

# LUST IST.

Auf der Suche nach  
einer weiblichen  
Ästhetik mit Hilfe  
Elfriede Jelineks  
'Lust'

Christina F. Lammer



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

# DIPLOMARBEIT

## LUST IST.

Auf der Suche nach einer weiblichen  
Ästhetik mit Hilfe Elfriede Jelineks *Lust*.

Verfasserin:  
Christina F. Lammer, BA

Immatrikulationsnummer: 0567493

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades der  
Magistra Germanistik  
(*MA Duitse Taal en Cultuur*) Universiteit van Amsterdam

1. Begleiterin: Dr. Barbara Mariacher, Universiteit van Amsterdam
2. Begleiterin: Dr. Elke Huwiler, Universiteit van Amsterdam

Prüfungstermin: 27. August 2012, Universiteit van Amsterdam

# INHALT

1. Einführung: Die Durchbrechung der Auto-Erotik	1
2. Lust und Ästhetik	12
2.1 Machtverhältnisse im neuen ästhetischen Regime	17
2.2 „Was macht die Jelinek denn da?“ – Die weibliche Sprache übersetzen	24
2.3 Flauberts Projekt	28
2.4 Die Wunde	35
3. Ästhetik und Rezeption	40
3.1 Zäsuren	41
3.2. Ein kleiner Exkurs zum Begriff der ‚Empathie‘	49
3.2 Anti Porno	52
4. Zwei Illusionen: Ekstase und Liebe. Eine Realität: Der Körper.	61
4.1 Ekstase	64
4.2 Über Liebe	69
4.3 Fazit: Der Körper	75
5. Schluss: Das Jelineksche Projekt	77
6. Siglenverzeichnis	84
7. Literaturverzeichnis	85
7.1 Primärliteratur	85
7.2 Sekundärliteratur	85
7.2.1 Sekundärliteratur	85
7.2.2 Zeitungsartikel	90
7.2.3 Internetquellen	92

# 1. EINFÜHRUNG:

## DIE DURCHBRECHUNG DER AUTO-EROTIK

Pornografie ist im öffentlichen Diskurs negativ konnotiert. Eine Tatsache, mit der die Nobelpreisträgerin (2004) Elfriede Jelinek (1946) mit dem Prosatext *Lust* (Rowohlt Verlag, 1989) bewusst spielt. Da sich Jelinek in ihrer feministisch-kritischen Literatur schon immer pornografischer und erotischer Elemente bedient hat, scheint ihre Entscheidung mit *Lust* eine “Anti-Pornografie”<sup>1</sup> zu schreiben, innerhalb ihres Œuvres deshalb wenig überraschend. Im Interview mit Alice Schwarzer, erklärt Jelinek ihren Entwurf einer Antipornografie 1989 folgendermaßen:

„[*Lust* ist] nicht der Wunsch, die Genussfähigkeit von einer weiblichen Seite her aufzuräumen. Das haben ja viele Autorinnen zur gleichen Zeit wie ich versucht. Das muss aber misslingen, einfach weil es ja diese weibliche Sprache für Sexualität nicht gibt. All diese Arbeiten haben dafür den Beweis geliefert. Es funktioniert nicht, denn die Frau ist nicht das Subjekt der Begierde, sondern immer das Objekt. Und deshalb müssen sich die Frauen, im Leben wie in der Literatur, letztlich immer an der männlichen Ästhetik orientieren. Ich aber wollte die Frau nicht nur zeigen als eine, die nicht Subjekt der Begierde ist, sondern als eine, die scheitern muss, wenn sie sich zum Subjekt der Begierde macht.“<sup>2</sup>

Es entstand eine öffentliche Debatte um *Lust*, um die Wirkung dieses ‚selbstgemachten‘ Subjekts der Begierde. Einerseits wurde der Prosatext wiederholt als obszönes und perverses Pamphlet

---

<sup>1</sup> In: Emma 7/1989, zuletzt eingesehen auf:  
<http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/aliceschwarzer-artikel-essays/archiv/nobelpreis-jelinek/emma-gespraech-1989/>, am 31.07.2012.

<sup>2</sup> Ebd.

bezeichnet, das für jegliche Gesellschaftskritik ungeeignet sei.<sup>3</sup> Andererseits gilt *Lust* als exemplarisch für die feministische Kritik an Pornografie. In dessen gewalttätiger Auseinandersetzung mit Sexualität rief Jelinek dazu auf, einmal gut über eine Frage nachzudenken: Was ist Pornografie?

Susan Sontag gibt in ihrer Analyse *Die pornografische Phantasie* (1962) Antwort auf diese eine Frage. Bereits in ihrem ersten Absatz stellt sie fest, dass es zwar „drei Arten von Pornographie gibt“ und diese im sozialen, psychologischen und kulturellen Bereich verankert seien, jedoch vor allem der letzte Bereich mit Definitionsschwierigkeiten des Genres zu kämpfen habe.<sup>4</sup> Literarischer Pornografie räumt Sontag dabei einen besonderen Platz ein. Sie stellt in ihrer Analyse auf den darauf folgenden Seiten fest: Die meisten Definitionen der Pornografie

<sup>3</sup> Vgl. zum Beispiel Annette Meyhöfer, „Nein, sie kennt auch diesmal keine Gnade. Spiegel-Redakteurin Anette Meyhöfer über Elfriede Jelineks ‚Lust‘.“ In: *Spiegel*, Nr. 14, 3.4.1989. Mit Dank an das Innsbrucker Zeitungsarchiv, im Folgenden bezeichnet mit der Sigle IZA. Anton Thuswaldner, „Pein und Erniedrigung oder: ist das ein Anti-Porno? Elfriede Jelineks Roman ‚Lust‘ im Rowohlt Verlag – Ein Skandalon weckt die Kauf-Lust.“ In: *Salzburger Nachrichten*, 22.4.1989, IZA. Oder: Silvia Henke, „Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich.“ In: *Eros und Literatur*, Colloquium Helveticum 31/2000, Roger Müller Farguell (Hg.), Zürich 2001, S. 239-264. Ich möchte an dieser Stelle vorwegnehmen, dass es zwar Parallelen zu Henkes Aufsatz gibt, ich mich jedoch auf andere Weise mit Jelineks, Batailles und Réages literarischen Werken beschäftige. Henke konzentriert sich auf ein semiotisches *close-reading*, während die hier vorliegende Analyse einen globaleren Blick der präsentierten Mann-Frau Verhältnisse gibt. Zudem zweifle ich an Henkes Schlussfolgerung, die dem Jelinekschen Projekt nur destruktive Kraft zuspricht.

<sup>4</sup> Susan Sontag, „Die pornographische Fantasie.“ In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark. W. Rien. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 9. Auflage, 2009, S. 48-87, hier: S. 48. Vgl. dazu auch Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt, die aufzeigen, dass vor allem die gesetzliche Einschränkung von Pornografie zu Problemen führt. In: „Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie.“ In: Zur neuen Debatte um Pornografie.“ (Einleitung) In: *Entfesselung des Imaginären?: Zur neuen Debatte um Pornografie*, 15. Ausgabe der Freiburger FrauenStudien, Meike Penkwitt (Hg.), Freiburg 2004, S. 13-45, hier: S. 25f.

bedienen sich ungültiger Argumente zur Abwertung des Genres und könnten sich gleichermaßen, allerdings positiv, auf Romane beziehen:

„Ein literarisches Werk über die Wollust? Warum nicht? Aber für gewöhnlich wird solcher Zustimmung dann eine Klausel beigelegt, durch die sie nachdrücklich wieder zurückgenommen wird. Man fordert, daß der Autor eines solchen Werkes eine angemessenen ‚Distanz‘ zu seiner Besessenheit bewahrt; erst dann, so wird gesagt, könne seine Darstellung dieser Besessenheit zur Literatur gezählt werden. Das ist eine heuchlerische Norm, die aufs neue bestätigt, daß die Maßstäbe, deren sich die meisten bedienen, wenn es um Pornographie geht, letztlich nicht dem künstlerischen, sondern dem psychiatrischen und dem gesellschaftlichen Bereich angehören.“<sup>5</sup>

Wenn die Definition literarischer Pornografie jedoch mit Widersprüchen zu kämpfen hat, wie kann dann eine Jelineksche Antipornografie entstehen? Oftmals ist in Rezensionen zu lesen, Jelinek habe selbst den Skandal um ihr Buch inszeniert. Bewusst nicht als Roman vermarktet, habe sie den Prosatext zunächst medienwirksam als weibliche Sprache der Pornografie angepriesen, um später einen „Anti-Porno“ zu veröffentlichen.<sup>6</sup> Sie sei also selbst schuld an der medialen Aufregung.<sup>7</sup> Jelinek selbst sagt über *Lust*:

„Mich interessiert nur, wie sich ein Hegelsches Herr/Knecht-Verhältnis jetzt in Sprache manifestiert, wer der Herr des Diskurses ist und wer der Unterlegene. In *Lust* habe ich das umgedreht und habe die höchste Ausformung der deutschen Sprache,

---

<sup>5</sup> Vgl. Sontag, wie Anm. 4, S. 51-61 (2. Kapitel), hier: S. 60.

<sup>6</sup> Vgl. u. a. Annette Meyhöfer, wie Anm. 3.

<sup>7</sup> Vgl. Marlies Janz. *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1995, S. 111.

nämlich die Hölderlinsche Sprache und Lyrik, den Ausgebeutetsten – natürlich mit Veränderung und Bearbeitung – in den Mund gelegt und die Klischees der Werbung, der Sprichwörter, den real Herrschenden zugeeignet [...]. Für eine Frau ist schon das Schreiben ein gewalttätiger Akt, weil das weibliche Subjekt kein sprechendes ist. [...] Das können sich Männer nicht vorstellen, was es heißt, als Frau zu sprechen. Wenn sie es doch tut, so ist das eine Überschreitung, eine Art aggressiver Akt. Mich wundert, daß die Frauenliteratur nicht gewalttätiger ist.“<sup>8</sup>

*Lust* zeigt, wie ein solcher „gewalttätiger Akt“ aussehen könnte. Es lässt daher kritisch aufhorchen, dass der Versuch Jelineks, sich mit ihrem Text bekannten Diskursen des männlich geprägten Schriftstellertums zu entziehen, gerne als misslungen betrachtet wurde.

Sowohl feministische Akademikerinnen als auch verschiedene Literaturwissenschaftler und Philosophen entwickeln wiederholt diskursorientierte Theorien darüber, wie sich in Rezensionen verankerte Wertesysteme erklären lassen. Der zeitgenössische Ästhetiker Jacques Rancière spricht von einem „ästhetischen Regime“, das bestimmt, welche Art von Kunst erlaubt ist, wann Kunst und Literatur politisch sind, beziehungsweise, inwieweit diese politisch sein können.<sup>9</sup> Er beschäftigt sich dabei explizit mit dem Klassenstreit seit der literarischen Epoche der Romantik. Rancière zufolge haben Romantiker wie Flaubert ein neues „ästhetisches Regime“ ermöglicht. Darin wird all jenes dargestellt, das in einer

---

<sup>8</sup> Riki Winter. „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Kurt Bartsch und Höfler, Günther (Hg.), *Elfriede Jelinek*. Graz-Wien: Verlag Droschl, 1991, S. 9-19, hier: S. 14.

<sup>9</sup> Jacques Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag, Wien, 2. Aufl., 2008, S. 16f.

klassenhierarchischen Gesellschaft nicht gezeigt oder gesehen wird: Jenes, das sich außerhalb des Blickfeldes und des Diskurses der kulturellen Elite befindet.<sup>10</sup>

Aus feministisch-theoretischer Sicht drängt sich daher die Frage auf, ob ein neues „ästhetische Regime“, das so sehr vom Aufbruch der literarischen Darstellung der Klassen geprägt ist, auch einen Aufbruch der Darstellung der Geschlechter kennzeichnet, wie ihn Jelinek mit *Lust* initiieren möchte. Die historische Geschlechterforschung hat gezeigt, dass die unterdrückte Frau weder gelesen noch gehört werden kann.<sup>11</sup> Die Frau bewegt sich immer innerhalb verschiedener Betrachtungsweisen, die nicht weiblich sind, sondern nur das Weibliche determinieren. Frauen existieren nur dank der “Frauen-von-innen-Beschreiber“<sup>12</sup>: Jenen Schriftstellern, die sich zwar der

---

<sup>10</sup> Vgl. Jacques Rancière. *Politik der Literatur*. Wien: Passagen Verlag, Wien, 2. Aufl., 2008, S. 14. Vgl. Josef Frücht, „Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière.“ In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung*. Berlin 55 (2007) 2, S. 209–219. Insbesondere S. 210: „Unter den neueren französischen Theoretikern ist es allein Rancière, der den Gedanken einer ‚ästhetischen Revolution‘ nicht nur nicht *ad acta* gelegt hat, sondern ihn auch mit Philosophen und Dichtern erneut diskutiert, die allesamt der zwar intellektuell großen, aber auch theoretisch wie politisch suspekten Epoche des deutschen Idealismus und der Romantik angehören. Der Grund dafür klingt bestechend einfach: Wenn wir daran interessiert sind, die Bedeutung der Formel von der ‚Politik der Ästhetik‘ zu klären, müssen wir bei den Denkern jener Epoche ansetzen, die zum einen diese Formel zum ersten Mal und folgenreich in die Welt gesetzt haben und zum anderen nach wie vor unsere Zeitgenossen sind.“

<sup>11</sup> Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Verlag Turia und Kant, 2011 [2008], S. 105. Und Luce Irigaray. „Das Geschlecht das nicht eins ist.“ Aus dem Französischen von Gerlinde Koch und Monika Metzger. In: *Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen*. Internationale Marxistische Diskussion 62. Berlin: Merve Verlag, 1976, S. 7–16, hier: S. 10.

<sup>12</sup> Nach „Frauenseelen-von-innen-Beschreiber“, Christel Dormagen. „Scheitern: sehr gut. Elfriede muss sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zu

Frau als narratives Objekt annehmen, sie aber gerade dadurch noch mehr in einen Diskurs des konstruiert-weiblichen Subjekts einschreiben. So thematisiert Flaubert laut Rancière zwar mit seinem Sujet den klassenhierarchischen Konflikt; sein Roman *Madame Bovary* bricht mit konventionellen, poetischen Darstellungen. Flaubert zeigt die Gefühlswelt und Handlungen derjenigen, die in der aristotelisch geprägten mimetischen Kunst ausgeblendet waren.<sup>13</sup> Aus feministischer Sicht müssten wir uns jedoch auch fragen, inwieweit er über klassenhierarchische Elemente hinaus mit üblichen Darstellungen weiblicher Objekte bricht.

Zur Beantwortung dieser Frage dient ein anderes Beispiel des pornografischen Literaturkanons, der auch als „Kontratext“ Jelineks fungierte.<sup>14</sup> In Georges Batailles Erzählung *Die Geschichte des Auges (Histoire de l'œil)*, 1928 berichtet der Ich-Erzähler von seinen sexuellen Abenteuern mit seiner Freundin Simone. In ihrem Verlangen nach immer neuen Abenteuern brechen sie sämtliche denkbaren Tabus, bis hin zum Missbrauch und Tötung eines Priesters. Der Ich-Erzähler ist seinerseits fasziniert von Simones Faszination an ihrer eigenen Sexualität, er zeigt den weiblichen Genuss an der Sexualität in unermüdlicher Steigerung. Fraglich bleibt jedoch, ob wir tatsächlich den weiblichen Genuss kennenlernen. Wie auch bei Emma Bovary, obwohl nicht bedingt bezüglich der literarischen Erzählperspektive, erzählt man uns aus männlicher Sicht, wer Simone ist und wie sich

---

Feuilletonkritik.“ In: Text+Kritik, *Elfriede Jelinek*, Heft 117, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München 1993, S. 86-94, hier: S. 94.

<sup>13</sup> Vgl. Jacques Rancière. *Das ästhetisch Unbewusste*. Übers. Ronald Voullié. Zürich-Berlin: diaphanes, 2006/2008, hier: S. 37f.

<sup>14</sup> Vgl. Janz, wie Anm. 7, S. 111.

ihr Verlangen manifestiert. Zweimal sind es männliche Erzähler, die genau zu wissen meinen, was Frauen wollen.

Auf ganz andere Weise geschieht dies in einer weiteren französischen pornografischen Erzählung. In Pauline Réages *Geschichte der O.* (*Histoire d'O*, 1954) verliert sich die Protagonistin O. immer mehr in sadomasochistischen Spielen und lernt neue Facetten ihres sexuellen Genusses und Verlangens kennen. Wir wissen nicht, wer hier erzählt. Einerseits, weil es sich um eine heterodiegetische Erzählinstanz handelt, die unabhängig zur Erzählung existiert. Andererseits da der Name der Autorin ein Pseudonym für die Schriftstellerin Dominique Aury (1907-1998, wiederum Pseudonym für Anne Desclos) ist, und man Jahrzehntelang dachte, es handle sich um einen männlichen Schriftsteller, den Herausgeber Jean Paulhan (1884-1984).<sup>15</sup>

Was aber haben diese literarischen Beispiele gemeinsam? Alle drei beschäftigen sich mit dem gesellschaftlichen Tabu, mit sexuellem Verlangen und der Darstellung einer weiblichen Sexualität. Was unterscheidet sie von Jelineks Text? Jelinek ist die Erste, die mit ihrer Erzählung eine weibliche Sprache der Sexualität kreieren wollte, d.h. eine weibliche Sprache dessen, das bisher nur als männlich galt. Im Gegensatz zu Flaubert, Bataille und Réage – Letztere schrieb ihren Roman als Liebesbrief für ihren damaligen Partner – ist Jelinek eine Frau, die aus der Sicht der Frauen schreibt. Konkret heißt das, sie beschäftigt sich weder damit, was Männer lesen wollen, noch was Frauen fühlen könnten. Jelinek interessiert nur, wie eine Frau die männliche Hegemonie erfährt. Ihre „Anti-Pornographie“ soll zeigen, dass es keine weibliche

---

<sup>15</sup> Vgl. Henke, wie Anm. 3.

Pornografie geben kann, weil es noch keine weibliche Sprache der Sexualität gibt.<sup>16</sup> Es gibt nur die männliche Sprache, die sich des weiblichen Körpers als Lustobjekt bedient und diesen beschreibt. Und es gibt die Frau, die sich in ihre Rolle fügt.

Luce Irigaray beschreibt diesen Prozess als der weiblichen Sexualität inhärent. Das weibliche Geschlecht hat eine „Auto-Erotik“<sup>17</sup>, die durch den Geschlechtsverkehr durchbrochen wird:

„Die Suspendierung dieser Auto-Erotik vollzieht sich im gewaltsamen Einbrechen, dem brutalen Spreizen dieser beiden Lippen durch einen vergewaltigenden Penis.“<sup>18</sup>

Die Frau kann – als Analogie – laut dieser Annahme als Masochist, der Mann als Sadist beschrieben werden.<sup>19</sup> Die drei französischen Literaten stellen dieses Verhältnis als ‚gewollt‘ dar. Das sexuell-destruktive Verlangen der Frau ist eine Befreiung in ihren Erzählungen, anstatt wie in *Lust* Manifestation einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft. Diese Gesellschaftskritik Jelineks in *Lust*, dieser theoretische Ansatz, wurde in den Literaturkritiken jedoch ungern erfasst. Ganz im Gegenteil, Jelinek sollte das Thema wie andere Erzähler bearbeiten, obwohl die französischen Literaten aus historischen Gründen wohl kaum mit der feministischen Theorie Irigarays vertraut waren. Der literaturkritische Vergleich der Darstellung der weiblichen Sexualität in der älteren

---

<sup>16</sup> Vgl. Winter, wie Anm. 8, S.12.

<sup>17</sup> Irigaray, wie Anm. 11, S. 7.

<sup>18</sup> Ebd., S. 8.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 7. Hier spricht Irigaray im Sinne Freuds von einer „männliche[n] klitorale[n] Aktivität/weibliche[n] vaginale[n] Passivität“. Ein Verhältnis, das aus der nach „männlichen Parametern“ dargestellten Sexualität entstand.

beziehungsweise französischen Literatur ist somit nur schwer nachzuvollziehen.<sup>20</sup>

Jelinek wurde auch vorgeworfen, alte Themen der Repression wiederzukäuen. Sie hätte sich nicht kreativ genug mit den sozialen Veränderungen ihrer Zeit auseinandergesetzt und zeichne ein „Schwarz-Weiß“-Bild der Genderproblematik, das inzwischen überholte und vielleicht unrealistische Machtpositionen darstelle.<sup>21</sup> So einfach könne man keinen „Anti-Porno“ schreiben und schon nicht als feministische Kritik. Es reicht nicht, sich für ihre Gesellschaftskritik pornografischer Techniken und Inhalte zu bedienen.

Solche Momente des ‚Aufruhrs‘, wie durch Jelinek verursacht, beschreibt Jacques Rancière in einem ästhetischen Analysemodell. Er erklärt dabei nicht nur den Begriff der Ästhetik, sondern zeigt auch, dass solche Momente als politisch zu werten sind. Denn von einem politischen Moment, so Rancière, spricht man, wenn sich diejenigen eine Stimme verschaffen, die bis dato keine Möglichkeit dazu hatten.<sup>22</sup> Für Jelinek bedeutet diese Möglichkeit eine Herausforderung: Das Schreiben einer weiblichen Ästhetik als Reaktion auf die männliche Hegemonie. Hiermit ließe sich das schwierige Rezeptionsmoment erklären: Das bisher zum Schweigen gebrachte, Objektivierte reißt die Sprache als Machtmittel an sich und positioniert sich als Subjekt.

---

<sup>20</sup> Vgl. Michèle Pommé. *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franz, Die Klavierspielerin und Die Wand*. St. Ingbert: Röhrg, 2009. S. 173. Vgl. dazu auch Henke, wie Anm. 3.

<sup>21</sup> Martin Beck, „Auslöschung der Lust. Elfriede Jelineks jüngster Roman setzt dort an, wo der Sexualität die Lust schon längst vergangen ist.“ In: *Volksstimme*, 3.5.1989, IZA.

<sup>22</sup> Vgl. Rancière, wie Anm. 10, S. 13f.

