin greift, um sie als männliche Machtstrukturen zu entlarven.

In den beiden Romanen werden unterschiedliche sprachliche Verfahren aktualisiert, die die Sprache sogar aggressiv wirken lassen, sodass die Rolle der blasphemischen Wortkombinationen analysiert wird. Außerdem soll erläutert werden, was mit der assoziativen Verknüpfung von Wörtern aus den Bereichen Sport, Sexualität, Wirtschaft, Technik, Medien und Essen bezweckt wird. Im Zusammenhang damit soll überprüft werden, wie die oben genannte Mythendekonstruktion auch auf der Sprachebene betrieben wird.

Im Gegensatz zur Frauenbewegung zeigt Jelinek das weibliche Geschlecht nicht als das bessere Geschlecht – sie weist lediglich auf das unterdrückte Geschlecht hin, dessen Bild vom Patriarchat entstellt wird, hin. In Kapitel 4.5. wird anhand von Textauszügen geschildert, wie sich die Tatsache, dass die Frau als Objekt und Eigentum gezeigt wird, in der Sprache widerspiegelt. Weiterhin wird näher erklärt, wie die Darstellung des männlichen

⁷ Vgl. HENKE 2000: 242.

Geschlechtsteils als Waffe mit seiner Heiligung verbunden ist. In Bezug darauf sollen auch die Lichte- und Wassermetaphorik interpretiert und ihre Rolle bei der Aufdeckung des im Buch geschilderten Herr-Knecht-Verhältnisses beleuchtet werden.

Eine andere Facette der Romane bilden die Herrschaftsstrukturen in der Namensgebung der Figuren, mit der Frage warum die ohnehin spärlich beschriebenen Figuren keine Vor- und/oder Nachnamen tragen, wie die Verkleinerungsform und das spätere Auftreten des Namens der Frau in *Lust* auf ihre soziale Stellung hinweist usw. Besondere Aufmerksamkeit soll auch der Tatsache geschenkt werden, dass die Figuren häufig nicht mit ihren Namen bezeichnet werden, was darauf hindeutet, dass ihre Identität sich als prekär erweist.

Im Prosatext *Lust* kann sich der Leser von der Erzählinstanz durch ihre aggressive Vermittlungsweise sogar angegriffen fühlen, denn abgesehen von direkten Publikumsbeschimpfungen wirkt die Rede des Erzählers oder der Erzählerin zornig, vorwurfsvoll und gewalttätig. Der Leser wird genauso schlecht behandelt wie die Figuren, was in Kapitel 4.7. im Hinblick auf die Figurenkonstellation analysiert wird.

Das letzte Kapitel gilt den Medien. Sie werden im Werk häufig auch explizit als Mitgestalter unserer Welt bezeichnet. Dass die patriarchalische Gesellschaft von den Medien gesteuert wird, wird dem Leser nicht nur dadurch klar, dass der Direktor alles, was er in Pornofilmen sieht, auch zu Hause nachahmen will, sondern auch dadurch, dass das sprachliche Material häufig den Eindruck hinterlässt, als wäre es vorgefertigt und der Mediensprache entnommen. Kapitel 4.8. setzt sich daher mit Medien als Mythenvermittlern auseinander sowie mit der Frage, ob und wie sie der Unterdrückung der Frau und der Verbreitung der herrschenden Denkmuster beitragen.

2. Methodologie und Zielsetzung

Diese Arbeit will einen neuen Lese- und Deutungsversuch zweier Prosatexte Elfriede Jelineks – *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) – versuchen, die mithilfe der Theorien und Beiträge eminenten Literatur- und Sozialwissenschaftler vollzogen wird. Jelinek beschreibt in ihren Werken pathogene und groteske Familien- und Liebesverhältnisse, womit die durch die patriarchalen Gesellschaftsumstände unterdrückte Frauenfiguren thematisiert werden. Mittels aggressiver Sprache und avantgardistischer Schreibweisen wird sie als verzerrt und unwirklich dargestellt. Der Roman *Die Klavierspielerin* wird mithilfe der *Analytik der Macht* von Michel Foucault gelesen, da die Mutter-Tochter-Dyade ihren Charakteristika nach einem politischen Staatsgebilde ähnelt. Diese Symbiose wird zudem durch das Prisma der Kunst, d.h. der Musik untersucht, da die Protagonistin, Erika Kohut, Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium ist. Hierfür werden die Überlegungen Jacques Lacans und Sigmund Freuds herangezogen. Ebenfalls soll die angehende Liebesbeziehung mit ihrem Schüler und späteren Liebhaber Walter Klemmer als ein Machtergreifungsversuch Erikas dargestellt werden, da sich ihre unterjochte Position als keine endgültig polarisierte, sondern als ein sich ständig im Schwanken befindendes Konstrukt herauskristallisiert.

In der Analyse des Romans *Lust* soll eine Verbindung zur Gattungstradition hergestellt werden, deren Vorgänger u.a. de Sade, Batailles und Réage sind. Die soziale Stellung der Frau will hier als eine der Unterdrückung aufgezeigt werden, die sodann mit der pornographischen Tradition korrespondiert. Ebenfalls wird der Collagecharakter des Romans *Lust* thematisiert, der profane und religiöse Motive in sich birgt. Jelinek greift auch zum deutschen Literaturkanon, indem sie Hölderlins Lyrikzitate entstellt und zur Entmystifizierung von Herrschaftsverhältnissen einsetzt. Obendrein setzt sich Jelinek auch mit ihren Zeitgenossen, wie z.B. mit den theoretischen Schriften von Roland Barthes auseinander, um die trivialen Alltagsmythen des Patriarchats zu entlarven und zu de(kon)-struieren, allen voran Geschlecht, Liebe und Sexualität. Einen genauso wichtigen Platz nimmt die Sprache ein, die den ansonsten pornographischen Text mithilfe von sarkastischem Humor entschärft und festgefahrene Muster destruiert. Die Figuren sind, genau wie im Roman *Die Klavierspielerin*, entpersonalisiert, psychologisch und onomastisch gesehen – der Mann wirkt rationell, die Frau hysterisch, die Realität wird dadurch vervielfaltet. Letztendlich wird der Medieneinfluss auf die oben ausgelegten Themenbereiche in Erwägung gezogen.

Das erwünschte Ziel dieser Arbeit ist, die beiden Romane als ein komplexes Rhysom von Themen und Motiven aufzuzeigen, die in ihren narrativen Strukturen facettenreiche Anspielungen auf unsere heutige Gesellschaft bieten. Die Position der Frau in der

Gesellschaft zeugt auch von der Unterdrückung derselben. Jedes Überbleibsel des Alten wird von der Kritikmaschinerie Jelineks erbarmungslos zermalmt und de(kon)struiert.

3. (Mütterliche) Macht, Kontrolle und (musikalische) Unterwerfung in *Die Klavierspielerin* (1983)

Das Konzept der Mutter-Figur als ein dem Patriarchat opponierender Diskurs gewinnt mehr Bedeutung am Anfang des 20. Jahrhunderts, insbesondere seit Sigmund Freuds Untersuchungen über die elterlichen Rollen im Erwachsenwerden des Kindes. Jedoch wird die Bedeutung der Mutterrolle im Leben des Kindes erst seit Jacques Lacan in ihrer Ganzheit eingesehen, in der die mütterliche Begierde den kruzialen Faktor in der Identifizierung des Kindes mit Mutter darstellt. Anders als in Freuds Ödipus-Auffassung, in der der Vater den Agens des Auseinanderbrechens der Mutter-Kind-Dyade darstellt, wird der Vater in Lacans Theorie lediglich zu einem Bezugspunkt der mütterlichen Begierde. Das entscheidende Moment ist dabei, dass die mütterliche Begierde ein vom Kind entferntes Ziel anpeilt und das Kind mit der Tatsache konfrontiert, dass es nicht das einzige Objekt ihrer Begierde darstellt, womit ein breiteres Feld eröffnet wird. Diese anderen Teilhaber, bzw. Objekte, stellen jenes dar, was auch die Begierde des Kindes institutionalisiert – die Lust selbst, das Verlangen nach einer Anerkennung, die, obwohl die Mutter zurücklassend, schließlich doch in ihr münden muss. In Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) sind diese Objekte die von der Mutter angepeilte Kunst (das Klavierspielen ihrer Tochter, Erika Kohut) und das von der Tochter begehrte Gefühl von Lust. Beide Instanzen könnten, Barbara Kosta nach, „in der Komplexität dieser Rezeptionen viele Fragen über die Konfigurierung weiblicher Identität(en) und der Rolle der Mutter in dieser Formation“⁸ eröffnen, und diese „Formation“ wird durch die verschiedenen Macht- und Kontrollauffassungen verbunden und abgerundet. Die ganze Handlung des Romans geht aus einem Schwanken zwischen der Übermacht der Mutter und der Unterwerfung der Tochter hervor, wie auch zwischen den Grenzen von Kunst und Lust. Sie entlarven eine pathogene, symbiotische Beziehung und zeugen von Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnissen, die tief eingebettet in die Grundkode der postmodernen Welt zu sein scheinen.

Der Roman *Die Klavierspielerin* erscheint im Jahr 1983, in einer Zeit, in der die Mutter-Tochter-Beziehung eine „neue psychische Geographie des feministischen Diskurses“⁹ konstituiert. Jelinek beschreibt das Leben der Frauenfamilie Kohut, die aus ihrer (klein-)bürgerlichen Wiener Wohnung an die Spitze der Kunst und der Gesellschaft gelangen will. Den psychisch erkrankten Vater, den „Störfrieden ihrer Behaglichkeit“¹⁰, hat die Mutter

⁸ KOSTA, 1994: 218. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

⁹ HIRSCH, 1990: 130. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

¹⁰ KS: 99.

räumlich ausgesondert und in ein Sanatorium gesteckt, und jetzt ist sie alleinige Herrscherin über das kohutsche Reich: Sie ist „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in *Staat und Familie* einstimmig als *Mutter* anerkannt.“¹¹ Diese anmaßende, einem Staatsgebilde ähnelnde Machtinstanz der Mutter erinnert an die Position des Monarchen, bzw. Souveräns des 16. und 17. Jahrhunderts, die Michel Foucault in seiner *Analytik der Macht* zu beschreiben versucht. Der Souverän, da es zu seiner Desintegration durch die Liberalisierung und Demokratisierung durch die revolutionären Bewegungen kam, übertrug, Foucault nach, einen etwas verzerrten Teil seiner autoritären Macht unter anderem auf eine dem Subjekt übergeordnete Form – die Familie:

Die Familie ist selbst noch bis in unsere Tage nicht die einfache Widerspiegelung, Verlängerung der Staatsmacht: Sie ist nicht der Repräsentant des Staates gegenüber den Kindern, genauso wenig wie der Mann der Repräsentant des Staates gegenüber der Frau ist. Damit der Staat so funktioniert, wie er funktioniert, muss es *vom Mann zur Frau* oder *vom Erwachsenen zum Kind* ganz spezifische Herrschaftsverhältnisse geben, die ihre eigene Konfiguration und ihre relative Autonomie haben.¹²

Die Familie fungiert als ein Epochen- und Gesellschaftsverhältnisse transzendierendes Gebilde, da die ihr innewohnenden Verhältnisse und Herrschaftsstrukturen erst in letzter Zeit relativiert werden. So scheinen die Machtstrukturen und ihre Distribution ebenfalls in Jelineks Roman von Anfang an evident zu sein: Der ausgesonderte Vater überlässt das Zepter der Macht der Mutter, die diese *ad absurdum* ausnutzt. Da die Familie, ungeachtet der Tatsache, dass sie eine einheitliche Form bildet, in ihrer Grundstruktur vielförmig ist, d.h. die Machtstrukturen in jeder anders verteilt werden, kann man Foucaults Meinung zustimmen, dass sich die Macht „von Mächten, von Mannigfaltigkeiten an Fragen und Machteffekten her konstruieren [lässt] und von [da heraus] funktioniert.“¹³ Diese Konstituierung der Herrschaftsverhältnisse wird in *Die Klavierspielerin* durch die machtinvozierende Relation Erwachsener-Kind, d.h. Mutter-Tochter durchgeführt.

Diese zentralen Komponenten des Romans werden von Anfang an ausgelegt und der Leser ist derjenige, der ihrer Entfaltung als ein äußerer Betrachter beiwohnt. Der Roman beginnt mit der Tochter, Erika Kohut, und ihrem Stürzen „wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt.“¹⁴ Diese Beschreibung ähnelt einer kindlichen, infantilen Verspieltheit und lässt andeuten, Erika wäre zumindest ein Adolescent. Vom

¹¹ KS: 7. Hervorgehoben von K. Bo.

¹² FOUCAULT, 2005: 130f. Hervorgehoben von K. Bo.

¹³ EBD.: 131.

¹⁴ KS: 7.

(geschlechtslosen) Erzähler wird jedoch explizit gesagt, dass Erika „auf das Ende der Dreißig zu[geht].“¹⁵ Schon der Anfang des Textes deutet auf eine unnatürlich prolongierte Symbiose zwischen Mutter und Kind hin und damit auf die Form einer dialektischen Kontrolle, in der die eine Partei als autonomes Subjekt zu existieren aufhört. Die Mutter ist mit einer omnipotenten Präsenz versehen, die die Tochter überschattet und verschlingt, bis zum Punkt ihrer (fast) völligen Ausmerzung:

Erikas Lebensraum besteht aus ihrem eigenen kleinen Zimmer, wo sie machen kann, was sie will. Keiner hindert sie, denn dieses Zimmer ist ganz ihr Eigentum. *Das Reich der Mutter ist alles übrige in dieser Wohnung*, denn die Hausfrau, die sich um *alles* kümmert, wirtschaftet *überall* herum, [...] ¹⁶

Diese Darstellung des Kohabitats der beiden Kohut-Damen wird hier als eine verstörte Beziehung ausgemacht, in der sich, obwohl noch nicht explizit geäußert, der Leitfaden eines über- bzw. untergeordneten Verhältnisses herauskristallisieren wird. Erikas Zimmer, in dem sie ihre völlige Freiheit zu haben scheint, figuriert als ein Ausdruck der Foucault'schen „relativen Autonomie“, die verheerenderweise wieder in der Omnipotenz der Mutter mündet. Die Mutter ist es, zu der sich der Nachwuchs letztendlich wendet und der er sich übergibt, um Befriedigung und Vergnügen zu bekommen, und ebenfalls ist es die Mutter, die seine Erlaubnisse kontrolliert, die Tochter nicht als Subjekt, sondern als Objekt und als Besitz betrachtet, der weiß, wo sein Platz ist:

Was der Mutter manchmal [...] Sorgen bereitet, ist ihr *vielgestaltiger Besitz*. Denn man kann nicht immer wissen, wo genau sich alles befindet. Wo ist dieser *quirelige Besitz* jetzt schon wieder? In welchen Räumen fegt er allein oder *zu zwein* herum? *Erika*, dieses *Quecksilber*, dieses *schlüpfrige Ding*, kurvt vielleicht in diesem Augenblick irgendwo herum und betreibt Unsinn. Doch jeden Tag aufs neue findet sich die Tochter auf die Sekunde pünktlich dort ein, *wo sie hingehört: zuhause.*¹⁷

Die (namenlose) Mutter, „Frau Kohut“, ist nicht nur Machtinhaberin und Tochteraufseherin, sondern figuriert als „Alpha und Omega“ in Erikas Leben, die Zutritt zu allen Poren ihres Wesens hat. Die Tochter kann sozial nur unter der Aufsicht des alles überwachenden Bentham'schen Panopticons Mutter verkehren, die Erikas Freunde während der (seltenen) Treffabende mit Telefonanrufen schikaniert. Sie kennt die Tagesroutine der Tochter auswendig und regt sich über jegliche Verspätung oder Anomalie im Ablauf derselben auf.

¹⁵ EBD.

¹⁶ KS: 9. Hervorgehoben von K. Bo.

¹⁷ EBD. Hervorgehoben von K. Bo.

„Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben. *Die Mutter will das Kinderleben selbst auswerten dürfen.*“¹⁸ Diese Auswertung manifestiert sich ebenfalls auf dem materiellen Leib der Tochter, was jedoch nicht als unangebrachter Kontrollzwang sondern als die Pflicht der Mutter dargestellt wird. Erikas Verschönerungsversuche, präsent im (kompulsiven) Kleiderkauf, können als Befreiungsversuche gedeutet werden. Andererseits muss jeder Groschen für den Kauf einer Eigentumswohnung gespart werden. Die modischen Utensilien drohen der mütterlichen Fernhaltung Erikas von Gleichaltrigen und Männern und werden abrupt und grundsätzlich erdrosselt:

Die Mutter beschreibt jetzt ihrem Kind, weswegen ein hübsches Mädel sich nicht aufzuputzen braucht. [...] Diese Kleider hängen unnütz und nur zur Zierde des Kastens [Schrankes] da. *Das Kaufen kann die Mutter nicht immer verhindern*, doch über das Tragen der Kleider ist sie *unumschränkte Herrscherin*. Die Mutter bestimmt darüber, wie Erika aus dem Haus geht. [...] Mutterpflicht ist es, bei Entschlüssen nachzuhelfen und falschen Entscheidungen vorzubeugen. [...]¹⁹

Die veristische, in die Psyche der Protagonist(inn)en eingetauchte Sprache fließt zusammen mit den Umrissen der Romanfiguren zu einer verschwommenen Grenze, deren Charakteristika als „versprachlicht“, in das brisante Verfahren der Sprache eingetaucht erscheinen. Die geschlechtlich unmarkierte Erzählinstanz wird, genauso wie der Leser, zum Voyeur, zum Patiens und nicht zum Agens der Handlung. Dies kann man als ein Anliegen Jelineks ansehen: „Ich schreibe ja nicht über reale Personen, sondern über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren. Das, was ich kritisiere, ist immer die Sprache.“²⁰ Durch diese Sprachkritik verfolgt Jelinek den Entmythologisierungprozess, die De(kon)struktion der alltäglichen Mythen, deren schöner Schein das unheimliche Verborgene maskiert. Mittels dieser spröden, anspielungsreichen Sprache erkennt der Leser die schaurigen Absichten der Mutter, der „Ko-Hüterin“, die sich auf Erika gnadenlos auswirken, während der außenstehende Voyeur diese bloß zu verstehen versuchen kann: „Die Mutter fügt Erika lieber persönlich ihre Verletzungen zu und überwacht sodann den Heilungsvorgang.“²¹ Die Rolle der Mutter wird hier zum doppelten Agens: Sie ist diejenige, die die Verletzungen zufügt und zugleich diejenige, die sie bewerten und heilen wird. Die Mutter ist, wie es Gaylyn Studlar sieht, zum „vertrauten, dualen Symbol von

¹⁸ KS: 30. Hervorgehoben von K. Bo.

¹⁹ KS: 12f. Hervorgehoben von K. Bo.

²⁰ Zit. nach BARTSCH; HÖFLER, 1991: 13.

²¹ KS: 13.

Entstehung und Tod [geworden], das die infantile Ambivalenz in dem masochistischen Ideal von 'Kälte, Einsamkeit und Tod' in ihrer Person kristallisiert.²² Diese Dualität, die Sublimierung ihrer objektiven Macht verlangt nach einem Subjekt, welches ihre Tochter Erika Kohut durch ihre Kunstfertigkeit und Gesellschaftsposition immer wieder bewähren muss.

Erika verkörpert als Person lediglich den Besitz, den die Mutter als Herrscherin überwacht und in ihrem Wesen sublimiert. In dieser Rolle repräsentiert sie nicht das Objekt der Begierde der Mutter, sondern nur ein profanes Objekt, ein Eigentum. Die wahre Sehnsucht der Mutter liegt in den olympischen Höhen der Kunst, und sie instrumentalisiert ihre Tochter als ihren Besitz, mittels eines Gegenstandes, welches diese „Instrumentalisierung“ auch symbolisch bestätigt – dieses Instrument ist ihr Klavier. Erika Kohuts musikalisches Auseinandersetzen mit der Wirklichkeit in *Die Klavierspielerin* führt Lacans Theorie nach zu ihrer Entwicklung zu einem (perversen) sexuellen Objekt, was zum Resultat ihre Unmöglichkeit des Aufbaus einer stabilen sexuellen Position hat. Für Lacan ist die „männliche“ oder „weibliche“ sexuelle Position von den biologischen, ja auch elterlichen Rollen zu unterscheiden. Es ist, wie es Dylan Evans liest, vielmehr die „Beziehung mit dem Phallus, der die sexuelle Position bestimmt.“²³ Weiterhin ist „die sexuelle Identität des Subjekts [...] immer eine fragwürdige Angelegenheit“²⁴, insbesondere für Frauen, da wie Lacan es sagt, „die Metaphysik der weiblichen Position zugleich einen auf ihre subjektive Realisierung aufoktroierten Umweg darstellt. Ihre Position ist essenziell problematisch und bis zu einem Punkt hin unassimilierbar.“²⁵ Im Roman wird das Sexuelle unmittelbar mit dem Musikalischen in Verbindung gebracht, woraus das Perverse im Gesetz der Unterdrückerinnen verortet wird.