Es gibt in *Lust* keinen “Frauen-von-innen-Beschreiber“ wie in den genannten französischen Texten, sondern eine ‚weibliche‘ Sicht, eine ‚weibliche‘ Darstellung des Weiblichen, ohne männliche Projektion, aber als Reaktion. Eine solche Ästhetik kann jedoch nur als Gegenstück zu einer männlichen Ästhetik existieren, die im Falle der Literaturkritik Jelineks Prosatext als literarisches Wertesystem fungiert. Da Jelinek eine Antipornografie als Form weiblicher Ästhetik schreibt, müssen wir uns fragen: Was ist Pornografie? Was ist weibliche Ästhetik? Und allem voran, was bedeutet es, beide in weiblicher Sprache zu formulieren?

Zwei Theoretiker wurden bereits vorgestellt, deren Konzepte dabei helfen sollen, sich einerseits dem Text Jelineks literaturanalytisch zu nähern: Luce Irigaray und Jacques Rancière. Andererseits soll mit Hilfe dieser Theorien die Prozesse der Rezeption hinsichtlich ästhetisch-sozialer Wertesysteme von *Lust* näher erklärt werden. Im ersten Kapitel werden diese Konzepte daher verknüpft, um zu erarbeiten, wie Jelineks Spiel mit der weiblichen ‚Auto-Erotik‘ ein politisches Moment im Rancièreschen Sinne verursachen konnte. Aufgrund der marginalisierten Rolle der Frau, wird schließlich noch erarbeitet, wie sich ein(e) Unterdrückte(r) in einer Hegemonie behaupten kann. Gayatri Chakravorty Spivaks *Can the Subaltern Speak?* (1988) soll helfen, die Möglichkeiten eines sprechenden weiblichen Subjekts zu erfassen.

Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit konzentriert sich auf den Diskurs zu *Lust*, d. h., auf die Argumente deutschsprachiger Literaturkritiker in Tageszeitungen und Magazinen. Fraglich ist, inwieweit Jelineks feministisch-

ideologisches Ziel der Antipornografie einen Platz im gesellschaftlichen und literaturkritischen Diskurs bekam.

Abschließend findet eine vergleichende Analyse von *Lust* mit den Erzählungen Réages und Batailles statt. Erfasst wird erstens, wie *Lust* mit dem Gegentext Batailles „kommuniziert“. Zweitens, wie sich der pornografische Roman Réages von der Antipornografie Jelineks unterscheidet.

Zwei weitere Texte begleiten die Thesen der vorliegenden Diplomarbeit. Erstens, der bereits erwähnte Roman Flauberts *Madame Bovary*. Dieser diente Rancière unter anderem als Basis für seine Philosophie der Ästhetik und darf als Paradebeispiel eines „Frauen-von-innen-Beschreibers“ verstanden werden. Zweitens, Susan Sontags *Die pornographische Phantasie* als theoretische Abhandlung zu Literatur und Pornografie.

## 2. LUST UND ÄSTHETIK

Elfriede Jelineks antipornografischer Text *Lust* (1989) ist nach Aussagen der Autorin ein missglückter Versuch weibliche Pornografie zu schreiben.<sup>23</sup> Sie wollte dieses Werk, mehr als vorangegangene Prosa und Drama, dem Einfluss der patriarchalischen Gesellschaft entziehen und damit eine literarisch-emancipatorische Umwälzung stattfinden lassen. Hierbei wollte sie sich einer eigenen Sprache bedienen, die jener des männlichen (Sexual-) Diskurses gegenübersteht. Es mag daher nicht überraschen, dass Jelinek sich entschied, ein Gegenstück zu Batailles *Die Geschichte des Auges* (1928) zu verfassen, jedoch

„geht es [in *Lust*] überhaupt nicht mehr um die weibliche Begierde und deren Darstellung, sondern nur mehr um männliche Lust in der extremen Variante der alltäglichen häuslichen Vergewaltigung und der kommerziellen Gewalt-Pornographie“.<sup>24</sup>

Das Ausarten von Jelineks Versuch, die weibliche Sexualität wenn schon nicht in eine neue Sprache, dann zumindest neu in den patriarchalischen Sprachraum einzubetten, erklärt sich zum Teil historisch. Wir sollten nicht vergessen, dass die Erstellung des Prosatextes zeitlich in eine Diskussion um die Pornografie fällt, die jeglichen Genuss der Frauen während des heterosexuellen Koitus oder der Fellatio hinterfragt.<sup>25</sup> Zudem ist die Existenz der Pornografie in unserer Gesellschaft schwierig, denn, so Sontag:

„[Es gibt] eine ‚pornographische Gesellschaft‘, [...] unsere eigene Gesellschaft [ist] ein glänzendes Beispiel dafür – eine Gesellschaft, die in einem solchen Maße von Heuchelei und Verdrängung

---

<sup>23</sup> Janz, wie Anm. 7, S. 111.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Ingelfingers und Penkwitts Darstellung der PorNo-Kampagne, infolge deren Pornografie als gesetzeswidrig einzustufen wäre. Ingelfinger und Penkwitt, wie Anm. 4, S. 22f.

geprägt ist, daß sie unweigerlich einen Strom von Pornographien hervorbringen muß, die ihr logischer Ausdruck und gleichermaßen ihr vernichtendes, demotisches Gegengift sind.“<sup>26</sup>

Darüber hinaus ist die Definition literarischer Pornografie ein Paradox, das sich auf gesellschaftliche Doktrinen und „literarische Konventionen“ des französisch-romantischen Romankanons stützt.<sup>27</sup>

Verschiedene Theorien bezüglich Pornografie und (sexueller) Identität drängen sich während des Lesens von *Lust* geradezu auf.<sup>28</sup> Neben der Diskurstheorie Foucaults, der bereits eingehend die Beziehung zwischen Gesellschaft und Sexualität erläutert hat, sind es vor allem psychoanalytische Ansätze zur Kulturanalyse, welche das feminine und maskuline Verhältnis, die Sexualpolitik, beschreiben. Foucaults Hypothese, der auch Susan Sontag folgt<sup>29</sup>,

---

<sup>26</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 51. Wobei ich aus heutiger Sicht nicht wie Susan Sontag zwischen der angloamerikanischen und der westlich-europäischen Pornografie unterscheiden möchte, was zur Zeit der Publikation des Aufsatzes *Die pornographische Phantasie* noch üblich war.

<sup>27</sup> Ebd., S. 52ff. Vgl. hierzu auch: Werner Faulstich:

„Erstens wird durchgängig Pornografie, die Darstellung sexueller Handlungen, mit Sexualität selbst verwechselt bzw. gleichgesetzt. Zweitens werden Fotos, Romane und Bildgeschichten rein assoziativ nacherzählt und beschrieben, wobei in bloßer Analogie von der Fiktion auf reale Wünsche und Verhaltensweisen von Menschen geschlossen wird. Und drittens werden pornografische Produkte derart extrem einseitig selektiert, dass die Verschiebung von der Darstellung sexueller Handlung auf die Darstellung aggressiver Handlung unvermeidlich ist.“ In: Werner Faulstich. *Die Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in die Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung.* Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994, S. 247. Zitiert nach: Frischau, Angela. *Sexualität und Pornographie im Frauenbild der Gegenwartsliteratur.* Diplomarbeit, Universität Wien, Jänner 2009, S. 22.

<sup>28</sup> Etwa Alice Schwarzer und Andrea Dworkin mit ihrer Übertragung der Pornografie auf die sexuelle Realität und der von ihnen gestarteten PorNo-Kampagne. Zudem Roland Barthes, Jaques Lacan und Judith Butler über die Bedeutung von Sprache und Körper, die schließlich zu feministischen Ästhetikerinnen wie Julia Kristeva und Luce Irigaray führen. Vgl. Ingelfinger und Penkwitt, wie Anm. 4, S. 14f.

<sup>29</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 71.

seiner kulturhistorischen Analyse lautet, dass sich verschiedene Diskurse entwickelt haben, welche die menschliche Sexualität durch Termini wie normal/anormal regulierten. Die Gesellschaft schaffte so Raum in verschiedenen Disziplinen, um über Sexualität zu sprechen.

Derartige Prozesse implizieren eine Reziprozität zwischen Diskursen und Gesellschaft; ein Diskurs entsteht nicht nur in der Gesellschaft, sondern beeinflusst diese auch. Foucault zufolge beinhaltet die Repressionshypothese deshalb weniger, dass man nicht mehr *über* Sex sprechen durfte, sondern vielmehr *wie* man über Sex sprach.<sup>30</sup> Für Sontag hat dies weitreichende Folgen. Ihr zufolge entstand durch diese historische Entwicklung eine Diskrepanz zwischen den kulturell-geprägten und dem sexuell veranlagten Menschen, die im Alltag überbrückt werden will. Pornografie mache uns diese Diskrepanz bewusst.<sup>31</sup> Lust verärgert wohl schon deshalb. Aber der Text spielt auch mit den psychoanalytischen Hintergründen der Pornografie und reizt somit die Selbstreflexion der Leser aus:

„Der Roman Lust trug schon zu seinem Erscheinen im Jahr 1989 das Etikett der Anti-Pornographie, obwohl allein die sprachliche und thematische Beschäftigung mit Sex gerade ein Viertel des Gesamttextes einnimmt und schon aus diesen Gründen nicht als Gattungsvertreter der Pornographie bzw. Antipornographie gesehen werden kann. Elfriede Jelinek versteht ihre Arbeiten jedoch durchaus als antipornographisch, da die ‚drastischen Stellen‘ nicht ‚aufgeilen‘, sondern einen ‚Bewußtmachungsprozeß‘“

---

<sup>30</sup> Foucault, Michel. „Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen.“ Übers. Ulrich Raulff und Walter Seitter. *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 1021-1151. Insbesondere S. 1033f.

<sup>31</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 73.

einleiten sollten. In diesem Sinne sind sie politisch zu verstehen. Im Falle des Romans Lust ist Anti-Pornographie deshalb nicht als Genreordnung zu verstehen, sondern als Art, sich Pornographie zu nähern. Pornographie erhält den Charakter eines Theorems in dieser von Jelinek konstruierten Wirklichkeit.“<sup>32</sup>

Michèle Pommé zeigt in seiner Dissertation *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franz, Die Klavierspielerin und Die Wand* (2009), dass es eine nachweisbare Anknüpfung Jelineks an die Psychoanalytikerin Luce Irigaray gibt. Nicht nur sei Jelinek mit dem psychoanalytischen Konzept „vertraut“<sup>33</sup>, ihre Prosa ließe sich fast vollkommen mit Irigarays „begrifflichen Instrumentarium [...] erörtern“<sup>34</sup>.

Vor allem Luce Irigarays Ansatz in *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1976) stellt eine Möglichkeit dar, das „Unvermögen“ Jelineks, eine weiblich-pornografische Prosa zu schreiben, zu erklären. Irigaray beschäftigt sich in ihrem Essay mit der weiblichen „Auto-Erotik“<sup>35</sup>, welche sich grundlegend von der männlichen unterscheide:

„[Der Mann] hat, um sich zu berühren ein Instrument nötig, seine Hand, das Geschlecht einer Frau, die Sprache... Und diese Selbstaffektion fordert ein

---

<sup>32</sup> Juliane Janitzek mit Verweis auf Matthias Luserke, „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats.“ In: Text+Kritik, *Elfriede Jelinek*, Heft 117, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München 1999, S. 60-67. In: Juliane Janitzek. *Die Verführung des Textes. Literarische Konzepte im Spannungsfeld von Sinnlichkeit und Pornographie. Untersucht an Elfriede Jelinek Lust, Michel Houellebecq Die Möglichkeit einer Insel, Charlotte Roche Feuchtgebiete.* Diplomarbeit, Universität Potsdam, Berlin, 25. Oktober 2008. S. 43.

<sup>33</sup> Pommé, wie Anm. 20, S. 173.

<sup>34</sup> Ebd., S. 35.

<sup>35</sup> Irigaray, wie Anm. 11, S. 7.

Minimum an Aktivität. Die Frau aber berührt sich durch sich selbst und an sich selbst, ohne die Notwendigkeit einer Vermittlung und vor jeder möglichen Trennung zwischen Aktivität und Passivität. Die Frau „berührt sich“ immerzu, ohne daß es ihr übrigens verboten werden könnte, da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst immer schon zwei, die einander umarmen, die jedoch nicht in eins (einen) und eins (eine) trennbar sind.“<sup>36</sup>

Und:

„Die Suspendierung dieser Auto-Erotik vollzieht sich im gewaltsamen Einbrechen, dem brutalen Spreizen dieser beiden Lippen durch einen vergewaltigenden Penis. Das ist es, was die Frau von dieser Selbstaffektion wegtreibt und abbringt, deren sie aber bedarf, um sich nicht dem Verschwinden ihrer Lust im Geschlechtsverkehr auszusetzen.“<sup>37</sup>

Jelineks literarischer Versuch, diese „Auto-Erotik“ zu thematisieren, zeigt und kritisiert Irigarays inhärenten Prozess der Unterdrückung und Ignoranz:

Wie ein geöffnetes Handtascherl hält er ihre Fut an den Haaren auseinander und schleift sie sich übers Gesicht, um sie grob auslecken zu können, ein Ochse am reifen Salzstock, und das Gebirge ist in Feuer getaucht. (LU 41)

Solche Stellen des Prosatextes zeigen, wie die Welt in *Lust* funktioniert: Die Frau, ganz Objekt zur Befriedigung des männlichen Triebes, hat auch während des Sexualaktes selbst keine Macht mehr über ihren Körper, sie ist nur noch ein dekorativ-praktisches Objekt: Ein Handtascherl. Mit der männlichen Zerstörung der weiblichen „Auto-Erotik“, wird zugleich die

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 7.

<sup>37</sup> Ebd., S. 8.

weibliche Autonomie zerstört. Literaturkritiker wussten nur schlecht mit literarischen Übersetzungen solcher theoretischer Konzepte umzugehen, die als feministische Auseinandersetzung mit dem weiblich-männlichen Machtverhältnis gelten sollten.

## 2.1 MACHTVERHÄLTNISSE IM NEUEN ÄSTHETISCHEN REGIME

Es gibt wesentliche Probleme der Rezeptionsästhetik, die den Diskurs um *Lust* geprägt haben. Die Tatsache, dass Jelinek nicht fähig war, eine weibliche Sexualsprache zu entwickeln, wurde zwar in vielen Literaturkritiken besprochen, jedoch hinsichtlich des Inhalts gerne zur Seite geschoben. Die brutalen Vergewaltigungen als Resultat einer antipornografischen Prosa wurden als obszön und übertrieben beschrieben. *Lust* wurde zum Skandal, zum „Schaf im Wolfspelz: ein Trivialroman in experimenteller Tarnung“, der eigentlich nicht zum „Roman“ ausreiche.<sup>38</sup> Jelinek reiht sich somit in eine Liste vieler Schriftsteller ein, die mit den Erwartungshaltungen an konformer Literatur spielen. Sobald Literaten sich erlauben, die Grenze zwischen Erotik und Pornografie<sup>39</sup> zu suchen, suchen sie damit – man denke an Foucault – auch die Toleranzgrenzen der Gesellschaft auf.

Der Konflikt, der hieraus entsteht, ist ein politischer, da eine Neuverteilung der gesellschaftlichen Verhältnisse eintritt, wie der Philosoph Jacques Rancière erklärt:

---

<sup>38</sup> Andreas Isenschmid. „Trivialroman in experimenteller Tarnung. Elfriede Jelineks Roman ‚Lust‘.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, 4./5.6.1989.

<sup>39</sup> Vgl. Jens von Fintel. „Pornographie“: Ästhetik, unästhetisch. *Begriffe des Pornografischen in der Diskussion um 1970*. Diplomarbeit, Philosophische Fakultät der Universität zu Köln, Mai 1996. Und Sontag, wie Anm. 4, S. 49.

„Die Politik beginnt aber genau dann, wenn dieses Unmögliche in Frage gestellt wird, wenn die, welche nicht die Zeit haben, etwas anderes als ihre Arbeit zu machen, sich die Zeit nehmen, die sie nicht haben, um zu beweisen, dass sie sehr wohl sprechende Wesen sind, dass sie an der gemeinsamen Welt teilhaben, und nicht wilde oder leidende Tiere sind. Diese Verteilung und diese Neuverteilung der Räume und Zeiten, der Plätze und Identitäten, der Sprache und des Lärms, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, macht das aus, was ich Aufteilung des Sinnlichen nenne. Diese politische Aktivität konfiguriert die Aufteilung des Sinnlichen neu. Sie bringt neue Objekte und Subjekte auf die Bühne des Gemeinsamen. Sie macht sichtbar, was unsichtbar war, sie macht diejenigen als sprechende Wesen hörbar, die nur als lärmende Tiere verstanden wurden.“<sup>40</sup>

Fraglich ist nun, inwieweit Jelineks *Lust* ein solches politisches Moment eintreten lässt oder sich bereits in ein Existierendes einschreibt. Rancière beschäftigt sich in seinen Arbeiten über Literatur hauptsächlich mit dem Aufbruch der Klassenhierarchien, die sich dank großer französischer Schriftsteller wie Flaubert vollziehen konnte. Er nimmt sich der Rezeption seiner Werke, allen voran *Madame Bovary* an, um zu erarbeiten, welcher sprachliche Aufbruch zu der gegenwärtigen Ästhetik geführt hat, welche ästhetische Grenzen immer wieder hinterfragt werden:

„Die ästhetische ‚Konfusion‘ sagt uns zuerst dies: Es gibt genauso wenig Kunst im Allgemeinen wie ästhetische Verhaltensweisen oder Gefühle im Allgemeinen. Die Ästhetik als Diskurs ist vor zweihundert Jahren entstanden. [...] Damit es Kunst gibt, bedarf es eines Blickes und eines Denkens, die sie identifizieren. [...] Was da versucht, sich so auszusprechen, ist nicht die Fantasie spekulativer Köpfe, sondern das neue und paradoxe Regime der

---

<sup>40</sup> Rancière, wie Anm. 10, S. 14.

Identifizierung der Kunstdinge. Ich habe vorgeschlagen, dieses Regime ästhetisches Regime der Kunst zu nennen.“<sup>41</sup>

Mit der ästhetischen Konfusion befasst Rancière sich einmal als Kritiker des gesellschaftlichen Diskurses, einmal als Kritiker von Kunst (sowohl der literarischen als der bildlichen) mit der ästhetischen Frage. Ästhetik bezeichnet schließlich für ihn

„zwei Dinge: ein allgemeines Regime der Sichtbarkeit und Verständlichkeit der Kunst und eine Art des interpretierenden Diskurses, der selbst den Formen dieses Regimes angehört“<sup>42</sup>.

Jelinek schreibt sich dann auch zweifach in den herrschenden ästhetischen Diskurs der Pornografie ein, indem sie mit dem „Regime“ und dem interpretierenden Diskurs spielt. Sie wagt sich mit *Lust* nämlich an Wertesysteme des „ästhetischen Regimes“. Darin wird Kunst mit widersprüchlichen Argumenten in Genres eingeteilt. Die Analyse Susan Sontags zu pornografischer und ‚normaler‘ zeugt von diesem Prozess.

Jelineks „Gegendiskurs“<sup>43</sup> bringt Literaturkritiker damit in Verlegenheit: Als Gegentext verlangt *Lust* eine Definierung von Pornografie und Erotik, die, wie Sontag argumentiert, so nicht existiert. Und genauso wie Rancière die Poetiken der französischen Literaten als politisches Moment beschreibt, die in ihren revolutionär-ästhetischen Ansätzen Platz für bisher Unbekanntes fordern, kann man Jelineks Text als politisches Moment der weiblichen Schrift und ihrer Ästhetik verstehen.

---

<sup>41</sup> Rancière, wie Anm. 9, S. 16f.

<sup>42</sup> Ebd., S. 153, Anmerkung 7.

<sup>43</sup> Gisela Bartens, „Geld, Gier, Gewalt.“ In: *Kleine Zeitung*, 30.4.1989, IZA.

Dies gilt insbesondere für die Welt, die Jelinek in *Lust* beschreibt. In der patriarchalischen Gesellschaft sind Frauen für den Haushalt verantwortlich und sollten nicht die Möglichkeit und Zeit haben, sich als sprechende Wesen zu artikulieren. Die Debatte dreht sich als Resultat unweigerlich nicht nur darum, ob und wie Jelinek über Sexualität spricht, sondern dass sie eben als Frau (politisch) aktiv ist. Zudem fordert sie eine Neuauftteilung des Sinnlichen heraus; „Frauen, so die altvertraute pornographische Voyeuristen-Regel, dürfen nur beguckt werden, die dürfen selber nicht genau hinschauen“<sup>44</sup> oder, in diesem Falle, „pornografieren“<sup>45</sup>. Es mag daher nicht verwunderlich sein, dass Jelinek auf den ersten Blick als Störfaktor des bekannten Pornografiediskurses verstanden wird, denn „so ist aus dem Gefängnis masochistischer Perversion noch nicht herausgeschrien worden“<sup>46</sup>.

„Jelineks Sprache muß einfach anstecken!“, schreibt Christel Dormagen in ihrer Rezeptionsanalyse von *Lust* und gibt zugleich zu: Sie wurde schwer enttäuscht.<sup>47</sup> Denn Jelinek steckt mit ihrer Literatur nicht an, sondern sie liefert sich als Frau aus. Die gewalttätige, weibliche Sprache nach der Jelinek sucht, wird laut Dormagen von Literaturkritikern ganz anders bezeichnet:

„Und mit anderen Worten heißt das: Radikalität – und ich unterstelle, daß nur weibliche Radikalität gemeint

---

<sup>44</sup> Dormagen, wie Anm. 12, S. 90.

<sup>45</sup> Nach <http://www.corpusweb.net/thema-2-qpornografierenq-2.html>, am 12.07.2012, um 19.09. „Wie wird der Körper geschrieben, wenn er als ‚pornos‘ entdichtet und verlegt ist? Der zweite corpus-Schwerpunkt ‚pornografieren‘ handelt von den Handlungen des Bloß-Stellens und des obsessiven Inszenierens, aber auch vom Ent- und Wiederein-Setzen sexueller Motive in Kunst, Alltag, Tanz und Film.“

<sup>46</sup> Dormagen, wie Anm. 12, S. 90.

<sup>47</sup> Ebd., S. 86.

ist – bedeutet offenbar, einen Text ausliefern und sich selbst, die Privatperson gleich dazu. Frau alias Text als Entblößung, als offene Wunde.“<sup>48</sup>

Dormagen zufolge ist dies in erster Linie auf das Geschlecht der Schriftstellerin zurückzuführen:

„Entsprechend einer heimlichen Mäßigungsvorschrift wird beschnitten, gekappt, geglättet und eingeebnet, was übersteht und nicht in die Schachtel passen will, in die die Autorin bzw. ihr Werk doch eigentlich hineinwollte. Und hier sage ich gezielt Autorin. Denn ich habe den Eindruck, daß schreibende Frauen sich einiges mehr an Maßregelung gefallen lassen müssen. Und dies von beiden Geschlechtern. Es fängt damit an, daß Frauen wortmäßig für Sex nicht zuständig sind. Und es endet bei möglicher weiblicher Außerordentlichkeit.“<sup>49</sup>

Diese Analyse liest sich einerseits als eine neue Beschreibung Jelineks eigener Beobachtung, dass es an weiblichen Literaten und somit an einem weiblichen Diskurs fehle. Und kurz bevor sie ihren Essay über die Rezeption Jelineks abschließt, gibt sie uns noch eine wichtige Beobachtung mit:

„Mädchen, [Elfriede], gib's schon zu! Eigentlich wärst du ja doch gern einer von uns [Männern]. Und ein bisschen bist du es auch. Sonst könntest du nicht so gut...

Man denke sich dasselbe mit vertauschten Rollen, zum Beispiel für Flaubert und all die anderen Frauenseelen-von-innen-Beschreiber.

Beziehungsweise, die Umkehrung ist überhaupt nicht denkbar. Männer müssen sich in Frauen nicht hineindenken. Sie wissen ohnehin, wie Frauen von innen beschaffen sind, denn sie haben uns selber ausgestattet. Selbst das äußere Design stammt von ihnen, da haben wir nur ein wenig

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 89.

<sup>49</sup> Ebd., S. 93.

persönlichkeitsbildend nachgebessert. [A]uch die Schriftstellerin Jelinek ist ein männliches Design im Literaturbetrieb. Denn diese Definitionsmacht lässt strukturell kein Außerhalb zu. [...] Die Schrift ist männlich!“<sup>50</sup>

Dormagen zeigt uns erstens, dass es nach wie vor in der Literatur eine (konstruierte) Differenzierung und Diskrepanz zwischen weiblicher und männlicher Literatur gibt. Zweitens, dass ein annehmbares Ziel der Emanzipation nicht Gleichberechtigung ist, sondern ‚einer von ihnen zu werden‘. Schließlich, dass es Frauen nur im Nachfolgen der männlichen Schrift möglich ist, sich selbst zu (er)kennen. Der Patriarch hat nicht nur die weibliche Seele in der Literatur erschaffen, sondern auch rein physisch ist das Weibliche immer schon gerne als ein Negativ des Mannes betrachtet worden. Und *Lust* höhlt dieses Negativ aus, „[b]eide Männer in diesem Roman lieben es, die inneren Organe der Frau ans Licht zu zerren, möchten am liebsten alles ausleuchten, genauestens untersuchen.“<sup>51</sup> Da Jelinek sich gerade den weiblichen *Körper* gewählt hat, der sich seelenlos in der männlichen Landschaft bewegt – denn, so könnte man behaupten, Gertis

---

<sup>50</sup> Ebd., S. 94.

<sup>51</sup> Helga Gallas, „Sexualität und Begehrten in Elfriede Jelineks Roman *Lust* (1989).“ In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15*, Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 187-194, hier: 187. Ich möchte an dieser Stelle vorwegnehmen, dass die psychoanalytischen Betrachtungen, zwar interessante Observationen aufweisen, sich aber allesamt nicht nur äußerst kritisch, sondern auch subjektiv-negativ über den Roman äußern. Insofern ist es fraglich, wo der Leser aufhört und der Analytiker einsetzt. Beziehungsweise, um es in den Worten des Analytikers Schönau zu formulieren: es ist wesentlich, „ob man seine Deutung in den Dienst der Abwehr der Verwirrung und der Kränkung stellt oder ob man sich als Interpret der Kränkung stellt“. In: Walter Schönau, „Methoden der Psychoanalytischen Interpretationen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15*, Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 33-43, hier: 39.

Alkoholsucht ertränkt geradezu ihre männlich-weibliche Seele – bricht sie zweifach mit der Tradition der „Frauen-von-innen-Beschreiber“.

In *Lust* gibt es zwar – genauso wie in Flauberts *Madame Bovary* – eine Frau, die sich in der Hoffnung auf ein besseres/anderes Leben an die Männer klammert. Während Emma Bovary sich jedoch wieder und wieder in die Leidenschaft hineinsteigern kann, erfährt Gerti nur Traumata ihrer Alterität.<sup>52</sup> Die „Auto-Erotik“ der Frau wird bei Emma Bovary, wie übrigens auch bei Jelineks verwendetem „Kontratext“<sup>53</sup> *Die Geschichte des Auges* von Bataille, zugunsten der Leidenschaft und (tatsächlichen) Lust durchbrochen. Jelinek aber zeigt uns, wie man den brutalen Eingriff auf die „Auto-Erotik“ verstehen kann:<sup>54</sup>

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. (LU 123)

Es scheint naheliegend, dass Schriftsteller wie Flaubert Wesentliches dazu beigetragen haben, die Frau positiv – d. h. auf neue Art besprechbar – zu positionieren. Dennoch sollte man sich innerhalb eines feministischen Diskurses fragen, ob Flauberts Roman nicht eine weitere subalterne Positionierung und Determinierung des Weiblichen war, während Jelinek versucht das Weibliche zu befreien.

---

<sup>52</sup> Vgl. Luserke, wie Anm. 32, S. 65.

<sup>53</sup> Janz, wie Anm. 7, S. 111.

<sup>54</sup> Vgl. Luserke, wie Anm. 32, S. 63.

## 2.2 „WAS MACHT DIE JELINEK DENN DA?“ - DIE WEIBLICHE SPRACHE ÜBERSETZEN

Jelineks gescheitertes Projekt, die weibliche Sexualität zu artikulieren, wollte ursprünglich den, weiblichen, Unterdrückten ihre Sprache zurückgeben, die im patriarchalischen Abhängigkeitsverhältnis verloren ging. Problem ist nur: „Ihre“ Sprache, die Sprache der Unterdrückten war eigentlich niemals die ihre, so wissen wir spätestens seit Gayatri Chakravorty Spivaks Essay *Can the Subaltern Speak?*.

Spivaks Essay ist trotz des postkolonialistischen Ausgangspunktes ein beliebter Text als Antwort auf die Frage, wie derartige Formen der Repression aufgelöst werden können.<sup>55</sup> Laut Spivak ist es eine westliche Tradition, insbesondere der Intellektuellen, für den Subalternen zu sprechen oder diesen *leise* sprechen zu lassen. Beide Ansätze bringen den Subalternen zum Schweigen und lassen Machtbeziehungen unbeachtet, beziehungsweise halten diese instand.<sup>56</sup>

Ein wesentlicher Ausgangspunkt Spivaks ist die einfache Darstellung einer Hierarchie, welche die Repression des Anderen wiedergibt.<sup>57</sup> Spivak misst dem Konstrukt der „Identität im Differenten“<sup>58</sup> eine wesentliche Bedeutung zu, wobei sie betont, dass eine dominierende Klasse oder Gruppe in einem anderen

---

<sup>55</sup> Vgl. Spivak, wie Anm. 11, S. 21.

<sup>56</sup> Vgl. Jay Maggio. „Can the Subaltern Be Heard?: Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak.“ In: *Alternatives*, Nr. 32 (2007), S. 419-443, hier: S.422.

<sup>57</sup> Vgl. Spivak, wie Anm. 11, S. 26.

<sup>58</sup> Ebd., S. 49.

Gebiet zu einer dominierten werden kann.<sup>59</sup> Schlussendlich führten die Darstellungen Spivaks zu drei möglichen Reaktionen. Erstens wurde versucht die Sprache des Subalternen zu „ermöglichen“, zweitens die tatsächliche Identität, das tatsächliche „Selbst“ des Subalternen zu finden und drittens, fand die Suche nach einem universalen, kosmopolitischen Subjekt statt, das so noch nicht existiert.<sup>60</sup> Neunzehn Jahre später, in 2007, versucht Jay Maggio Spivaks Ansatz neu zu konzeptualisieren. In direkter Anlehnung nennt er seinen Artikel: *Can the Subaltern Be Heard? Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak*. Denn für Maggio ist deutlich: Sprachlichen ‚Erfolg‘ des Subalternen gibt es nur dann, wenn die Kommunikation in einer vom Westen akzeptierten Sprache stattfindet.<sup>61</sup> Maggio befasst sich mit der Rolle des westlichen Intellektuellen,<sup>62</sup> der die Sprache und Kultur der Subalternen übersetzen muss in Abgrenzung zu Spivaks Intellektuellen,<sup>63</sup> der sich kritisch mit seiner Funktion als Repräsentator des Signifikanten auseinandersetzen sollte.

Der Begriff der Übersetzung bedeutet hier zweierlei. Einerseits befasst sich Maggio im Anschluss an Walter Benjamin mit den Möglichkeiten und Einschränkungen literarischer Übersetzungen. Andererseits zeigt er hinsichtlich des Konzeptes

---

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>60</sup> Nach Maggio, wie Anm. 56, S. 431: “In summary, the reaction to Spivak’s essay can be generalized as taking three major forms: as (1) an attempt to enable or allow the speech of the subaltern; (2) an attempt to find the authentic subaltern ‘self’; and (3) an effort to search for a ‘universal’ or ‘cosmopolitan’ subject.”

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 431.

<sup>62</sup> Ebd., S. 438. “In this article I have presented a possible solution to the Spivaktian puzzle. This solution rests on the notion that the Western intellectual must ‘translate’ the subaltern.”

<sup>63</sup> Spivak, wie Anm. 11, S. 28.

des Subalternen auf, wie von Spivak beschriebene Hürden überwunden werden können. Denn übersetzen „can help us understand, respect, the subaltern“.<sup>64</sup> Er will sich trotz seiner persönlichen Position als Dominanter mit der Repression auseinandersetzen, die laut Spivak und vielen anderen – in der Tradition Marx’ – nur von ‚unten‘ zu lösen wäre.<sup>65</sup> Hierbei kommt er zu folgender Überlegung:

“I suggest that we expand the notion of translation to apply to all types of culture and social practices. In this sense, one can see ‘arguments’ in the nonrational and ‘value assertions’ in the aesthetic. This notion of ‘translation’ solves some Spivakian problems by interpreting the subaltern culture of everyday life. If, as noted above, cultural translation has always been implied in literary translation, then this approach to the subaltern merely takes this implication to its pragmatic conclusion.”<sup>66</sup>

Maggio kreiert einen Übersetzer ausgehend von literarischen Texten, der im Dienste des Subalternen steht, und anders als bei Spivak nicht bedingt an seiner Aufgabe scheitert, sobald er sich mit der Kultur des Subalternen auseinandersetzt.<sup>67</sup> Maggio entzieht sich dabei nicht möglichen Problemen einer solchen Übersetzung. Nur mit Empathie und Geduld könne man sich an ein solches Projekt wagen und als „mediator“ die Fixierung des Subalternen umgehen, indem man das gesellschaftliche Verhältnis der Dominanz, die gegenseitige Konstituierung, erkennt.<sup>68</sup> Hiermit

---

<sup>64</sup> Maggio, wie Anm. 56, S. 435.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 421, 422.

<sup>66</sup> Ebd., S. 435.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 434.

<sup>68</sup> Ebd., S. 436.

verhindert man die Gefahr der Repräsentation, die nach Spivak die Position der Subalternen niemals auflösen kann:

„Zwei Bedeutungen von Repräsentation werden miteinander vermischt als ‚sprechen für‘, wie in der Politik, und Repräsentation als ‚Re-präsentation‘, als ‚Darstellung‘ bzw. ‚Vor-stellung‘, wie in der Kunst oder der Philosophie. Da Theorie auch nur ‚Aktion‘ ist, repräsentiert der Theoretiker nicht (spricht nicht für) die unterdrückte Gruppe.“<sup>69</sup>

Maggio im Gegenzug dazu:

“The translator is certainly trying to ‘capture’ an aspect of the original and convey that, but is not trying to ‘represent’ (vertreten) or ‘re-present’ (darstellen) the original.”<sup>70</sup> [Gemeint ist in Anlehnung an Marx und Spivak wohl Darstellung/darstellen<sup>71</sup>, CL]

Schließlich kommt Maggio zu zwei wesentlichen Schlüssen, die aufzeigen sollen, dass gerade die Sprache die Herrschaftsverhältnisse aufbrechen kann. Erstens:

„[W]ith the case of the subaltern, one must first decide to recognize the language of communication as valid mode. In other words, we(st) must try hard to listen to people in all of their forms of communication. The subaltern speaks all the time: We are simply unable to hear them.“<sup>72</sup>

Und zweitens:

“It is the Western intellectual’s duty – assuming the goal is a discourse with the subaltern – to translate the culture and languages of the subaltern, while always being aware of her role as translator. Once this translation takes place in earnest, then the West can, hopefully, have a somewhat open dialogue with the

---

<sup>69</sup> Spivak, wie Anm. 11, S. 29.

<sup>70</sup> Maggio, wie Anm. 56, S. 437.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 422.

<sup>72</sup> Ebd., S. 437.

subaltern about values, ontology, oppression, and political theory.”<sup>73</sup>

Spivak setzt sich in ihrem Essay im Wesentlichen mit zwei Formen des Subalternen auseinander; dem Postkolonialen – „[e]s ist klar, dass arm, schwarz und weiblich sein heißt: es dreifach abbekommen“<sup>74</sup> – und die Frau „als Subalterner, [wobei] die Möglichkeit von Kollektivität selbst beharrlich durch die Manipulation weiblicher Handlungsfähigkeit abgesperrt wird“<sup>75</sup>. Die räumlich-historische Differenz, die bei Spivak unüberwindbar ist, lässt sich mit Hilfe Maggios auf Jelinek umsetzen. Jelinek positioniert sich zwischen Intellektueller und Subalterner, zwischen Sprechender und Hörender, zwischen Repräsentation und Darstellung. *Lust* scheint ein Schritt in Richtung des von Maggio vorgestellten offenen Dialogs. Da Jelinek selbst sowohl Intellektuelle als Subalterne ist, kann gerade sie als „*mediator*“, als „Übersetzer“ dienen.

## 2.3 FLAUBERTS PROJEKT<sup>76</sup>

Hat Flaubert auf der Suche nach einer neuen Poetik vergessen (insofern er es wissen konnte), dass er ‚nur‘ Übersetzer dessen sein kann, was er so gerne beschreiben möchte? Denken wir an Maggios Darstellung des Übersetzers, so wird uns bewusst, dass ein solcher Vorwurf zu voreilig wäre. Die Neupositionierung des

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 483.

<sup>74</sup> Spivak, wie Anm. 11, S. 74.

<sup>75</sup> Ebd., S. 48.

<sup>76</sup> Nach Jacques Rancière. *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Übers. Richard Steurer. Zürich: diaphanes, 2010, S. 16: „[D]as flaubertsche Projekt des Buches über nichts[.]“

Weiblichen im Sinne Jelineks, bedeutet eine anachronistische Herausforderung an Flaubert zu stellen. Übersetzen kann nur dann funktionieren, wenn man sich aller Voraussetzungen und Einflüsse einer Kultur bewusst annimmt.<sup>77</sup> Die Tatsache, dass Flaubert nicht politisch sein wollte, sondern repräsentativ oder darstellend schrieb, verstärkt die Diskrepanz: Es wird unwesentlich, dass Flaubert den Unwichtigen Raum geben wollte, da er diese zugleich als Subalterne positioniert. Rancières Analyse der Flaubertschen Schriften zeigt eine Ähnlichkeit mit Jelinek auf, die jedoch auch etwas zermürbt. Beide setzen auf eine (Re-) Signifikation der Subalternen. Auf eine „genuine Anwendung einer Poetik der Gleichgültigkeit des Stoffs und der Absolutheit des Stils“<sup>78</sup>, und für *Lust* gilt dabei:

„Der Name bezeichnet nicht mehr die Person oder eine Identität, das Zeichen ist das Geschlecht, worauf das Patriarchat seine Machtausübung gründet. In diesem Sinn, sind die Figuren Jelineks ‚Zombies‘, bloße Bedeutungsträger“.<sup>79</sup>

Während sich Flaubert jedoch gerade durch Gleichgültigkeit politischem Aktivismus entzog, was ihm nicht gelang, will Jelinek hingegen in ihrer Gleichgültigkeit politisch sein. Pornografische Literatur hat von jeher mit ihrer künstlerischen und aktivistischen Legitimation zu kämpfen hat.<sup>80</sup> Somit musste sich Jelinek mit einer Debatte um die Dringlichkeit ihres Prosatextes auseinandersetzen. Ob die Darstellung verschiedener Facetten des Weiblich-Sexuellen legitim ist, ähnelt der Diskussion um *Madame Bovary*. Auch

---

<sup>77</sup> Vgl. Maggio, wie Anm. 56, S. 421.

<sup>78</sup> Vgl. Rancière, wie Anm. 76, S. 171.

<sup>79</sup> Luserke, wie Anm. 32, S. 64.

<sup>80</sup> Dormagen, wie Anm. 12, S. 90.

Flaubert musste das Recht und Dringlichkeit der Darstellung der unteren Klasse verteidigen:

„Flaubert machte alle Wörter gleich, in derselben Weise wie er jede Hierarchie zwischen noblen und gemeinen Themen, zwischen Erzählung und Beschreibung, Vordergrund und Hintergrund und schließlich zwischen Menschen und Dingen abschafft. [...] Diese Gleichgültigkeit hinsichtlich jeder Botschaft war für diese Kritiker gerade das Kennzeichen der Demokratie. Diese bedeutete für sie das Regime der verallgemeinerten Gleichgültigkeit, der gleichen Möglichkeit demokratisch, antodemokratisch oder der Demokratie gegenüber gleichgültig zu sein. [Seine] Prosa war demokratisch. Sie war sogar die Verkörperung der Demokratie.“<sup>81</sup>

Bei Jelinek erscheint es unwahrscheinlich, dass ihr Text gleichermaßen als großes demokratisches Projekt gewertet wird. Ihre Gleichgültigkeit äußert sich nicht in sozialer, sondern in stilistischer Aufbrechung eines herrschenden Literatursystems. Flaubert und Jelinek kennzeichnen zwei Formen der Kunst, die einerseits politisch ist, indem sie sich politischer Systeme entzieht und andererseits als politischer Text Formen der Kunst hinterfragt. Die Erzähler mussten sich traditioneller Auffassungen von Literatur entziehen, um ihre gesellschaftliche Thematik literarisch umzusetzen. Jelineks ‚Demokratie‘ der Literatur, die bei Flaubert im Zugzwang zu seiner Darstellung von *Madame Bovary* entstand, besteht konkret darin, ihren Prosatext als Antipornografie wie eine Befreiung aus der Kunst gelten zu lassen:

---

<sup>81</sup> Rancière, wie Anm. 10, S. 19. Bemerkenswert ist, dass diese Kritik mittlerweile als Klappentext zu *Madame Bovary* verkauft wird. So betont der Verlag *Aufbau Taschenbuch*: „Im Grunde ging es jedoch weniger um die Themen als vielmehr um die Tatsache, dass Flaubert insofern ohne Moral schrieb, als er nur zeigte, ohne zu bewerten.“

„Das Werk, das nichts will, das Werk ohne Blickpunkt, das keinerlei Botschaft übermittelt und sich weder um Demokratie noch um Anti-Demokratie kümmert, ist ‚egalitär‘ gerade durch diese Gleichgültigkeit, die jede Bevorzugung der Hierarchie aufhebt. Es ist subversiv, dass werden die darauf folgenden Generationen entdecken, gerade dadurch, dass es radikal das Sensorium der Kunst von dem des ästhetisierten alltäglichen Lebens trennt. Der Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, steht also eine Kunst gegenüber, die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält.“<sup>82</sup>

*Lust* in der Form eines Prosatextes, entzieht sich Genreddefinition und wird gleichgültig, egalitär dort, wo Literaturkritiker Konkretes wollen. Das findet sich jedoch nur in der Thematik von *Lust*. Jelinek wiederholte mehrmals, dass es keine „weibliche obszöne Sprache“ gibt, dass diese Darstellung der Sexualität und der gesellschaftlichen Verhältnisse gezwungenermaßen stattfand.<sup>83</sup> Die Politik des sprechenden Subalternen ist die einer Entkleidung der Machtverhältnisse und somit deren Aufbruch. Was Jelinek uns zeigt, ist ein wiederholtes Scheitern, sowohl der Autorin, als Übersetzerin. Ein Scheitern der Westlich-Intellektuellen aber doch Subalternen, aber auch ihrer Protagonistin Gerti, der Subalternen selbst.<sup>84</sup>

Jelineks *Lust* bewegt sich also weiterhin in einem Raum zwischen dem sprechenden Subjekt und dem objektivierten

---

<sup>82</sup> Rancière, wie Anm. 9, S. 51.

<sup>83</sup> Vgl. Gallas, wie Anm. 51, S. 194.

<sup>84</sup> Psychoanalytisch betrachtet ist dies sogar ein Zeichen schwerer Traumata, worin „die Angst vor Verletzung und Gequält werden, die Angst passives Opfer zu sein, in Aktivität gewendet [wird]: der Masochist führt aktiv herbei, was er passiv befürchtet.“ Marianne Leuzinger-Bohleber, „Psychoanalytische Überlegungen zu Elfriede Jelineks *Lust*.“ In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15*, Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 211-230, hier: S. 220.

Subalternen in einem politischen Hin und Her. Erinnern wir uns noch einmal an das Konzept der “Auto-Erotik” Irigarays, wird uns bewusst, dass die weiblich-obszöne Sprache wohl auch deshalb nicht existieren kann, weil diese immer ein Auseinanderreißen des Geschlechts, das nicht eins ist, impliziert. Liefert Gerti sich nun aber dank eines Traumas oder eine Bovaryschen Leidenschaft an ihren Geliebten Michael aus? Ist Gerti eine Masochistin, weil sie nicht anders kann? Weil sie weiblich ist und jede aktive Haltung Angst vor der Zerstörung der “Auto-Erotik” bedeutet? Der weibliche Körper kennt nur Zerstörung:

„Ich liebe dich, zerstückelter Körper. Ohne Einschnitt. Ohne weder dich noch mich scharf getrennt. Kein notwendigerweise vergossenes oder zu vergießendes Blut zwischen uns. Wir brauchen keine Wunden, um uns zu erinnern, daß das Blut existiert.“<sup>85</sup>

Der weibliche Körper als Negativ zur Frau, hat einen Zwiespalt zwischen dem weiblichen physischen und psychischen zur Folge. Dieser Zwiespalt lässt sich nur aufheben, indem man die Position als Subalterne, Andere erkannt wird:

„Des gleichen, wir sind darin seit Jahrhunderten: die Anderen.