Die Musik und die Tatsache, dass Erika Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium ist, scheinen auf den ersten Blick getrennt von der eben genannten Unmöglichkeit der Geschlechtsorientierung und den sexuellen Phantasien zu sein, die sich im Verlauf des Textes vielförmig manifestieren, im Voyeurismus, Fetischismus, Masochismus. Erikas restriktive Erziehung ist dem Künstlertum, das die Mutter Erikas ganzes Leben lang anstrebte, unterzogen. Die Höhen der Kunst, in denen die Mutter, „Frau Kohut“, Erika sieht, sind weit weg von den verpönten, kleinbürgerlichen Massen. Das Klavierspielen gilt als Signal eines besonderen Typus bürgerlicher Weiblichkeit, welches den gesellschaftlichen Stand der

²² STUHLAR, 1988: 16. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

²³ EVANS, 1996: 178. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

²⁴ EBD.: 179. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

²⁵ LACAN, 1993: 178. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

Familie und die Tugendhaftigkeit der Töchter depiktieren sollte, als ein Ausdruck ihrer Individualität und Besonderheit im Gesellschaftsmodus der „Vielen“, des „Pöbels“:

Die Mutter rechnet Erika vor, sie, Erika, sei nicht eine von vielen, sondern einzig und allein. Diese Rechnung geht bei der Mutter immer auf. Erika sagt heute schon von sich, sie sei eine *Individualistin*. *Sie gibt an, daß sie sich nichts und niemandem unterordnen kann.* [...] Denn: Erika ist ein *Einzelwesen*, [...] Erika ist eine stark ausgeprägte *Einzelpersönlichkeit* und steht der breiten Masse ihrer Schüler ganz allein gegenüber, eine gegen alle, und sie dreht am Steuerrad des Kunstschißchens.²⁶

Obwohl alles in Erikas Leben dem Klavierspiel unterworfen zu sein scheint – so auch Erikas Leben überhaupt – lehnt „Frau Kohut“ zugleich eines der Grundmotive gewiss ab, welches die Eltern der vorigen Generationen dazu angeregt hat, ihre Töchter Klavierspielen zu lassen. Es handelt sich um das Motiv der Kunstfertigkeit und damit um die Möglichkeit, einen Ehemann zu finden. „Die Mutter wittert schlechte Einflüsse dort, wo sie sie nicht sehen kann, und will Erika vor allem davor bewahren, *daß ein Mann sie zu etwas anderem umformt.*“²⁷ Die Mutter sieht das Klavierspielen umgekehrt, als Mittel zur Alienierung vom Manne:

Die Pubertärin lebt in dem Reservat der Dauerschönzeit. Sie wird von Einflüssen bewahrt und Versuchungen nicht ausgesetzt. Die Schönzeit gilt nicht für die Arbeit, *nur für das Vergnügen*. Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert, abzuschirmen.²⁸

Die Mutter scheint eine lust- und vergnügungsbetäubende Tätigkeit gefunden zu haben, die auch noch Askese und Disziplin abverlangt, mit der jedoch der Ruhm gesichert zu sein scheint. Erika muss üben ungeachtet dessen, was ihre Schul- und Arbeitskollegen zur selben Zeit machen: Ihr Leben scheint schon im „Reservat der Dauerschönzeit“²⁹ vorprogrammiert zu sein. Um sie von anderen fernzuhalten, zwingt die Mutter ihrer Tochter Erika eine künstl(er)i(s)che Individualität auf, die *ad absurdum* geführt wird. Dieser vermeintliche, auf Erikas Bedürfnisse scheinbar zugerichtete Individualismus kann mit Foucault als ein aufoktroierter entlarvt werden, da dies ebenfalls eine Art von Machtausübung darstelle, „die uns eine Identität verfertigt, indem sie uns eine Individualität aufzwingt.“³⁰ Somit wird ein repressiver Mechanismus der Matronen-Apparatur dargestellt, da die Individualität „heute

²⁶ KS: 16. Hervorgehoben von K. Bo.

²⁷ EBD. Hervorgehoben von K. Bo.

²⁸ KS: 37. Hervorgehoben von K. Bo.

²⁹ EBD.

³⁰ FOUCAULT, 2005: 71.

vollständig von der Macht kontrolliert³¹ ist, weil das was die Macht am meisten fürchtet „die Kraft und die Gewalt von Gruppen“³² ist. Durch eine solche Auffassung der Individualität bleibt im Klavierspiel „der Körper als tote Hülle unten[...]“³³ und kann „nach dem Spiel wieder übergestreift werden, schön trocken und raschelnd streif gestärkt. Fühllos“ und, was der Mutter noch wichtiger ist, „*keinem zum Fühlen preisgegeben*“³⁴, denn er wird zum passivisierten Gegenstand. Diese Individualität hebt Jelinek mit dem sprachlichen Mittel der Großschreibung hervor, die in *Die Klavierspielerin* nicht so konsequent und stringent verfolgt wird wie z.B. in *Die Liebhaberinnen* (1975), jedoch trotzdem stellenweise (und deshalb so wirkungsvoll) eingesetzt wird: „Kritik braucht *SIE* nicht zu fürchten, die Hauptsache ist, daß etwas erklingt [...]“³⁵

Diese Passivität des Körperlichen wird im Text durch ihre Opponenten zu einem von Erikas Schülern – Walter Klemmer – hypostasiert. Da er Sport als Mittel zur Freude und Gefühl für den eigenen Körper ansieht, lockt er Erika aus ihrer Gefangenschaft im Limbus des Prä-Ödipalen, des Mütterlichen, was bis dato als Balast und männerabweisender Faktor fungierte. Sie wird allmählich zu jenem, was Erika in die Arme des Männlichen treibt: „Die angehenden Männer und derzeitigen Nachwuchsmusiker, mit denen zusammen sie kammermusiziert und zwangsorchesteriert, erwecken eine ziehende Sehnsucht, *die immer schon tief in ihr zu lauern schien*.“³⁶ Das Musizieren wird mit dem Zwang des sexuellen Triebes verbunden, den Erika in der Mitte der dreißig erstmals mit einer anderen, realen Person empfindet. Da sie das Klavierspielen als eine Bestätigung ihrer Weiblichkeit ansieht, sieht sie den ersten Geigenspieler, der sie sexuell anregt, ebenfalls durch das Prisma der Musik an: „Um von ihm als Frau anerkannt zu werden, um im Notizbuch seines Geistes einen Eintrag als weiblich zu erhalten, spielt sie in den Pausen ganz allein solo auf dem Klavier, für ihn allein.“³⁷ Dieses Anliegen scheitert jedoch, da ihre jahrzehntelang unterdrückte Weiblichkeit im Bezug auf das Klavier nicht durch ihr Nichtvorhandensein anderswo kompensiert werden kann: „Auf dem Klavier ist sie sehr gewandt, doch nur nach ihrer schrecklichen Plumpheit im täglichen Gebrauchsleben wird sie von ihm beurteilt. Diese Ungeschicklichkeiten, mit denen sie sich nicht in sein Herz trampeln kann.“³⁸ Weiblichkeit ist hier performativ wie die genaue Reproduktion von Musik, die in ihrer Ganzheit und Tiefe an

³¹ EBD.: 72.

³² EBD.: 73.

³³ KS: 38.

³⁴ KS: 39.

³⁵ KS: 38. Hervorgehoben von K. Bo.

³⁶ KS: 87. Hervorgehoben von K. Bo.

³⁷ KS: 88.

³⁸ EBD.

einen (sexuellen) Ur-Trieb gebunden ist. Die Schreibweise und Motivwahl Jelineks ist metonymisch isoliert, „ein ironisches *pars pro toto*“³⁹, und vom metaphorischen Inhalt her ist sie, genau wie Erika, vorbestimmt zu dienen.

Kunst ist zugleich der sexuelle Faktor im Roman *Die Klavierspielerin*. „Nur der Tod wäre ein Grund, sich der Kunst zu enthalten. Andere Gründe werden absolut nicht begriffen vom professionellen Kunstfreund.“⁴⁰ Erika kann, genauso wie das Klavier, das sie „beherrschen muss“, als Neutrum bzw. Zwitter angesehen werden, männlich und weiblich zugleich, was die Erzählinstanz schon am Anfang des Romans klar macht: „Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.“⁴¹ Während sie den Vater ersetzt, erfüllt Erika zwei Rollen ihrer Mutter gegenüber, die des Kindes und des Ehemannes. In Lacans Terminologie ist sie der Phallus für die Mutter (als Kind) und hat den Phallus (als Ersatzvater)⁴², den die Mutter begehrt. Eine Art, mit der Erika diese dispersierte Phallus-Präsenz der Mutter ersetzen will, ist durch das Klavierspielen: „Mithilfe des Klaviers situiert sie sich als Künstlerin, als Phallus, den die Mutter begehrt“⁴³ – als potenzielles Wunderkind.

Macht und Einfluss der Mutter erhöhen sich durch die Abwesenheit des psychisch erkrankten Vaters. Ungeachtet der Tatsache, dass die exklusive Verbindung zwischen Mutter und Tochter nicht unterbrochen wird, resultiert gerade dieses Unterfangen – die Verbannung des Vaters – in Erikas Unmöglichkeit, sich von der Mutter loszulösen, was maßgeblich an der Entstehung ihrer masochistischen Triebe beteiligt war. Da sie eine doppelte Funktion der Mutter gegenüber erfüllt, wird ihr Befreiungsversuch doppelt so schwer. Jelinek alludiert an den Verlust des paternalen Symbols in der Familie Kohut, z.B. in der Szene als der Metzger ein alter Familienfreund über die Lebenskosten der „Wurst“⁴⁴ philosophiert, während der Vater in die Irrenanstalt transportiert wird. Mutter und Erika stimmen der Meinung des Metzgers zu, „alles habe seinen Preis“, was Jelinek folgendermaßen beschreibt: „Die Damen K. stimmen ihm etwas wehmütig zu, weil ihnen ein Glied der Familie abgeht.“⁴⁵ Später scheint Erika genau dieses „abgehende Glied“, die „Wurst“, als den Inbegriff des Maskulinen zu fetischisieren. Ebendies ist eine weitere Expansionstaktik des „totalitären Staates Mutter“. Sie will ihre absolute Macht, den „absoluten Körper“ des Monarchen repräsentieren, und dies

³⁹ POWELL; BETHMAN, 2008: 174. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

⁴⁰ KS: 65.

⁴¹ KS: 7.

⁴² Vgl. POWELL; BETHMAN, 2008: 175f.

⁴³ APPELT, 1989: 199f.

⁴⁴ KS: 99.

⁴⁵ KS: 100.

geschieht durch die „Eliminierung der Kranken, die Kontrolle der Überträger ansteckender Krankheiten und die Ausschließung der Delinquenten“⁴⁶. Der Vater/Usurpator ist räumlich exiliert, der „Störenfried ihrer Behaglichkeit“, und die Rechnung der Mutter, total(itär)e Kontrolle zu erlangen, ist aufgegangen.

Da Erika eine Doppelfunktion ihrer Mutter gegenüber erfüllen muss, die die Position der Mutter/Subjekt-Tochter/Objekt-Dyade im „grauen und grausamen Land der Mutterliebe“⁴⁷ verfestigt, führt sie ebenfalls eine Art Doppelleben, das weit entfernt von Aufsicht der Mutter geschieht. Sie versucht sich dem mütterlichen Panopticon zu entziehen, indem sie, anstatt des „fehlenden Vaters“, regelmäßig den Wiener Prater besucht, der als ein „Karneval der Lust“ im Text beschrieben wird. Ausgestattet mit ihrem (vom Vater geerbten) Fernglas durchstreift sie den (sexuellen) Raum, auf der Suche nach Szenen von Geschlecht(sverkehr). Sie wird zum Voyeur *par excellence*, indem sie sich ihr verbotene, erotische Szenen anschaut: „Erika kann nichts dafür. Sie muß und muß schauen. Sie ist für sich selbst tabu. Anfassen gibt es nicht.“⁴⁸ Auf Peep-Shows erkundet Erika den erotischen Körper, wenn auch nur visuell. Erst hier, auf dem „Karneval der Lust“, wird die Zweideutigkeit ihrer Position am sichtbarsten: Sie okkupiert einen „männlichen“ Raum – die Kabine bei einer Peep-Show –, da Voyeurismus eigentlich die Eigenschaft eines männlichen Betrachters ist und das vom Vater geerbte Fernglas einen männlichen Körper darstellen könnte. Erika vollzieht den Akt des Betrachtens, genauso wie es die Erzählinstanz und Leser tun, mit einem weiblichen Endziel und einem exhibitionistischem, fetischisierten Männerobjekt zugleich. Hier erfährt Erika didaktisch über den Koitus-Akt, und durch diese vermittelte, artifizielle Lust wird ihre natürliche, „die immer schon tief in ihr zu lauern schien“⁴⁹, verkünstlicht und pervers ausgelebt. Somit fungiert diese Abweichung vom systematischen Monopol des mütterlichen Aufsehens als ein weiterer Akzelerator ihrer (sado)masochistischen sexuellen Vorlieben.

Ebenfalls durch den abwesenden Vater determiniert, entwickelt sich die Szene der Selbstverstümmelung im Badezimmer. Mit der übriggebliebenen Rasierklinge des Vaters schneidet Erika jenes auf, „was Herr Gott und Mutter Natur in ungewohnter Einigkeit zusammengefügt haben.“⁵⁰ Die männliche und weibliche Fusion in der Vagina werden hier auseinandergetrennt, womit der familiäre Schnitt und das Absondern des Vaters in

⁴⁶ FOUCAULT, 2005: 74.

⁴⁷ KS: 158.

⁴⁸ KS: 58.

⁴⁹ KS: 87.

⁵⁰ KS: 91.

Verbindung gebracht werden können. „Im Umgang mit Klingen ist sie geschickt, muß sie doch den Vater rasieren, diese weiche Vaterwange unter der vollkommen leeren Stirn des Vaters, die kein Gedanke mehr trübt und kein Wille mehr kräuselt. Diese Klinge ist für IHR Fleisch bestimmt.“⁵¹ Hier wird die stellenweise eingesetzte Großschreibung wieder verwendet um mit dem Personalpronomen das Substituierbare an Erika zu beschreiben, die eine breitere Öffnung herstellt, „die als Tür in ihren Leib hineinführt“⁵², um mehr Platz für das geplante Aufnehmen der Ersatz-Wurst, des Männlichen, zu ermöglichen. Mit diesem pathogenen Akt entfachen sich ihre erotischen Begierden und ihre libidinalen Bedürfnisse werden zur Priorität. Diese Juxtaposition des Blutigen, des Überprüfens der Weiblichkeit, ist Geschlechtswunsch und Kontrollentzug zugleich.⁵³ Es kann nach Gilles Deleuze diese masochistische, (auto)destruktive Vorgehensweise Jelineks auch als sekundäre, artifizielle Welt-bestimmung gelten:

Mit [Marquis de] Sade und [Leopold von Sacher-] Masoch wird die Funktion der Literatur nicht mehr als Weltbeschreibung angesehen, da dies schon gemacht wurde, sondern es will eher ein Gegenstück zur Welt geschaffen werden, das in der Lage ist, Gewalt und Exzesse zu beinhalten. [...] Deshalb kann Erotizismus als Spiegel zur Welt gelten, ihre Exzesse reflektierend, ihre Gewalt hervorhebend.⁵⁴

Diese Versinnlichung des Erotischen und des Morbiden/Tödlichen kann als eines der Grundmotive im Roman *Die Klavierspielerin* angesehen werden, was Jelinek auch im „Schwesternroman“ *Lust* (1989) sechs Jahre später als einen versteckten Hinweis in den Text inkorporiert: „Erotik – dieses Wort ist nach einer *Erika*, nicht nach einer Gerti bekannt.“⁵⁵ Dies kann als Genette'sche Metalepse der Autorin gegenüber ihrer Figuren gedeutet werden, da die Figuren- und Grundmotivkonstellation in Jelineks Werken oft dieselbe ist: So lebt Karin Frenzel im Roman *Die Kinder der Toten* (1995) in einer ähnlichen Beziehung mit ihrer Mutter wie Erika Kohut in *Die Klavierspielerin*. Auch ist diese Grundmotivik schon seit *bukolit.hörroman* (1968/1979) präsent. Ebenfalls studiert Anna in *Die Ausgesperrten* (1980) Klavier am selben Wiener Konservatorium, an dem Erika Kohut unterrichtet. Obwohl es an der Themen- und Motivikverbundenheit in Jelineks Œuvre nicht mangelt wird das Thematisieren der Sprach-, Feminismus- und Medienkritik, sowie die Präsenz von ähnlichen

⁵¹ KS: 91.

⁵² KS: 90.

⁵³ Michael Fischer nach bleiben Erikas Selbstverletzungen im Roman unbegründet, was in dieser Deutung widerlegt werden wollte. Vgl. FISCHER, 1991: 56.

⁵⁴ DELEUZE, 1991: 37. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

⁵⁵ L: 151. Hervorgehoben von K. Bo.

Motiven, am Beispiel des schon genannten Romans *Lust* im weiteren Verlauf dieser Arbeit elaboriert.

Der Inbegriff des Erotizismus, d.h. der Erfüllung der erotisch-perversen Phantasien, stapeln sich in Erika durch mütterliche Kontrolle, musikalische Askese und romantische Verwerfung gradativ aufeinander. Die (erwünschte) Vergewaltigungsszene, die sich in ihrem Zimmer gegen Ende der Romanhandlung abspielt, kann auch durch das Prisma von Musik, Unterwerfung und Liebe gedeutet werden: „Sie will *nur Instrument sein*, auf dem zu spielen sie ihn lehrt. [...] Doch ihre Fesseln bestimmt Erika selbst. Sie entscheidet, sich zum Gegenstand, zu einem Werkzeug zu machen; Klemmer wird sich zur Benutzung dieses Gegenstandes entschließen müssen.“⁵⁶ Der „masochistische Vertrag“, wie in Hedwig Appelt nennt⁵⁷, den Erika in epistolarer Form niedergefaßt und Walter Klemmer zum Lesen bereitgestellt hat, repräsentiert nach Jelinek das zentrale Thema in *Die Klavierspielerin*:

Das ist der wichtigste Punkt im ganzen Roman. Das haben die Kritiker völlig übersehen. Das ist nicht eine Frau, die sich unterwerfen und leiden will, sondern eine Frau, die durch den zwangsneurotischen Mechanismus des Schreibens dem Mann in der Unterwerfung etwas vorschreiben möchte und letztlich daran scheitert. Diese Briefe sind im Grunde das Kontrollmittel und die Schlüsselstelle im ganzen Roman. Das haben ganz wenige begriffen.⁵⁸

Als Walter Klemmer – auf Erikas wiederholten Wunsch – den Brief öffnet und ihn vor ihr liest, ist er entsetzt: Er soll sie fesseln, knobeln, mit Stricken und Ketten zusammenschnüren, „[e]r soll ihr seine Knie dabei in den Leib bohren, bitte sei so gut.“⁵⁹ Dieser scheinbare Schrei nach Subordination wird von Klemmer jedoch als Drang zur Domination dechifriert: „Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, *ihrer niemals Herr werden kann?* Indem sie bestimmt, was er mit ihr tut, *bleibt immer ein letzter Rest von ihr unergründlich.*“⁶⁰ Auf diese Szene bereitet den Leser die gesamte vorherige Romanhandlung vor: Von der Selbstverletzung mittels der väterlichen Rasierklinge im Bad bishin zum erwünschten Schmerzempfangen in Erikas Zimmer steigert sich der Spannungsbogen exponentiell, er ist wiederholt Geschlechts- und Liebeswunsch und Kontrollentzug zugleich: „Sie wünscht sich innigst, daß er, anstatt sie zu quälen, die Liebe *in der österreichischen Norm* an ihr tätigt. Wenn er sich leidenschaftsmäßig an ihr ausließe, stieße sie ihn mit den Worten: *zu meinen*

⁵⁶ KS: 216. Hervorgehoben von K. Bo.

⁵⁷ APPELT, 1989: 199f.

⁵⁸ Zit. nach HOFFMEISTER, 1987: 114.

⁵⁹ KS: 218.

⁶⁰ KS: 219. Hervorgehoben von K. Bo.

Bedingungen oder gar nicht zurück.“⁶¹ Hier werden Erika und Klemmer „erotisch“ in ihren Limbus, in ihr Zwischen, „eingeklemmt“, und diese noch-nicht-existente Beziehung ist der Mutter-Tochter-Dyade am ähnlichsten. Diese Juxtaposition von Domination und Subordination erklärt Michel Foucault in seiner *Analytik der Macht* folgendermaßen: „[N]icht zwangsläufig haben diejenigen, die die Macht ausüben, das Interesse, sie auszuüben; diejenigen, die das Interesse haben, sie auszuüben, üben sie nicht aus, und das Begehren nach Macht treibt zwischen der Macht und dem Interesse ein noch immer einzigartiges Spiel.“⁶² Erikas Dominationsversuch, bei dem sie sich als Herrscherin über Klemmers und ihren eigenen Körper profilieren will, scheitert an den seitens der (patriarchalen) Gesellschaft vorgeschriebenen Normen und Vorschriften: Walter Klemmer erscheint als der Gezwungene, der zum Lesen der epistolaren Anweisung Genötigte. Jedoch bleibt das Ausführen derselben unrealisiert, was die Szene in einem erotisch aufgeladenen Zwischenort von Machtausübung und -unterwerfung, in einem „einzigartigen Spiel“, belässt. Jelinek äußert sich diesbezüglich in ihrem Aufsatz „Der Sinn des Obszönen“, in dem sie sagt (im Hinblick auf Franz Kafkas *Process*), dass „der K. [Walter Klemmer] als Mann immerhin würdig ist, Opfer zu werden, während die Frau noch nicht einmal würdig ist, Opfer zu werden. Sie kann sich weder als Täter noch als Opfer einschreiben.“⁶³ Dies verfestigt die unfreien Ketten, die Erika (und die Frau *per se*) im Zwischenort von Macht und Gewalt, von Mutter und Liebhaber beibehalten und nicht loslassen wollen.

Dieser Deleuzesche Masochismusdrang Erikas kann mithilfe der Pornofilme gedeutet werden, denen sie sich in den Vor- und Innenstadtkinos Wiens übergibt: „Erika ist darauf geeicht, Menschen zuzusehen, die sich hart bemühen, weil sie ein Ergebnis wünschen. In dieser Hinsicht ist der sonst so große Unterschied *zwischen Musik und Lust* eher geringfügig. Natur sieht Erika weniger gern.“⁶⁴ Das ihr nur durch das Medium des Pornofilms vermittelte Gefühl von Sinnlichkeit und Liebe(sakt) bewertet Erika wie eine Kunstkennerin *par excellence*, und ihre romantisierten und schablonenhaften Vorstellungen von zwischenmenschlichen Beziehungen entstammen ihrer sucht nach Artifiziellem, nach Wiederholbarem. Die Darsteller in diesen Filmen werden zu Künstlern, genauso wie es Erika ist (bzw. sein will), und der natürliche, jedoch fetischisierte Koitus wird zum künstl(er)i(s)chen Akt, in dem allein sie sich orientieren und eine schwankende (sexuelle) Position zwischen Subordination und Domination entwickeln kann. Diese Position des Zuschauers – des Voyeurs – kommt hier

⁶¹ KS: 234. Hervorgehoben von K. Bo.

⁶² FOUCAULT, 2005: 61.

⁶³ Zit. nach WILKE, 1993: 137.

⁶⁴ KS: 110. Hervorgehoben von K. Bo.

genau wie bei Peep-Shows im „Karneval der Lust“, der Foucault'schen Figur des „Königs“ am nächsten: Hier ist Erika diejenige, die die Macht über die Protagonisten der Erotik-Bilder und -Situationen hat. „Es gibt in der Überwachung, genauer, im Blick der Überwacher, etwas, das der Lust am Überwachen und der Lust am Überwachen der Lust nicht fremd ist.“⁶⁵ Der Geschlechtsverkehr vor ihren Augen und die brodelnde Lust in ihr agieren in Erikas Fall als fluide Grenzen im schon vorher determinierten System von Macht und Machtverhältnis. Die Abhebung der Lust vom Sex ist ein stoisches Thema, das sich nach Foucault das Christentum während seiner Institutionalisierung angeeignet hat.⁶⁶ Es kam ebenfalls zur „Medizinisierung der Sexualität“, einem Vorgehen also, das auch bei Erika zu betrachten und typisch für die Moderne ist:

Während in der ars erotica die [...] Mittel medizinisiert werden, die zur Intensivierung der Lust dienen, hat man im Abendland eine Medizinisierung der Sexualität selbst [durchgeführt], als ob sie eine Zone besonderer pathologischer Zerbrechlichkeit in der menschlichen Existenz wäre. Alle Sexualität läuft Gefahr, sowohl krank zu sein als auch in unendlicher Zahl Krankheiten zu erregen.⁶⁷

Dieser Mangel an sexueller Position und die getilgte, betäubte Sexualität sind äußerst überbestimmt, kulturell und individuell zugleich: Sie können in Bezug auf die Geschichte weiblicher Klavierspielerinnen betrachtet werden, genauso wie auf die Beziehung zwischen Mutter und (abwesendem) Vater. Eine ebenfalls wichtige Rolle spielt auch der vorhin ausgelegte Medieneinfluss. Erika versagt sowohl musikalisch als auch sexuell, weil sie sich in keinem dieser Bereiche als Entität konstituieren kann: „Diese Verbindung zwischen musikalischem und sozialem oder sexuellen Versagen hat eine ehrwürdige Tradition im deutschen Künstlerroman, von Wackenroders Joseph Berglinger, E.T.A. Hoffmanns Kappellmeister Kreisler, Grillparzers armen Spielmann und Thomas Manns Adrian Leverkühn, bishin zu den Romanen von Gert Jonke.“⁶⁸ Bei Jelinek ist neu die Unmöglichkeit des weiblichen Subjekts, sich in einen Diskurs des tragischen Genies einzutragen, was nicht als sublim stylisiert werden kann, sondern exzentrisch und pervers bleibt.

Somit führt Erikas in vielerlei Richtungen gelenkter Sexualtrieb am Ende des Romans wieder zur Mutter zurück. Da der Koitus mit Walter Klemmer nicht stattgefunden hat und das Weltbild nach dem Zusammenschlagen Erikas – der rohen, primordialen Vorführung von (männlicher) Macht – durch die Hände Klemmers, von denen sie eigentlich Liebe erwartete,

⁶⁵ FOUCAULT, 2005: 129.

⁶⁶ EBD.: 134.

⁶⁷ EBD.

⁶⁸ POWELL; BETHMAN, 2008: 175. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

fragmentiert- und mosaikhafte erscheint, wendet sie sich jener Instanz zu, die immer noch monolithisch, statisch und unverändert zu sein scheint – der Mutter. Genau in diesem Aspekt scheint „Frau Kohut“ der Auffassung von Foucaults „König“ am ähnlichsten zu sein: In der Republik ist der Körper des Königs nämlich nicht mehr in einer Instanz präsent; es existiert nicht mehr „der König in seiner zentralen Position, sondern Subjekte in ihren wechselseitigen Beziehungen; d.h. nicht die Souveränität in ihrem einzigartigen Gebäude, sondern nur die vielfältigen Formen von Unterwerfungen, die innerhalb des Gesellschaftskörpers stattfinden und funktionieren.“⁶⁹ Die Macht ist nicht mehr in ihrer zentralen – „mütterlichen“ – Form analysierbar, sondern „an ihren äußersten Punkten, in ihren letzten Andeutungen, dort, wo sie kapillarisch wird“⁷⁰ – in den Machtergreifungsversuchen der Tochter. Foucault erwähnt ebenfalls den *Leviathan* von Thomas Hobbes, in dessen Schema „der Leviathan als künstlich hergestellter Mensch“⁷¹ gedeutet werden muss, als ein Amalgam getrennter Individuen die als Kopf des Staates existieren, gemeinsam die Souveränität repräsentieren, genau das was „die Seele des Leviathan“⁷² sein sollte.

Foucault behauptet zudem Macht sei nicht etwas, „das zwischen denen, die sie haben und sie explizit innehaben, und dann denen, die sie nicht haben und sie erleiden“⁷³ aufgeteilt werden darf, sondern als etwas Zirkuläres, was „in einer Kette funktioniert“⁷⁴ und niemals lokalisiert werden kann: „[D]ie Macht geht durch die Individuen hindurch, sie wird nicht auf sie angewandt.“⁷⁵ Eine solche Verbindung manifestiert sich in der Mutter-Tochter-Dyade, ebenso wie in der Tochter-Liebhaber-Dyade, die jedoch nie völlig ineinanderzugreifen scheinen, da die erste effektiv existent ist, die andere jedoch nur angestrebt wird. Die Existenz des janusköpfigen „Leviathan“ produziert eine komplizierte Verwebung der Psychen, die in Jelineks Narrativ die Tochter unausweichlich als den Effekt, als die Abspiegelung der Mutter entblößt: „Mutter und Kind stecken die Köpfe ineinander, *als wären sie nur ein einziger Mensch*, und das *Fremde* liegt sicher, losgelöst von seinem ursprünglichen Ankerplatz, vor ihnen, sie *nicht berührend, nicht bedrohend*, [...]“⁷⁶ Unter der strikten Vormundschaft der evaluierenden Matrone wird der psychische Aufbau der Tochter dem der Mutter angepaßt, was die Grenze zwischen Mutter und Tochter praktisch unbestimmbar macht: Sie werden zum Hobbes'schen „Leviathan“.

⁶⁹ FOUCAULT, 2005: 112.

⁷⁰ EBD.

⁷¹ EBD.: 113f.

⁷² EBD.: 114.

⁷³ EBD.

⁷⁴ EBD.

⁷⁵ EBD.

⁷⁶ KS: 129. Hervorgehoben von K. Bo.

Diese „Gefangenschaft“ Erikas im Limbus des Prä-Ödipalen und der kontinuierlichen Symbiose mit der Mutter manifestiert sich als eine Perversion, klimaktalisch portraitiert in der Szene, in der sie sich der Mutter – im Bett, welches sie mit ihr teilt – zuwendet und sie mit kindlicher, jedoch explizit sexueller Intimität überschüttet. Dieses pseudoinzestuöse Vorgehen emphasiert die klaustrophobischen Grenzen dieser Leviathan-Beziehung und die fast unmöglichen Aussichten auf eine Beendung derselben. Ein aggressives Verlangen nach Kontrolle findet an einem Ort statt, an dem das Kind die Mutter als Endziel seiner oralen Bedürfnisse ansieht. Während Erikas Gesten der Domination als ein Machtergreifungsversuch gedeutet werden können, entsteht eine Zurückbewegung zur Mutter. Die Tochter versucht vehement, ihre libidinalen Bedürfnisse zu befriedigen, nachdem sie ihr Schüler und geplanter Liebhaber Walter Klemmer nicht nur sexuell abgelehnt sondern auch physisch zusammengeschlagen hat:

Erika drückt ihren nassen Mund der Mutter vielfach ins Antlitz und hält die Mutter eisern mit den Armen fest, *damit sie sich nicht dagegen wehren kann*. Erika legt sich zuerst halb, dann dreiviertel auf die Mutter drauf, weil diese ernsthaft um sich zu prügeln beginnt und mit den Armen zu dreschflegeln sucht. [...] Die Mutter wirft ihren Kopf wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist *wie bei einem Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an sich, die Person Mutter*. [...] Erika saugt und nagt an diesem *großen Leib* herum, *als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin verbergen*. *Erika gesteht der Mutter ihre Liebe*, und die Mutter keucht das Gegenteil, nämlich, daß sie ihr Kind ebenfalls liebe, doch solle dies Kind sofort aufhören!⁷⁷

„Die Mutter an sich“ oder „die Person Mutter“⁷⁸ fungiert als Beruhigung der instinktiven Begierden. Sie repräsentiert die orale, ernährende Mutter, deren Macht und Einfluss mit dem Verlangen des Masochisten nach Submission verbunden werden. Die Mutter im Roman *Die Klavierspielerin* ist jedoch keine neue Form der Mutterfigur: „Innerhalb der traditionellen weißen, bürgerlichen österreichischen Kultur, insbesondere in den Generationen, die auch in *Die Klavierspielerin* zum Vorschein kommen, ist die Mutter ökonomisch gesehen machtlos, isoliert und ohne soziale Anerkennung.“⁷⁹ Obwohl die soziale Situierung der Tochter und der Mutter ähnlich sein sollten, fungiert die Tochter hier als ein Akzelerator der mütterlichen Machtergreifung. Die Mutter ernährt sich – indem sie das Kind „besitzt“ – parasitär an ihm und erlangt Kontrolle, Zweck und eine erhöhte Versinnlichung ihres Selbst in der Mutter/Subjekt-Tochter/Objekt-Dyade. Im Roman ist die Mutter, semantische gesehen, auf einen basischen Deskriptor – „die Mutter“ oder „Frau Kohut“ – reduziert, was sie in eine

⁷⁷ KS: 237. Hervorgehoben von K. Bo.

⁷⁸ EBD.

⁷⁹ KOSTA, 1994: 222. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

duale Tradition setzt. Es ist die Tradition der Namenslosigkeit, die die Mutter in eine patriarchale Linie eingliedert, in welcher sie als „orale Mutter“ erscheint. Obwohl sie im Roman durch die Erzählinstanz mehr oder weniger präzise beschrieben wird, wirkt sie zugleich phantasmagorisch und verschleiert. Sie fungiert als eine Art von Kippfigur – „Die Mutter könnte, was ihr Alter betrifft, leicht Erikas Großmutter sein“⁸⁰ –, was die Grenzen ihres Matronen-Absolutismus noch verschwommener erscheinen lässt.

Erikas sexuelle Zuneigung endet nicht in Walter Klemmer, da er nach seinem Abstoßen ihren Sexualtrieb nicht getilgt hat. Erika muss die Befriedigung ihrer Wünsche woanders aufsuchen, und sie entscheidet sich für das Primordiale, das Mütterliche, was als Gegenteil zum Heterosexuellen wirkt und schließlich in einem Akt homosexueller Natur mündet. Erikas Zwischen-Position wird in der Sphäre der Bisexualität vereintem Gegensatz von Weiblichem und Männlichem institutionalisiert, was Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Sexualität“ zusammenfasst:

Sie [die Sexualtheorie] zeigt, daß für viele Symptome die Auflösung durch eine unbewußte sexuelle Phantasie oder durch eine Reihe von Phantasien, von denen eine, die bedeutsamste und ursprünglichste, sexueller Natur ist, nicht genügt, sondern daß es zur Lösung des Symptoms zweier sexueller Phantasien bedarf, von denen die eine männlichen, die andere weiblichen Charakters ist, so daß eine dieser Phantasien einer homosexuellen Neigung entspricht.⁸¹

Diese Bestätigung des Verweilens im Zwischenraum, im Limbus zwischen Mutter und Mann, zwischen Hingabe und Selbstaufopferung stellt Jelinek als Taktiken der repressiven Mechanismen dar, die mit dem Selbstinteresse der Mutter ineinandergreifen. Da die Mutter ihrer fragilen Übermacht äußerst bewusst ist, behält sie den physischen Körper der Tochter immer nahe an sich, Erikas jede Bewegung minuziös überwachend. Die Körper der beiden Frauen fungieren hier nicht nur als etwas Finites, als Endinstanz der Machtausübung und -ergreifung, sondern sie nehmen auch im Fusionieren und Regruppieren ihrer sich ständig verändernden Grenzen teil: „Tatsächlich ist nichts materieller, nichts physischer, körperlicher als die Ausübung der Macht.“⁸² Macht ist, da sie sich schon im und am Körper manifestiert, nicht nur ein Mittel seiner Unterdrückung und Unterjochung, sondern ein liberalisierender Agens zugleich:

⁸⁰ KS: 7.

⁸¹ FREUD, 1906: 193.

⁸² FOUCAULT, 2005: 77.

Denn wenn die Macht nur die Funktion hätte zu unterdrücken, wenn sie nur im Modus der Zensur, der Ausschließung, der Absperrung, der Verdrängung nach Art eines mächtigen Über-Ichs arbeiten, wenn sie sich nur auf negative Weise ausüben würde, wäre sie sehr zerbrechlich.⁸³

Das Körperliche dient als physisches Endziel der Machtausübung, und gerade in seiner Opposition zum Subjektiven, in seinem endlosen Begehren nach ihm wird die Machtausübung, genau in dem Moment, in dem sie subsubjektiv war, suprasubjektiv und anmaßend, wissensbildend und -de(kon)struierend zugleich: „Erst von einer Macht über den Körper aus war ein physiologisches, organisches Wissen möglich.“⁸⁴ Erikas schwankende Position zwischen ihrem erwünschten Machtsubjekt Walter Klemmer und dem Machtobjekt ihrer Mutter mündet in ihrer Institutionalisierung auf der Ebene des Symbolischen. Das „Gesetz der Noten“, dem sich Erika ihr ganzes Leben lang unterwerfen musste, das auch die Klavier-spielerinnen der bürgerlichen Kultur dazu bewegt hat, den Notenheften „blind zu gehorchen“, mündet in Sublimation und Subordination. Die spielenden, übenden Frauen erwerben durch das Klavierspiel jenes, was Lacan als „Gesetz der Geschlechterunterschiede“⁸⁵ bezeichnet. Deshalb kann sich Erikas latente Bisexualität bestens mit dem Klavier(spielen) identifizieren. Für Lacan ist das Gesetz des Institutionellen im Bezug auf die Relation zur symbolischen Ordnung zu betrachten: „Das Subjekt findet seinen Platz in einem ausgeführten symbolischen Apparat, der das Gesetz in Sexualität institutionalisiert. Und dieses Gesetz erlaubt dem Subjekt nicht mehr, seine Sexualität auf irgend einer anderen als der symbolischen wahrzunehmen.“⁸⁶ Erikas Versagen als Konzertpianistin kann in Bezug auf die Unmöglichkeit des Erreichens der weiblichen Sexualität gebracht werden, da das Klavierspielen nach Lacan als Profilierung dieser sexuellen Sublimationen gedeutet werden kann. Alle potenziellen Gefahren will ihre Mutter – „Frau Kohut“ – aus dem Weg räumen, damit die mögliche Abkoppelung des Tochter-Objekts vom Mutterschiff nicht geschieht:

Die Mutter hat einen kurzen Verdacht, daß Herr Klemmer vom längst vergangenen Hausmusikabend versucht, sich zwischen Mutter und Kind zu zwängen. Dieser junge Mann ist recht nett, *doch er ersetzt keine Mutter*, die man nur in einer einzigen Ausfertigung, im Original besitzt. Wenn eine Vereinigung zwischen der Tochter und dem Klemmer gerade stattfinden sollte, wird es das letzte Mal gewesen sein.⁸⁷

⁸³ EBD.: 78.

⁸⁴ EBD.

⁸⁵ LACAN, 1993: 170. Übersetzt ins Deutsche von K. Bo.

⁸⁶ EBD.

⁸⁷ KS: 157. Hervorgehoben von K. Bo.

Perversion mündet in der Bestätigung und Befestigung genau der unfreien „Bindungen der Liebe“, denen sie entkommen will. Jenes mündet in Erikas Vergewaltigung und Züchtigung durch die Hände Klemmers, was die disziplinäre Grausamkeit ihres Klavierspielens nur fortsetzt und ironisch kommentiert⁸⁸, da Züchtigung und Gewalt zentrale Komponenten einer perversen Phantasie sind. Erikas Fluchtversuche aus den Fangen der Mutter scheitern kläglich: „Die Mutter schmiedet täglich einen neuen Plan und verwirft ihn wieder, weshalb die Tochter auch dann, in der neuen Wohnung, mit ihr in einem Bett *wird schlafen müssen*.“⁸⁹ Niemand sei, Erika Kohut nach, auf die Idee gekommen, „einen Leoparden oder eine Löwin mit einem Geigenkasten auf den Weg zu senden“⁹⁰, was eine Anspielung auf Erikas Position als gebändigtes Raubtier darstellt und eigentlich bedeutet, dass ihr das „Gesetz der Noten“ wesensfremd ist, weil es jenem, was „schon immer tief in ihr zu lauern schien“⁹¹, nicht entspricht. Da es zur steten Proliferation dieses unbezwungenen Wesenskerns kommt, sind nur das Ausüben von Macht und Gewalt, wie es der Dompteur in der Manege macht, das angebrachte Mittel zur vollkommenen Disziplinierung des „Quecksilbers“⁹², des „schlüpfrigen Dings“⁹³ – Erikas.

⁸⁸ Vgl. POWELL; BETHMAN, 2008: 177.

⁸⁹ KS: 157. Hervorgehoben von K. Bo.

⁹⁰ KS: 113.

⁹¹ KS: 87.

⁹² KS: 9.

⁹³ EBD.

4. *Lust* (1989) als gescheiterter Versuch einer weiblichen Pornografie

„Auf die Frage, was sie an Pornografie interessiere, antwortete Jelinek in einem Fernsehinterview, 'die Möglichkeit, sie ästhetisch in den Griff zu bekommen'.“⁹⁴ Jelineks Prosatext wird häufig als „feministische Attacke auf die Pornografie“⁹⁵ und als gescheiterter Versuch einer weiblichen Pornografie bezeichnet. Die Autorin hat versucht, einen Roman innerhalb der pornografischen Literatur zu schaffen – jedoch aus der Sicht der Frau. Eine Frage, die bei der Rezeption von *Lust* aufkommt, ist, wodurch Pornografie von Antipornografie überhaupt unterschieden werden kann. Jelinek zufolge⁹⁶ sei dieses Genre für Frauen nicht geeignet, weil die Sprache der Pornografie von Männern dominiert wird. Die Männer sind diejenigen, die die Sexualität ausüben, während Frauen sie erleiden. Dies widerspiegelt sich auch in der Literatur, in der Pornografie von Männern geschrieben wird und von Frauen konsumiert werden soll.