Wie aber anders sagen: ich liebe dich? Etwas, ich liebe dich, meine Indifferente? Das läuft wieder darauf hinaus, da wir uns ihrer Sprache beugen. Sie haben uns, um uns zu bezeichnen, die Mängel, die Fehler überlassen. Ihr(e) Negativ(e). Wir sollten – das ist schon zu viel gesagt – Indifferente sein. Indifferente, verhalte dich ruhig. Wenn du dich rührst, störst du ihre Ordnung. Du bringst alles ins Wanken. Du durchbrichst den Kreislauf ihrer Gewohnheiten, die

---

<sup>85</sup> Luce Irigaray, „Wenn unsere Lippen sich sprechen.“ Aus dem Französischen von Eva Meyer und Heidi Paris. In: *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag, 1979, S. 211-224, hier S. 212.

Zirkularität ihrer Tauschakte, ihres Wissens, ihres Begehrens. Ihrer Welt. Indifferente, du sollst dich weder regen, noch erregen, es sei denn, sie rufen dich.“<sup>86</sup>

Irigaray richtet sich hier direkt an dasjenige, was eigentlich nicht da sein sollte, was sie eigentlich nicht benennen sollte. Jelinek wollte für eine solche Benennung eben die weiblich-obszöne Sprache erfinden, um die Wiederholung der weiblichen Repression durch Sprache zu durchbrechen.<sup>87</sup>

An dieser Stelle zermürbt uns noch einmal etwas: Niemand hat Elfriede Jelinek gerufen. Jelinek hat sich etwas getraut, was Maggio nicht erläutert hat, wenn er seinen Übersetzer entwirft: Man will sie nicht sprechen hören, trotzdem ergreift sie das Wort. Ganz ohne einen „Frauen-von-innen-Beschreiber“, der sich ihrer annimmt, aber in der Beschreibung der Bedingungen, welche die westlich-patriarchale Gesellschaft auszeichnen. Hiermit schreibt Jelinek sich in ein „ästhetisches Regime“ ein, das nicht das ihre zu sein scheint, denn: „Die Schrift ist männlich!“<sup>88</sup>

Das Mimetische, das „repräsentative Regime“<sup>89</sup>, was bei Flaubert vermisst wurde, konnte erklärt werden, da er eine literarische Demokratie forderte. Gleich zu Beginn seines Romans macht Flaubert deutlich, dass er die Rolle der Unscheinbaren der Gesellschaft thematisieren will. Der Eintritt Bovarys in die Schule zeigt sogleich auf, dass er an seine sozialen Grenzen gestoßen ist.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 213.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>88</sup> Dormagen, wie Anm. 12, S. 94. Das erkennen wir vielleicht schon an der Tatsache, dass Rancière sich neben Flaubert vor allem männliche Schriftsteller verwendet um die „ästhetische Revolution“ zu erklären.

<sup>89</sup> Rancière, wie Anm. 10, S. 23.

Er passt nicht in die Schule oder dem sozialen Umfeld, das damit verbunden ist:

Der Neue, der hinter der Tür in der Ecke stehengeblieben war, so dass man ihn kaum bemerkte, war ein etwa fünfzehnjähriger Bursche vom Lande und so hochaufgeschossen wie keiner von uns allen. Er trug das Haar kurzgeschnitten und glatt in die Stirn gekämmt wie einer vom Dorfkantor; er sah brav und sehr verlegen aus.  
(MB 5)

Indem Flaubert die Hierarchien der Sprache sowie der literarischen Genres aufbrach, hat er dem Leser die Unterteilung in „schöne und hässliche Sujets“, ja das Sujet überhaupt entnommen.<sup>90</sup> Zu Zeiten Flauberts bedeutete dies eben eine neue Aufteilung des Sinnlichen,

„der Zerstörung der alten Höherwertigkeit der Handlung über das Leben, mit dem sozialen und politischen Aufstieg der Unbedeutenden, derer, die der Wiederholung und Reproduktion des nackten Lebens geweiht gewesen waren“.<sup>91</sup>

Was bedeutet dies allerdings für die Fragen, die wir zu Anfang gestellt haben? Jelinek könnte trotz ihrer Rolle als Schriftstellerin als die Übersetzerin fungieren, die weibliche Subalterne „brauchen“. Die Frage nach der ästhetischen Komponente bleibt unbeantwortet. Man möchte schließlich annehmen, dass man das neue „ästhetische Regime“, in dem es keine „schönen und hässlichen Sujets“ mehr gibt, mit einem antipornografischen Text herausfordern darf, der die ästhetischen Grenzen des Erotischen und Schönen und hässlicher Pornografie hinter sich lässt. Ist es unwahrscheinlich, dass die Gesellschaft an solchen mimetischen Darstellungen festhält, die eben seit Flaubert in Theorie aufgelöst

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 21f.

<sup>91</sup> Ebd., S. 22.

scheinen? Irigaray führt uns zu einer anderen Art der Mimesis als Flaubert: Der verzerrten Widerspiegelung des weiblichen Körpers. Denn dieser unterliegt – wie ja auch Jelinek wörtlich zeigt – dem Männlichen. Das Schöne und das Hässliche sind somit an eine Hierarchie der Körperlichkeit gebunden, die sich über die aufgebrochene Genrehierarchie hinwegsetzt.

## 2.4 DIE WUNDE

Nun, da wir uns weitergehend mit dem Körper als Signifikanten des Weiblichen beschäftigen, hilft uns die Psychoanalyse weiter. In ihrer Theorie des Abjekten erfasst Julia Kristeva, wie der weibliche Körper zu etwas Abstoßenden gemacht wurde, was man schließlich unter dem Schleier des ‚reinen‘ Weiblichen versteckte. Das bedeutet, dem Weiblichen ist ein gewisser Ekel inhärent. Eine weibliche obszöne Sprache kann schon deshalb abgewehrt werden, weil das Weibliche bereits obszön ist.<sup>92</sup> Das reine Weibliche ist schließlich ein Fetisch, ein Äußerliches, das durch Kosmetika und Schönheitsdrang zustande kommt.<sup>93</sup> Die Erzählinstanz in *Lust* legt dann auch erheblichen Wert darauf, dass Herman Gerti immer schön anzieht, dass Gerti sehr auf ihr Äußeres achtet. Bezeichnend ist hierfür zum Beispiel diese Textstelle:

---

<sup>92</sup> Vgl. Julia Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982, S. 2, 70. Rosalind Kraus hinterfragt diese Analytische jedoch kritisch. Ihr zufolge kann eine solche Theorie des Weiblichen gerade in einen Einschluss, für eine Determination resultieren, die für jeglichen feministisch-psychanalytischen Ansatz ungewünscht ist. Vgl. Rosalind Krauss, “Conclusion. The Destiny of the Inform.” In: Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide*. Zone Books, 2000. S. 235-254.

<sup>93</sup> Vgl. Krauss, wie Anm. 92, S. 240f.

Manchmal, wenn das Kind abgelenkt ist, schiebt er ihr ein Paar mit Haut beflügelte Finger in den spannendsten Teil an ihr, in diese Ritze, die ihn so anzieht, daß er dieser Frau teure Sachen zum Anziehen kauft, um sie zu überdecken.  
(LU 158)

Gerti ist die „Wunde“, jener „zerstückelte Körper“, mit dem sich Irigaray im Dialog befindet, und den Jelinek unweigerlich mit Hilfe der Antipornografie von dem (Schönheits-) Fetisch befreit. Dies kann sie aber nur tun, indem sie sich jener Herrschaft, der sie sich eigentlich widersetzen wollte, annimmt und sie herausfordert. Deshalb wohl wurde die Sprache, nach der Jelinek suchte, zu einer Antipornografie, die nicht nur im Wort, sondern auch inhaltlich die Repression des Patriarchats verdreht.

Jelinek macht darüber hinaus selbst wahrscheinlich, dass es nicht zu einer Annäherung der Geschlechter kommen kann, sondern vielmehr nur zu einem Auseinanderdriften.<sup>94</sup> Der Prosatext bewegt sich in der Entfremdung der „männlichen Schrift“ im Raum des Nordamerikanischen „Differenzfeminismus“, der sich mit Fragen einer „weiblichen Ästhetik“ beschäftigt, worin alles durch die männliche Hegemonie unterdrückte zur Sprache gebracht wird.<sup>95</sup> *Lust* verursachte hiermit bei manchen eine „Mini-Phobie“<sup>96</sup>, eine lähmende Angst, hervorgerufen durch die Darstellung von dem, was das Patriarchat gerne gut versteckt hält: Das Weibliche als Lust- und Repressionsobjekt. Bedeutet die Reflexion auf dieses Auseinanderdriften aber auch, dass das Weibliche immer nur

---

<sup>94</sup> Vgl. Gallas, wie Anm. 51, S. 188.

<sup>95</sup> Anna Babka, „Feministische Literaturtheorien.“ In: Sexl, Martin (Hg.), Einführung in die Literaturtheorie. Wien WUV 2004, S. 190-219, hier: 195. Babka erklärt hier einleitend die historische Entwicklung der feministischen Literaturtheorie, führt aber den Begriff der weiblichen Ästhetik ein.

<sup>96</sup> Leuzinger-Bohleber spricht über ihre Rezeptionserfahrung als „Mini-Phobie“. Leuzinger Bohleber, wie Anm. 84, S. 215.

Indifferent(e) und Subalterne sein kann? Oder eröffnet gerade die Lust einen Weg zur Differenz, zur Alterität, der Formen der Repressionen übersteigt? In diesem Falle wäre Jelinek weniger Übersetzerin als eher Anstifterin. Wobei im Sinne Maggios gefragt werden darf, ob nicht jeder Übersetzer auch Anstifter ist. *Lust* wäre die Darstellung der Ästhetik, die keine ist, da sie nur in der Repression und Differenzierung existieren kann:

„Ästhetik des Obszönen ist die schonungslose Mikroskopie des trivialen Lebens; sie stellt nicht Obszönes ‚schön‘ dar – diese Erwartungsapparatur wird in der Tat durch Pornographie bedient -, sondern deckt das Obszöne als patriarchale Gewalt in den gesellschaftlichen Verhältnissen auf.“<sup>97</sup>

Jelinek hat also das Obszöne als Sujet sowohl dem Schönen als auch dem Hässlichen<sup>98</sup> entzogen. Was übrig bleibt, ist das Obszöne schlichtweg: Das Weibliche, die männliche Repression, die Unfähigkeit der weiblichen Artikulation. Jelinek hat mehr gemacht, als in die Rolle des Übersetzers Maggios zu schlüpfen oder sich als Subalterne hörbar zu machen und sich sprechen zu trauen. Sie hat uns die Obszönität des Alltäglichen aufgezeigt und entnimmt uns somit jede Möglichkeit der Flucht.<sup>99</sup> Hiermit schreibt sie sich geradewegs in jene Gleichgültigkeit ein, welche Rancières „ästhetische Revolution“ verursacht hat. Eine Revolution, die man im Falle von Jelinek allerdings noch in eine Form gießen muss. Sie bricht keine klassengesellschaftlichen Differenzen auf, welche die Themen und Darstellungen in der Literatur beeinflussen. Jelinek

---

<sup>97</sup> Luserke, wie Anm. 32, S. 66.

<sup>98</sup> Damit ist die immerwährende Diskussion um den ästhetischen Wert der Pornografie gemeint.

<sup>99</sup> Vgl. Gallas, wie Anm. 51, S. 188.

zeigt mit ihrem Prosa-Text Geschlechterdichotomien, deren sprachliche Mittel im literarischen Raum noch undefiniert sind.

Die kurzen Vorausblicke auf die Rezeption und inhaltliche Elemente des Textes, die hier stattfanden, zeichnen das folgende Bild: Ja, Jelinek personifiziert den Übersetzer, der Subalterne in der Gesellschaft eine Stimme gibt. Sie spricht mit Hilfe ihres Prosa-Textes *Lust*. Es scheint jedoch, man hört sie eher ‚poltern‘. Die Rezeption zeichnet sich aus durch einen „Gut-Diskurs und Schlecht-Diskurs, und beide Bausteine sind manchmal sogar bis in Formulierung hinein identisch“<sup>100</sup>, was bereits andeutet, wie viel Verwirrung das Werk hervorbrachte. Die Verwirrung bezieht sich eben nur auf die Obszönität, die Perversität, die Pornografie und die Unmöglichkeit Jelineks Porno zu produzieren. Was uns zu folgender Schlussfolgerung bringt: Man hört Jelinek nicht *zu*. Dies bringt Jelinek mit ihrem Prosa-Text, vielleicht unbewusst, in die Diskussion, ob denn der Subalterne sprechen kann, ob er gehört werden kann, mit ein. Die Frage ist weniger, ob die superiore Gesellschaftsschicht hören *kann*. Jelinek beweist, dass es wohl auch eine Frage des Willens ist. Die Debatte um *Lust* zeigt auf, wie ungern man sich mit einer weiblichen Sexualsprache befasst. Wie es auch in den Literaturkritiken über *Madame Bovary* offensichtlich erscheint, existieren ‚unwichtige‘ Sujets, die literarische Bearbeitung dieser ist jedoch nichtig. Natürlich gibt es Unterdrückte, Menschen, die auf den ersten Blick in der Gesellschaft nur eine marginale Rolle spielen. Aber das – so

---

<sup>100</sup> Vgl. Dormagen, wie Anm. 12, S. 88. Auf S. 89 spricht Dormagen von einem „Böse-Diskurs“.

scheint es – legitimiert noch keine künstlerische Umsetzung dieses hierarchischen und sozialen ‚Problems‘.

Die ästhetische Komponente von *Lust* wiegt schließlich schwerer als ihr Ziel, man spricht, so scheint es, nur noch über die „Wunde“, über die „Frau alias Text als Entblößung, als offene Wunde [,] je bloßer, desto besser!“<sup>101</sup> Man hat als Frau mit einer ästhetischen Abwertung zu rechnen, wagt man es, sich der „Entblößung der Wunde“ im Text zu stellen. Wir können uns erneut damit auseinandersetzen, dass es offensichtlich immer noch, nur noch, den Männern erlaubt ist, die psychische und physische Frau und ihr Inneres zu beschreiben. „Sie“ haben sich Jahrhunderte lang darin geübt, haben die Frau sehen gelernt und darstellen gelernt. Jelinek wagts es als Frau, diese Ordnung der Darstellung zu verdrehen. Ihr Prosatext wird so zu jener Komponente, die genau das demokratisch-politische Moment einsetzen lässt, das Rancière den Romantikern zuspricht. Nur ist Jelinek eben Feministin statt Romantikerin und *Lust* ein Prosatext statt eines Romans.

Jelinek hat, wie eben Flaubert, alle literarischen Sujets vertauscht und somit ein Neues geschaffen. Und wie bei Flaubert reagieren die Kritiker mit Entrüstung. Die Frage ist nun, wieso? Ganz einfach, weil niemand die „offene Wunde“ sehen will, die Jelinek uns präsentiert. Es ist nämlich nicht nur eine Wunde einer zerstreuten „Auto-Erotik“, sondern eine Wunde, die mit aller Sorgfalt in der patriarchalischen Gesellschaft gepflegt wurde. Kein Wunder also, dass die Erregung groß ist, wenn Jelinek auf einmal ein Heilmittel präsentiert.

---

<sup>101</sup> Ebd., S. 89.

### 3. Ästhetik und Rezeption

Elfriede Jelinek präsentiert ein Heilmittel, so heißt es am Ende des vorangegangenen theoretischen Kapitels. Der weibliche Körper, insbesondere die weibliche Sexualität, lässt sich mit der Metapher einer Wunde erklären, die im Patriarchat untersucht, beschrieben und zensiert wurde. Jelinek hat mit *Lust* versucht, den männlichen Blick auf diese Wunde der Weiblichkeit hinter sich zu lassen und als Frau Worte für dieses gesellschaftliche Phänomen zu finden. Das weibliche Schreiben als „gewalttätiger Akt“ ist laut Jelinek die einzige Möglichkeit, sich als weibliches Subjekt zu positionieren.<sup>102</sup> Als „Gegendiskurs“ zur männlichen Hegemonie im literarischen Feld entwirft sie daher eine Antipornografie, einen feministisch-literarischen Text, der die „männliche Schrift“ in mehrfacher Hinsicht herausfordert.<sup>103</sup> Denn unklar ist nicht nur, wie Pornografie oder ein Gegenstück dazu zu definieren ist. Fraglich ist auch, wie eine männliche oder weibliche Ästhetik auszusehen hätte, an die der Jelineksche Anspruch einer politisch motivierten Literatur anknüpft.

Da Jelinek mit ihrem kritischen Umgang ästhetischer Wertesysteme das Rancièresche „neue ästhetische Regime“ herausfordert, wurden im vorherigen Kapitel Vergleiche zu Flauberts *Madame Bovary* gezogen. Denn wie Flaubert entzieht Jelinek sich der Wahl zwischen wichtigen und unwichtigen Sujets oder anderer Anforderungen, die ein Leserpublikum an ihr literarisches Projekt stellen könnte. Allen voran, weil sie *Lust* ganz bewusst keinen Roman nennen will. Im Folgenden soll daher konkret erfasst werden, wie mit Jelineks Versuch, zwischen

---

<sup>102</sup> Vgl. Riki Winter, wie Anm. 8.

<sup>103</sup> Gisela Bartens, wie Anm. 43.

alteingesessenen ästhetischen Anforderungen Fuß zu fassen, in der Literaturkritik umgegangen wird.

Anhand einer interpretativen Analyse wird die Rezeptionsästhetik von 27 Literaturkritikern aus Tages- und Wochenzeitungen sowie Magazinen zwischen 1987 und 2004 erfasst. Lediglich ein Aspekt wurde im Kurzen qualitativ untersucht: die Anzahl der weiblichen und männlichen Literaten, mit denen Jelinek verglichen wurde. Dies erscheint insofern essenziell, als dass die Hypothese einer männlichen Schrift und der Aufforderung einer weiblichen Literatur sich in einem solchen Vergleich zeigen kann. Immerhin müsste ein männlicher Diskurs bereits in der Rezeption zu erkennen sein. Tatsächlich zeigte sich, dass die Mann-Frau Quote verhältnismäßig gut ist. Zählt man alle verglichenen Schriftsteller und Künstler zusammen, steht es 27 zu 20 für die Männer, wobei der oft gemachte Vergleich mit Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) nicht beachtet wurde. Bemerkenswert ist nur, dass es vor allem weibliche Rezensionen sind, die sich an weibliches Vergleichsmaterial zu Jelinek wagen und somit den Verdacht auf eine geschlechterdifferenzierte Sicht auf Literatur verhärten.

### 3.1. ZÄSUREN

Die journalistische Literaturkritik von *Lust* ist von einigen prägnanten Stichworten geprägt: Demütigung, Herrschaftsverhältnis, Langeweile, Monotonie, Polarisierung. Das Interessante hierbei ist, dass diese – wie ja auch schon von Dormagen betont – für gute und schlechte Beurteilungen eingesetzt

werden.<sup>104</sup> Ungeachtet, welche Schlussfolgerung ein Literaturrezensent zieht, die meiste Aufmerksamkeit bekommen erzählerische Elemente der Repression und Pornografie. Selten wird nach jenem neuen Diskurs verlangt, den *Lust* als weibliche Literatur hervorrufen könnte, wie der Betrachtung des weiblichen „Selbstekels“<sup>105</sup>, der die Prosa als „ein Buch über Demütigung“<sup>106</sup> gelten lassen würde oder *Lust* als „Auslöschung der Lust durch die alle Lebensbereiche deformierende Wirklichkeit“<sup>107</sup>.

Jelinek ist vielen „zu allgemein“, da sie sich nicht nur „eine von vielen“ feministischen Kritiken auswählt.<sup>108</sup> Dementsprechend sei ihr „Hass“ gegenüber gesellschaftlichen Strukturen und ihre Kritik an deren Auswirkungen zu wenig konkret formuliert.<sup>109</sup> Jelineks feministisch-literarische Ambition scheitert, da sie den „Teufel mit dem Beelzebub austreiben“<sup>110</sup> will, da sie sich intensiv der männlichen Sprache annimmt. Somit sei Jelinek der Versuch misslungen, „Fürsprecherin des stummen Geschlechts“<sup>111</sup> zu sein, obwohl ein andermal verneint wird, dass sie jemals „eine Anwältin der Unterdrückten war“<sup>112</sup>. Und nichtsdestotrotz präsentiert *Lust* dann doch genau das von Feministinnen kritisierte

---

<sup>104</sup> Vgl. Dormagen, wie Anm. 12, S. 88.

<sup>105</sup> Daniela Castner, „Die Quelle der Lust ist die Lust an sich selbst. Zur Aufnahme von Elfriede Jelineks Erfolgswerk.“ In: *Der Standard*, 20.07.1989, IZA.

<sup>106</sup> Martin Beck, wie Anm. 21.

<sup>107</sup> Martin Beck, wie Anm. 21.

<sup>108</sup> Martin Beck, wie Anm. 21.

<sup>109</sup> Annette Meyhöfer, wie Anm. 3.

<sup>110</sup> Hajo Steinert, „Krachend ins Unterholz ihrer Hose... Elfriede Jelinek legt „Lust“ vor und sagt, der Leser werde blass – sehr, sehr wahr.“ In: *Weltwoche*, Nr. 16, 20.4.1989, IZA. Oliver vom Hove, „Oh Manns-bild! Oh Schutz vor dir! E. Jelineks böser Blick auf Lust und Gewalt.“ In: *Presse*, 17/18.6.1989, IZA.

<sup>111</sup> Annette Meyhöfer, wie Anm. 3.

<sup>112</sup> Sigrid Löffler, „Die Unlust an der Männerlust.“ In: *Profil*, 28.3.1989, IZA.