In einem Interview mit Alice Schwarzer⁹⁷ erklärt Jelinek, warum der Versuch, *Lust* als weibliche Pornografie zu schreiben, gescheitert ist. Jelinek zufolge sei Sexualität Gewalt, der sich nur Frauen bewusst seien. Demnach wird auch in der Pornografie die Frau als Mitglied einer unterdrückten Gruppe gedemütigt und herabgewürdigt. Der Versuch, dieser unterdrückten Gruppe die Genussfähigkeit zu ermöglichen, misslinge, weil es eine weibliche Sprache für Sexualität nicht gebe, denn die Frau sei nie das Subjekt der Begierde, sondern immer das Objekt. Daher habe Jelinek zeigen wollen, dass die Frau scheitern müsse, wenn sie zum Subjekt der Begierde werden wolle, weil dadurch die männliche Begierde verschwinden und Brutalität entzündet würde. Diese Brutalität ist in *Lust* vor allem in den wiederholten Vergewaltigungsszenen sichtbar. Jelinek übernimmt die pornografischen Darstellungsmethoden und verarbeitet sie, indem sie sie durch Nachahmung destruiert.

Um die Sexualität als männlich, gewalttätig und als Ausdruck der patriarchalen Gesellschaft darzustellen, bedient sich Jelinek mehrerer Stilmittel. In erster Linie ist das die Parodie. Für Susan Sontag⁹⁸ ist jedoch Pornografie bereits Parodie, weshalb sie eigentlich nicht erneut parodiert werden kann:

Er beißt die Frau in die Brust, und dadurch schießen ihre Hände nach vorn. Das weckt ihn nur noch mehr auf, er schlägt sie auf den Hinterkopf und hält ihre Hände, seine alten Feindinnen, fester. Auch seine Knechte liebt er nicht. Er stopft sein Geschlecht in die Frau. Die Musik

⁹⁴ LUSERKE, 1998: 63.

⁹⁵ HENKE, 2000: 239.

⁹⁶ Vgl. SCHWARZER, 1989.

⁹⁷ EBD.

⁹⁸ Vgl. SONTAG, 1967: 217.

schreit, die Körper schreiten voran [...]. Die Waffe trägt er unterm Gürtel. Jetzt ist er wie ein Schuß herausgeknallt. Der Einsatz im Sport ist verloren. Die Frau wird geküßt. Spuckend wird ihr Liebes ins Ohr geträufelt, diese Blume hat nicht lang geblüht, mögen Sie ihr nicht danken? [...] Die Sonne ist noch lang nicht untergegangen.⁹⁹

Aus dem Textauszug wird sichtbar, dass die Parodie *Lust* vor allem auf Übertreibung, falschem Sprachgebrauch oder plötzlichem Stilwechsel fußt. Allerdings sind diese parodistischen Mittel auch in der Pornografie enthalten.¹⁰⁰ Ein weiteres Merkmal, das Jelineks Prosatext und Pornografie gemeinsam ist, ist die Dominanz der Bilder beziehungsweise die Ästhetik des pornografischen Films. In einer ausschließlich männlichen Blickrichtung werden im Text Nahaufnahmen ähnelnde Bilder erzeugt, wobei der menschliche Körper fragmentiert und nur auf einige Körperteile reduziert wird:

Der schwere Schädel des Direktors wühlt sich beißend in ihr Schamhaar, allzeit bereit ist sein Verlangen, etwas von ihr zu verlangen. Er neigt sein Haupt ins Freie und drückt statt dessen das ihrige an seinen Flaschenhals, wo es ihr schmecken soll. Ihre Beine sind gefesselt, sie selbst wird befühlt. Er spaltet ihr den Schädel über seinem Schwanz, verschwindet in ihr und zwickt sie als Hilfslieferung noch fest in den Hintern. Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick ungeschickt knackt, und schlürft an ihren Schamlippen, alles zusammengenommen und gebündelt [...].¹⁰¹

Jelinek imitiert den Kamera-Blick der pornografischen Darstellungsweise. Die Zerstückelung des Bildes des menschlichen Körpers bezieht sich vor allem auf den Körper der Frau, die somit zum Objekt und zur „Trägerin von Körperöffnungen“¹⁰² degradiert wird. Zu dieser Ästhetik gehört auch der Automatismus, den Jelinek in Vergewaltigungsszenen wiederholt darstellt. Immer wieder wird ein und dieselbe Prozedur beschrieben, in der der nimmersatte Mann sich an der Frau vergeht und ihr mit sexuellen Stellungen auch ihre Stellung in der Gesellschaft aufzeigt. Die Literaturwissenschaftlerin Anna Weber vergleicht Gerti mit der Automatenfrau Olimpia in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Während bei Hoffmann aus „Eisen, Blech oder Wetterglas ein fast lebendiges Produkt“¹⁰³ entsteht, passiert bei Gerti das Gegenteil. Eine lebendige Frau wird zum gehorchenden Automaten ohne Gefühle, über den nur noch der Druck des Mannes herrscht.

Grob fährt die Hand ihres Herrn in ihren Ritzen und Sprüngen herum, seine Zunge leckt ihren Nacken ab, ihr Haar wird in die Wanne geworfen, an ihrem Kitzler wird kräftig gezogen, dass

⁹⁹ L: 21.

¹⁰⁰ Vgl. HENKE, 2000: 249.

¹⁰¹ L: 17.

¹⁰² HARTWIG, 2008: 16.

¹⁰³ WEBER, 1991: 232.

ihr die Knie vorn zusammenklappen und der Arsch wie ein Faltstuhl herausspringt, und auch viele andere Menschen folgen Seinem Kommando.¹⁰⁴

Ihre Möse wird nur auseinandergefaltet und, diese Broschüre kennen wir schon, lachend wieder zusammengeklappt. Die Lappen klatschen in den geübten Händen.¹⁰⁵

Die Entindividualisierung der Figuren und Automatisierung des mechanisch dargestellten Geschlechtsverkehrs werden betont, indem auch die Organe von Mann und Frau als Geräte und Gegenstände bezeichnet werden: „Baggerschaufeln“¹⁰⁶, „elektr. Leitung“¹⁰⁷, „kleine Pilotenkanzel“¹⁰⁸, „die Sparbüchse“¹⁰⁹, „Brennstoffpaket“¹¹⁰, „Büchsenöffner“¹¹¹, „Oberleitungsbügel“¹¹², „Sparschweindose“¹¹³, „Hirtenspieß“¹¹⁴, „Schachtel“¹¹⁵. Darüber hinaus wird die Austauschbarkeit des Menschen, vor allem aber die der Frau, stets wiederholt, indem der menschliche Körper als Ware und Eigentum dargestellt wird:

Die blassen Tragtüten der Brüste, sie lagern auf ihrem Brustkorb, nur ein Kind und ein Mann haben sie einst und jetzt in Anspruch genommen. [...] Man kann sie auch operieren lassen, wenn sie beim Essen bis auf den Tisch hängen. Sie sind fürs Kind, für den Mann und fürs Kind im Mann hergestellt worden.¹¹⁶

An das oben genannte Merkmal knüpft das der Geschichtslosigkeit, die auch eines der zentralen Merkmale der Pornografie ist, in der der Mensch degradiert und entmenschlicht wird. Die Figuren in *Lust* werden entpersonalisiert und funktionalisiert. Der Leser kann sich kein klares Bild von ihnen machen, weil er kaum etwas über das Äußere der Figuren erfährt. Die einzigen Besonderheiten, über die man etwas erfahren kann, sind die anatomischen. Dies kommt bereits in ihrer Benennung zum Tragen. Auf die Psychologie der geschichts- und gesichtslosen Figuren wird verzichtet, sie werden in keine Geschichte oder keinen Entwicklungszusammenhang eingebettet, sondern bewegen sich zwischen Vergewaltigungsakten, die zeitlich nicht verbunden sind.¹¹⁷ Gerade die Typisierung der Figuren ermöglicht

¹⁰⁴ L: 40.

¹⁰⁵ L: 201.

¹⁰⁶ L: 19.

¹⁰⁷ L: 26.

¹⁰⁸ L: 27.

¹⁰⁹ L: 31.

¹¹⁰ L: 31.

¹¹¹ L: 39.

¹¹² L: 108.

¹¹³ L: 114.

¹¹⁴ L: 120.

¹¹⁵ L: 122.

¹¹⁶ EBD.

¹¹⁷ Vgl. HENKE, 2000: 249f.

auch die Objektivierung der Frau, denn die patriarchale Gesellschaft fußt auf Stereotypen, die Jelinek mit dem Verfahren der Persiflage entlarvt.¹¹⁸

Die minimale Handlung ergibt sich dementsprechend nicht aus der Psychologie der Figuren, sondern aus einer Serie durchgeführter Vergewaltigungen. Narratologisch ist *Lust* – gekennzeichnet durch strukturelle Monotonie und Wiederholung – nicht sehr komplex. Sexual- beziehungsweise Vergewaltigungsakte werden parataktisch organisiert und radikalisiert, was auch zur Narrativik des pornografischen Romans gehört. Doch gerade dieser Zusammenprall des sprachlichen Experiments und des Trivialen der Pornografie führen zur Entlarvung der von den Medien vermittelten Bilder und Vorstellungen. Die Figuren, die in ihren Rollen eingesperrt sind, drehen sich im Kreis und werden dadurch zersetzt. Auf die herrschende Monotonie wird nicht nur durch wiederholende Handlungen angespielt, sondern sie wird im Text explizit thematisiert:

Und kräftig zieht der Vater sie ins Licht, sie muß sich öffnen für den Expreßzug, der daherdonnert. Jeden Tag dasselbe, selbst Landschaften ändern sich ja, und sei es aus Langeweile, wegen der Jahreszeiten.¹¹⁹

Und das heilige Direktorenpaar strebt wieder, in ewiger Wiederholung, der Strafanstalt seines Geschlechts zu, wo es nach Erlösung jammern kann soviel es will.¹²⁰

Leider ist es diesmal nicht ganz neu, denn er hat es vorhin genauso gemacht. Da seid ihr endlich in eurer Haut, und eure Lust bleibt immer dieselbe! Sie ist eine endlose Kette von Wiederholungen, die uns mit jedem Mal weniger gefallen [...].¹²¹

Mit der Destruktion des pornografischen Diskurses, in dem die Monotonie bis zum Äußersten getrieben wird, wendet sich der Text gegen den pornografischen Effekt und wird für die „Genußsüchtigen“¹²² ungenießbar gemacht. In *Lust* wird ein verzerrtes Abbild der Wirklichkeit geschaffen, in der das „für normal Gehaltene und Gehandhabte grell beleuchtet ausgestellt wird“¹²³. Auf diese Art und Weise wird *Lust* aus einer Erzählung zu einer Ausstellung, in der alles sichtbar und eindeutig ist, und nichts versteckt werden kann. Durch Übertreibungen und Zitatmontagen entsteht ein Video-Blick auf die weibliche Sexualität, der gewalttätig ist, aber durch Brechungen und Verdinglichungen die kommerziell erstellten Bilder der weiblichen Sexualität verurteilt¹²⁴.

¹¹⁸ Vgl. VIDULIĆ, 2004a: 57.

¹¹⁹ L: 38.

¹²⁰ L: 78.

¹²¹ L: 123.

¹²² LAMMER, 2012: 53.

¹²³ LÜCKE, 2008: 84.

¹²⁴ Vgl. JANZ, 1995: 119f.

Jelineks Antipornografie ist mehr als nur ein sprachliches Projekt. Es werden auch patriarchalische Machtstrukturen kritisch analysiert, indem die als lustvoller Vorgang dargestellte Zerstörung der Frau kritisiert werden. Außerdem hebt die Autorin die Ästhetisierung der Frau auf, deren Körper der männlichen Begierde angepasst wird. Indem die Frau die Machtmittel zur Unterdrückung an sich reißt und zu sprechen beginnt, durchbricht sie die herrschenden Machtverhältnisse. „Aber so ist es natürlich ein Skandal, wenn Frauen behaupten, anstatt zu verstehen, wenn sie sich nicht mäßigen, nicht relativieren, nicht konzentrieren, nicht menschn und, 'ganz subjektiv' beim 'eigenen, pathologischen Fall' bleiben können.“¹²⁵

Aufgrund der genannten Charakteristika des pornografischen Diskurses, die im Roman verwendet und/oder parodiert werden, kann festgestellt werden, dass es sich im Roman *Lust* um Metapornografie handelt, denn es wird gezeigt, auf welche Art und Weise im pornografischen Diskurs die Begierde inszeniert wird. „Vielmehr hat der Diskurs über den Sex, der als solcher nach Jelinek immer patriarchaler, also einem Herrschaftsverhältnis dienender Sex ist, eine Funktion, die nicht von den anderen patriarchalen Diskursen des Buchs [...] losgelöst werden kann.“¹²⁶

4.1. Anlehnung an drei pornografische Traditionen

Beim Versuch, weibliche Pornografie zu schreiben, dienten Jelinek die Texte von Georges Bataille, Marquis de Sade und Pauline Réage als Modelle¹²⁷, anhand derer die Eigenschaften der literarischen Pornografie festgestellt werden. Susan Sontag¹²⁸ zufolge arbeite Pornografie als literarische Form mit zwei Mustern. Entweder münde sie im Tragischen oder im Komischen. Was aber allen pornografischen Texten gemeinsam sei, ist die Übertreibung, die vor allem bei Georges Bataille auffällt. Für ihn befindet sich Lust im Bereich des Unerträglichen und das Vergnügen bedeutet nichts Anderes als Leid und letztendlich den Tod.

In *Lust* können neben der Übertreibung noch zwei weitere Momente festgestellt werden, mit denen Jelinek auf Bataille Bezug nimmt.¹²⁹ Das zur Überschreitung gehörende Moment der Tabubrechung gilt vor allem der übertriebenen Darstellung von Körpersäften, mit denen das eigentliche Geschehen im Zeichenhaften mündet. Während der Mann Samen und Urin begierig verschüttet, führt das Fließen der weiblichen Körpersäfte zur Peinlichkeit und der Aufhebung von Lust, was in folgenden Textauszügen zu sehen ist:

¹²⁵ RIEDLE, 1993: 97.

¹²⁶ LUSERKE, 1993: 61.

¹²⁷ Vgl. GOFFMAN; MORRIS, 2009: 247.

¹²⁸ Vgl. SONTAG, 1967: 220.

¹²⁹ Vgl. HENKE, 2000: 243.

Er prasselt mit seinem Urin herum. Man hört ihn überall unter seinem Dach, wie er mit seinem schweren Penis in die Rastplätze seiner Frau kracht, wo er sich endlich ausleeren kann. Erleichtert um sein Produkt, geht er wieder hin zu den Kleinsten der Wesen, die unter seiner Leitung ihr eigenes Produkt erschaffen.¹³⁰

Gerti muß plötzlich unwiderstehlich, zuerst noch zaghaft, dann kräftiger pissen. Der Raum ist zu klein für ihren Geruch. Sie schlägt den Schlagrock über den Schenkeln zusammen, aber der Gürtel wird ein wenig naß.¹³¹

Ein weiterer Punkt, der Batailles Pornografie und *Lust* gemeinsam ist, stellt das Moment der Blasphemie beziehungsweise der Tod Gottes dar. Doch während dieser Verlust bei Bataille zum Unsagbaren führt, kommt es in Jelineks Prosatext durch ihre blasphemischen Momente nicht zum Schwinden von Sinn. Ganz im Gegenteil, mit den gottlosen Wortkombinationsketten stellt sie das Christentum als Stütze des Unterdrückungssystems dar.¹³² Die Lust und Macht des Mannes seien göttlich und unausweichlich und ihnen müsse sich die Frau unterwerfen. Dies ist im vorliegenden Textauszug sichtbar:

Er [Hermann, H. D.] ist unausweichlich wie der Tod. Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zeigen, daß auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von seiner Frau.¹³³

Die zweite Tradition, an die Jelinek theoretisch und stilistisch anlehnt, ist die von Pauline Réage im Roman *Geschichte der O.*¹³⁴ Die theoretische Anlehnung bezieht sich auf die Annahme, dass das weibliche Geschlecht leer ist, was sich im Titel von Réages Roman niederschlägt. Aufgrund ihres fehlenden Gliedes wird die Frau als Mangelwesen betrachtet. Dementsprechend wird sie als „weitoffen, weltoffen“¹³⁵ und als „Klasmuschel“¹³⁶ beschrieben, „damit der Mann sein Geschäft in sie hineinmachen kann.“¹³⁷ Während bei Réage mit dem religiösen Pathos die Unterwerfung und der Masochismus zum Religiösen erhöht werden, verschwimmen bei Jelinek die Grenzen zwischen dem Sexuellen und dem Religiösen, wodurch sie in den Bereich des Komischen gerückt werden.¹³⁸ Sie stellt nämlich die Dummheit, Engstirnigkeit und den Sexismus mit der Religion gleich.

¹³⁰ L: 43.

¹³¹ L: 121.

¹³² Vgl. HARTWIG, 2008: 3.

¹³³ L: 55.

¹³⁴ Vgl. HENKE, 2000: 245.

¹³⁵ L: 2004: 76.

¹³⁶ L: 2004: 38.

¹³⁷ L: 2004: 38.

¹³⁸ Vgl. HENKE, 2000: 245f.

Die dritte pornografische Tradition, zu der Jelinek in eine intertextuelle Beziehung tritt, ist die von Marquis de Sades pornografischen Romanen.¹³⁹ Susan Sontag zufolge kämen in der Pornografie nur Typen, und nie Individuen vor, denn durch die Mechanisierung der Sexualität entsteht der Eindruck von der Austauschbarkeit der Körper.¹⁴⁰ Es werden Typen abgebildet – die Individualität und Psychologie der Figuren spielen keine Rolle. Eine Eigenschaft der Pornografie sei das Irreale, denn die Lust, die Größe der Organe oder die Orgasmusfähigkeit würden in der pornografischen Literatur hochgespielt. Dies sowie sprachliche Verfahren der Übertreibung und Häufung werden als Merkmale in Jelineks Text und den Werken de Sades betrachtet¹⁴¹.

4.2. Zitationsverfahren als Mittel zur Entmystifikation

In Jelineks Werken spielt das Verfahren der Intertextualität eine wichtige Rolle. Vor allem ist es die Technik der direkten Zitate aus alltäglichen Texten wie beispielsweise der Werbung, Redewendungen und Sprichwörtern. Denen stellt die Autorin als Vorlage dienende klassische Texte der Literatur gegenüber. In den meisten Fällen sind die Zitate kryptisch, was bedeutet, dass sie weder gekennzeichnet sind noch dass sie für den Leser, der das Original nicht kennt, identifizierbar sind¹⁴², denn es geht um veränderte Texte, in denen bestimmte Wörter umgetauscht oder nur einzelne Teilsätze verwendet werden. Jelinek verarbeitet literaturgeschichtliche und religiöse Motive und Zitate, vor allem aus dem deutschsprachigen Kanon, insbesondere von Hölderlin, Goethe, Rilke und Schiller. Hartwig¹⁴³ zufolge verwende sie auch die Sprache der Trivialkultur, v. a. des Schlagers, der Presse und des Heftrromans. Das kombinierte Sprachmaterial aus unterschiedlichen Bereichen kontextualisiert sie, indem sie mit der Sprache durch Umdeutung und Übertreibung spielt und verbale Fertigteile verarbeitet.

In *Lust* entsteht zwar aus längst formuliertem verschiedenartigem sprachlichem Material eine Collage, doch auch das neu Formulierte wird als bereits vorgefertigtes Material präsentiert. Somit werden nicht nur überarbeitete Zitate in Eigenes eingefügt, sondern auch Eigenes wird als Übernommenes in Zitiertes eingebettet. So beispielsweise „[...] er kennt jeden Tritt, den er austeilt [...]“¹⁴⁴, was als allgemein Bekanntes präsentiert und dadurch abgeschwächt wird.

¹³⁹ EBD.: 246.

¹⁴⁰ Vgl. SONTAG, 1967: 217.

¹⁴¹ Vgl. HENKE, 2000: 247.

¹⁴² Vgl. THEODORSEN, 2005: 239.

¹⁴³ Vgl. HARTWIG, 2008: 15.

¹⁴⁴ L: 24.

Jelinek eröffnet den Text mit zitierten Versen über die mystische Vermählung aus dem „Geistlichen Gesang“ des spanischen Mystikers Juan de la Cruz und stellt sie somit als Motto an den Anfang. Helga Gallas zufolge widerspiegle sich in der angedeuteten asexuellen Hochzeit der Wunsch der Frau nach dem Verzicht auf Sexualität, der aus der Hoffnungslosigkeit ihrer Sehnsüchte hervorgehe.¹⁴⁵ Matthias Luserke hingegen deutet den Zusammenhang mit dem Verweis auf Johannes von Kreuz' Erklärung der in Lust zitierten Strophe des „Geistlichen Gesangs“: „Die Seele hebt in dieser Strophe die unvergleichliche Gnade hervor, die ihr Gott erwies, indem er sie in das Innerste seiner Liebe zur Vereinigung und Umgestaltung in Gott einführte. Sie spricht von zwei Wirkungen, die daraus für sie hervorgingen, nämlich von der Vergessenheit und Entfremdung von allen Dingen sowie von der Ertötung aller Gelüste und Neigungen.“¹⁴⁶ Im Roman *Lust* sei dieser Gott die männliche Hauptfigur Hermann, und die Seele Gerti. Das Innerste sei Gertis Unterleib, auf den nur Hermann Anspruch hat. Diese Konstellation kann auch im Mythos der Liebe, Natur und Sexualität vorgefunden werden, die Jelinek entschleierte und als benennbar entlarvt.¹⁴⁷

Bärbel Lücke¹⁴⁸ zufolge ist bereits der erste Satz des ersten Kapitels eine Anspielung auf das Gemälde „Hieronymus im Gehäuse“ von Albrecht Dürer: „Vorhängeschleier spannen sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen.“¹⁴⁹ Dadurch wird Gerti in die Sphäre des Religiösen gebracht. Sie ist diejenige, die getrennt von den Anderen allein im Gehäuse sitzt. Im Roman sind zahlreiche Zitate vorhanden, die sich auf das Christentum beziehen, zum Beispiel: „Wer erbarmt sich unser.“¹⁵⁰ Sie werden so umgedeutet und umgeschrieben, dass blasphemische Bedeutungsketten entstehen, in denen die verschleierte Herrschaftsverhältnisse entmystifiziert und offengelegt werden und das Christentum als Stütze des Patriarchats und als Instrument der Unterdrückung der Frau dargestellt wird.

In mythendestruierender Absicht und einer ideologiekritischen Programmatik verwendet Jelinek in *Lust* Zitationsverfahren, die die Sprache dicht und komplex wirken lassen. Dabei geht es vor allem um Lyrikzitate von Hölderlin, die nicht nur trivialisiert, sondern auch zum Medium der Kritik werden. Dadurch wird die „Heiligung“ des männlichen Geschlechts und der männlichen Sexualität im kulturellen Diskurs¹⁵¹ entmystifiziert.

¹⁴⁵ Vgl. GALLAS, 1996: 191.

¹⁴⁶ LUSERKE, 1993: 62.

¹⁴⁷ Vgl. LUSERKE, 1993: 62.

¹⁴⁸ Vgl. LÜCKE, 2008: 87.

¹⁴⁹ L: 7.

¹⁵⁰ L: 33.

¹⁵¹ JANZ, 1995: 114.

Fragmentierte Hölderlin-Zitate werden dann eingesetzt, wenn die soziale und sexuelle Gewalt denunziert werden soll.

Wahrheit schenkt aber dazu
*Den Atmenden der ewige Vater [...]*¹⁵²

In dieser Lage schlafen sie [die Armen, H.D.] ein: indem sie auf ihre Verbindungen zum Direktor hinweisen, der, *atmend, ihr ewiger Vater* ist. Dieser Mann, der ihnen die Wahrheit ausschenkt wie seinen Atem, so selbstverständlich regiert er [...].¹⁵³

In den vorliegenden Textauszügen werden Verse aus der zweiten Fassung von Hölderlins hymnischem Entwurf ideologiekritisch verwendet und somit verdreht. Im entstellten Zitat in *Lust* atmet nur der ewige Vater, der den Anderen die eigene Wahrheit ausschenkt. Der „ewige Vater“ – eigentlich der Direktor – schenkt Lügen über die Ungleichheit und die Machtverhältnisse aus und herrscht über ihr Leben. Durch ein Zitat aus Hölderlins *Friedensfeier* wird auch die sexuelle und soziale Herrschaft des Mannes über die Frau ausgedrückt:

Wo aber wirkt der Geist, sind wir auch mit, und streiten,
Was wohl das Beste sei. So dünkt mir jezt das Beste,
Wenn nun vollendet sein Bild und *fertig ist der Meister*,
Und selbst verklärt davon aus seiner Werkstatt tritt,
Der stille Gott der Zeit und der Liebe Gesez,
Das schönausgleichende gilt vo[n] hier an bis zum Himmel.¹⁵⁴

Zitiert wird der Satz „fertig ist der Meister“, wobei mit „Meister“ Gott gemeint ist. Jelinek baut den Satz in eine postkoitale Szene ein, in der mit „Meister“ der Mann beziehungsweise Michael gemeint ist:

Die Frau soll die Blicke des Herrn in ihr Geschlecht ertragen lernen, bevor sie zu sehr an seinem Schwanz hängt, denn dort hängt noch viel mehr.
Heu fällt über sie und wärmt sie ein wenig. *Fertig ist der Meister*, aufgequollen die Wunde der Frau, und durch ruckartiges Ziehen an seinem Gerät zeigt Michael an, daß er sich wieder in seinen eigenen aufgeräumten Körper zurückzuziehen wünscht.¹⁵⁵

Bei den deformierten Zitaten Hölderlins geht es vorrangig um die Entmystifikation¹⁵⁶ des Christentums, das auf der Unterdrückung der Frau fußt. Jelinek destruiert Hölderlins Sprache

¹⁵² HÖLDERLIN, 1951: 236. Hervorgehoben von H. D.

¹⁵³ L: 7. Hervorgehoben von H. D.

¹⁵⁴ HÖLDERLIN, 1944: 203. Hervorgehoben von H. D.

¹⁵⁵ L: 123f. Hervorgehoben von H. D.

¹⁵⁶ Vgl. JANZ, 1995: 121.

und verwendet sie als Medium der Kritik. Das Erzählte wird durch den Diskurs Hölderlins gebrochen und kritisch kommentiert, weil es mithilfe seiner Sprache mystifiziert wird.¹⁵⁷ Jelinek ahmt die vorgegebenen sprachlichen Muster nach, mit denen die männliche Sexualität geheiligt und durch Destruktion entlarvt wird.

4.3. Dekonstruktion trivialer Mythen

Ende der sechziger Jahre befasst sich Jelinek mit Roland Barthes' 1957 erschienener Textsammlung *Mythologies*, was sie zur Auseinandersetzung mit dem Begriff *Mythos* führt. Demzufolge könnten weder Kunst noch Medien zwischen Natur und Geschichte trennen. Darüber hinaus werde der Wirklichkeit immer wieder Natürlichkeit verliehen. Für Barthes sei der Mythos beauftragt, „historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit.“¹⁵⁸ Barthes kämpft gegen die Auffassung des Menschen als etwas „Natürliches“, weil ihn dies manipulierbar mache.¹⁵⁹ *Mythos* bedeutet also bei Barthes, dass alles sprachlich Gemachte und historisch Entstandene der historischen Betrachtungsweise beraubt wird und in ein ewiges Sein umgewandelt wird.¹⁶⁰

Jelinek übernimmt diesen Mythosbegriff und betreibt in ihren Werken erst Mythendestruktion und danach Mythendekonstruktion. Dies bezieht sich auf „umfassende soziale und kulturelle Mythen: Mythos Natur, Mythos Sexualität, Mythos Frau, Mythos Österreich, Mythos Sport, Mythos Freizeit.“¹⁶¹ Die Autorin entschleierte Mythen des bürgerlichen Bewusstseins, die von Männern geschaffen wurden, indem sie alles, was bis dahin nicht aussprechbar war, benennt und ausspricht. Sie „[...] untersucht [...] die gesellschaftliche Funktion trivialer Mythen und bestimmt sie als entpolitisierte Aussagen, die in erster Linie auf die Stabilisierung des Patriarchats als Herrschaft der Bourgeoisie über die Arbeiter und als Herrschaft des Mannes über die Frau abzielen.“¹⁶² Der Zweck der Trivialmythen ist es, Frauen daran zu hindern, sich aus dem Zustand der Abhängigkeit zu befreien. In *Lust* entlarvt sie den Mythos der Frau als irrationales Mangelwesen, indem sie das Herrschaftsverhältnis unter den Geschlechtern aufzeigt. Damit stellt sie den Mythos der Liebe dem Hass entgegen, der sich als einzig echtes Gefühl herausstellt: „Nein, weint die Frau, an ihr hängt keine Liebe.“¹⁶³ Entschleiert wird nicht nur die Liebe, sondern auch die Sprache der Liebe, die es im Roman *Lust* nicht geben kann. „Es entfällt die Subtilität und

¹⁵⁷ EBD.: 122.

¹⁵⁸ Vgl. THEODORSEN, 2005: 238.

¹⁵⁹ Vgl. LÜCKE, 2008: 25.

¹⁶⁰ THEODORSEN, 2005: 225.

¹⁶¹ EBD.: 238.

¹⁶² LUSERKE, 1993: 63.

¹⁶³ L: 38.

Raffinesse des Liebens, der Entwicklung und Beherrschung von Strategien des Reizens, Begehrens und Überwältigens, die seit Choderlos de Laclos durchaus im Konflikt mit der etablierten gesellschaftlichen Moral literarisch und kulturhistorisch Epoche gemacht haben.“¹⁶⁴

In der Definition der Rolle der Frau lehnt Jelinek die biologische Geschlechtszuweisung und die von Männern geprägte Weiblichkeit ab, auf der auch Frauenliteratur fußt, weil darin Weiblichkeit angepriesen wird, die auf der männlichen Definition der Frau und den damit verbundenen Stereotypen aufgebaut wird. Das Verhalten und Bewusstsein der Frau definiert sie in Bezug auf ihre sozialen Prägungen.

Jelinek dekonstruiert nicht nur den Mythos der Frau als naturverhaftetes, von Gefühlen geleitetes Negativ des Mannes, sondern sie weist auf den Mythos des Geschlechts hin, das die Identität des Menschen determiniert. Dies tut sie, indem sie die Identität als etwas darstellt, was sich ausschließlich aus dem Geschlecht ergibt, was im vorliegenden Textauszug sichtbar ist:

Ja, und vielleicht ist das Geschlecht die Natur des Menschen, ich meine, die Natur des Menschen besteht darin, dem Geschlecht hinterherzurennen, bis er, im ganzen und in seinen Grenzen gesehen, genauso wichtig geworden ist wie dieses.¹⁶⁵

Entmystifiziert wird auch der Liebesdiskurs in der Religion und der Literatur. Der Mythos der heiligen Liebe, der mit Hilfe von entstellten Zitaten Hölderlins zerstört wird, knüpft an die Heiligung des männlichen Geschlechts und die Vergottung männlicher Sexualität an.¹⁶⁶ Jelinek entmystifiziert die von der kommerziellen Pornografie vermittelte Vorstellung von Sexualität. Im Roman basiert sie nicht auf männlicher und weiblicher Sexualität, sondern auf einem Herr-Knecht-Verhältnis, in dem die Frau täglich vergewaltigt wird. Die Ehe wird als Geschäftsbeziehung entlarvt, in der die Frau zum Eigentum des Mannes wird und ihren Zugang zu den Ressourcen an die eigene Sexualität knüpft. Das bereits erwähnte Herr-Knecht-Verhältnis kann als Folge der ökonomischen Verhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft betrachtet werden, in der auch der Körper zur Ware oder zum Zahlungsmittel wird.

Diese Frau hat sich erst letzte Woche einen Hosenanzug in der Boutique gekauft. Sie lächelt, als hätte sie was zu verbergen und hat doch nur das stumme Reich ihres Körpers. [...] sie

¹⁶⁴ PHILIPPI, 1991: 234.

¹⁶⁵ L: 79.

¹⁶⁶ Vgl. JANZ, 1995: 116.

pflückt nur die gütige Frucht Geld vom Baum ihres Mannes. [...] Der Mann kontrolliert ihr Konto [...]. Er glaubt eigentlich nicht, daß er für den bequemen Schaukelstuhl, in dem er, ein zufriedener Bub, seinen Stengel ausruhen und sich strecken läßt, auch noch bezahlen soll. [...] Sie soll wissen, was sie an ihm hat. Und umgekehrt weiß er von ihrem Garten, der stets geöffnet, zum Herumwühlen und Grunzen bestens geeignet ist. Was einem gehört, muß auch benutzt werden, wozu hätten wir es denn?¹⁶⁷

Die Frauen im Dorf suchen sich ihre Ehepartner nach ihrem Vermögen aus, doch nach der Eheschließung geraten sie in völlige Abhängigkeit von Männern. Sie können zwar arbeiten, doch dies wird ihnen systematisch erschwert. In einer schlechten wirtschaftlichen Lage entlässt der Direktor der Papierfabrik beispielsweise erst die Frauen, weil Männer etwas haben müssen, „[...] wohin sie sich entladen können [...]“¹⁶⁸ Dadurch gelingt es dem patriarchalischen Unterdrückungssystem, die Emanzipation der Frau zu verhindern und sie in der Rolle des Unterdrückten verharren zu lassen.

Seine Frau wartet auf ihn, wie er der Natur lächelnd vorlügt. Wie mit Lassobanden muß er sie einfangen. Er ist mit ihr eine lebenslängliche Gruppe.¹⁶⁹

Von Gleichberechtigung und gegenseitiger Liebe kann in dieser Konstellation nicht mehr die Rede sein. Die Ehe wird nicht als Gemeinschaft beschrieben, die auch ihre Nachteile hat, sondern als ein unbarmherziges System, das allein aus Unterdrückung, Demütigung, Ausnutzung und Missbrauch besteht. Jelinek schafft den Schein der Ehe als einen trivialen Mythos ab und deckt dessen Kehrseite auf. Ein weiterer Mythos, den Jelinek entlarvt, ist der der Frau als Natur, auf die der Mann jederzeit Anspruch hat. Während der Direktor der Papierfabrik die Kultur als Ausdruck der Menschlichkeit betrachtet, ist die Natur für ihn bedeutungslos: „Nicht liebt er Wildes, der stumme Wald sagt ihm nichts.“¹⁷⁰ „Aus den Liebeshändeln hochgestellter Personen in freier Natur, die noch die barocke Schäferdichtung dargestellt hat, wird in *Lust* die trostlos-gewalttätige Sexualität eines Fabrikdirektors mit seiner Frau in einem steirischen Alpental, in dem die Natur für die Papierfabrikation kahlgeschlagen wird [...]“¹⁷¹. Genauso wie die Natur wird auch die Frau ausgenutzt und vernichtet. Gerti symbolisiert dabei die zerstörte Idylle des Alpentals:

Der Gebirgsbach, in dem hier, an seinem Oberlauf, noch keine Chemikalien schwimmen lernen, nur manchmal kümmerliche Menschenfäkalien, er rüttelt sich neben der Frau durchs

¹⁶⁷ L: 45.

¹⁶⁸ L: 161.

¹⁶⁹ L: 32.

¹⁷⁰ L: 15.

¹⁷¹ JANZ, 1995: 117.

Bett. Die Hänge werden steiler. Dort vorn, hinter der Kurve, wächst die gebrochene Landschaft bereits zusammen. Der Wind wird kälter. Die Frau beugt sich tief über sich. Ihr Mann hat sie heute durch Tritte schon zweimal anspringen lassen.¹⁷²

Die Frau Direktor ist eine heitere Wolke, zumindest sieht sie so aus, da sie jetzt vom Sessel zu Boden sinkt, wo sie wie sie sich bettet so liegt. Die Wirtin greift ihr grundgütig unter die Achseln. Von Gertis Kinn rinnt ein kleiner Bach hinab und breitet sich aus. Jeden Tag geht das nicht so weiter. Prächtig glänzt die Natur noch einmal, zum letzten Mal, von draußen herein, und die Herden ihrer Benutzer ziehen mit geduldigen Rücken herein, froh endlich selbst einen heben zu dürfen [...].¹⁷³

Im Text wird auf den sexistischen Umgang mit Natur hingewiesen, an deren Wunden nur Schaulustige Interesse haben: „[...] doch irgendwo wird schon in der Natur eine neue Wunde aufbrechen, zu der sie alle hineilen müssen“.¹⁷⁴ So wie die Zellulosefabrik mit der Natur umgeht, geht auch Hermann mit Gerti um: „Er sieht Gottes tektonische Verwerfungen an ihren Oberschenkeln, sie machen ihm nichts aus, er klettert in seinen Hausbergen herum auf sicherem gewohnten Steig, er kennt jeden Tritt, den er austeilt“.¹⁷⁵ Mit Naturmetaphern wird der Mythos von der Frau als Natur entlarvt, der dem männlichen Geschlecht dazu dient, das Ausleben der Sexualität an der Frau als natürliches Recht zu rechtfertigen: „Was wendet die Frau den Kopf? In der Natur haben wir doch alle Platz! Selbst das kleinste Glied noch, obwohl es nicht sehr gefragt ist“¹⁷⁶. In *Lust* werden Männer als Jäger dargestellt, die sich an der sich ihnen stets anbietenden Natur täglich vergreifen.

Der Kadaver ist verschleppt. Die Frau ist aus der Stadt hierher gebracht worden, wo ihr Mann die Papierfabrik leitet.¹⁷⁷

Eine Zeitlang kommt dieser fremde große Hund mit, erwartungsvoll, ob er sie in den Fuß beißen könnte, denn sie hat keine guten Schuhe an. [...] Die Frau tritt nach dem Hund.¹⁷⁸

4.4. Sprache als wichtigste Protagonistin

Der Prosatext *Lust* besteht aus 15 Kapiteln, die auf wiederholten häuslichen Vergewaltigungsszenen bauen, die sich fast nur in der Wortwahl und der Metaphorik unterscheiden, denn es wird immer wieder ein und dasselbe Schema beschrieben – der triebgesteuerte Mann geht mit mechanischen Griffen an die Frau heran, zwingt sie zum Gehorsam, vergewaltigt sie und lässt sie die Spuren des Sexualaktes selbst beseitigen.

¹⁷² L: 69f.

¹⁷³ L: 210.

¹⁷⁴ L: 99.

¹⁷⁵ L: 24.

¹⁷⁶ L: 21.

¹⁷⁷ L: 8.

¹⁷⁸ L: 69.

Parataktisch sind nicht nur die Verwegaltigungsszenen aneinander gereiht, sondern auch die Sätze, die häufig asyndetisch verbunden sind, wie beispielsweise in der folgenden Satzverbindung: „Er ist verheiratet, das ist ein Gegengewicht zu seinen Vergnügungen.“¹⁷⁹ Polysyndetisch wird häufig die Konjunktion „und“ verwendet, mit der auch Sätze beginnen, die inhaltlich nicht an den vorangehenden Satz knüpfen: „Und die Menschen halten sich genau an das nächste, das sich unter ihnen ausstreckt.“¹⁸⁰ Mit der Verwendung von adversativen und restriktiven Satzverbindungen (mit „aber“ und „doch“) wird eine bestimmte Dynamik zwischen der Rede und Widerrede geschaffen, denn das Gesagte wird gleich eingeschränkt oder ihm wird eine andere Behauptung entgegengesetzt: „Die Familie kann Gutes tun, aber sie muß dafür auch gut essen und die Beute der Feiertage einbringen.“¹⁸¹ Neben elliptischen Sätzen sind auch einfache Sätze vorhanden, die häufig zwischen zwei Satzgefüge – deren Anzahl höher als die der anderen Konstruktionen ist – eingefügt werden und dadurch stärker zum Ausdruck kommen oder aneinander gereiht. Dadurch tragen sie der Dynamik des Textes bei:

Der Boden scheint vom Blut wie frisch hergerichtet. Auf dem verschneiten Weg zersplitterte Vogelfedern. Ein Marder oder eine Katze haben ihr natürliches Schauspiel geboten, auf allen vieren kriechend ein Tier ist gegessen worden. Der Kadaver ist verschleppt. Die Frau ist aus der Stadt hierher gebracht worden, wo ihr Mann die Papierfabrik leitet.¹⁸²

In der Wortwahl kommen Wörter und Ausdrücke aus der Sprache des Konsums, der Technik, des Sportes und der Medien zum Ausdruck: „Rückfront“¹⁸³, „Schauspiel“¹⁸⁴, „Auslagenscheiben“¹⁸⁵, „Bezirksmeisterschaft“¹⁸⁶, „Farbfotos“¹⁸⁷, „Kleinwagen“¹⁸⁸, „Flaschenhals“¹⁸⁹, „Ö3 Wecker“¹⁹⁰, „Ford Imperium“¹⁹¹ und „BMX-Rad“¹⁹². Häufig werden Wörter aus den erwähnten Bereichen auch als Metaphern für Geschlechtsteile oder Vorgänge verwendet: „Und auch der PKW der Frau soll nicht dazu dienen, daß sie auf eigenen Wegen fährt, er hat ihr ja schon eine Spur vorgelegt mit seinen Geschossen, die brüllend Schneisen in

¹⁷⁹ L: 7.

¹⁸⁰ EBD.

¹⁸¹ L: 11.

¹⁸² L: 8.

¹⁸³ EBD.

¹⁸⁴ EBD.

¹⁸⁵ EBD.

¹⁸⁶ L: 9.

¹⁸⁷ L: 12.

¹⁸⁸ L: 14.

¹⁸⁹ L: 17.

¹⁹⁰ L: 12.

¹⁹¹ L: 19.

¹⁹² L: 22

den Wald gebrochen haben.“¹⁹³ In Syntagmen wird das Bestimmungswort häufig abgekürzt, was zwar darauf hindeuten kann, dass es von wenig Bedeutung ist, aber gleichzeitig kommt es dadurch besonders zum Ausdruck, wie zum Beispiel in: „himml. Vater“¹⁹⁴, „menschl. Gewohnheiten“¹⁹⁵, „menschl. Genuß“¹⁹⁶, „tägl. Gewohnheiten“¹⁹⁷, „hl. Krippe“¹⁹⁸, „freiwill. Feuerwehr“¹⁹⁹ und „röm. kath. Land“²⁰⁰. Besonders auffallend sind die mit Großbuchstaben geschriebenen Wörter: „SEIN“²⁰¹, „SIE“²⁰², „WIR“²⁰³, „IHREN“²⁰⁴ und „MUSS“²⁰⁵, die auch auf die Machtverhältnisse und Herrschaftstrukturen hinweisen. Die bürokratisierte Sprache weist zugleich auf das Mechanische und Fremdgesteuerte der menschlichen Beziehungen hin.