Gesellschaftssystem, ein „krasses Gewaltverhältnis“<sup>113</sup>, in dem sich der Prosatext einschreiben müsste. Eine historische Entwicklung des Diskurses zeichnet sich dabei kaum ab. Zwar sind die zwei späteren Rezensionen in den Jahren 2002 von Anne Zielke<sup>114</sup> und 2004 von Evelyne Polt-Heinzl<sup>115</sup> positiv. Jedoch deutet dies nicht unbedingt auf eine Änderung des *Lust*-Diskurses, da es ja auch zwischen 1987 und 1990, die Periode, in der *Lust* regelmäßig rezensiert wurde, negative und positive Stimmen gab, die sich in ihrer Argumentation wenig von den aktuelleren Kritiken unterscheiden. Nimmt man diese Literaturkritiken als Ausgangspunkt einer rezeptionsästhetischen Lesart, lässt sich rückblickend feststellen, dass gerade der ambivalente Diskurs den literarischen Erfolg Jelineks *Lust* bestätigt. Anne Zielke schreibt beispielsweise:

„Und Elfriede Jelinek hat mit dem radikalen ästhetischen Projekt von ‚Lust‘ eine Zäsur hinterlassen. Bis man sich vor der Sprache selbst ekelt: Nur so kann man heute schreiben, wenn man, in aller Lächerlichkeit und Eindeutigkeit, Sex als Gewalt, als Herrschaftsverhältnis thematisieren will.“<sup>116</sup>

Eine Zäsur, welche eben in das „neue ästhetische Regime“ passt, worin paradoxe, konfliktreiche Momente sich in ihrer politischen Kraft verlieren. Denn – erinnern wir uns – ein politisches Moment

---

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Anne Zielke, „Elfriede Jelinek: Lust. 1989 – In diesem Porno wird die Sprache vergewaltigt.“ In: *Die neuen Klassiker. Pop war nur ein Anfang. Ein kleiner Kanon für die Gegenwart. Die wirkungsvollsten deutschen Bücher der letzten zwanzig Jahre*. Extrabeilage der *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Feuilleton, 17.03.2002, IZA.

<sup>115</sup> Evelyne Polt-Heinzl, „Arbeit am Sprachmaterial. Elfriede Jelineks Romane: ein aufklärerisches Schreibprojekt.“ In: *Wiener Zeitung (Extra)*, 10.12.2004, IZA.

<sup>116</sup> Anne Zielke, wie Anm. 114.

entsteht gerade durch Konfusion, durch ein ‚Sich-Durchsetzen‘ eines bisher Sprach- und somit Machtlosen. Kein Wunder also, dass manche tatsächlich argumentieren, *Lust* sei keine (Anti-) Pornografie, da es darin zu wenige Sexszenen gebe, obwohl ja die Beschreibung des sexuellen Aktes das ist, was Erotik von Pornografie unterscheidet.<sup>117</sup> Andere erkennen im Gegenzug gerade die pornografischen Elemente als literarischen Gewinn des Prosatextes:

„Jeder Porno ermüdet. Und wenn Elfriede Jelinek einen schreibt, sich an die Regeln eines Porno hält: Dann kann man ihr genau das Ermüdende der Wiederholungen nicht vorwerfen, den Überdruß und am Ende die Langeweile, wie es viele, man ahnt es: männliche Kritiker bei Erscheinen des Buches getan haben. Im Gegenteil, es ist ein Beweis für das Gelingen des Romans, auch wenn Jelinek behauptet hat, daß ihr Projekt gescheitert sei, weil es keine weibliche Pornosprache gebe; eine Behauptung, die genauso zum Programm des Romans gehört wie Jelineks bewußt mißlungene Metaphern. Sie sollen Gewalt antun.“<sup>118</sup>

Anderes las man 1989 z. B. beim Literaturkritiker der Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frank Schirrmacher, dem zufolge nicht so sehr pornografische, sondern narratologische Elemente zeigen, dass Jelinek mit *Lust* literarisch nicht erfolgreich war:

„Das ist nicht die Stimme des Hasses, das ist nicht ‚Provokation‘, das ist nicht ‚aggressiv‘, ‚unerschrocken‘ und auch nicht ‚komisch‘. Es ist ein abgebrühter, aufgeklärter und ausgelutschter Kitsch,

---

<sup>117</sup> Vgl. Janitzek, wie Anm. 32; Ingelfinger und Penkwitt, wie Anm. 4, S. 20.

<sup>118</sup> Anne Zielke, wie Anm. 114.

in dem die Figuren, kaum sind sie erwachsen, schon zu Nippes erstarren.“<sup>119</sup>

Andreas Isenschmied argumentiert einige Wochen später, dass gerade die kritischen Darstellungen eines scheinbar nicht zu durchbrechenden, sich ständig wiederholenden Kreislaufs, mit denen Jelinek arbeitet, überhaupt ein Zeichen literarischer Qualität sein könnten:

„Auf dreißig Seiten hätte der Versuch glücken können – als Roman ist er gescheitert – nicht nur zuletzt aber wegen der übergroßen Gaben der Autorin. Sie schreibt kunstvoll wie nicht viele, aber ihr Stil hat sich in ‚Lust‘ gegenüber der Sache so verselbstständigt, dass beide zu Schaden kommen. Der Stil, weil er zu virtuos-leerlaufender Manier verkommt; die Sache, weil sie unter der akrobatisch abhebenden Sprache letztlich in öder Klischiertheit zurückbleibt.“<sup>120</sup>

Polt-Heinzl nimmt sich schließlich dem gesamten Œuvre Jelineks an und stellt fest, dass gerade solche kritischen Argumente des „Schlecht-Diskurses“ über *Lust* Charakteristika ihrer Werke sind:

„Bewußt wird den Zitaten und Sprachhülsen Gewalt angetan – nicht nur durch das Herausreißen aus dem ‚angestammten‘ Zusammenhang, sondern auch absichtlich verfälschende Zuspritzung, Übertreibung oder auch Verkehrung. In komplexen Montage- und Überlagerungsverfahren deckt Jelinek die hinter Klischees, Stereotypen und sprachlichen Gemeinplätzen verborgenen Machtverhältnisse und (historischen) Abgründe auf. Dadurch werden die in den zitierten, imitierten oder entstellten Genres und Jargons eingefrorenen Haltungen und Weltbilder

---

<sup>119</sup> Frank Schirrmacher, „Musik gehört einfach dazu. Über das Wüten der Männer – Elfriede Jelineks ‚Lust‘.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.4.1989, IZA.

<sup>120</sup> Andreas Isenschmid, wie Anm. 38.

sichtbar, als ‚Mythen des Alltags‘ im Sinn von Roland Barthes.“<sup>121</sup>

Hier ist *Lust* tatsächlich ein literarisches Beispiel für Luce Irigarays „Kopierverfahren“<sup>122</sup>, das die Sprache der „männlichen Logik“<sup>123</sup> dazu verwendet, gerade das von ihr „Verbogene“<sup>124</sup> darzustellen. Das „Verbogene“ in all seinen Facetten sichtbar zu machen, ist laut vielen Negativ-Rezessenten jedoch der größte ‚Fehler‘ Jelineks. Die Machtstruktur des Patriarchats sei eben viel komplexer, als Jelinek es darstelle, und nicht alle Männer sind repressiv-aggressive „Hermänner“<sup>125</sup> und ausbeutende Söhne oder Jusstudenten. Interessant ist jedoch, dass Jelinek sich laut mancher Literaturkritiker trotzdem in eine kritische, *weibliche* Tradition einschreibt, in der man eben immer nur über „Hermänner“ spricht.

Denn

„der böse Blick auf den sexuellen Alltag in der deutschen Literatur [hat] eine gewisse Tradition; von Gisela Elsner bis Christa Reinig („Entmannung“) geht es immer wieder um die teils bedrohlichen, teils lächerlichen Männer, auch bei Gabriele Wohmann sehen sie in Unterhosen nicht besonders gut aus – und ohne schon gleich gar nicht.“<sup>126</sup>

Jörg Drews meint gar, dass „Lust‘ von einer Frau geschrieben wurde“ sei etwas, was „der Text selbst verrät“.<sup>127</sup> Es ist jener weiblich-böse Blick, den Hage im oben genannten Zitat beschreibt,

---

<sup>121</sup> Evelyne Polt-Heinzl, wie Anm. 115.

<sup>122</sup> Sigrid Löffler, wie Anm. 112.

<sup>123</sup> Hedwig Appelt, *Die leibhafte Literatur – das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*. Quadriga Verlag, Berlin, 1989, nach Sigrid Löffler, wie Anm. 112.

<sup>124</sup> Sigrid Löffler, wie Anm. 112.

<sup>125</sup> Evelyne Polt-Heinzl, wie Anm. 115.

<sup>126</sup> Volker Hage, „Unlust.“ In: *Die Zeit*, 7.4.1989, IZA.

<sup>127</sup> Jörg Drews, „Staunenswerter Hassgesang – aber auf wen? Elfriede Jelinek und die Gewalt der Lust.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 15/16.4.1989, IZA.

der für Drews die Befestigung des Klischees, der ‚Unterdrückung Pornografie‘, ist.<sup>128</sup> Bestätigt wird dies, da vor allem männliche pornografisch-erotische Schriftsteller herangezogen werden, um die Missinterpretation des Genres durch Jelinek zu beweisen.<sup>129</sup>

Das feministische Potenzial von *Lust* ist laut Drews daher als Zerschlagung des bekannten Diskurses auf linguistisch-performativer Ebene zu suchen. Er ist „ungläubig, wo es [um] Ideologien und Verallgemeinerungen“ und nicht mehr um „Konkreta“ in *Lust* geht, weiß aber das Sprachprojekt zu schätzen.<sup>130</sup> Hiermit gelingt es Drews – anders als den meisten Kritikern – von seiner ideologischen Kritik am Feminismus Abstand zu nehmen, und ein Gelingen von Jelineks Antipornografie zu akzeptieren. Er formuliert sogar eine, in den Literaturkritiken von *Lust* meist zitierte, Aussage Jelineks um und zeigt damit, wieso Jelineks Projekt sehr wohl erfolgreich ist: „weil es für die Frau überhaupt nicht vorgesehen war [statt ‚ist‘, CL], über Sexualität zu schreiben [statt ‚schreiben‘, CL]“.<sup>131</sup> Das erinnert uns natürlich wieder an Dormagens eindringlichen Satz: „Die Schrift ist männlich!“<sup>132</sup>

Deutlich wird: Es brauchte den radikalen (Auf-) Bruch Jelineks eben jener Kreisläufe, jener komplexen patriarchalischen Strukturen, um einmal mehr zu besprechen, wie ein emanzipatorisch-feministischer Diskurs aussehen kann. Das „stumme Geschlecht“<sup>133</sup> sei es, die Klasse, die (noch) nicht

---

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Dormagen, wie Anm. 12, S. 94.

<sup>133</sup> Annette Meyhöfer, wie Anm. 3.

sprechen kann, der Jelinek die Möglichkeit der Artikulation gibt, gerade weil sie sich der Pornografie annimmt:

„Wohlgemerkt, in objektiv denunziatorischer, nicht aber in anklägerisch-moralischer Absicht übertrumpft die Autorin hier den üblichen Jargon männlicher Pornographie beziehungsweise pornographischen Sprechens, und genau dies ist der Punkt, wo sie zwar obszön, aber eben nicht pornographisch schreibt, denn sie wählt ihre Schreibart aus Freiheit zu Verfahren und Sujet.“<sup>134</sup>

Diese Freiheit könnten wir mit der Gleichgültigkeit vergleichen, die wir dank Rancière bei Flaubert kennengelernt haben. Der äußerst kritische Volker Hage erkennt, dass *Lust*, wie auch einst *Madame Bovary* literarische Grenzen sucht, da der Prosatext „genau auf der Schnittstelle zwischen pornographischer und experimenteller Literatur angesiedelt“ ist, denn:

„Die Geschichte ist schnell erzählt; im Grunde gibt es keine Geschichte, keine Konfrontation, keine Entwicklung: ein Stellungskrieg.“<sup>135</sup>

Hage betont zudem, dass der Bruch Jelineks mit dem literarischen Kanon auf Widerstand stoßen muss:

„Ein Leser traditioneller oder realistischer Literatur dagegen (Pornografie ist niemals realistisch, die Avantgarde müht sich, es nicht zu sein) wird zunächst recht hilflos vor dem Buch stehen“.<sup>136</sup>

„Hilflos“ ist wohl ein sehr zutreffendes Wort. Ebenso wie die Kritiker hilflos das poetische Konzept Flauberts beurteilten, weil sie nichts mit den Details der neu eingeführten, Flaubertschen Ästhetik anzufangen wussten, stehen Kritiker hilflos gegenüber

---

<sup>134</sup> Jörg Drews, wie Anm. 127.

<sup>135</sup> Volker Hage, wie Anm. 126.

<sup>136</sup> Ebd.

Jelineks Versuch, eine Antipornografie als weiblichen Diskurs über die männliche Repression zu schreiben. Dies entfremdet den Leser noch mehr von seinen bekannten Diskursen, denn „Porno“ ist hier nicht das Ziel, nicht der Weg zu Befreiung eines Verlangens, sondern eine Prägung des Diskurses. Jelinek entzieht sich psychologisch-empathischer Elemente, wie es ja auch in der Pornografie üblich ist.<sup>137</sup> Nicht das Individuum zählt, sondern dessen Handlung und Darstellung. Der Mensch wird in der Pornografie immer typisiert.<sup>138</sup> Ein Mechanismus, der auch für die Objektivierung der Frau im Patriarchat wesentlich ist, denn Repression funktioniert nur mit Hilfe einer Stereotypisierung.

### 3.2 EIN KLEINER EXKURS ZUM BEGRIFF DER ‚EMPATHIE‘

Immer wieder verlangt man von *Lust* eine psychologische Tiefe, einen narratologisch komplexen Aufbau, der über das Sprachprojekt hinausgeht. *Lust* entzieht sich solchen literarischen Anforderungen, was als Simplifizierung, als inhaltlose Schematisierung beurteilt wird und zu einer Darstellung einer „polaren Welt [...] aus einer ganz anderen Zeit“<sup>139</sup> führt.

Eine Negativ-Rezension sticht besonders heraus: Eva Kutscheras *Unter dem Monopol des Penis. Warum Elfriede Jelinek mit ihrem „Lust“-Buch gescheitert ist*.<sup>140</sup> zieht Ingeborg

---

<sup>137</sup> Vgl. Sontag, wie Anm. 4, S. 60ff.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>139</sup> Anton Thuswaldner, wie Anm. 3.

<sup>140</sup> Eva Kutschera, „Unter dem Monopol des Penis. Warum Elfriede Jelinek mit ihrem „Lust“-Buch gescheitert ist.“ In: *AZ-Themen*, 7.4.1989, IZA. Eva Kutschera verteidigte ihre Rezension später: „Sie [Sabine Perthold] betonte außerdem, dass es eine falsche Erwartungshaltung sei, wenn man auf die Lektüre eines erotischen Textes hoffe; vielmehr beinhalte das Buch verschiedene,

Bachmanns *Malina* (1971) als Gegenbeispiel zu *Lust* heran. *Malina* sei nicht so „öde“, keine „ästhetisch-kalte Hasstirade“ wie *Lust*. Außerdem hätte „die Bachmann [thematisch] schon viel von den Jelinekschen Schreckensbildern vorweggenommen“.<sup>141</sup> Allen voran jedoch erlaube Bachmann uns als Leser eine empathische Anteilnahme, während „Gertis Passion [...] uns zunehmend wurschter wird“.<sup>142</sup> Übrigens ein Standpunkt, den Pommé im Vergleich zwischen *Malina* und *Die Klavierspielerin* ebenso anführt und somit das in den Literaturkritiken oft angeführte Argument, *Die Klavierspielerin* sei der bessere, da einfühlsamere Text, in Frage stellt. Pommé zufolge „lädt“ auch „Jelineks unbarmherzige Darstellungsweise [in *Die Klavierspielerin*] nicht zur Empathie ein“.<sup>143</sup>

Erzählerische, narratologische Elemente, die dem Leser Empathie erlauben, mögen zwar wesentliche Unterschiede der Prosa sein, fraglich ist jedoch, ob dies tatsächlich auch als Qualitätsunterschied gewertet werden muss. Viel wesentlicher scheint mir, dass die Gegenüberstellung der Protagonistinnen eine problematische ist. Eine komparatistische Kritik wie Kutscheras vergleicht ohne Zögern eine passive und eine aktive Protagonistin miteinander: Gerti und Bachmanns Ich-Erzählerin. Die Darstellung Gertis als Objekt – nicht nur des männlichen Verlangens, sondern auch als Figur, über die sich der Leser analytisch beugen muss – ist

---

ungemein wichtige andere Themen. Da fühlte sich Eva Kutschera, Redakteurin der „AZ“, angesprochen. Ihre Rezension in ihrer Zeitung sei missverstanden worden, doch ihre subjektives Empfinden bei dem Buch war, dass es ich einfach um einen langweiligen Text handle.“ In: „’Lust’-Diskussion.“ In: *Volksstimme*, 17.6.1989, IZA.

<sup>141</sup> Eva Kutschera, wie Anm. 138.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Pommé, wie Anm. 20, S. 171.

eben jener Aspekt, der Jelinek zur „Frau-von-Innen-BeschreiberIn“ gemacht hat. Bachmanns Roman setzt sich dagegen mit den Möglichkeiten einer Frau (als Frau?) auseinander. Dennoch vermissen Rezessenten wie Volker Hage ein „erkennbares, psychologisch begründetes Subjekt“<sup>144</sup>, das hinter Jelineks Stil zu „verschwinden“<sup>145</sup> droht. Dies ist jedoch gerade Teil der Pornografie,

„die Voraussetzung für die sexuelle Reaktion des Lesers[:] der Grundton der Pornographie [ist] affektlos und emotionslos, nur wenn der Autor davon absieht Emotionen unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, kann er damit rechnen, daß dem Leser Raum für eigene Reaktionen bleibt“.<sup>146</sup>

Der wesentliche Unterschied zwischen *Malina* und *Lust*, aber auch zwischen *Die Klavierspielerin* und *Lust* ist daher die Herausforderung an den Leser. Jelinek gibt dem Leser nicht vor, wie die Protagonisten fühlen oder denken, sondern überlässt dem Leser absoluten Freiraum für eine eigene Interpretation. Die Gesellschaftskritik findet sich daher auch in der Bedeutung, die der Leser dem von Jelinek aufgeworfenen Bild der männlichen Hegemonie zusisst. Nicht die Beschreibung des Weiblichen, sondern die Darstellung der Frau, ihrer ‚weibliche Sachlage‘, als abgestumpftes Objekt der Gesellschaft, ist daher vielleicht der eigentliche Neu-Diskurs der literarischen Kritik Jelineks, die sich zwar in *Die Klavierspielerin* schon findet, in *Lust* jedoch ausgereift ist. Es steht die affektive Seele der Frau, die erst zum „Sex-

---

<sup>144</sup> Volker Hage, wie Anm. 126.

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 68f.

Objekt“<sup>147</sup> gemacht werden muss, der Frau ‚ohne Seele‘ gegenüber. Gertis Verlangen ist ein Automatismus und beruht auf keinem emotiven oder psychologischen Hintergrund. Ihr sexuelles Verhalten lässt sich nur mit Hilfe eines nach männlichen Maßstäben geformten, weiblichen Wunschkörpers erklären. Was Jelinek zeigt, ist, wie Gerti handelt, nachdem die männlichen Protagonisten sie in ihrer Weiblichkeit bis ins kleinste Detail determinierten. Diese Perspektive erlaubt keine Empathie, weil es sich um eine unbekannte Situation handelt, eben um eine ‚andere Kultur‘ der Subalternen, die der Leser erst kennen lernen muss. Die Frage der Empathie ist im Vergleich *Lust-Melina* keine des literarischen Stils, sondern der Gesellschaftskritik im Text.

### 3.3 ANTI PORNO

Jelinek kritisiert mit ihrem Prosatext jedes Detail der männlich geprägten Weiblichkeit. Somit eröffnet die Schriftstellerin mit ihrer Fiktion unweigerlich neue Diskurse.<sup>148</sup> *Lust* gilt als

„fast so etwas wie ein Traktat, eine Thesen-Illustration, und [geschrieben in einer] vokabulären Unermüdbarkeit, mit der alles, was an Sexual-Jargon und -Bildlichkeit aufzutreiben ist, eingesetzt wird“.<sup>149</sup>

Dem steht jedoch die Frage gegenüber, welche narratologischen Elemente man in *Lust* beurteilen muss. Drews ist einer der wenigen, der den literarischen Text als „Gegenstück zu den

---

<sup>147</sup> Ebd., S. 69, über de Sades *Justine oder vom Missgeschick der Tugend*: „Justine verkörpert den Typus des Sex-Objekts (das stets weiblichen Geschlechts ist, da die meisten Pornographien entweder von Männern oder zumindest von einem stereotypisierten männlichen Standpunkt aus geschrieben werden) [...].“

<sup>148</sup> Vgl. Volker Hage, wie Anm. 126.

<sup>149</sup> Jörg Drews, wie Anm. 127.

Romanen de Sades“ betrachtet, „die ja auch dauernd zwanghaft einige philosophische Thesen bebildern müssen: es kommt zu Handlungen, nicht zu Handlung“.<sup>150</sup> Oliver vom Hove meint gar, Pornografie sei *ad definitum* „obszön“.<sup>151</sup> Jelinek hätte sich damit zwar in das Genre eingeschrieben, die Prosa wäre aber ob des Stils dennoch nichts für „Genußsüchtige“.<sup>152</sup> *Lust* ist eben *Antipornografie*, die sich im Gegenentwurf aller Möglichkeiten bedient, ohne sich dabei an Vertrautes festzuhalten. Der Zusammenprall zwischen dem Trivialen des Pornos und einer sprachlich-literarischen Erforschung einer hierarchischen Welt passt aufgrund der erwarteten Repräsentation der Pornografie nicht zusammen:

„’Lust’ ist, wie alle Romane Elfriede Jelineks ein Sprachspiel, virtuos mitunter, präzise und kalt, kalauernd oft, und albern; als böse Porno-Parodie könnte ‚Lust‘ gelesen werden, die durch den Rhythmus der Sätze, durch Wiederholungen die stets verfügbare Frau, den immer potenteren Mann der Lächerlichkeit preisgibt, abrechnend mit Männerphantasie und Männerrede.“<sup>153</sup>

Auch Steinert stellt fest, dass „[es] nicht um den Gegenstand der Beschreibung geht es, sondern um die Form der Beschreibung“; er kritisiert allerdings auch, dass „sich freilich der Verdacht einstellt, dass die Raserei ihrer Figuren letztlich auch die Autorin ein wenig außer Rand und Band geraten ließ“.<sup>154</sup> Schirrmacher zufolge lässt Jelinek Gerti „unter einen Sturm von Metaphern ersticken“, und der

---

<sup>150</sup> Auch Steinert schreibt: „In ‘Lust’ ist alles einfach da, unmotiviert, plakativ, ohne Entwicklung. Von einer Handlung lässt sich hier in der Tat nicht sprechen.“ Hajo Steinert, wie Anm. 110.