„Befasst man sich mit der Autorin Elfriede Jelinek, so befasst man sich unausweichlich mit der Sprache, denn wie Herwig Weber feststellt: 'Die wichtigste Protagonistin in allen Texten Jelineks ist die Sprache selbst.'“²⁰⁶ Mit unterschiedlichen sprachlichen Verfahren destruiert und dekonstruiert Jelinek die herkömmlichen sprachlichen Muster, wodurch sie die Sprache und ihren Inhalt entfremdet und Gesellschaftskritik betreibt. Anders als im pornografischen Diskurs, in dem die Sprache nur das Mittel zur Vermittlung der pornografischen Bilder ist, steht bei Jelinek die Sprache im Mittelpunkt:

Ich möchte das jetzt an dieser Stelle neu in Worte kleiden!²⁰⁷

Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!²⁰⁸

Aber nur um die Sprache sind Menschen ja nie verlegen, und mehr ist auch nicht in ihnen verborgen.²⁰⁹

Sie wird als Problem dargestellt, das aufgrund der starken Ideologisierung vorbelastet ist und schwer entschlüsselt werden kann. Nur indem die Sprache als das bereits Vorgefundene

¹⁹³ L: 26.

¹⁹⁴ L: 11.

¹⁹⁵ L: 18.

¹⁹⁶ L: 16.

¹⁹⁷ L: 53.

¹⁹⁸ L: 34.

¹⁹⁹ L: 83.

²⁰⁰ L: 127.

²⁰¹ L: 48.

²⁰² L: 151.

²⁰³ L: 153.

²⁰⁴ EBD.

²⁰⁵ L: 234.

²⁰⁶ LUIF, 2013: 77.

²⁰⁷ L: 20.

²⁰⁸ L: 28.

²⁰⁹ L: 235.

destruiert und dekonstruiert wird, kann mit ihr ein Diskurs erschaffen werden, in dem die Frau nicht Objekt der Ästhetisierung und der Triebabhängigkeit ist.

Aus diesem Grund wirkt die Sprache im Roman *Lust* künstlich. Marlies Janz bezeichnet sie als „hochartifizuell“²¹⁰. Mit ihr ist es unmöglich, von Sexualität und Liebe zu schreiben, ohne von der Vergangenheit beeinflusst zu werden. Die sexualisierte und männlich dominierte Sprache wird im Roman destruiert. Sie ist ideologisiert und wird von den Medien beherrscht. „Wohin man auch schaut in diesem Roman, jedes Ding ist vorgefabriziert, jedes mögliche Wort durch Zeitung, Kino, Werbung vorgesprochen, selbst 'das Kind spricht wie aus dem Fernsehen.“²¹¹ Das Kind reduziert – genauso wie der Vater – den Körper der Mutter auf Körperöffnungen, was sich in seiner Sprache niederschlägt, die nur den Wortschatz des Verkehrs kennt. Dies zeigt, in welchem Maße selbst die Sprache ideologisiert ist und als Ideologiemittel dient.²¹²

Wenn man die Interviews, die Elfriede Jelinek gibt, liest, sagt sie [...], es sei nicht möglich, eine weibliche obszöne Sprache zu sprechen, das weibliche sexuelle Begehren direkt auszudrücken, es gelinge nur über die Ironisierung, Rediculisierung des männlichen Diskurses. Allerdings macht sie dafür ausschließlich die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau im Patriarchat verantwortlich, jedenfalls in ihren Interviews; ihr Text hingegen sagt es anders. Metaphern kommen der Wahrheit näher als der bewußte, wissende Diskurs.²¹³

Wenn über Sexualität gesprochen wird, was in einem Viertel des Gesamtumfanges dieses Prosatextes der Fall ist²¹⁴, nimmt die Sprache eine Form der Aggressivität an, denn nur auf diese Art und Weise kann über Sexualität gesprochen werden – sezierend und verletzend. Einerseits deckt sie mit Übertreibung und sarkastischem Humor die Krise zwischen Mann und Frau auf und entlarvt die hedonistische genussfixierte Gesellschaft. Andererseits verhindert sie dadurch die Konsumierung ihres Textes als Pornografie. Mit Attributen aus den Bereichen der Tierwelt, des Konsums und des Haushalts, mit denen der sexuelle Akt versehen wird, überschreitet sie die „sprachlichen Schmerzgrenzen“.²¹⁵

Helga Gallas weist darauf hin, dass die Metaphern für die männliche Gewalt in *Lust* viele Ähnlichkeiten mit der Bedrohlichkeit der Mutter haben, denn genauso wie von der Mutter – vor allem im Roman *Die Klavierspielerin* –, wird die Frau auch vom Mann

²¹⁰ JANZ, 1995: 113.

²¹¹ GALLAS, 1996: 187.

²¹² Vgl. JANZ, 1995: 119.

²¹³ GALLAS, 1996: 194.

²¹⁴ Vgl. LUSERKE, 1993: 61.

²¹⁵ HARTWIG, 2008: 16.

gleichzeitig zerstört und mit Geschenken und Fürsorge überschüttet²¹⁶. „Die gewalttätigen Metaphern für das männliche sexuelle Verhalten sind also überdeterminiert, sie bilden quasi ein mittleres Gemeinsames zwischen mütterlicher und männlicher Gewalt.²¹⁷“

In ihrem Prosatext *Lust* schafft Jelinek Momente der Spannung, indem sie diejenigen sprechen lässt, die bis dahin dazu keine Möglichkeit hatten. Das, was bisher Objekt war, wird nun zum Subjekt, indem es die Sprache an sich reißt. Mit der Sprache als Machtmittel wird gegenüber der männlichen Ästhetik eine weibliche geschaffen, um „[...] die Unnatur der Frau, ihre patriarchalisch-kapitalistische Kulturerziehung, sprich Kolonisierung vorzuführen, die Künstlichkeit der ihr abverlangten gesellschaftlichen Existenz.“²¹⁸ Jelinek übernimmt den männlichen verachtenden Blick und verschiebt ihn, genauso wie sie es mit Zitaten tut.

An Komik fehlt es Jelineks aggressiver Sprache nicht. In *Lust* entsteht Komik dadurch, dass Bedeutungsketten aus unterschiedlichen gedanklichen Bereichen aneinander geknüpft werden. Dies geschieht beispielsweise, wenn Zitate von Hölderlin, Goethe, Schiller oder Rilke in einen sexuellen Kontext eingebaut werden. Während die entstellten Zitate Hölderlins als Medium der Kritik dienen, werden blasphemische Wortkombinationen zur Kritik an der christlichen Religion eingesetzt. Das Christentum wird dabei als Teil des Unterdrückungssystems dargestellt, worauf diverse Wortspiele hindeuten:

Nicht will an seinem Strahl sie sich laben, aber sie muß, die Liebe verlangt's. Sie muß ihn gepflegt werden lassen, sauberlecken und mit den Haaren abtrocknen. Jesus hat diesen Wettlauf damals gewonnen, daß er von einer Frau abgewischt worden ist.²¹⁹

In der hl. Wandlung hat er ihren Körper auf seine Ausmaße umbauen lassen. Das ist ein Gefäß, zur Entnahme bestimmt [...].²²⁰

Jahrhunderte kriegen diesen Mann nicht klein, der steht immer wieder auf. Jesus: der ist auch nicht totzukriegen!²²¹

Der Sprache in *Lust* wird jede Eindeutigkeit verweigert, indem Ausdrücke und Redewendungen wortwörtlich gemacht werden. „Zeichen und Bezeichnetes fallen im Text nicht auseinander, um einen Raum von vielen Bedeutungen zu eröffnen, sondern Jelineks Sprache ist eindeutiges Sprechen. Im Zeichen des Sexes wird das Bezeichnete sogar zum

²¹⁶ Vgl. GALLAS, 1996: 192.

²¹⁷ EBD.: 192.

²¹⁸ RIGENDINGER, 1993: 35.

²¹⁹ L: 40.

²²⁰ L: 57.

²²¹ L: 72.

Gezeichneten.²²² Im Gegensatz zum eindeutigen Sprechen bedient sich das Patriarchat einer mystischen und Mythen schaffenden Sprache, die die herrschenden Herr-Knecht-Verhältnisse verschleiert.

Jelinek hinterfragt die gesellschaftlichen Geschlechterrollen, indem sie die patriarchalen Verhältnisse verschärft und die sprachlich festgefahrenen Muster de(kon)struiert und auf diese Art und Weise entlarvt. Sie zeigt die herrschenden Machtstrukturen in ihrer Hierarchie auf, in der die Repression der Frau wiedergegeben wird. Dargestellt wird das, was für das Patriarchat charakteristisch ist, nämlich die Tatsache, dass das Weibliche immer Repressions- und Lustobjekt ist.

Jelinek verwendet die Logik und Sprache der patriarchalen Gesellschaft, um auf das Verborgene und Zensierte zu deuten und zeigt mit dem „böse[n] Blick“²²³, wie sich die Unterdrückte zur Komplizin des Unterdrückers machen will, darin jedoch wegen der Vorprogrammiertheit der Herrschaftsverhältnisse scheitert. Sie wehrt sich gegen die männliche Dominanz, indem sie deren Machtmittel verwendet. Im Werk vermischt sich die Objektsprache mit der Metasprache, und zwar durch ein sprachliches Verfahren, in dem die Sprache des Werkes aus der Objektsprache, ihrer Idealisierung und der Destruktion dieser Idealisierung besteht. Dadurch überträgt Jelinek das Verfahren der Mythendekonstruktion auf die Ebene der Wortverbindungen, die in „semantischen Überlagerungen“²²⁴ realisiert werden, wie zum Beispiel in „Hitlerzimmer“²²⁵ statt „Hinterzimmer“ oder „Schlammzimmer“²²⁶ statt „Schlafzimmer“. Als Kontraktionen von zwei Wörtern entstehen auch Mischwörter, bei denen zwei Bedeutungen verdichtet werden, wie beispielsweise „Delysium“²²⁷ aus „Delirium“ und „Elysium“, „Geschlechtsbetrieb“²²⁸ aus „Geschlechtstrieb“ und „Betrieb“ oder „Schlaraffenrock“²²⁹ aus „Schlafrock“ und „Schlaraffenland“.

„Hoffnungslos überdeterminiert ist jeder einzelne Begriff, [...]“²³⁰ denn jedes Wort bringt neue Bedeutungen und Anspielungen mit sich, was das Lesen deutlich erschwert. Jelineks Text ist mit Ironie überzogen, sodass jede Aussage implizite und explizite Botschaften enthalten kann. Mit dem „Wortwörtlichmachen von Bedeutungen, Theorie,

²²² LUSERKE, 1993: 61.

²²³ HAGE, 1989.

²²⁴ JANZ, 1995: 122.

²²⁵ L: 13.

²²⁶ L: 119.

²²⁷ L: 128.

²²⁸ L: 243.

²²⁹ L: 132.

²³⁰ RIEDLE, 1993: 96.

psychoanalytischen Archaismen, Kalauer, [und] Wortspiele[n]“²³¹ verwischt sie die Grenzen der Logik und lässt ihr Erzählen unzuverlässig und widersprüchlich wirken. Die Mittel zur Aufdeckung der herrschenden Strukturen der kleinbürgerlichen Mentalität befinden sich für Jelinek in der Sprache. Ironisch werden Sprachklischees und Ausdrücke aus der Popkultur zitiert, in denen durch Übertreibung die Brutalität und Grotteske des Kleinbürgertums mit all seinen Untedrückungsmechanismen aufgezeigt wird.²³²

Zur semantischen Überlagerung kommt es durch die Verwendung von ähnlich oder gleich klingenden Wörtern, mit denen die Grenzen zwischen den Bereichen Sport, Sexualität, Wirtschaft, Technik, Medien und Essen verwischt werden. Diese assoziative Verknüpfung führt zu sprachlichem Witz, aber auch zur Verfremdung, durch welche die Auffassungen des Sprachmaterials entautomatisiert werden. Der Leser muss seine ganze Aufmerksamkeit auf die Sprache lenken, was in den vorliegenden Sätzen erkennbar ist:

Später wird eine Flasche Auslese entkorkt werden, und dann werden auf dem Bildschirm ausgelassene auserlesene zu sehen sein [...].²³³

Tun wir so, als erblickten wir, einander schauend, einen Film, der einfach einschlägt (einen einschlägigen Film).²³⁴

Sie müssen nur fest an etwas Einschlägiges glauben und jemandem dafür die Zähne einschlagen.²³⁵

Diese Frauen werden ständig im Tagbau abgebaut oder in die Nacht hinausgeschmissen.²³⁶

[...] und andre orientieren sich bereits an seinem Aussehen und seinen Geschmacksnerven, die stets die Ware unter lauter Unwahrheiten herausspüren.²³⁷

Die Technik ist nicht das Gemächte des Menschen, d.h. sie ist nicht das, was ihn so mächtig macht.²³⁸

Wörter werden oft mit einer neuen Bedeutung aus dem Bereich der Sexualität versehen oder ihre Doppeldeutigkeit wird dem Leser bewusst gemacht. „Viele Wörter und Passagen in Jelineks *Lust* haben den Charakter von Witzen, die freilich nicht abrupt enden, sondern weiterge- und in neue überführt werden.“²³⁹ Mit diesem sprachlichen Verfahren übt Jelinek

²³¹ LÜCKE, 2008: 83.

²³² Vgl. CAR, 2003: 64.

²³³ L: 57.

²³⁴ L: 202.

²³⁵ L: 203.

²³⁶ L: 132.

²³⁷ L: 119.

²³⁸ L: 109.

²³⁹ ANZ, 1996: 205.

Ideologiekritik und legt die wahre Bedeutung der Wörter offen. Somit wird beim Leser Misstrauen hervorgerufen, das dazu führt, dass die Sprache als Repräsentation von Wahrheit samt der Machtverhältnisse, die sich in ihr widerspiegeln, bewusst gemacht wird und dass darüber reflektiert werden muss. Das Unbewusste, nämlich die herrschenden Gesellschaftsstrukturen, werden auf diese Art und Weise aufgedeckt.

„Der sprachliche *Overkill* ist notwendig, um zu zeigen wie festgefahren die diskursiven Dichotomien sind.“²⁴⁰ In einem verdichteten und komplexen Text könnten ohne das zwanghafte Wiederholen der Vergewaltigungsszenen keine Gleichgültigkeit und Monotonie vermittelt werden, die auf diese Art und Weise auf die Auswegslosigkeit der Figur und ihrer Stellung in der Gesellschaft deuten. Die Szenen verlieren durch ständige Wiederholung jedoch nicht an Kraft.

Neben Sprichwörtern, die in *Lust* in ihrer ursprünglichen Form verwendet werden, gibt es auch solche, deren ursprüngliche Form und Bedeutung verändert wurden. Dies ist in den vorliegenden Textauszügen erkennbar:

Der halbsteife Schwanz des Vaters liegt brav wie ein Jagdhund zwischen den Oberschenkeln auf der Sesselkante, nichts fehlt, die Eichel schaut halb hervor, es biegt sich das Geländer unter ihr. Es stürzt aus den Männern heraus, dort wo ihr Eingeweide beginnt, dort eilen sie mit Weile, und immer weiter und weiter schnüren sie durchs Unterholz. Nein, dieses Geschlecht legt sich nicht eher schlafen, bis es sich noch einmal geregt und tüchtig geregnet hat.²⁴¹

Während das ursprüngliche Sprichwort „Eile mit Weile“ bedeutet, man solle auch Eiliges nicht überhastet tun, bezieht sich das oben verwendete Sprichwort auf die Erektion, die dadurch bildlich und ironisiert beschrieben wird:

Die Frau Direktor ist eine heitere Wolke, zumindest sieht sie so aus, da sie jetzt vom Sessel zu Boden sinkt, wo sie wie sie sich bettet so liegt. Die Wirtin greift ihr grundgütig unter die Achseln. Von Gertis Kinn rinnt ein kleiner Bach hinab und breitet sich aus.²⁴²

Das Sprichwort „wie man sich bettet, so liegt man“ wurde von der Form und von der Bedeutung her verändert. Während es ursprünglich bedeutet, dass man selbst für die Konsequenzen des eigenen Handelns verantwortlich ist, bezieht sich das Sprichwort im vorliegenden Textausschnitt wörtlich auf Gertis Betrunkenheit. Es kann jedoch auch die Tatsache betreffen, dass Gerti an ihrem Alkoholismus selbst die Schuld trägt, wobei es sich

²⁴⁰ LAMMER, 2012: 55.

²⁴¹ L: 225f.

²⁴² L: 210.

dann um die ursprüngliche Bedeutung handelt. Jelineks hochartifizielle Sprache macht durch verschiedene sprachliche Verfahren ein flüchtiges Lesen unmöglich – „[...] dieser Roman fordert sogar eine neue Lesetechnik: ständiges Interpretieren, um die 'fast unentwirrbaren' Zitatenknäuel zu entwirren“²⁴³

4.5. Gesellschaftliche Geschlechterrollen im Patriarchat

Jelinek ist „eine dekonstruktivistische Autorin, die sich äußert [...], die verdreht und verschiebt, die mit Fakten arbeitet und sie dekontextualisiert und rekontextualisiert [...]“²⁴⁴

Der Mann hat nicht nur Macht über die Sprache. Er zeigt auch immer wieder die Frau als das Negativ des Mannes, als fehlerhaftes Wesen. Aufgrund ihres fehlenden Penis ist sie ein Mangelwesen, das nur von Gefühlen geleitet wird und jemanden braucht, der für sie entscheidet: „Ihre Gefühle füllen sie ganz aus, und sie muß aus sich herausschlagen wie die Triebe es tun, wenn man sie nicht fest eingesperrt hält im Fernsichtgerät des Leibes.“²⁴⁵ Aufgrund dessen wird ihr auch die Subjektivität abgesprochen.

Die weibliche pornografische Sprache kann es jedoch nicht geben, denn schon das Weibliche wird als pornografisch betrachtet. Das Bild der Frau als Lustobjekt wird von den Medien und der patriarchalischen Gesellschaft geschaffen, die im Weiblichen ausschließlich das von der Film-, Mode- und Kosmetikindustrie aufgezwungene Äußerliche sehen. Nur mit Hilfe von Antipornografie kann es Jelinek gelingen, den Schönheitswahn der sexualisierten Gesellschaft und die Ästhetisierung des weiblichen Körpers auszulöschen sowie die Herrschaftsstrukturen aufzuweisen. Christina Lammer zufolge gebe es in der Gesellschaft selbstverständlich solche, die ins Abseits geschoben werden, es sei jedoch noch immer nicht akzeptabel, darüber als gesellschaftliches Problem zu schreiben. Nur Männern sei es erlaubt, über die Frau und ihr Inneres zu schreiben.²⁴⁶ Jelinek traut sich, diese Ordnung zu durchbrechen, indem sie die herrschenden Strukturen annimmt und sie in Frage stellt.

Sie schreibt über die zensierte und als „Wunde der Frau“²⁴⁷ dargestellte weibliche Sexualität. Die Autorin sagt im Gespräch mit Riki Winter, dass es für die Frau nur dann möglich sei, sich in die Gesellschaft einzuordnen, wenn ihr Schreiben zu einem „gewalttätige[n] Akt“ wird.²⁴⁸ Anders als es der Fall in der Frauenbewegung war, zeigt Jelinek die Frau nie als das bessere Geschlecht, sondern lediglich als das vom Patriarchat

²⁴³ SINKOVIĆ, 2003: 60. Übersetzt ins Deutsche von H. D.

²⁴⁴ LÜCKE, 2008: 80.

²⁴⁵ L: 96.

²⁴⁶ Vgl. LAMMER, 2012: 39.

²⁴⁷ L: 247.

²⁴⁸ Vgl. HOCHRADL, 2010: 70.

entstellte Bild des unterdrückten Geschlechtes. Es wird auch nicht das Weibliche beschrieben, sondern die objektivierte Position der Frau und die gesellschaftlichen Geschlechterrollen. Die Wirklichkeit wird nicht abgebildet, sondern verspitzt und deformiert – dies ist an den Figuren zu sehen, die alles Andere als lebensecht erscheinen. Gerade durch diese Betonung kommt es zur Auseinandersetzung mit den patriarchalischen Verhältnissen.