<sup>151</sup> Oliver vom Hove, wie Anm. 110.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Annette Meyhöfer, wie Anm. 3.

<sup>154</sup> Hajo Steinert, wie Anm. 110.

Kritiker wirft der Schriftstellerin an späterer Stelle vor, den Leser zu bespielen.<sup>155</sup> Denn der wisse ja bereits, dass Jelinek „besser schreiben könnte“ und dass sie absichtlich ‚schlecht‘ schreibe, sich hinter ihren Metaphern verstecke, um ihren Prosatext als an sich richtiges Faktum dafür gelten zu lassen, dass „die falsche Sprache das falsche Bewusstsein [erzeugt]“, dass hier gleich der „Sprache der gedemütigten und gefangenen Frau“ ist.<sup>156</sup> Diese Kritik äußert er aber interessanterweise nicht, ohne sich selbst davor zu beschützen, als männlicher Literaturkritiker nicht ernst genommen zu werden:

„Es könnten, so hat Elfriede Jelinek erklärt, Männer ihren Roman womöglich nicht verstehen. Wer ‚Lust‘ verreißt – und da ist die Falle –, muß damit rechnen, daß man sich mit seiner Motivation befaßt: Ablehnung ist der klassische Fall von Abwehr, und hinter dem Verriß baut sich die Angstreaktion des Mannes auf – was schließlich zu erweisen war.“<sup>157</sup>

Hiermit platziert er *Lust* geradewegs in jene polarisierte „Schwarz-Weiß“ Welt der Geschlechterdifferenz, die man laut vielen Kritikern, zumindest in der Fiktion, lieber vermissen möchte.<sup>158</sup> Außerdem muss ein Verständnisproblem nicht bedingt zur Abwehr und Ablehnung führen, was Schirrmacher mit seiner Kritik jedoch leugnet. Somit drängt er der Literaturkritik eine Debatte um eine literarische Weiblichkeit und Männlichkeit auf, wie es auch Hage und Drews forderten. Jelineks wortreicher „Gegendiskurs“ als Verschärfung der patriarchalischen Verhältnisse will diese Auseinandersetzung gerade durchbrechen, was für viele Kritiker

---

<sup>155</sup> Frank Schirrmacher, wie Anm. 119.

<sup>156</sup> Frank Schirrmacher, wie Anm. 119.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Martin Beck, wie Anm. 21.

unverständlich scheint. Für diese ist nur schwer verständlich, dass Jelinek, indem sie die „offene Wunde“ als Status quo aus dem männlichen Diskurs herausnimmt und hiermit „außer Rand und Band“ die sprachlich-männliche Projektion auf das weibliche Geschlecht untergräbt, gerade die gesellschaftlichen Geschlechterrollen hinterfragt. Es ist für Jelinek jedoch nur möglich ihr Ziel und ihre Kritik literarisch umzusetzen, indem sie eben keine Rücksicht auf die vom männlichen Literaturdiskurs geprägte Erwartungshaltung nimmt. Sie muss sich demgegenüber gerade mit einer gewissen Gleichgültigkeit präsentieren. Nur so kann sie die Frau in ihrer objektivierten, unterdrückten Position zeigen.

Der sprachliche *Overkill* ist notwendig, um zu zeigen wie festgefahren die diskursiven Dichotomien sind. Wenn auch manche Kritiker meinen, *Lust* hätte sprachlich und inhaltlich komprimiert werden können, da der Prosatext narratologisch nicht sehr komplex sei, funktioniert hätte Jelineks Projekt ob des Verlustes der Wiederholung dann wohl kaum. Die Komprimierung hätte die Gleichgültigkeit, die in Jelineks Text zu lesen ist, ins Abseits gerückt. Eine minimalistische Pornografie ist bedingt wirksamer, wie es zum Beispiel auch Sontag hinsichtlich Batailles argumentiert, da dieser nichts in der Fülle der Darstellungen verloren gehen lässt.<sup>159</sup>

Vergleichbar ist die Vielfalt in *Lust* daher eher mit dem Verlust des Sujets, den Rancière bei Flaubert beschreibt. Allerdings müsste man bei Jelinek weniger auf einer Ebene der Ästhetisierung sprechen, die das Hässliche und Schöne gleichwertig macht, als

---

<sup>159</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 76.

mehr von der Deästhetisierung des Schönen, der verdeckten offenen Wunde. Anders als bei Flaubert, spielt bei Jelinek nicht bedingt die Mimesis der Klassengesellschaft, die Frage des sozialen Status eine Rolle. Jelinek untergräbt diese Strukturen nicht, indem sie eine Gleichwertigkeit (in der Gleichgültigkeit) beschreibt. Nicht detailbehaftete Erzählung ist ihre Stärke, sondern eben – das bereits erwähnte – Aushöhlen dieses einen Details, des Weiblichen, wobei sie die Konzentration auf das weibliche Geschlecht als Metonymie funktionieren lässt.<sup>160</sup> Alles *andere* wird unwesentlich, während der Akt des Pornografischen in seiner Wiederholung nichts an seiner Kraft einbußt. Er zerfällt nicht in der Ausbeutung des Genres wie zum Beispiel die von Jelinek beschriebene Repression.

Einige Kritiker werfen Jelinek vor, zu viele Thematiken der Genderproblematik heranzuziehen. Diese thematische Reichhaltigkeit fällt jedoch gerade deshalb auf, weil Jelinek sich im Akt wiederholt. Die Literaturkritiker übersehen, dass Jelinek, indem die sexuelle Unterdrückung Gertis bis ins Übermaß in *Lust Revue* passieren lässt, sie deren verschiedenen Niveaus darstellen kann. Die absolute Ausbeutung Gertis ist nur möglich, da sie – in ihrem Versuch, sich selbst zu befreien – nur Mittel der eigenen Repression einsetzen kann. So ist ihre Selbstästhetisierung

---

<sup>160</sup> Als Konkretum hierfür gilt die Marginalisierung des weiblichen Geschlechts. Das weibliche Geschlecht ist von jeher ein Unsichtbares. Es gibt ein historisch-kulturell nachvollziehbares „Verstecken“ der weiblichen Genitalien, die sich vor allem auch sprachlich durch die Metonymie Vagina für Vulva kennzeichnet. Vgl. Sanyal, Mitu M. *Vulva: Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. Berlin: K. Wagenbach Verlag, 2009. An dieser Stelle ist interessant zu erwähnen, dass Bataille unentwegt von der Vulva spricht, während in *Geschichte der O.* Synonyme für die weiblichen Genitalien verwendet werden, wie zum Beispiel oftmals das Wort „Bauch“.

bezeichnend dafür, dass sie zwar, wie Emma Bovary, auf Rettung hofft, sich jedoch stets mehr in ihrer Rolle als Subalterne verirrt.

Das „Kopierverfahren“ Jelineks, die Darstellung der misslungenen weiblich-obszönen Sprache, ist deshalb Antipornografie, weil sie der männlichen Dominanz ihre bisherigen Machtmittel nimmt. Indem sie zeigt, wie die Frau sich *selbst*, das heißt ohne einen „Frauen-von-innen-Beschreiber“, zum Opfer der Geschlechterdifferenz macht, problematisiert sie die ästhetischen Werte, die dieser Differenz zugrunde liegen:

„Jelinek versteht [...] das Pornographische nicht als Produkt einer bestimmten Branche, sondern als Universalkodex einer verzerrten, fehlgesteuerten, konsumverdorbenen, kapitalistisch, kleinbürgerlichen Gesellschaftsmoral.“<sup>161</sup>

Auf narratologischer als auch auf semantischer Ebene zeigt sie auf, wie Sprachsysteme und gesellschaftliche Strukturen aufeinander einwirken.<sup>162</sup> Der oftmalige Vergleich mit pornografischen Werken wie de Sades zeigt, dass Kritiker zwar einerseits nach verschiedenen Niveaus verlangen, sie erwarten diese jedoch innerhalb eines vorgezeichneten Rahmens. Wenn die Kritiker auch keine von Aristoteles geprägte Mimesis<sup>163</sup> mehr fordern, die Flaubert mit seiner Beschreibung der Bovarys durchbrach, so erwarten sie doch eine gewisse Verwandtschaft mit dem literarischen Kanon und dem gesellschaftlichen Diskurs. Beide sind jedoch männlich geprägt, was sich anhand der verglichenen Literaten zeigt. Wie bereits erwähnt: Es wurden zwar viele Schriftstellerinnen genannt, aber hauptsächlich durch

---

<sup>161</sup> Henke, wie Anm. 3.

<sup>162</sup> Vgl. ebd.

<sup>163</sup> Rancière, wie Anm. 9, 37f.

Kritikerinnen. Oder es waren Schriftstellerinnen, die innerhalb des literarischen Diskurses gefestigt sind, wie zum Beispiel Pauline Réage. Ihr Roman, *Geschichte von O.*, gilt indessen laut den gängigen Definitionen wohl kaum als Pornografie, da die Erzählung einen eindeutigen Erzählstrang mit Klimax, stilistischer Kreativität und psychologischer Tiefe der Figuren kennt.<sup>164</sup>

Die Antipornografie Elfriede Jelineks funktioniert zum Teil deshalb nicht, weil sie sich der männlichen Pornografie eben *nicht* annimmt. Das Resultat scheint jenes Unverständnis der Kritiker, die den literarischen Text dadurch schwierig – oder nicht – innerhalb eines Diskurses oder Gegendiskurses betrachten und analysieren können. Es fehlt an einer ästhetischen Komponente, die zum Vergleich dienen kann. Jelinek fordert somit die Anforderungen des „neuen ästhetischen Regimes“ heraus. Indem sie die weiblichen Subalternen der Position der Bovarys entrückt, wirft sie die gesellschaftlichen Anforderungen an die Kunst erneut durcheinander. Man darf nicht vergessen: *Madame Bovary* beginnt immerhin mit einer Darstellung der verschobenen Gesamtsituation; wie bereits erwähnt, ist schon die schulische Ausbildung Charles Bovarys ein Zeichen für die gesellschaftliche Umwälzung. Diese Umwälzung findet in *Lust* jedoch nicht statt, Hermann und Gerti befinden sich bereits in einer gesellschaftlichen Machtposition, Gerti muss darin die Balance zwischen der Superioren und Subalternen finden. Es ist die Notwendigkeit einer anderen Umwälzung, die in *Lust* kommentiert wird. Jelinek tritt gegen die Darstellung der Indifferenten an, bricht die ästhetisierte Weiblichkeit auf und fordert deren Neubetrachtung. Ihr Balanceakt

---

<sup>164</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 53, 67, 83.

zwischen Form und Inhalt – der dem „ästhetischen Regime“ eigen ist – findet auf einer bis dato unbekannten Ebene statt.

Interessant ist, dass Luce Irigaray als einzige – weibliche – Ästhetik-Theoretikerin herangezogen wurde, um Jelineks Ansatz der Unmöglichkeit einer weiblich-sexuellen Sprache zu erklären. Gleichzeitig wurde das feministische Ziel in *Lust* unentwegt an philosophischen Thesen männlicher Schriftsteller gemessen. Neben Luce Irigaray wurden vornehmlich Pornografiegegnerinnen zitiert, um das Ziel Jelineks zu erläutern. Hierbei ging es hauptsächlich um die Frage, ob es denn legitim sei, Sex als absolutes Unterdrückungsmittel und intrinsische Vergewaltigung darzustellen. Immerhin hat Jelinek diese Stellung durch ihre „Schwarz-Weiß“ Geschichte polarisiert. Fraglich ist aber, ob es ihr bezüglich ihres Sprachprojektes möglich war, diese Polarisierung zu umgehen. Denn durch die Beschreibung der „offenen Wunde“ setzte Jelinek ihren Prosatext automatisch in ein dichotomes Verhältnis, wenn nicht in eine binäre Opposition.

Jelinek entzieht den weiblichen Körper der bisherigen Ästhetisierung der Gesellschaft. Das Element der Antipornografie eröffnet Jelinek die Möglichkeit der Deästhetisierung dessen, was „Frauen-von-innen-Beschreiber“ unentwegt ästhetisierten. Sie erlangt hiermit als subalterne Schriftstellerin eine Autonomie, die sie auf ihren literarischen Text überträgt. Dass dies eine Autonomie des Scheiterns ist, beweisen die Vergleiche mit anderen Schriftstellerinnen, die sich in ihren literarischen Texten an die Darstellung des weiblichen Subalternen wagen. Autorinnen wie Ingeborg Bachmann oder Pauline Réage halten sich da zurück, wo Jelineks Ansatz einer weiblich-sexuellen Autonomie beginnt.

Möchten wir Pommé Glauben schenken, kann die Zerrissenheit der Befreiung in *Malina* und in *Die Klavierspielerin*, die dem Leser Empathie erlaubt, für Jelinek nicht funktionieren. Gerti ist kein Symbol für Befreiung und Autonomie, sondern für Zerstörung der “Auto-Erotik”. Die strikte Ablehnung dieses Symbols zeigt, dass Jelinek sich als Schriftstellerin in der Wahl an ein für sie unzugängliches, männliches Feld herangewagt hat.

## 4. ZWEI ILLUSIONEN: EKSTASE UND LIEBE. EINE REALITÄT: DER KÖRPER.

Drei Romane scheinen eine direkte Verbindung mit *Lust* zu haben: zunächst der bereits erwähnte Roman Georges Batailles *Die Geschichte des Auges*. Jelinek hat diesen selbst als „Kontratext“ für *Lust* bezeichnet. Zweitens, Pauline Réages *Geschichte der O.*, als eine der wenigen bekannten pornografischen Schriftstellerinnen, mit denen Jelinek häufig verglichen wird. Zudem gibt es gemeinsame literarische Bezugspunkte Réages und Batailles. Beide Romane thematisieren die französische Tradition der libertinen Sexualromane, mitunter markiert durch die Adeligen in den Romanen, Sir Stephen in *Geschichte der O.* und Sir Edmond in *Die Geschichte des Auges*. Dies macht sie Teil des größeren pornografischen Kanons an den Jelinek referiert.<sup>165</sup>

Zusätzlich zwingt der gewählte Ausgangspunkt des „neuen ästhetischen Regimes“ zu einer näheren Betrachtung der *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. Rancières Analyse der schriftstellerischen Leistung Flauberts und der Rezeption des Romans als Ausgangspunkt für seine Philosophie, fordert eine komparatistische Analyse zu *Lust* gerade zu heraus. Explizit genannt wurde Flauberts Roman in den Rezensionen zu Jelineks *Lust* übrigens nie. Dormagens erwähnte Abhandlung der „Frauen-von-innen-Beschreiber“ konzentrierte sich auf eine Analyse der Literaturkritiken. Wenn auch nicht in der Darstellung ihrer Protagonisten, so ähneln sich Flaubert und Jelinek doch sehr in ihrer Thematik. Beide beschäftigen sich mit der ‚erwachsenen‘ Welt, wobei vor allem die Möglichkeiten des Weiblichen und der

---

<sup>165</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 64.

gesellschaftlichen Position der Frau eine Rolle spielen. Hierbei gibt es eine auffallende Parallele der Romane: Sowohl Emma Bovary als auch Gerti nehmen ihre Rolle als Frau nur in ihrer Ehe war. Da sie beide an ihrer Heirat scheitern, scheitern sie zugleich an ihrer Weiblichkeit.<sup>166</sup> Beide Frauen dienen ihren Liebhabern nur als Projektionsfläche jener Weiblichkeit, die sie gerade nicht wahr machen können. Diese Elemente machen beide Lektüren zugleich realitätsbezogener, als die *Die Geschichte des Auges* oder *Geschichte der O*. Lediglich das (Alp-) Traumhafte, das sich in den pornografischen Romanen wiederfindet, könnte als vergleichbarer Ausgangspunkt betrachtet werden. Die Flucht vor der Realität, der die Protagonisten nicht gewachsen sind – einmal nach Roissy, einmal weg von der Heimat –, existiert neben der Darstellung von sexueller Dominanz.

Auf verschiedener Weise thematisieren die vier literarischen Texte schließlich den Verlust der Weiblichkeit. Gerti ermordet ihren Sohn und verliert so ihren Mutterstatus, die einzige „Funktion“, die sie neben die eines Sex-Objekts hatte. Simone aus *Die Geschichte des Auges* flüchtet mit ihren Liebhabern. Ständig verkleidet, ist es dem Ich-Erzähler während der Flucht möglich, „jeden Tag in einer neuen Rolle eine neue Simone [zu vergewaltigen]“ (GA 48). Auffallend ist hier, dass er in neue Rollen schlüpfen kann, während Simone offensichtlich als Frau schon so ‚gespielt‘ ist, dass sie in jeder Rolle sich selbst bleibt.

---

<sup>166</sup> Vgl. Mary Orr, S. 25: “Such universal appeal has caught the imagination of numerous critics who have read *MB* as a landmark in nineteenth-century fiction, the novel of adultery, female adultery, realism, the female condition. This chapter [on *Madame Bovary*, CL] has as its starting-point not adultery, but its legal context, marriage.” Mary Orr. *Flaubert. Writing the Masculine*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Emma Bovary vergiftet sich und flüchtet in den Tod. O. – deren Name bereits eine gewisse Leere andeutet<sup>167</sup> – verschwindet als Person je mehr sie sich dem Masochismus hingibt und wird schließlich, vollkommen entstellt, als Käuzchen verkleidet zum puren (Anschauungs-) Objekt.

Es findet sich in allen Romanen also eine „Zerstörung des Ichs“, was als pornografischer „Pathos“, laut Sontag beispielhaft ist. Ihr zufolge lässt sich Pornografie direkt mit jenen Verlangen verbinden, die in gesellschaftlichen Systemen auf keine Weise ausgelebt werden. Die unterdrückten sexuellen Triebe, sind laut Sontag in der westlichen Gesellschaft Zeichen für „das traumatische Scheitern der modernen kapitalistischen Gesellschaft an ihrer Aufgabe, echte Ventile zu schaffen für die ewige Neigung[en] des Menschen [...].“<sup>168</sup>

Gerade diese Zerstörung des Ichs wurde Jelinek zum Vorwurf gemacht. Sie macht Gerti zum „Bedeutungsträger“ des leeren Signifikanten und löst somit die männliche Repression auf. Bei diesem Prozess ist wesentlich, dass ein Ich nur dann zerstört werden kann, wenn es als Subjekt besteht. In *Die Geschichte des Auges* und die *Geschichte der O.* spricht man zwar über das weibliche „Ich“, aber gemeint ist das Objekt Frau, das dem

---

<sup>167</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 70: „In dem vielsagenden Buchstaben, der ihr als Name dient, wird das Streben der O auf die kürzeste Formel gebracht: Zum einen deutet sich in „O“ eine Karikatur ihres Geschlechts an – nicht ihres persönlichen Geschlechts, sondern des Geschlechts der Frau. Darüber hinaus steht der Buchstabe für den leeren Raum, eine geistige Leere, ein Nichts. Was sich jedoch in der *Histoire d’O* offenbart, ist eine geistige Paradoxie: die Paradoxie einer vollen Leere, eines leeren Raumes, der zugleich ausgefüllt ist. Die Stärke des Buches liegt in der Qual, die die ständige Gegenwart dieser Paradoxie verursacht.“ Siehe auch S. 83, wo Sontag die Auslöschung des Ichs zugunsten religiös-hierarchischer Strukturen darlegt.

<sup>168</sup> Ebd., S. 84f.

männlichen Verlangen dient. Jelineks Zerstörung des Ichs als beherrschtes Objekt ist als Zerstörung eben jener „Ventile“ zu betrachten. Zum mindesten, falls man an Irigarays Konzept der „Indifferenten“ referiert. Die „Indifferenten“ soll sich ja „ruhig verhalten“, da sie sich der Sprache, dem Verhalten, oder sogar einem gewissen männlichen Pathos – den „Frauen-von-innen-Beschreiber“ – zu fügen hat.

Im Folgenden stelle ich daher mit Hilfe einer komparatistischen Analyse dar, wie sich Jelineks Prosatext von den Romanen Batailles und Réages unterscheidet. Schwerpunkt ist die Darstellung der pornografischen Elemente und des weiblichen Sexualobjekts, wobei konkret auf die Rollenzuweisung gemäß einer repressiv-patriarchalischen Struktur reflektiert wird.

#### 4.1 EKSTASE

In den Erzählungen Batailles und Réages fügen sich die Frauen in ihrer Rolle. Der weibliche Masochismus in den Romanen zeigt eine Freiwilligkeit auf, einen Genuss in ihrer Sexualität, der in *Lust* vollkommen abwesend ist. Lust verspürt in Jelineks Text jeder, nur nicht Gerti. Als Erklärung dient hierfür wohl die zeitliche Differenz der Romane. Wie bereits erwähnt, kannte Jelinek Irigarays Texte und ist es plausibel, dass die Schriftstellerin von Thesen über die Zerstörung der „Auto-Erotik“ inspiriert wurde. So schreibt Irigaray zum Vergleich:

„Die Frau ist innerhalb dieses sexuellen Imaginären nichts als eine mehr oder weniger gefällige Stütze für die Inszenierung der männlichen Phantasien.“<sup>169</sup>

Die nächsten Sätze lesen sich wie eine (feministische) Wiedergabe der hier genannten französisch-pornografischen Literatur:

„Daß sie dabei Lust empfindet, sofern sie dazu ermächtigt wird, ist möglich und sogar gewiß. Aber diese Lust ist vor allem masochistische Prostitution ihres Körpers für einen Wunsch, der nicht der ihre ist; das beläßt sie in diesen Zustand der Abhängigkeit vom Mann, den man ihr zuweist. Nicht wissend, was sie will ist sie zu allem bereit, bittet sogar immer wieder darum, er möge sie doch als ‚Objekt‘ zur Ausübung seiner Lust ‚nehmen‘.“<sup>170</sup>

Zwar ist auch in *Lust* Sprache von Herrschaftsverhältnissen, die sich auf verschiedenen Ebenen durchsetzen (Hermann – Gerti, Michael – Gerti, Sohn – Gerti, Michaels Freunde – Gerti, Gerti – Sohn, Gerti – DorfbewohnerInnen, Hermann – Arbeiter, Sohn – Arbeiterkinder, etc.). Jedoch entziehen sich die Unterdrückten nicht der Opferrolle, wie es zum Beispiel die Protagonistin O. tut. Diese genießt schlussendlich ihre Position, gewinnt den sadomasochistischen Spielchen in denen sie auf dem Schloss – ein Szenarium, das laut Susan Sontag übrigens eines der „abgedroschensten Klischees aus dem Repertoire der Pornographie“<sup>171</sup> ist – teilnehmen muss, etwas ab. Trotz allem handelt es sich bei ihrer Lust auch um ein verqueres Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Geliebten René und später dessen Halbbruder Sir Stephen. In verschiedenen Sequenzen verliert sie sich in den sadomasochistischen Verhältnissen, verliert

---

<sup>169</sup> Irigaray, wie Anm. 11, S. 9.

<sup>170</sup> Ebd., S. 9.

<sup>171</sup> Sontag, wie Anm. 4, S. 65.

jegliches Zeit und Ortsgefühl und gibt sich der Ekstase hin. Zunächst verwirrt von ihrem eigenen Genuss, gibt sie sich widerstandslos hin, wobei für sie die Liebe Renés ein ausschlaggebender Faktor ist: Er liebt sie, weil sie sich hergibt, sie liebt ihn und gibt sich darum her:

Sie müsse sich ihnen unterwerfen und sie mit dem gleichen Respekt empfangen, mit dem sie ihn empfing, als wären sie seine Ebenbilder. Auf diese Weise würde er sie besitzen, wie ein Gott seine Geschöpfe besitzt, der sich in Gestalt eines Ungeheuers ihrer bemächtigt oder eines Vogels oder eines unsichtbaren Geistes oder in der Ekstase. Er wolle sich nicht von ihr trennen. Sie werde ihm um so mehr bedeuten, je mehr er sie ausliefere. Die Tatsache, daß er sie anderen gebe, sei für ihn ein Beweis, daß sie ihm gehöre und sollte es auch für sie sein. Er gebe sie fort, um sie sogleich wieder an sich zu nehmen, nehme sie reicher zurück, wie einen gewöhnlichen Gegenstand, der göttlichem Gebrauch gedient hatte und dadurch geheiligt werde. (O 54)

Ein derartiges ‚hinter sich lassen‘ der sexuellen Monogamie ist in *Lust* nicht möglich. Als Hermann entdeckt, dass Gerti zu Michael flieht, vergewaltigt er sie vor dem Studenten. Als Beweis dafür, dass sie zu ihm gehört:

Und während der stille Heiminsaße hinter dem Fenster noch bei seinem lieben Motorradkatalog in der Luft hängt, stülpt der Direktor die Gerti über die Vordersitze (vorher hat er noch einen Knopf betätigen müssen, ich sage nicht welchen), schlägt ihr das Kleid über den Kopf und bezwingt ihre Hinterbacken, so daß er gleich über den grob unbefugten Damm in ihr Inneres eindringen kann. [...] [Er] wirft einen kräftigen Blick auf seinen stillen Bewunderer ins Fenster. Er muß sich dazu nur ein wenig verrenken. Vielleicht greift der junge Mann jetzt auch ins volle! Mir scheint, er tut's wirklich. (LU 244)

Da Michael dieses Schauspiel für seine eigene Befriedigung nutzt, wird deutlich: Gerti ist nur (zufälliges) Objekt der Begierde.

Während im Roman Réages die Durchführung der sexuellen Erlebnisse bis zu einem gewissen Grad abgesprochen wird, wird in *Lust* kein Konsensus gesucht. Allerdings muss erwähnt werden, dass auch der Konsensus zwischen O und René aufgrund der manipulativen Beziehung äußerst fragwürdig ist. Aber O findet Genuss gerade in ihrer Abhängigkeit, während Gerti Michael *trotz* seiner Brutalität ihr gegenüber immer wieder aufsucht. Letzteres ist für Michael bereits Beweis dafür, dass sie alles mit sich machen lassen wird. In *Lust* ist es die Möglichkeit, seiner Begierde zu folgen, welche die Ekstase herbeiführt. In *Geschichte der O.* ist das sexuelle Verlangen der Protagonisten psychisch determiniert.

Im Nutzen aller Möglichkeiten zum sexuellen Akt ähnelt Jelineks Text dann doch Batailles. Auch in *Die Geschichte des Auges* sind es in erster Linie die sich eröffnenden Möglichkeiten des Alltags, die “Stadien der Befriedigung einer erotischen Besessenheit, die eine Reihe von alltäglichen Objekten oder Dingen heimsucht.”<sup>172</sup> Simone und der Ich-Erzähler erleben ihre Abenteuer unerwartet, was ihnen ermöglicht, ihre sexuellen Grenzen im Akt selbst aufzusuchen. Bis auf das Fest, indem Simone und der Ich-Erzähler gezielt auf eine Orgie hin manipulieren, ist in Batailles Erzählung alles Zufall. So auch die sexuelle Beziehung zu ihrer Freundin Marcelle:

Die Nacht brach herein, und wir verharren noch immer regungslos in derselben Haltung, als wir plötzlich Schritte im Gras hörten.

Rühr dich nicht, flehte Simone.

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 79.

Der Schritt stockte; es war unmöglich zu sehen, wer sich näherte. Wir hielten die Luft an. [...] Ich zweifelte keinen Augenblick, daß der Unbekannte oder die Unbekannte [Simones entblößten Arsch] auf der Stelle erliegen würde und sich gezwungen sähe, sich seinerseits zu entblößen. Wieder hörte man die Schritte, fast ein Laufschritt jetzt, und ich sah ein bezauberndes blondes junges Mädchen auftauchen, Marcelle, die reinste und rührendste unter unseren Freunden. Aber wir waren zu verkrampt in unserer Stellung, um auch nur einen Finger rühren zu können, und unsere unglückselige Freundin ließ sich plötzlich schluchzend ins Gras fallen. Erst in diesem Augenblick lösten wir uns und warfen uns über den verlassenen Körper. (GA 13)

Wie auch bei Jelinek lernen wir bei Bataille die Perspektive des Begehrenden besser kennen. Zwar findet bei *Lust* ein unentwegter Perspektivenwechsel zwischen Gerti und den begehrenden Männer statt. Dieser trägt jedoch in erster Linie dazu bei, Michaels und Hermanns Triebabhängigkeit kennenzulernen. Der Leser erfährt, wie Gerti als Sexualobjekt dient:

Michael ist jetzt gesprächsbereit, da es zu spät ist. Er greift krachend vorn in ihren Mangel und ins Kleid, zupft und schraubt ihr lachend an den Brustwarzen. Die andre Hand schiebt er ihre zwischen die Hinterbacken. Dann steckt er ihr noch eine vernünftige Zunge in den Mund. Den Schwanz hat er schon einmal selber freiwillig zurückgenommen, um ihn noch einmal zu überarbeiten. Er ist ja immer froh, wenn er ihn aufgreifen kann. Wo der Kerl immer herumstreunt! (LU 205)

Gerti wird daher einerseits als Objekt von Begierde eingeführt, andererseits wird aufgrund der Wortwahl Jelineks dargelegt, wie man sich aus einem patriarchalischen System heraus an einem solchen Objekt vergreift. Trotzdem, wenn auch nicht perspektivisch, so entzieht sich Jelinek der „männlichen Schrift“ rein sprachlich – anders als bei Bataille und Réage finden wir keine

„Maskulinität“ in der Wortwahl. Die „Maskulinität“ in dem Prosatext und dem Romanen findet sich lediglich in den Handlungen der Männer. Die verhalten sich wie Jäger: Bei den französischen Literaten sind sie symbolisch auf der Jagd nach sexuellen Anreizen, bei Jelinek handelt es sich konkret um direkte Besitzansprüche:

Der Kadaver ist verschleppt. Die Frau ist aus der Stadt hierher gebracht worden, wo ihr Mann die Papierfabrik leitet. (LU 8)

Die Sprache Jelineks dient nicht dazu, den Leser aufzugeilen, da sie zeigt, wieso Weiblichkeit ein Objekt in unserer Gesellschaft ist, ohne die Frau weiter zu objektivieren. Réage hat ihren Roman sogar als Geschenk, als Liebesbrief für ihren Liebhaber geschrieben<sup>173</sup> und in Batailles Erzählung klingen unterschwellig philosophische Thesen über Tod und Obszönität mit<sup>174</sup>. Jelinek kreiert ein antipornografisches Sprachexperiment, indem sie das Sexualobjekt Frau ohne Umschweife präsentiert.

## 4.2 ÜBER DIE LIEBE

Susan Sontag zufolge, ist es wesentlich, „daß Freud sich für das Wort Sexualität entschied, wenn er, wie er selbst erklärte, ebenso das Wort ‚Liebe‘ hätte wählen können. Freud bestand auf der

---

<sup>173</sup> Vgl. Henke, wie Anm. 3. Auch n Jean Paulhans Vorwort zu *Geschichte der O.* finden sich männlich determinierte Ansichten zur weiblichen Sexualität, welche Réage laut Paulhan eher bestätigen als entkräften würde.

<sup>174</sup> Vgl. ebd.

Sexualität; er bestand auf den Körper“.<sup>175</sup> Es mag sich auch hier wieder, neben Irigaray und Rancière, ein Link zur Psychoanalyse finden, denn auch Jelinek lässt den romantischen Aspekt der Liebe weg. Gerti sucht das Glück. In ihrer Suche hat sie jedoch keinen höheren Anspruch an das Leben, sondern sie hofft auf die Liebe als Fluchtmöglichkeit. Wenn Gerti auch gerne gerettet werden möchte, so bleibt es unklar, ob sie geliebt werden möchte:

Die Frau muß stehenbleiben. [...] Der junge Mann [Michael] bremst so heftig, daß ein paar Bücher, die sich längst gegen ihn gekehrt haben, auf ihn fallen. (LU 90)

Auf seinem hohen und teuren Roß hört der Student zu, wie die Frau sich ihm überantwortet. [...] Herabgeführt wird der Student den Abhang ihrer Gedanken. Die Frau redet weiter, damit sie wichtiger wird, und ihre Sprache trennt sich schon von der Wahrheit in dem Moment, da diese ihr aufgegangen ist und ein bisschen schön geschienen hat. [...] Je mehr diese Frau redet und redet, umso mehr wünscht sie sich und dem Mann, daß sie ein Rätsel füreinander bleiben, also interessant genug, daß sie ein wenig ineinander ruhen und nicht gleich wieder aufspringen und davonstürzen mögen. (LU 98)

In *Die Geschichte des Auges* und *Geschichte von O.* spielt das Konzept ‚Liebesbeziehung‘ jedoch eine wesentliche Rolle. Anders als bei Jelinek ist sie Beginn der sadomasochistischen Erzählstränge. Bataille und Réage schreiben über Geliebte, die sich in ihrer Sexualität finden und verlieren. Jelinek entmystifiziert wie Flaubert das romantische Ideal des Glücks nach der Hochzeit, nach dem Einander-Finden der Geliebten.<sup>176</sup> Jelineks und Flauberts

---

<sup>175</sup> Susan Sontag, „Norman O. Browns Zukunft im Zeichen des Eros und die Psychoanalyse.“ In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark. W. Rien. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 9. Auflage, 2009, S. 301-308, hier: S. 304.

<sup>176</sup> Vgl. hierzu Orr, wie Anm. 166, S. 25.

Protagonisten beugen sich dabei einer materialistischen Lebensführung, die von der Gesellschaft geprägt ist, während die Protagonisten von Bataille und Réage dieser gerade entkommen möchten.

In die *Geschichte des Auges* gelingt es den verliebten Adoleszenten im Elternhaus Simones zusammenzuwohnen, obwohl dies weder den gesellschaftlichen Normen entspricht, noch die Zustimmung der Mutter findet. In die *Geschichte von O.* wohnen alle Geliebten ‚erlaubt‘ zusammen, die Beziehung zwischen O. zu René, wird später zu einer Dreiecksbeziehung mit Model und Schauspielerin Jacqueline. Das Ausleben ihrer sexuellen Wünsche und dem Aufenthalt in dem Schloss bei Roissy bricht aber, noch vor der polygamen Beziehung, mit einer Idee eines ‚bürgerlichen‘ Alltags. In den sadomasochistischen Erzählungen wird jedoch trotzdem – ähnlich wie bei Jelinek Darstellung der bürgerlich-repressiven Verhältnisse – der weibliche Körper im Detail objektiviert. Die Lippen, die Brüste, der Hintern und schließlich die Vulva der Frauen dienen der Befriedigung des Mannes, wobei der Genuss von seinem Verlangen abhängt. Hiermit wird die weibliche ‚Auto-Erotik‘ immer wieder zerstört. Gerade in die *Geschichte der O.* verstärkt der Einsatz verschiedener Peitschen als Bestrafungs- und Lustmittel, Irigarays Gedanken an die Zerstörung des weiblichen Lustorgans. Dieses Paradox der Heterosexualität führt laut Irigaray sogar so weit, dass es

„die Frau von dieser Selbstaffektion [der Auto-Erotik]  
wegtreibt und abbringt, deren sie aber bedarf, um sich

nicht dem Verschwinden ihrer Lust im Geschlechtsverkehr auszusetzen.“<sup>177</sup>

Die Zerstörung der „Auto-Erotik“ in der Sexualität wird in *Geschichte von O.* durch die sexuelle Beziehung zwischen Jacqueline und O. verstärkt. Anders als die männlichen Protagonisten will Jacqueline nur befriedigt werden. Sie interessiert sich nicht im Geringsten für den Körper O.s. Später macht sie sich sogar über die Regeln der Gesellschaft Roissys lustig, die in erster Linie das Leibliche betreffen. Dies ist komplementär zu dem männlichen Verlangen in der Erzählung Réages. Das männliche Verlangen konzentriert sich in erster Linie auf den Körper O.s, wenn dies auch immer wieder mit Liebe erklärt oder verbunden wird.

Dieser Aspekt wird später in der Liebe Nathalies, Jacquelines jüngerer Schwester, zu O. noch einmal kontrastiert. Sie fühlt sich gerade zu dem Körper und den Entstellungen hingezogen, die Jacqueline abstoßen. Nathalie erklärt noch einmal aus weiblicher Sicht, was an der Verstümmelung O.s faszinierend und schön sein kann. Hier gibt Réage verschiedene Perspektiven auf das Weibliche wieder und gibt dem Leser Raum für Empathie, der in *Lust* vermisst wird.

Réage „verbündet sich“ schließlich mit dem Leser und führt ihn in die letzten Geheimnisse O.s ein. Indem sie manchmal O.s Gedanken in Klammern der Geschichte einfügt, erzeugt sie das Gefühl, der Leser dringe in die letzte Bastion der Protagonistin ein. Der Leser erfährt, was O. tatsächlich fühlt.

---

<sup>177</sup> Irigaray, wie Anm. 11, S. 9.

Auch Jelineks verwendeten Gegentext *Die Geschichte des Auges* erlaubt uns Empathie zu den Protagonisten dort, wo Jelinek uns von der Idee einer literarischen Erzählung abbringt. Bataille bringt uns die Geschehnisse mit Hilfe einer homodiegetischen Erzählerinstanz näher. Der Ich-Erzähler nimmt aktiv an den Geschehnissen teil – was bei dem Erzähler in *Geschichte der O.* eher fragwürdig ist – und legt uns seine Perspektive darüber dar, ohne den Leser dabei direkt anzusprechen. Die direkten Aufrufe an den Leser in *Lust* verfremden diesen jedoch von der Fiktion, zum Beispiel:

Trocknen Sie Ihre Wangen! (LU 42)

Tun Sie nicht so. Als hätten Sie das noch nie in ihrem heimlichen Kino gesehen! (LU 128)

Jelinek lässt die Erzählinstanz den Leser in seinem Voyeurismus ertappen. Anders als Bataille, der den Ich-Erzähler in *Die Geschichte des Auges* als Wegbegleiter des Lesers funktionieren lässt, gibt Jelinek dem Leser niemand mit, der gutmütig in die Geheimnisse der Erzählung einweicht und die Geschehnisse behutsam erklärt.

Dem Leser wird nur deutlich, dass er nicht besser (dran) ist als die Protagonisten. Jelinek macht den Lesern mit Hilfe der Erzählinstanz klar: Wir wissen, dass Sie sich Pornografie ansehen (das heimliche Kino), dass Sie sexuelle Verlangen haben („unseren Träumen vom anderen Geschlecht“, LU, 190), dass es Ihnen eigentlich zu viel wird („Vielen Dank, dass Sie meinen Beleidigungen zugehört haben.“ LU, 144) Nicht nur die Protagonisten entblößen sich hier fortwährend körperlich und seelisch – Jelinek entblößt den Leser. Hiermit macht sie mit ihrem

Werk alles Verdrängte, Sublimierte deutlich, den geheimsten Traum, den geheimsten Gedanken, das letzte Ventil des Lesers, das sich während der Lektüre öffnet. Der Erzähler weiß, was der Leser denkt und fühlt.

Dazu gehören auch abjektive Emotionen, die insbesondere gegenüber dem weiblichen Körper bestehen. Ich habe bereits erwähnt, dass Jelinek sich vor allem mit der Zerstörung der "Auto-Erotik" beschäftigt, der Darstellung der abjektiven, offenen Wunde. Jelinek hinterfragt sämtliche Prozesse der sexuellen Sozialisierung, indem sie die Unmöglichkeit von Gertis Lust aufzeigt. Hier findet sich der eigentliche Anti-Porno: Die Frau muss nicht, wie bei Réage und Bataille in den (auto-erotischen) Masochismus eingeführt werden, denn dies ist nur Betrug. Die weibliche Ekstase ist, wie in *Geschichte von O.* und *Lust* gezeigt, eine Hörigkeit, die Liebe mit Sexualität verwechselt.

Hörigkeit als (frauenspezifische) Thematik scheint jener Punkt, an dem sich sämtliche Prosa-Texte erneut kreuzen. Auch Emma Bovary verliert sich in ihrer Suche nach einem männlichen Gegenüber ganz. Jede Protagonistin verfängt sich in Abhängigkeitsbeziehung. Emmas verschiedene Liebhaber sind, wie bei Gerti Michael, eine Flucht vor dem Leben, das sich als illusionärer Jungmädchentraum entpuppt hat. Wie in Jelineks Text findet sich eine weibliche Suche nach der Existenz in einer männlich dominierten Welt, deren Verhaltensschemata für die Protagonistinnen nur schwer zu verwirklichen sind.

Anders als bei Bataille und Réage findet die Auslöschung des weiblichen Ichs, das die Entfaltung deren zur Folge hat, bei Flaubert weniger auf sexueller, denn auf psychologisch-materieller

Basis statt. Emma Bovary und Gerti geben sich einem Materialismus hin, der als Ventil zu ihrer gescheiterten Gesellschaftspositionierung dienen soll. In der Ästhetisierung ihres Lebens hofft Emma den Schlüssel zu ihrem Geliebten zu finden. Die Suche nach der perfekten Liebesbeziehung bringt die Protagonisten dazu, sich der Realität zu entziehen. Sie flüchten in ihre eigene Traumwelt, in der Hoffnung, die Wirklichkeit, das Reale, erschaffen zu können. Hierin löst sich ihr Verlangen, gesehen und gehört zu werden auf. Die Befreiung aus der sexuell-objektivierenden Unterdrückung, verfängt sich in Illusionen der Liebe.

#### 4.3 FAZIT: DER KÖRPER

Jelineks Antipornografie bewegt sich über das sprachliche Projekt hinaus hin zu einer gesellschaftskritischen Analyse. Sie reißt als Frau, als Indifferente und Subalterne, das Ventil an sich, das in einer repressiven Gesellschaft notwendig ist, um das nicht umsetzbare „Verlangen“ zu vergessen. So entnimmt sie der Repression seine Kraft. Jelinek entzieht sich dabei nicht der Zerstörung der „Auto-Erotik“, sondern der Illusion, dass diese Zerstörung ein lustvoller Vorgang sein kann. Sie zeigt, dass der heterosexuelle Akt innerhalb einer männlichen Hegemonie immer nur Steigerung, nie Auflösung der Unterdrückung ist. Diese Ästhetisierung des Weiblichen – sei es physisch, sei es psychisch –, die sich in allen literarischen Texten findet, unterscheidet sich bei Jelinek, da sie von einer Weiblichen selbst stattfindet. Wie bereits erwähnt, ist *Lust* in dieser Arbeit das einzige Beispiel eines

literarischen Textes, der weder von Männern, noch für Männer geschrieben wurde. Jelinek schrieb sich somit in einen „Gegendiskurs“ der ästhetisierten Gewalt ein. Wie sie selbst sagt: Die „weibliche Schrift“ kann nur „gewalttätig“ sein.<sup>178</sup>

Die Gewalt findet sich bei Jelinek darin, dass sie den sexuellen Akt als solchen zeigt. Als etwas, was Frauen plötzlich überkommt, als Naturgewalt, der man wehrlos gegenübersteht. Die Frau kann dabei jedoch ihre grundlegendste Schwäche zugleich als Instrument einsetzen: ihren Körper. Vermutlich ist dies der einzige wesentliche Aspekt, der es erlaubt, tatsächlich von einer weiblichen und einer männlichen Ästhetik zu sprechen. Denn innerhalb einer männlichen Ästhetik – wie es ja auch die komparatistische Analyse zeigt – ist der weibliche Körper ein ästhetisiertes Instrumentarium, dessen Schwäche aus männlicher Sicht determiniert wurde. Konkret heißt das: Das männliche Begehrten bestimmt, wie der weibliche Körper auszusehen hat, sodass er ihn als Ventil verwenden kann. Bei Jelinek wird das Ventil zur Waffe, zum Fehlschuss – denn Gerti bekommt Michael nicht, befreit sich nicht von Hermann und tötet als Folge ihrer Instrumentalisierung ihren Sohn.

Jelineks Antipornografie ist somit mehr als die Entfremdung der Lust vom sexuellen Akt oder die unentwegte Darstellung männlicher Repression. Die Antipornografie findet sich in einer Ästhetisierung dessen, was uns bisher unbekannt war: Die weibliche Darstellung der Lust, die sich der „männlichen Schrift“ als Diskurs über den weiblichen Körper entzieht.