Mit der Frau wird gehandelt wie mit einem Produkt, worauf der Mann in dieser genussfixierten Gesellschaft in jedem Augenblick Anspruch hat. In der Sprache ist dies unter anderem mit Funktionsverbgefügen angedeutet, in denen „die Frau zur Anwendung gebracht wird“²⁴⁹ und in Passivsätzen meistens nur als Patiens erscheint (z.B. „damit die Frau als Auslegware in ihren Koben verbracht werden kann“²⁵⁰). Mit der Frau werden Wörter und Ausdrücke verknüpft, die sonst nur in der Sprache der Technik und des Konsums verwendet werden:

Die Gerti kann sich sogar am Klavier herausbacken und dann dem Mann ihre frische Semmel ausliefern gehen.²⁵¹

Die Büchse der Frau klafft, die Sparschweindose quiekt, sie ist zum Einnehmen bestimmt, nur um gleich wieder alles hergeben zu müssen.²⁵²

Die Frau ist Eigentum des Mannes, dem sie ihre Sexualität vorbehalten muss – ihr Zugang zum Geld ist auch allein an ihre Sexualität geknüpft: „Die Frau kann nur mit sich selbst dienen.“²⁵³ Häufig wird auf die ähnliche Beziehung des Mannes zur Frau und zu seinem Wagen angespielt. Dies erfolgt auch dadurch, dass im sprachlichen Witz das Wortmaterial neu geordnet wird: „Die meisten Männer kennen die Biographie ihres Autos besser als die Autobiographie ihrer Frau.“²⁵⁴ Mit der Darstellung der Hierarchien in der patriarchalen Gesellschaft wird die Unterdrückung der Frau wiedergegeben. „Ihre [Jelineks, H. D.] Gleichgültigkeit äußert sich nicht in sozialer, sondern stilistischer Aufbrechung eines herrschenden Literatursystems.“²⁵⁵

Das Geschlecht der Erzählinstanz im Roman bleibt unbekannt. Der spielerische Umgang mit der Geschlechtszuteilung auf der Ebene des Erzählers oder der Erzählerin trägt zur Entlarvung geschlechtsspezifischer Liebesmythen als unmöglicher Kategorie bei.²⁵⁶ In

²⁴⁹ L: 57.

²⁵⁰ L: 131.

²⁵¹ L: 119.

²⁵² L: 114.

²⁵³ L: 61.

²⁵⁴ L: 88.

²⁵⁵ LAMMER, 2012: 30.

²⁵⁶ Vgl. VIDULIĆ, 2004b: 262.

Lust geht es nicht nur um Sexualität, die entmystifiziert wird, sondern um die „Selbsteheiligung – die Mystifikation – männlicher Sexualität und um die Sexualität der Gewalt-Pornografie [...].²⁵⁷“ Im Gegensatz zur Frau wird der Mann geheiligt, genauso wie sein Geschlechtsteil, der „himml. Vater“²⁵⁸, das „Glied der Einfältigkeit“.²⁵⁹ Auch die Lust des Mannes, die ihn zum Schöpfer macht, ist göttlich, sodass sowohl im Zusammenhang mit Hermann als auch mit Michael auf den Schöpfungsakt angespielt wird.

Dieser junge Mann hat all die Pracht geschaffen und geschafft, dieses weiße schauernde Fleischgebirge, das sich vor ihm erstreckt, und dem er, wie die brave Abendsonne, Röte ins Gesicht gemalt hat. Er hat die Frau in Pacht genommen und darf von ihr aus immer, wenn er möchte, ihr unter ihrem Kleid an die Falten fahren.²⁶⁰

Die Frau stirbt nicht, sie entsteht ja gerade erst aus dem Geschlecht des Mannes, der ihren Unterleib im Labor bereits vollständig nachgebaut hat.²⁶¹

Das Geschlecht des Mannes wird als Waffe dargestellt, die es ihm ermöglicht, über die Frau zu herrschen und die Macht in der Gesellschaft an sich zu reißen.

Ja, sie können ihr Geschlecht nicht in Frieden ruhen lassen, ihre kleinen Pistolen müssen dauernd Feuer schrein. Ihnen gehört das, was sie (in ihren ewigen Erzählungen) zu einem lautlos einhergleitenden Raubtier Glied aufgeblasen haben.²⁶²

Die Waffe trägt er [Hermann, H. D.] unterm Gürtel. Jetzt ist er wie ein Schuß herausgeknallt.²⁶³

Mit der Vergottung des männlichen Geschlechts ist auch die Lichtmetaphorik eng verbunden. Sie ist „[...] eine Allusion auch an das rationalistische *lumen naturalis*, Licht der Vernunft, die das Werk in persiflierenden Endlosschleifen durchzieht [...].“²⁶⁴ Sobald im Text die männliche Schöpferkraft beschrieben wird, wird sie als Licht und Helligkeit dargestellt, denn der Mann ist der Rationale und vom Verstand geleitete. Im Gegensatz zu ihm befindet sich die irrationelle von Gefühlen geleitete Frau mit ihrem Begehren im Dunkeln. Sobald sie vom Mann ins Licht gezerrt wird, wird sie verletzt und erniedrigt. Dies passiert zum Beispiel auch, als sie nachts vor die Scheinwerfer von Michaels Wagen tritt und von ihm vergewaltigt wird.

²⁵⁷ JANZ, 1995: 120f.

²⁵⁸ L: 11.

²⁵⁹ EBD.

²⁶⁰ L: 125.

²⁶¹ L: 30.

²⁶² L: 131.

²⁶³ L: 21.

²⁶⁴ LÜCKE, 2008: 87.

Er [Hermann, H. D.] zertrümmert die Kacheln und Scheiben in diesem schattigen Raum, der unter seinem Treiben und an seinem hellen Licht sich freut. Nur in der Frau da ist es dunkel.²⁶⁵

Es werden Kontaktanzeigen gelesen, und jeder freut sich an seinem eigenen kleinen Licht, das er in die Dunkelheit eines fremden Leibes wirft.²⁶⁶

Anders als der Mann wird die Frau durch die Wassermetaphorik in den Bereich des Unbewussten, Verschwommenen und Unklaren geschoben, in dem sie sich genauso schlecht zurechtfindet und zugrunde geht: „Von Gertis Kinn rinnt ein kleiner Bach hinab und breitet sich aus. Jeden Tag geht das nicht so weiter.“²⁶⁷ Der Penisersatz der Frau als Mangelwesens ist das Kind und dieses bietet ihr gleichzeitig auch die einzige Möglichkeit, über ihren Körper zu verfügen. Indem sie das Kind umbringt, versucht sie sich am Unterdrückungsapparat zu rächen, denn der Sohn ist eine Miniaturausgabe des triebabhängigen Vaters und wird als Erwachsener genau das tun, was jetzt sein Vater tut.

Das Kind hört nie zu. Es sitzt über seinem heimlichen Spielmaterial, das zum Teil aus schweinischen Bildern, zum Teil aus dem Vorbild für diese Bilder besteht. Der Sohn schaut auf sein Schwanzertl, das öfter Ladehemmung hat. Knausrig hockt das Kind über seiner geheimen Privatsammlung, beinahe menschlich in seiner plappernden Gier, der Papst hat ganze Bibliotheken dafür.²⁶⁸

Dabei wird sichtbar, dass die Verhaltensmuster der patriarchalischen Herrschaftsverhältnisse gelernt und von Kind auf eingeübt werden. Der herrschsüchtige Sohn des Direktors bekommt alles, was er verlangt, während er die anderen Dorfbewohner und ihre Kinder terrorisiert.

4.6. Namensgebung als Ausdruck der Herrschaftsstruktur

Die Figuren in *Lust* werden nicht nur psychologisch depersonalisiert, sondern auch auf der onomastischen Ebene. Sie werden entweder mit ihren Vornamen benannt (Hermann, Gerti, Michael) oder mit der Funktion, die sie in der Familie oder der Gesellschaft ausüben (der Direktor, die Frau des Direktors, der Sohn des Direktors, der Student – der Mann, die Frau, das Kind). Außerdem tragen sie keine Nachnamen, denn ihre Identität ist unwichtig. Sie sind Teil der schichtenübergreifenden und klassenlosen patriarchalen Machtstrukturen und werden dadurch zu ihren Repräsentanten. Auch die Namen spielen eine geringe Rolle. All das weist darauf hin, dass die Figuren nur „Beutungsträger“²⁶⁹ sind, deren individuelle

²⁶⁵ L: 26.

²⁶⁶ L: 13.

²⁶⁷ L: 210.

²⁶⁸ L: 29.

²⁶⁹ Vgl. LUSERKE, 1993: 64.

Eigenschaften in den Hintergrund treten. Jelinek sieht weg vom Besonderen und verallgemeinert – sie löst die Figuren zu Sprachmaterien auf.

Die Vornamen erfährt der Leser erst nach etwa einem Fünftel des Buches. Den Machtverhältnissen entsprechend wird der Name der Frau erst ein paar Seiten nach dem Namen des Mannes genannt. Gertis (eigentlich Brigittes) Individualität schwindet außerdem hinter der deformierten Verkleinerungsform ihres Namens, was „[...] darauf hinweist, daß sie zurechtgestutzt ist auf das 'weibliche' Rollenverhalten [...].“²⁷⁰ Sie ist genauso klein und unwichtig wie ihr Name. Der Direktor trägt einen symbolischen Namen, in dem das Wort „Mann“ verdoppelt und betont wird, wodurch auf ihn als „ewigen Vater“ hingewiesen wird²⁷¹. „Hermann“ ist entweder aus den Wörtern „Herr“ und „Mann“ zusammengesetzt oder aus „Heer“ und „Mann“. Dabei spricht für die zweite Deutung die Tatsache, dass im ganzen Roman der Mann als Teil einer Herde und Jäger dargestellt wird, der Krieg gegen die Frau führt und damit „Heeresmann“²⁷² ist. Der Student Michael, in dem Gerti ihren Erlöser sieht und in den sie ihre Wünsche projiziert, trägt den Namen des Erzengels, doch am Ende stellt es sich heraus, dass er sie genauso wie ihr Mann demütigt und ausnutzt – und nicht zu ihrem Retter wird.

4.7. Geschlecht und Rolle der Erzählinstanz

Die Figuren in *Lust* berichten nicht selbst, was in ihnen vorgeht, denn sie sind keine Individuen mit eigener Sprache. Sie sind Typen und Marionetten, die von anderen – kulturell geprägten Erwartungsmustern aber auch von der Erzählinstanz – (irre)geleitet werden. Ihnen werden Rollen zugeteilt, in denen sie aufgehen oder zugrunde gehen. Die Figuren werden von der wütenden Rede der Erzählinstanz zerschlagen und verstümmelt. Dies bezieht sich vor allem auf die Frau, wenn sie dem „weibl. Menschengeschlecht“²⁷³ zugeordnet wird.

Die auktoriale Erzählinstanz, die durchgehend zwischen „ich“ und „wir“ wechselt und deren Geschlecht unbekannt bleibt, blickt von außen unbeteiligt auf die Sexualität und das Zusammenleben von Mann und Frau. Dieser Blick deckt jedoch nicht nur die herrschenden Machtverhältnisse auf, sondern auch die schwindende Anziehungskraft zwischen den Geschlechtern, zwischen denen nichts mehr möglich ist.²⁷⁴ Im Text geht es vor allem um das weibliche Begehren, das unerfüllt und unbefriedigt bleibt, während die Sexualität als Ausdruck männlicher Gewalt dargestellt wird. Das Begehren bei Gerti ist nur Resultat der

²⁷⁰ Vgl. JANZ, 1995: 112.

²⁷¹ EBD. 114.

²⁷² EBD. 112.

²⁷³ L: 34.

²⁷⁴ Vgl. GALLAS, 1996: 188.

Gewohnheit, nicht wirklich Ausdruck ihrer Gefühle und Psyche. Ihr Verhalten wird von den Männern hervorgerufen und bis ins kleinste Detail bestimmt. Mit ihrem Verlangen will sie nur eine von ihnen, das heißt eine von ihren Unterdrückern, werden. Doch Gerti scheitert im Versuch, sich von den Herrschaftsstrukturen zu befreien, weil sie das mit den einzigen Mitteln tut, die sie kennt, nämlich mit denen der Unterdrückung. Dadurch macht sie sich selbst zum Opfer der Repression.

„Die auktoriale Instanz entlarvt, stellt bloß, zerrt ans Licht, dreht um, übertreibt, vergleicht Unvergleichliches, überschreitet, verarscht, denunziert, kanzelt ab, hält ununterbrochen Gericht, zitiert und verändert, verwechselt, vertauscht... Maßlos angesichts tödlicher Maßlosigkeit. Zu Recht.“²⁷⁵ Gnadenlos seziert die Erzählinstanz die sexuellen Szenen – genauso wie es die männlichen Figuren mit Gerti machen, wenn sie ihr Inneres ans Licht zerren wollen. Mit der kalten mitleidslosen Sprache wird der Sexualakt als Grenzfall der Vergewaltigung beschrieben. Es gibt keine Gardinen, die „sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen“²⁷⁶ spannen würden und sie vom fremden Blick schützen würden. Wenn Gerti nicht vor den Augen des Sohnes vergewaltigt oder vor den Gästen erniedrigt wird, dann wird sie von Michael, Beamten oder Michaels Freunden misshandelt und vergewaltigt. Hermann und Michael wollen ihren Körper bis ins kleinste Detail untersuchen – so wie sie es vom Kamera-Blick der Pornografie gelernt haben:

Er start in ihre Spalte, jetzt kennt er ihren Inhalt schon. Wenn sie sich wegdreht, weil sie seine prüfenden und von zwickenden, grabenden Händen unterstützten Blicke nicht aushält, bekommt sie ein paar Ohrfeigen. Er will und darf alles sehen und tun. Viele Einzelheiten sieht man nicht, und, falls es vielleicht ein nächstes Mal geben wird, muß man mit der Taschenlampe mehr Licht machen, bevor man verklärt aus der Nacht in die Reparaturwerkstatt tritt. Die Frau soll die Blicke des Herrn in ihr Geschlecht ertragen lernen [...].²⁷⁷

Dem Leser wird nicht erlaubt, für Gerti Mitleid zu empfinden, denn der böse und durchdringende Blick der Erzählinstanz führt dazu, dass Gerti dem Leser gleichgültig bleibt oder dass er ihr Handeln verurteilt. Die mangelnde Anteilnahme des Erzählers kommt in Sätzen wie „Wir wollen jetzt aber nicht persönlich werden“²⁷⁸ und „Mitleid wäre verschwendet an die Frau“²⁷⁹ zum Ausdruck. Die Erzählinstanz gibt nur die Handlung wieder, sie beschreibt nicht, wie sich die Figuren fühlen. Das wird allein dem Leser und seiner

²⁷⁵ RIGENDINGER, 1993: 34.

²⁷⁶ L: 7.

²⁷⁷ L: 123.

²⁷⁸ L: 61.

²⁷⁹ L: 36.

Deutung überlassen. Vorgänge werden durch inneren Monolog, Erzählerbericht und erlebte Rede ausgedrückt, während innere Regungen der Figuren – mit Ironie oder Kommentaren versehen – übertragen werden. Auf direkte Rede wird fast völlig verzichtet. Die Subjektivität der Erzählinstanz kommt nicht nur bei ironischen Kommentaren zum Ausdruck, sondern vor allem in Publikumsbeschimpfungen:

So wie Sie ging angeblich auch Jesus, dieser ewig durch Österreich und dessen Vertreter Fernreisende, durch seine Umgebung und blickte nach, ob etwas zu verbessern oder bestrafen oder betreffen war. Und dabei traf er auf Sie, und er liebt Sie wie sich selbst. Und Sie? Nur das Geld lieben, das die andren haben? Ja, Sie schauen dem ähnlich, schreiben Sie daher einen Brief an die 'Presse' und schimpfen Sie auf diejenigen, die keinen Gott haben bzw., wenn sie ihn hätten, kein Verhältnis mit ihm anfangen können!²⁸⁰

An bestimmten Stellen im Text greift die Erzählinstanz ein und wendet sich direkt an die Lesenden: „Ich fordere Sie ernstlich auf: Luft und Lust für alle!“²⁸¹ Dabei wird die Demontage dieses Trivialmythos so weit getrieben, dass die Leser explizit auf ihn aufmerksam gemacht werden.

Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.²⁸²

Da seit ihr endlich in eurer Haut, und eure Lust bleibt immer dieselbe! Sie ist eine endlose Kette von Wiederholungen, die uns mit jedem Mal weniger gefallen, weil wir durch die elektronischen Medien und Melodien daran gewöhnt wurden, jeden Tag etwas Neues ins Haus geliefert zu kriegen.²⁸³

4.8. Die Macht der Medien

Im Prosatext *Lust* besetzen Medien einen besonders wichtigen Platz, denn sie bestimmen den Alltag, aber vor allem die Sphäre der Sexualität, der modernen Konsumgesellschaft. Die Lust wird im Text in einer parodierten Form dargestellt, in der das, was sonst von Pornografie vermittelt wird – nämlich Demütigung und die ungleichen Machtverhältnisse – betont wird. Sie besteht aus Gewalt und Frauenverachtung, die in häuslicher Vergewaltigung mündet. „Die Macht der Medien und der audiovisuellen Porno-Industrie über das Alltagsverhalten ist das eigentliche Thema von *Lust* [...]“²⁸⁴ Sie wird in der Figur des Direktors Hermann verkörpert, der das, was er in Pornofilmen sieht, auf seine Frau überträgt, „die durstig mit Fotos und Filmen verglichen wird.“²⁸⁵

²⁸⁰ L: 115.

²⁸¹ L: 105.

²⁸² L: 170.

²⁸³ L: 123.

²⁸⁴ JANZ, 1995: 112.

²⁸⁵ L: 35.

In saftiger Ruhe schiebt der Mann das Bild seiner Frau in den Schlitz des Betrachters. Schauernd greifen die Wälder nach dem Haus, in dem die Bilder der Videos, eine bepackte Herde von Zeugungsfähigen, vor den Augenzeugen über den Schirm ziehen. *An ihren Fesseln werden die Frauen ins Bild gezerrt, nur ihre tägl. Gewohnheiten sind erbarmungsloser.* Der Blick der Frau überwuchert die Ebene der Bilder, die sie jeden Tag mit ihrem Mann zurückzulegen hat, bis sie sich selbst zurücklegen muß. [...]

Das unvermutete Eintreten des Kindes gestaltet sich fast zu einer ebensolchen Tragödie wie das hiesige Klima. Wie eine Trägerrakete schießt der Sohn, gerade und strahlend, ins Zimmer, wo der Bildschirm rauscht und seine Wasser in den Raum hinein abschlägt. Er erhascht mit seinen einfältigen Augen gerade noch die leidenden Körper, wenn sie, klaffend wie wunde Abgründe, einander besuchen kommen und die Männer mit ihren schweren Schöpfungsgeräten, Handwerker ihrer Lust, im Inneren der Frau verhalten.²⁸⁶

Im vorliegenden Textauszug wird der weibliche Körper im Bezug auf die Medien – in diesem Fall auf eine Szene im Video – gezeigt. Die Bilder stellen jedoch nichts Reales dar, sondern verfälschen die Wirklichkeit. Der Frau werden Bilder gezeigt, die ihre Sexualität und Erniedrigung zeigen. Da sie sich selbst auf dem Medium befindet, kann sie es sich nicht ansehen – im Gegensatz zum Mann, der den nötigen Abstand schafft und die Stellung des Herrn sowohl im Video als auch in der Realität besetzt. Auf die Tatsache, dass diese zwei Sphären nicht getrennt werden können, weist der hervorgehobene Satz hin, in dem Medien- und Gesellschaftskritik betrieben werden. Selbst Bilder können nicht erbarmungsloser sein als der Alltag. Aufgrund der Abstraktheit der Sprache wirkt auch das Bild vernebelt und unklar, genauso wie es das im Fernsehen Abgebildete ist, wenn der Fernseher rauscht und seine Wasser in den Raum abschlägt.

„Die Menschheit hat sich reduziert auf den 'Verkehr' und aufs Fernseh- oder Video-Auge [...].“²⁸⁷ Schaulustig erforscht der Mann mit seinem Kamera-Blick, auf den die auf Genuss ausgerichtete Gesellschaft zurückgeführt wurde, den Körper der Frau. Bereits im Kindesalter wird der Mensch von den Medien kontrolliert. Außer von der privaten Zeitschriftensammlung ernährt sich der Sohn des Direktors vom Fernsehen, von dem er die Sprache und die herrschenden Denk- und Unterdrückungsmuster erlernt. Das Kind ist Ausdruck der Porno-Industrie, in der die Gewalt über die weibliche Sexualität vorgeführt wird. Mit dem Mord am Sohn, dem kleinen Abbild des Vaters, versucht Gerti nicht nur, selbst über ihren Körper zu entscheiden oder die patriarchalischen Herrschaftsstrukturen zu beenden, sondern sie tötet auch den Fernseher, den Apparat, der zum großen Teil ihr Leid verursacht.

²⁸⁶ L: 53. Hervorgehoben von H. D.

²⁸⁷ JANZ, 1995: 118.