---

<sup>178</sup> Winter, wie Anm. 8, S.14.

## 5. Schluss: Das Jelineksche Projekt

In der vorliegenden Arbeit habe ich anhand einer rezeptionsästhetischen Analyse erarbeitet, ob Elfriede Jelineks *Lust ,Opfer'* geschlechtsspezifischer Wertesysteme wurde. Für diese These waren mehrere Ausgangspunkte grundlegend. Erstens wurde der mediale Aufruhr der Literaturkritik zwischen 1987 und 2004 als politisches Moment betrachtet. In Ausarbeitung der Theorie des Philosophen Jacques Rancière, dem zufolge ein politisches Moment dann eintritt, wenn jemand zu sprechen wagt und sprechen kann, der bis dato keine Möglichkeit dazu hatte, sich zu artikulieren, habe ich untersucht, ob, und so ja wie, Jelinek aus einer solchen marginalisierten Rolle heraustritt. Des Weiteren wurde Rancières neues „ästhetisches Regime“ einerseits als Analysemittel des Projektes Jelineks verwendet. Demnach entzieht sich *Lust* traditionellen Darstellungsweisen wie einem aristotelisch geprägten Verständnis der Mimesis oder üblichen narratologischen Grundlagen, funktioniert aber gerade deshalb als literarisch kritisches Objekt. Werke der Romantik, wie Flauberts *Madame Bovary*, die laut Rancière zur Entstehung eines neuen „ästhetischen Regimes“ beitrugen, dienten andererseits dazu, zu erarbeiten, wie sich ein Rancièreschen politisches Moment manifestiert und wie Jelinek in eben ein solches Moment eintritt.

In der Erarbeitung des Rancièreschen Analyserahmen stieß ich alsbald auf eine Schwierigkeit: Rancière behandelt hauptsächlich französische Literaten der Romantik, um den Bruch des damaligen „ästhetischen Regimes“ zu erklären. Da der Ausgangspunkt dieser Arbeit jedoch ein genderspezifischer ist, forderte diese ‚männlich‘ geprägte Theorie noch ein weiteres Analyseniveau heraus. Denn wenn *Madame Bovary* auch das

Leben einer gescheiterten Frau darstellt, so bezieht Rancière das „flaubertsche Projekt“<sup>179</sup> doch auf einen klassenhierarchischen Aufbruch. Flaubert stellte das Leben der Bourgeoisie und der unteren Schichten bis ins kleinste Detail dar und gibt diesen so die Möglichkeit der Artikulation.

„Sprechen‘ als Modus um die Machtverhältnisse zu durchbrechen, erinnert schließlich an eine andere Theoretikerin. Gayatri Chakravorty Spivak stellt in ihrem Essay *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* dar, wie die in einer Gesellschaft Unterdrückten sich aus ihrer Situation befreien können, indem sie die diskursiven Machtverhältnisse durchbrechen. Fraglich ist für sie jedoch, ob es tatsächlich konstruktive Methoden gibt, oder man immer in einer Reproduktion von Alterität hängen bleibt. Maggio hat Jahre später versucht, solche konstruktive Methoden zu formulieren. Der Prozess des Übersetzens ist dabei für ihn ein Wesentlicher. Denn nur was in der Sprache der (westlichen) Hegemonie formuliert wird, ermöglicht eine thematische Auseinandersetzung. Wollen Subalterne daher gehört und aus ihrer Unterdrückung ‚befreit‘ werden, muss man diese bewusst in einen Diskurs der Hegemonie einschreiben.

An dieser Stelle, so lautete die These dieser Arbeit, muss man mit Jelineks *Lust* ansetzen. Denn Jelinek probiert mit ihrer Antipornographie einerseits die männliche Hegemonie des Sexualdiskurses zu durchbrechen, andererseits einen weiblichen Sexualdiskurs zu schaffen. Letzteres ist ihr missglückt und führte schließlich zu dem Versuch, sich als Subalterne in das

---

<sup>179</sup> Siehe Anm. 76.

patriarchalische System einzuschreiben. Mit Hilfe dieser Schlussfolgerung habe ich des Weiteren erarbeitet, welche erzählerischen Elemente in *Lust* dazu beitrugen, dass der Prosatext als feministischer Bruch mit verschiedenen gesellschaftlichen Ansprüchen an Literatur verstanden wurde. Anhand einer rezeptionsästhetischen, interpretativen Analyse der Literaturkritiken, befasste ich mich mit jenen Argumenten, die *Lust* als gescheiterten oder gelungenen literarischen Text, als Pornografie oder feministisches Pamphlet, als Stimme der Unterdrückten beurteilten. In dieser Rezeptionsanalyse stachen alsbald zwei Erzählungen hervor, die komparatistisch mit *Lust* verglichen werden konnten. Einerseits Georges Batailles *Die Geschichte des Auges*, als Jelineks Inspiration und viel besprochener „Kontratext“, andererseits Pauline Réages *Geschichte der O.* als Beispiel einer weiblichen Pornografie. Hierbei muss erwähnt werden, dass es laut Susan Sontag keine eindeutigen Definitionen von literarischer Pornografie gibt, sei es stilistischer, narratologischer oder inhaltlicher Art. Desto auffallender ist es, dass sich beide französische Erzählungen in einem obszönen, sadomasochistischen Rahmen bewegen, der als literarisch gelungen gilt, ein gleichwertiger Rahmen bei Jelinek aber als Abwertung ihres Prosatexts betrachtet wurde.

Anhand der Literaturkritiken konnte erarbeitet werden, dass Batailles und Réages Erzählungen wohl in jenem männlich geprägten Diskurs stehen, den Jelinek gerade kritisieren will. Auch in der Literaturanalyse zeigte sich, dass die französischen Schriftsteller den weiblichen Körper aus einer männlichen Sicht beschreiben, sie sind “Frauen-von-innen-Beschreiber“, die sich der

Stereotypen des patriarchalischen Systems bedienen. Das bedeutet, sie geben die weibliche Lust, die weibliche Sexualität nur auf eine in der Gesellschaft vertraute Art wieder. Jelinek bricht jedoch mit solchen Darstellungen. Sie zeigt unverblümt, wie die männliche Hegemonie zu einer Ausbeutung der weiblichen Sexualität führt. Vermutlich inspiriert von Luce Irigarays Konzept der „Auto-Erotik“, das beschreibt, wie die weibliche Sexualität auch ohne der männlichen Sexualität bestehen kann und somit unweigerlich von dieser brutal – sei es wörtlich, sei es als Metapher – zerstört wird, zeigt Jelinek auf, wie der weibliche Körper als pures Lustobjekt verwendet werden kann und wird. Dazu bedient sie sich verschiedener Clichés der Pornografie und bricht deren Bilder und Sprache auf. Immer wieder kommt es zum sexuellen Akt, die Frau spielt dabei vermeintlich mit; es kommt zu Vergewaltigungen, die als selbstverständlich dargestellt werden, da die Frau sich wohl angeboten hätte. Zum Eklat kommt es schließlich als die Frau ihren Sohn ermordet, der sie auch, wenn auch nicht sexuell, ihrer Weiblichkeit wegen ausbeutet.

Was Jelinek in *Lust* zeigt, so die Schlussfolgerung dieser Arbeit, ist die Durchbrechung der „Auto-Erotik“, ohne eine männlich geprägte Romantisierung, wie es zum Beispiel bei Bataille oder Réage der Fall ist. Hiermit entzieht sie sich dem männlichen Diskurs, indem sie gleichzeitig dessen Schemata für ihre Kritik an der weiblichen Objektivierung nutzt. Wie auch Irigaray formuliert, so findet sich in *Lust* die Annahme, dass der Frau der sexuelle Zugzwang, dem sie in der männlichen Hegemonie ausgesetzt ist, gefällt. In ihrer Sprachlosigkeit, in der Tatsache, dass wir die Protagonistin Gerti nur über die Lust der

männlichen Protagonisten kennenlernen, zeigt Jelinek auf, dass es in der Gesellschaft an einer weiblichen Stimme fehlt. Sie bewegt sich als Schriftstellerin somit zwischen der Rolle als Übersetzerin und Subalterne. Des Weiteren schreibt sie sich mit dem unverblümten Stil ihres Prosatextes innerhalb des „neuen ästhetischen Regimes“ ein, das die Forderung der Mimesis des Schönen zurückweist und frei die darzustellenden Sujets wählt.

Jelineks Prosatext ist ein politisches Moment, da er dem Weiblichen, jenem das noch immer nicht sprechen sollte, ermöglicht sich zu artikulieren. Hiermit hinterfragt sie die Rolle des Subalternen in der Gesellschaft, aber auch das emanzipatorische Projekt das Theoretikerinnen wie Spivak und Irigaray personifizieren. Denn wie der missglückte Versuch Jelineks einen weiblichen Porno zu schreiben zeigt, ist der männliche Sexualdiskurs nur in seiner Umkehrung zu durchbrechen. Dies ermöglicht der Subalternen jedoch noch nicht zu sprechen.

Hat sich die Situation seit 1989 geändert? In den letzten Jahren gab es immer wieder literarische Beispiele, die einen weiblichen Sexualdiskurs herausforderten. Romane wie *Feuchtgebiete* (2008) der deutsch-englischen Schriftstellerin Charlotte Roche versuchten, das missglückte Projekt Jelineks schlussendlich zu realisieren. *Feuchtgebiete* wurde jedoch sogleich der postfeministischen Ära zugeschrieben. Die darin formulierte Kritik wurde kaum ernst genommen. Denn der Postfeminismus wird, anders als die zweite feministische Welle ab Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht als fundierte Kritik an der heutigen Gesellschaft betrachtet. Insbesondere hinsichtlich der Darstellung der weiblichen Sexualität untergräbt man die Kritik der

gegenwärtigen Feministinnen zu gern. Die aktive weibliche Sexualität, die tatsächliche Lust am Sex, ohne sadomasochistischer Spielchen oder absoluter Unterdrückung, wird allzu schnell in die Ecke der Pornografie gerückt. Es ist auffallend, wie ähnlich sich die Argumentationslinien der Literaturkritiker Jelineks und Roche sind, wobei *Feuchtgebiete* noch in die Ecke der „unerheblichen Kunst“ der Pornografie gerückt wird, aus der Jelinek, gerade nach dem Nobelpreis 2004, herausgenommen wurde. Es scheint, dass auch in 2008 die Kombination Sex-Kritik-Frau eine schwierige ist. *Feuchtgebiete* gilt als Beispiel dafür, dass man heute vielleicht eher Worte findet, um eine weibliche Sexualität zu beschreiben, „erlaubt“ scheint es aber immer noch nicht. Es gibt verschiedene gegenwärtige Feministinnen, wie etwa die Engländerin Feona Attwood, die darum zu Recht einen intensiven Dialog zwischen Feminismus und Postfeminismus fordern. Auch weil sich im Postfeminismus ein Neuverständnis der Pornografie zeigt, das über die feministische Kritik daran hinausgeht.

Im Rahmen eines solchen Dialogs könnte einerseits erarbeitet werden, wie sich die Emanzipation weiterentwickelt hat, andererseits wie sich der weibliche Blick auf die weibliche Sexualität entwickelt hat. Roche scheint ein Beispiel dafür, dass nun auch Frauen zu „Frauen-von-innen-Beschreibern“ werden und sich dabei sehr wohl dem männlichen Diskurs entziehen können. Es wäre insofern interessant um diesen Dialog weiter in Gedanken an das „flaubertschen Projekts“ auszuarbeiten. Denn Rancière zeigt, dass der flaubertsche Bruch für das „neue ästhetische Regime“, für die Wahl eines Sujets und Stil literarischer Werke – auch hinsichtlich der Egalisierung der Klassenhierarchie – von

großer Bedeutung war. Ebenso kann erarbeitet werden, welche Elemente des Jelinekschen Projekts sich der Postfeminismus zu eigen macht und somit patriarchalische Probleme der Genderdifferenzen thematisiert und auflöst.

## 6. Siglenverzeichnis

- GA George Bataille. *Das obszöne Werk*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 21. Aufl. 2010 [1977]. Reihe rororo 12893. *Die Geschichte des Auges*. S. 5-53.
- MB Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Aus dem Französischen von Wolfgang Techtmeyer. Berlin: Aufbau Verlag, 2009.
- LU Elfriede Jelinek. *Lust*. Reihe Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 12. Aufl. 2009 [1989]. Reihe rororo 13042.
- O Pauline Réage. Pauline Réage. Pauline Réage. *Geschichte der O. Rückkehr nach Roissy*. München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 2009. *Geschichte der O.* Aus dem Französischen von Simon Saint Honoré. S. 5-226.

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1 Primärliteratur

George Bataille. *Das obszöne Werk.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 21. Aufl. 2010 [1977]. Reihe rororo 12893. *Die Geschichte des Auges.* S. 5-53.

Gustave Flaubert. *Madame Bovary.* Aus dem Französischen von Wolfgang Techtmeyer. Berlin: Aufbau Verlag, 2009.

Elfriede Jelinek. *Lust.* Reihe Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 12. Aufl. 2009 [1989]. Reihe rororo 13042.

Pauline Réage. Pauline Réage. *Geschichte der O. Rückkehr nach Roissy.* München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 2009. *Geschichte der O.* Aus dem Französischen von Simon Saint Honoré. S. 5-226.

### 7.2 Sekundärliteratur

#### 7.2.1 Sekundärliteratur

Appelt, Hedwig. "Die leibhaftige Literatur – das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift.“, Quadriga Verlag, Berlin, 1989, nach Sigrid Löffler, "Die Unlust an der Männerlust.“ In: *Profil*, 28.3.1989, IZA.

Babka, Anna. "Feministische Literaturtheorien." In: Sexl, Martin (Hg.), *Einführung in die Literaturtheorie.* Wien WUV 2004, S. 190-219.

Dormagen, Christel. "Scheitern: sehr gut. Elfriede muss sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zu Feuilletonkritik." In: Text+Kritik, *Elfriede Jelinek*, Heft 117, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München 1993, S. 86-94.

Faulstich, Werner. *Die Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in die Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 1994. Zitiert nach: Frischauf, Angela. *Sexualität und Pornographie im Frauenbild der Gegenwartsliteratur*. Diplomarbeit, Universität Wien, Jänner 2009.

Fintel, von, Jens. „*Pornographie*“: Ästhetik, unästhetisch. Begriffe des Pornografischen in der Diskussion um 1970. Magisterarbeit, Mai 1996, Philosophische Fakultät der Universität zu Köln.

Foucault, Michel. "Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen." Übers. Ulrich Raulff und Walter Seitter. In: *Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 1021-1151.

Früchtl, Josef. „Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière.“ In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung*. Berlin 55 (2007) 2, S. 209–219.

Gallas, Helga. „Sexualität und Begehrten in Elfriede Jelineks Roman *Lust* (1989).“ In: *Freiburger literaturpsychologische*

*Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15.* Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 187-194.

Henke, Silvia. "Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich." In: *Eros und Literatur, Colloquium Helveticum* 31/2000, Roger Müller Farguell (Hg.), Zürich 2001, S. 239-264. Auf: [http://www.silviahenke.ch/data/she\\_Jelinek\\_%20Gefaengnis.pdf](http://www.silviahenke.ch/data/she_Jelinek_%20Gefaengnis.pdf). Am 31. 07. 2012.

Ingelfinger, Antonia und Meike Penkwitt. „Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie.“ (Einleitung) In: *Entfesselung des Imaginären?: Zur neuen Debatte um Pornografie*, 15. Ausgabe der Freiburger FrauenStudien, Meike Penkwitt (Hg.), Freiburg 2004, S. 13-45.

Irigaray, Luce. „Das Geschlecht das nicht eins ist.“ Aus dem Französischen von Gerlinde Koch und Monika Metzger. In: *Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen*. Internationale Marxistische Diskussion 62. Berlin: Merve Verlag, 1976, S. 7-16.

Irigaray, Luce. „Wenn unsere Lippen sich sprechen.“ Aus dem Französischen von Eva Meyer und Heidi Paris. In: *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag, 1979, S. 211-224.

Janitzek, Juliane. *Die Verführung des Textes. Literarische Konzepte im Spannungsfeld von Sinnlichkeit und Pornographie. Untersucht an Elfriede Jelinek Lust, Michel Houellebecq Die Möglichkeit einer Insel, Charlotte Roche Feuchtgebiete.* Diplomarbeit, Universität Potsdam, Berlin, 25. Oktober 2008.

Janz, Marlies. *Elfriede Jelinek.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH: 1995.

Krauss, Rosalind. "Conclusion. The Destiny of the Inform." In: Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide.* Zone Books, 2000. S. 235-254.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982.

Leuzinger-Bohleber, Marianne. „Psychoanalytische Überlegungen zu Elfriede Jelineks *Lust.*“ In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15,* Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königsbrunn und Neumann, 1996, S. 211-230.

Luserke, Matthias. „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats.“ In: *Text+Kritik, Elfriede Jelinek,* Heft 117, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München 1993, S. 60-67.

Maggio, Jay. „’Can the Subaltern Be Heard?’: Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak.“ In: *Alternatives* Nr. 32 (2007), S. 419-443.

- Orr, Marry. *Flaubert. Writing the Masculine.* Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Pommé, Michèle. *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franz, Die Klavierspielerin und Die Wand.* St. Ingbert: Röhrlig, 2009.
- Rancière, Jacques. *Das ästhetisch Unbewusste.* Übers. Ronald Voullié. Zürich-Berlin: diaphanes, 2006/2008.
- Rancière, Jacques. *Das Unbehagen in der Ästhetik.* Wien: Passagen Verlag, Wien, 2. Aufl., 2008.
- Rancière, Jacques. *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur.* Übers. Richard Steurer. Zürich: diaphanes, 2010.
- Rancière, Jacques. *Politik der Literatur.* Wien: Passagen Verlag, Wien, 2. Aufl., 2008.
- Sanyal, Mitu M. *Vulva: Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts.* Berlin: K. Wagenbach Verlag, 2009.
- Schönau, Walter. “Methoden der Psychoanalytischen Interpretationen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Methoden in der Diskussion. Band 15*, Johannes Cremerius e.a. (Hg.), Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 33-43.
- Sontag, Susan. „Die pornographische Fantasie.“ In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen.* Übers. Mark. W. Rien. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 9. Auflage, 2009, S. 43-91.

Sontag, Susan. „Norman O. Browns Zukunft im Zeichen des Eros und die Psychoanalyse.“ In: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark. W. Rien. München: Fischer Taschenbuch Verlag, 9. Auflage, 2009, S. 301-308.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Verlag Turia und Kant, 2011 [2008].

Winter, Riki. „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Kurt Bartsch und Höfler, Günther (Hg.), *Elfriede Jelinek*. Graz-Wien: Verlag Droschl, 1991. S. 9-19.

#### 7.2.1 Zeitungsartikel

Bartens, Gisela. „Geld, Gier, Gewalt.“ In: *Kleine Zeitung*, 30.4.1989, IZA.

Beck, Martin. „Auslöschung der Lust. Elfriede Jelineks jüngster Roman setzt dort an, wo der Sexualität die Lust schon längst vergangen ist.“ In: *Volksstimme*, 3.5.1989, IZA.

Castner, Daniela. „Die Quelle der Lust ist die Lust an sich selbst. Zur Aufnahme von Elfriede Jelineks Erfolgswerk.“ In: *Der Standard*, 20.07.1989, IZA.

Drews, Jörg. „Staunenswerter Hassgesang – aber auf wen? Elfriede Jelinek und die Gewalt der Lust.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 15/16.4.1989, IZA.

Hage, Volker. „Unlust.“ In: *Die Zeit*, 7.4.1989, IZA.

Hove, vom, Oliver. „Oh Manns-bild! Oh Schutz vor dir! E. Jelineks böser Blick auf Lust und Gewalt.“ In: *Presse*, 17/18.6.1989, IZA.

Kutschera, Eva „Unter dem Monopol des Penis. Warum Elfriede Jelinek mit ihrem ‚Lust‘-Buch gescheitert ist.“ In: *AZ-Themen*, 7.4.1989, IZA.

Isenschmid, Andreas. „Trivialroman in experimenteller Tarnung. Elfriede Jelineks Roman ‚Lust‘.“ In: *Neue Zürcher Zeitung*, 4./5.6.1989, IZA.

Meyhöfer, Annette „Nein, sie kennt auch diesmal keine Gnade. Spiegel-Redakteurin Anette Meyhöfer über Elfriede Jelineks ‚Lust‘.“ In: *Spiegel*, Nr. 14, 3.4.1989, IZA.

Löffler, Sigrid. „Die Unlust an der Männerlust.“ In: *Profil*, 28.3.1989, IZA.

Polt-Heinzl, Evelyn. „Arbeit am Sprachmaterial. Elfriede Jelineks Romane: ein aufklärerisches Schreibprojekt.“ In: *Wiener Zeitung (Extra)*, 10.12.2004, IZA.

Schirrmacher, Frank. „Musik gehört einfach dazu. Über das Wüten der Männer – Elfriede Jelineks ‚Lust‘.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.4.1989, IZA.

Steinert, Hajo. „Krachend ins Unterholz ihrer Hose... Elfriede Jelinek legt ‚Lust‘ vor und sagt, der Leser werde blass – sehr, sehr wahr.“ In: *Weltwoche*, Nr. 16, 20.4.1989, IZA.

Thuswaldner, Anton. „Pein und Erniedrigung oder: ist das ein Anti-Porno? Elfriede Jelineks Roman ‚Lust‘ im Rowohlt Verlag –

Ein Skandalon weckt die Kauf-Lust.“ In: *Salzburger Nachrichten*, 22.4.1989, IZA.

Zielke, Anne. “Elfriede Jelinek: Lust. 1989 – In diesem Porno wird die Sprache vergewaltigt“ In: *Die neuen Klassiker. Pop war nur ein Anfang. Ein kleiner Kanon für die Gegenwart. Die wirkungsvollsten deutschen Bücher der letzten zwanzig Jahre.* Extrabeilage der *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Feuilleton, 17.03.2002, IZA.

### 7.2.3 Internetquellen

<http://www.corpusweb.net/thema-2-qpornografierenq-2.html>. Am 31.07.2012.

<http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/aliceschwarzer-artikel-essays/archiv/nobelpreis-jelinek/emma-gespraech-1989/>. Am 31.07.2012.