Von den Medien wird nicht nur der Mythos Sexualität vermittelt, sondern auch der herrschende Liebeskult. Die Frau erhofft sich die Art Liebe, die sie nur aus Liebesromanen, die mit einem Happy End versehen sind, kennt. Gerti glaubt, in Michael eine leidenschaftliche Affäre gefunden zu haben, doch auch er übt nur die gelernte Gewalt an ihr aus und vergewaltigt sie zusammen mit seinen Freunden. Die Erzählinstanz vermittelt in allen Szenen des Geschlechtsverkehrs die Botschaft, dass alle Männer unterdrücken und mit der Frau auf die gleiche Art und Weise umgehen: „Mag einer sein Ziel treffen wie er will, die Männer werden mit der Scheibe in der Brust schon geboren und lassen sich von ihren Vätern über die Berge schicken, nur um wieder andre abzuschießen.“²⁸⁸ Trotz Demütigung und Ausnutzung bleiben die meisten Frauen in ihren Ehen, weil die Ratgeber es ihnen empfehlen. Die Frau kann sich aus dem ehelichen Gefängnis nur befreien, indem sie selbst berufstätig wird, doch die Emanzipation und Selbstständigkeit der Frau werden von der Vorstellung der Ehe als heiliges Bündnis und dem medial vorgeführten Liebeskult verhindert.

Und welche mächtigere Stimme ist es, die die Herden auf der Wiese aufzustehen heißt, alle zusammen? Und die armen Müden auch, in der Früh, wenn sie ans andre Ufer hinüberschauen, wo die Ferienhäuser der Reichen stehen? Ich glaube, sie nennt sich Ö3 Wecker und läßt ab sechs Uhr früh Schlager vom Band, diese fleißigen Nagetiere, die uns schon vom Morgen an den Tag wegfressen.²⁸⁹

Die Erzählinstanz nimmt eine kritische Position gegenüber den Medien ein, weil diese ohne Authentizität mit falschen Bildern und Mythen die Zuschauer beeinflussen. Darüber hinaus paralisieren sie die Gesellschaft, die sich den vermittelten Bildern nicht widersetzen kann und unter dem Diktat der Medien vom Morgen an ihr Leben gestalten.

²⁸⁸ L: 72.

²⁸⁹ L: 12f.

5. Schluss

In der Arbeit wurde der Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Macht und Unterwerfung, Patriarchat und moderner Gesellschaft, Pornografie und Antipornografie nachgegangen, sowie ihrem Auswirken und ihrer Entfaltung in den Prosatexten *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989). Nach einer Analyse der verwendeten Merkmale kann festgestellt werden, dass es sich dabei um das Mittel der Parodie, die Imitation des Kamera-Blicks, Handlungslosigkeit, die Entindividualisierung der Figuren sowie um die Automatisierung des mechanisch dargestellten Geschlechtsverkehrs handelt. All diese Mittel dienen vor allem der Erniedrigung der Figuren, aber auch dazu, die herrschenden Machtverhältnisse durch Persiflage aufzudecken. In der ausschließlich männlichen (*Lust*) bzw. geschlechtslosen (*Die Klavierspielerin*) Blickrichtung werden Nahaufnahmen vom zerstückelten Körper der Frau gemacht, die zur Trägerin von Körperöffnungen degradiert wird. Die Handlung in *Lust* besteht aus einer Reihe wiederholter häuslicher Vergewaltigungsakte, in denen das Handeln der geschichts- und gesichtslosen Figuren automatisch und monoton wirkt, während in *Die Klavierspielerin* die angestrebten Höhen der Kunst durch profan-perverse Akte de(kon)struiert werden.

Mit der Analyse von *Die Klavierspielerin* wollte man die unfreien Bindungen der mütterlichen „Liebe“ aufzeigen, die sich im Kunstwahn und Perfektionsdrang manifestieren. Dieses subordinierende, objektifizierende Verhältnis unterjocht die Tochterfigur und kontrolliert sie komplett. Das Ästhetische, das Liberalisierende wird ebenfalls instrumentalisiert, und die unfreien Ketten der Machtausübung werden noch enger um die Körper der Kohut-Familie gebunden. Die Klavierlehrerin Erika darf sich nur ihrer Mutter, dem „großen Leib“²⁹⁰, und der Musik unterwerfen, weil es in dieser Dyade keinen Platz für den Fremden oder einen Mann gibt. Dies wurde mit den Machttheorien, die Michel Foucault in seiner *Analytik der Macht* auslegte, beschrieben.

Ebenfalls ist ein Ziel der vorliegenden Arbeit die in der Literaturwissenschaft oft vertretene Meinung, Erika Kohut wäre *nur* ein subjektiertes, keine Macht anstrebendes Individuum, relativieren und de(kon)struieren, wiederum mithilfe der Foucault'schen Theorien. Durch ihre Lust nach Submission unterwirft sie sich niemandem, sie bleibt ein ihrer Mutter treues, jedoch nicht völlig bezähmbares „Ding“, was ihre Prater- und Pornokinobesuche bestätigen. Der „masochistische Vertrag“, den sie Walter Klemmer unterbreitet, und der (bi)sexuelle Annäherungsversuch zur Mutter im Bett, welches sie mit ihr

²⁹⁰ KS: 237.

teilt, zeugen von einem Machtwunsch, der tief in ihr Innerstes eingliedert ist. Deshalb kann sie als Zwischenwesen, als Ergänzung gedeutet werden, wie es Foucault mit seinem „Leviathan“ oder Sigmund Freud mit seiner Theorie über die Bisexualität tun.

Als Nächstes wurde die Verbindung zwischen *Lust* und den die Gattungstradition der pornographischen Literatur prägenden Texten de Sades, Batailles und Réages erforscht, woraus ersichtlich wurde, dass Batailles *Die Geschichte des Auges* und Jelineks Prosatext das Moment der Tabubrechung und der Blasphemie gemeinsam sind, wobei Letzteres in *Lust* zur Aufdeckung des Christentums als Stütze des Unterdrückungssystems dient. In Anlehnung an Réages *Geschichte der O* stellt Jelinek das weibliche Geschlecht als leer und damit als Mangelwesen dar, was sich auch in der sozialen Stellung der Frau widerspiegelt. Die oben genannten Mittel der Übertreibung und der Entindividualisierung der Figuren können als gemeinsame Merkmale de Sades pornografischer Romane und des Prosatextes *Lust* betrachtet werden.

Im Fokus des Kapitels 4.2. steht der Collagecharakter von *Lust*. Aus der Analyse der Zitate lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass dabei vor allem Alltagstexte und klassische Texte der Literatur als Vorlage dienten. Dabei handelt es sich vorwiegend um kryptische Zitate. Auch religiöse Motive und Zitate werden verarbeitet und so umgedeutet, dass blasphemische Bedeutungsketten entstehen, mit denen das Christentum als Stütze des Patriarchats dargestellt wird. Um das Erzählte zu brechen und kritisch zu kommentieren, destruiert Jelinek z. B. Hölderlins Sprache und verwendet die entstellten Lyrikzitate als Medium der Kritik, die sie vor allem dann einsetzt, wenn verschleierte Herrschaftsverhältnisse entmystifiziert und offengelegt werden sollen.

Weiterhin wurde untersucht, wie sich Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Textsammlung *Mythologies* auf *Lust* ausgewirkt hat beziehungsweise wie mit dem Mythosbegriff umgegangen wird. Als Funktion trivialer Mythen wird die Stabilisierung der Herrschaft des Patriarchats dargestellt. Dazu gehören vor allem der Mythos der Frau als irrationales Mangel- und Naturwesen, worauf der Mann Anspruch hat, der Mythos des Geschlechts, der Mythos der heiligen Liebe und der Sexualität. Die Autorin deckt sie auf, indem sie die Mythen mit der entstellten Sprache Hölderlins erst destruiert und dann dekonstruiert, um sie als Konstrukte der männlichen Machtstrukturen zu entlarven.

In Kapitel 4.4. standen im Fokus der Überlegungen unterschiedliche sprachliche Verfahren, mit denen die herkömmlichen sprachlichen Muster dekonstruiert werden. Mit Übertreibung und sarkastischem Humor wird die Konsumierung des Textes als Pornografie verhindert. Mit Bedeutungsketten aus unterschiedlichen semantischen Bereichen werden die

festgefahrenen Muster destruiert, während gegenüber der männlichen Ästhetik eine den männlichen verachtenden Blick verschiebende weibliche Ästhetik geschaffen wird.

Als Nächstes wurde erläutert, wie sich die patriarchalischen Machtverhältnisse auf die Sprache auswirken. Die Unterdrückung der Frau ist auch in der Sprache erkennbar: Mit der Frau werden Funktionsverbgefüge, Wörter und Ausdrücke aus den Bereichen der Technik und des Konsums verknüpft, die darauf hinweisen, dass sie als gefühlsgelitetes Mangelwesen das Eigentum des Mannes ist, der hingegen der Rationale und vom Verstand geleitete ist.

Außer der bereits erwähnten Entpersonalisierung der Figuren auf psychologischer Ebene, betreibt die Autorin auch eine Depersonalisierung auf onomastischer Ebene. Die Figuren tragen keine Vor- und/oder Nachnamen, weil sie als Teil der klassenlosen Machstrukturen auch gleichzeitig ihre Repräsentanten sind. Deshalb werden sie häufig nur mit ihrer Funktion in der Familie oder der Gesellschaft benannt und werden dadurch zu Sprachmaterien aufgelöst. Im Gegensatz zu Hermanns symbolischem Namen, der auf seine Macht hinweist, weist die Verkleinerungsform von Gertis Namen auf ihre Zweitrangigkeit, während die Mutter in *Die Klavierspielerin*, „Frau Kohut“, durch ihre Namenslosigkeit phantasmagorisch erscheint.

Als Nächstes wurde festgestellt, dass der böse Blick der Erzählinstanz in den Romanen zwischen dem Singular und dem Plural wechselt, sowie dass ihr Geschlecht beim Perspektivenwechsel von Figuren nicht genau identifizierbar ist. Mit der mangelnden Anteilnahme der Erzählinstanz wird auch der Leser am Mitempfinden und Identifizieren mit Figuren gehindert, was wiederum dazu führt, dass Jelinek den Leser zum Voyeur und damit zum Beschuldigten macht, der das patriarchale System eigentlich unterstützt.

Abschließend wurde auf die Macht der Medien eingegangen, die den herrschenden Liebeskult und triviale Mythen vermitteln und die Gesellschaft mit falschen Bildern und Mythen paralysieren. Dies wirkt sich auch auf die Sprache des Prosatextes aus, in dem vorgefertigtes sprachliches Material verwendet wird, um die vorgefertigten Denkstrukturen zu brechen – dies macht im Schlusskapitel des Romans *Lust* auch die subordinierte Frauenfigur Gerti, wenn sie mit dem Mord an ihrem Sohn in Wirklichkeit den Apparat tötet, der ihr Leid verursacht.

6. Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR:

1. **HÖLDERLIN, FRIEDRICH.** 1944. *Sämtliche Werke. Gedichte nach 1800*, Bd. 2. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger: Stuttgart.
2. **HÖLDERLIN, FRIEDRICH.** 1951. *Sämtliche Werke. Gedichte nach 1800*, Bd. 2. Verlag W. Kohlhammer: Stuttgart.
3. **JELINEK, ELFRIEDE.** 2004. *Lust*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg. [¹1989] [L]
4. **JELINEK, ELFRIEDE.** 2007. *Die Klavierspielerin*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg. [¹1983] [KS]

SEKUNDÄRLITERATUR:

5. **ADORNO, THEODOR W.** 1978. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
6. **ANZ, THOMAS.** 1996. „Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks *Lust*“. In: Cremenius, Johannes u.a. (Hrsg.): *Methoden in der Diskussion. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 15, S. 195-210.
7. **APPELT, HEDWIG.** 1989. *Die Leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*. Weinheim; Berlin: Quadriga.
8. **BARTSCH, KURT; HÖFLER, GÜNTHER (HRSG.)**. 1991. *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl.
9. **CAR, MILKA.** 2004. „Cinični obračun s praksom sustavnog uništavanja ženske seksualnosti“. In: *Tema: časopis za knjigu*, 8/10, 2004, S. 63-64.
10. **DELEUZE, GILLES.** 1991. *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books.
11. **DELEUZE, GILLES.** 2007. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
12. **EVANS, DYLAN.** 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London; New York, NY: Routledge.
13. **FIDDLER, ALLYSON.** 1994. *Rewriting Reality: An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford; Providence, RI: Berg.
14. **FISCHER, MICHAEL.** 1991. „Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin*“. In: *Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft* 27. St. Igbert: Röhrig.

15. **FOUCAULT, MICHEL.** 2005. *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
16. **FREUD, SIGMUND.** 1906. „Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität“. In: *Studienausgabe*, Bd. VI.
17. **FREUD, SIGMUND.** 1973. „Ein Kind wird geschlagen“. In: DERS. *Studienausgabe. Band VII. Zwang, Paranoia und Perversion*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 6. korrigierte Auflage, S. 229-254.
18. **GALLAS, HELGA.** 1989. „Sexualität und Begehren in Elfriede Jelineks Roman *Lust*“. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, 15, 1996, S. 187-194.
19. **HAGE, VOLKER.** 1989. „Unlust“. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/1989/15/unlust>, [zuletzt eingesehen am 6. 4. 2014].
20. **HARTWIG, JULIANA.** 2008. *Die Darstellung und das Verhältnis der Geschlechter in ausgewählten Romanen von Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Sibylle Berg*. Bachelorarbeit, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
21. **HENKE, SILVIA.** 2000. „Pornographie als Gefängnis“. In: *Eros und Literatur, Colloquium Helveticum*, 31, 2001, S. 239-264.
22. **HIRSCH, MARIANE.** 1990. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
23. **HOCHRADL, KARIN.** 2010. „Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen“. In: Krakauer, Peter (Hrsg.): *Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung*, Bd. 4.
24. **HOFFMANN, YASMIN.** 1999. *Elfriede Jelinek: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
25. **HOFFMEISTER, DONNA.** 1987. „Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber“. In: *Modern Austrian Literature*, Nr. 20.
26. **JANZ, MARLIES.** 1995. *Elfriede Jelinek*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.
27. **KOSTA, BARBARA.** 1994. Inscribing Erika. Mother-Daughter Bond/age in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. In: *Monatshefte*, 86, Nr. 2, Sommer 1994, S. 218-234.
28. **LACAN, JACQUES.** 1993. *The Seminar of Jacques Lacan. Book III: The Psychoses 1955-1956*. Trans. & Notes Russell Grigg. Hg. Jacques-Alain Miller. New York, NY; London: W. W. Norton & Co.
29. **LACKO VIDULIĆ, SVJETLAN.** 2004a. „Elfriede Jelinek: Feministički vamp“. In: *Tema: časopis za knjigu*, 8/10, 2004, S. 56-59.
30. **LACKO VIDULIĆ, SVJETLAN.** 2004b. „Ljubavni mit i rodne razlike u romanima Elfriede Jelinek“. In: *Umjetnost riječi*, 48, 2004, S. 259-266.

31. **LAMMER, CHRISTINA.** 2012. *Lust ist. Auf der Suche nach einer weiblichen Ästhetik mit Hilfe Elfriede Jelineks Lust.* Diplomarbeit. Universität van Amsterdam.
32. **LEVIN, TOBE.** 2009. „Feminist and 'Womanist' as Public Intellectuals: Elfriede Jelinek and Alice Walker.“ In: Goffman, Ethan; Morris, Daniel (Hrsg.): *Exploring Liberal Humanism, Jewish Identity, and the American Protest Tradition (Shofar Supplements in Jewish Studies)*, S. 243-274.
33. **LÜCKE, BÄRBEL.** 2008. *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co.
34. **LUIF, ANNA.** 2013. *Von Schein und Sein. Elfriede Jelineks essayistische Verarbeitung von Personen des öffentlichen Diskurses.* Diplomarbeit. Universität Wien.
35. **LUSERKE, MATTHIAS.** 1993. „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks *Lust* als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats“. In: *Text [und] Kritik*, 117, S. 60-67.
36. **PHILIPPI, KLAUS-PETER.** 1989. „Sprach-Lust, Körper-Ekel“. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A. (Hrsg.): *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*, Bd. 2, 1991.
37. **POWELL, LARSON; BETHMAN, BRENDA.** 2008. „One must have tradition in Oneself, to Hate It Properly“: Elfriede Jelinek's Musicality. In: *Journal of Modern Literature*, 32, Nr. 1, S. 163-183.
38. **RIEDLE, GABRIELE.** 1993. „Mehr, mehr, mehr“. In: *Text [und] Kritik*, 117, S. 95-103.
39. **RIGENDINGER, ROSA.** 1993. „Eigentor“. In: *Text [und] Kritik*, 117, S. 31-37.
40. **SCHNELL, RALF.** 2006. „Stoffwechselprozesse“. In: *Album (Der Standard)*, 21. Oktober 2006.
41. **SCHWARZER, ALICE.** 1989. „Ich bitte um Gnade“. Verfügbar unter: <http://www.aliceschwarzer.de/artikel/ich-bitte-um-gnade-264784>, [zuletzt eingesehen am 7.4.2014].
42. **SINKOVIĆ, HELEN.** 2004. „Ženski pornografski roman“. In: *Tema: časopis za knjigu*, 8/10, 2004, S. 59-60.
43. **SONTAG, SUSAN.** 1967. „The Pornographic Imagination“. In: *A Susan Sontag Reader*, 1983, New York: Vintage Books, S. 205-233.
44. **STUDLAR, GAYLYN.** 1998. *In the Realm of Pleasure: von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic.* Urbana: University of Illinois Press.
45. **THEODORSEN, CATHRINE.** 2005. „Jelinek und die Tradition“. In: *Nordlit*, 18, 2005, S. 235-257.

46. **WEBER, ANNA.** 1989. „Sandmann und Olimpia“. In: BARTSCH, KURT; HÖFLER, GÜNTHER A. (Hrsg.): *Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren*, Bd. 2, 1991.
47. **WILKE, SABINE.** 1993. „'Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung': Eine Analyse des 'bösen Blicks' in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*“. In: *Modern Austrian Literature*, 26, Nr. 1, S. 115-144.

7. Sažetak

HELENA DOBROSAVLJEVIĆ, KREŠIMIR BOBAŠ

Neumoljivost jezika. Moć, medij i mit u romanima *Pijanistica* i *Naslada* Elfriede Jelinek

Povodom obilježavanja desete obljetnice dodjeljivanja Nobelove nagrade za književnost austrijskoj spisateljici Elfriedi Jelinek cilj ovoga je rada ukratko prikazati konstelacije i hijerarhiju moći u obiteljskim i ljubavnim odnosima, kao i utjecaj suvremenih medija te tradicionalnih mitova i stereotipa na složeno polje interakcije međuljudskih odnosa, emocija i hegemonijalnih struktura moći. Tematizirajući problem potlačenih žena u austrijskome društvu Jelinek, pomoću agresivnoga jezičnoga izričaja i grotesknih scena, skreće pažnju na socijalne implikacije i društvenu nemoć ženskoga subjekta pred zaostacima patrijarhalnih i fašistoidnih obrazaca instrumentalizacije, prisutnih osobito u austrijskome, ali i drugim konzervativnim društvima. U romanima *Pijanistica* (1983) i *Naslada* (1989) ovi su motivi utkani u samu jezgru teksta, a zastarjeli hegemonijalni diskurs i utjecaj (novih) medija dodatno doprinose silovitosti te svezremenoj aktualnosti o pitanju položaja žene u obiteljskome, ljubavnom te poslovnom životu, o čemu svjedoče i nedavne polemike diljem administrativnih tijela Europske unije. Avangardnim je pisanjem iznijela kritiku falogocentričnome, kapitalističkom sustavu današnjega europskog društva, a njezini tekstovi nadalje odišu svježinom i bijesom. Temeljiti uvid u ovaj tematski kompleks, dobiven konzultiranjem literature relevantnih društvenih znanstvenika, pripomaže deideologizaciji patrijarhalno shvaćenoga društva i odmaka od njegovih neslobodnih spona.

Ključne riječi: jezik; medij; mit; moć i nasilje; pornografija.

8. Summary

HELENA DOBROSAVLJEVIĆ, KREŠIMIR BOBAŠ

The Inexorability of Language. Power, Medium and Myth in the Novels *The Piano Teacher* and *Lust* by Elfriede Jelinek

Regarding the marking of the tenth anniversary of the bestowal of the Nobel Prize in Literature to the Austrian writer Elfriede Jelinek the aim of this paper is to briefly show the constellations and the hierarchy of power in the family and love relationships, as well as the influence of contemporary media and traditional myths and stereotypes on the complex field of interaction of the interpersonal relations, emotions and hegemonial structures of power. Thematizing the problem of oppressed women in Austrian society, Jelinek, with the help of aggressive lingual expression and grotesque scenes, draws attention towards the social implications and the infirmity of the female subject confronted with the remnants of patriarchal and fascistic patterns of instrumentalization that are present especially in Austrian, but also in other conservative societies. In the novels *The Piano Teacher* (1983) and *Lust* (1989) these motives are woven into the very core of the text, and the obsolete hegemonial discourse and the influence of (new) media additionally contribute to the forcefulness and timeless relevance of the topic of the position of the woman in family, love and business life, as evidenced by the recent polemics across the administrative bodies of the European Union. She expressed criticism with her avant-garde writing towards the phallogocentric, capitalist system of contemporary European society, and her texts continue to radiate crispness and rage. A more thorough insight into this thematic complex, obtained by consulting the literature of relevant social scientists, aids to the deideologization of the patriarchally perceived society and the detachment of its illiberal bonds.

Keywords: language; medium; myth; power and force; pornography.