

**„Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Jelineks Gegenentwurf zu Batailles "Geschichte des Auges"**

**Ingelfinger, Antonia**

**2004**

<https://doi.org/10.25595/4244>

**Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Ingelfinger, Antonia: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Jelineks Gegenentwurf zu Batailles "Geschichte des Auges", in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 2, 199–218. DOI: <https://doi.org/10.25595/4244>.

# „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“<sup>1</sup> Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges*

## 1. Einleitung

Jelinek hat zu Beginn ihrer Arbeit an *Lust* während der deutschen Pornografie-debatte in den 80er Jahren betont, sie wolle einen „weiblichen Porno“ schreiben, einen Gegenentwurf zu George Batailles *Geschichte des Auges*.<sup>2</sup> Die *Geschichte des Auges* erschien 1928 unter dem Pseudonym Lord Auch und gehört neben Sades *Justine* und Pauline Réages *Die Geschichte der O* zum Kanon der gehobenen pornografischen Literatur. Susan Sontag hat Batailles *Geschichte des Auges* einmal als den „künstlerisch vollkommenste[n] aller pornographischen Romane“<sup>3</sup> bezeichnet, so dass es nicht verwundert, dass sich Jelinek gerade diesen Text zur Auseinandersetzung vornahm. Später hat Jelinek zugegeben, dass der Versuch, einen weiblichen Porno zu schreiben, gescheitert sei,<sup>4</sup> da es keine Sprache zur Darstellung weiblicher Sexualität gebe.<sup>5</sup>

Im Verlauf dieses Textes möchte ich zeigen, was Elfriede Jelinek statt eines Pendantes zur *Geschichte des Auges* geschaffen hat und in welcher Weise sie sich mit ihrem ‚Vorbild‘ auseinandersetzt.

## 2. Die Geschichte des Auges<sup>6</sup>

### 2.1. Inhaltsübersicht

Der Ich-Erzähler der *Geschichte des Auges* beschreibt erotische Begebenheiten, die er mit der gleichaltrigen Simone über eine längere Zeit hinweg erlebt. Am Anfang sind die beiden um die sechzehn Jahre alt und sexuell noch unerfahren, aber sie treiben sich im Laufe der Geschichte in immer exzessivere sexuelle Handlungen hinein, die zur Luststeigerung auch vor Mord nicht zurückschrecken.

Zunächst erregt die fromme, schamvolle Marcelle ihre Sinne und Fantasien. Zur Teilnahme an einer Orgie überredet, verliert sie den Verstand, weil sexuelle Handlungen religiös motivierte Ängste in ihr auslösen und ihr Orgasmus eine

gewaltige Grenzüberschreitung darstellt. Fortan brauchen die ProtagonistInnen Marcelles Wahnsinn, um ihre Lust zu steigern und zu vollenden. Sie befreien sie aus dem Irrenhaus und sind verantwortlich für ihren Selbstmord. Neben der Leiche schlafen die beiden zum ersten Mal miteinander. Nach diesem Schock des Todes und der damit verbundenen sexuellen Ausschweifung fliehen der Erzähler und Simone mit dem reichen Engländer Sir Edmond nach Spanien. Er ermöglicht ihnen immer weitere Exzesse, um sich dabei selbst zu befriedigen.

Ein Stierkampf ist Schauplatz eines gewaltigen Orgasmus von Simone, die sich rohe Stierhoden oral und vaginal einverleibt, während der Startorero von Stierhörnern durchbohrt wird und stirbt. Dabei wird ihm ein Auge ausgestochen. Schließlich überwältigen die drei einen jungen, schönen Priester, zwingen ihn, in den heiligen Kelch zu urinieren, ihn auszutrinken und über Hostien zu ejakulieren. Dann würgt und vergewaltigt ihn Simone bis er im Moment seines Todes zum Orgasmus kommt. Sir Edmond schneidet ein Auge des Priesters heraus und Simone lässt es über ihren Körper gleiten, bis es, an das Auge Marcelles erinnernd, aus ihrer Vulva auf den Erzähler blickt und von Urintränen umflossen wird.

Im Kapitel Reminiszenzen verbindet der Erzähler die Geschichte mit eigenen Erinnerungen. Die furchtbaren Erfahrungen seiner Kindheit mit dem wahnsinnigen, blinden Vater wendet er in der *Geschichte des Auges*, nach eigenem Bekunden, ins Obszöne, um sie zu verarbeiten.

In einem letzten Abschnitt entwirft er eine Fortsetzung der Geschichte des Auges, wo Simone nach schweren Ausschweifungen etliche Jahre später in einem Folterlager endet. Dort erlebt sie das größte Transgressionsgefühl, während sie totgeschlagen wird.

Die lockere Abfolge sexueller Ausschweifungen verknüpft und strukturiert Bataille durch die obsessive Verfolgung der Metapher des Auges und seiner Entsprechungen, wodurch er Sinnstiftung suggeriert. Auge, Ei und Stierhoden werden zu austauschbaren Begriffen, Flüssigkeiten wie Urin, Milch, Sperma, Blut, Tränen hängen eng damit zusammen. Es sind Flüssigkeiten, die die Grenzen des Körpers überschreiten und die Augenmetapher begleiten und ergänzen.

„Und als ich sie fragte, woran sie beim Wort urinieren denken müsse, antwortete sie: Strahl, stechen, die Augen, mit einem Rasiermesser, an irgend etwas Rotes, die Sonne. Und bei Ei? An ein Kalbsauge, wegen der Farbe, und im übrigen sei das Eiweiß das Weiße des Auges, und der Dotter die Pupille. Die Form des Auges, fand sie, gleiche der des Eies. (...) Vergnügt spielte sie mit den Worten, sagte bald: *ein Auge zerbrechen*, bald: *ein Ei ausstechen* (...).“  
(A 26)

Roland Barthes sieht in der Bedeutungsübertragung und -verschiebung von einer Metapher auf die andere, eine Transgressionsleistung innerhalb der Sprache, die den inhaltlichen Grenzüberschreitungen der *Geschichte des Auges* entspreche.<sup>7</sup>

Mit den Metaphern führt Bataille den Blick über die sexuellen Handlungen hinaus, lenkt schon beinahe von dem kruden, grausamen Geschehen ab. Sein Erotismus umfasst den gesamten Kosmos, Natur und Erotik wirken zusammen, die

Umwelt, bis hin zu den Sternen und der Milchstraße sind Bühne und Spiegel des grenzenüberschreitenden Geschehens.

„Der Wind hatte ein wenig nachgelassen, ein Teil des Himmels bedeckte sich mit Sternen; mir kam die Idee, dass der Tod der einzige Ausweg sei aus meiner Erektion, und wenn Simone und ich erst getötet wären, würden an die Stelle des Universums unserer Vision die klaren, reinen Sterne treten und in kaltem Zustand verwirklichen, was mir das Ziel meiner Ausschweifungen schien, eine geometrische Weißglut (unter anderem die Koinzidenz von Leben und Tod, von Sein und Nichtsein), makellos funkelnd.“ (A 23)

Ekstaseauslöser in der Geschichte sind grenzüberschreitende Handlungen wie Schamverletzung, Wahnsinn, Tod oder das Auftauchen einer Metapher aus dem Bereich des Auges oder der Flüssigkeiten. Der Erzähler weist in den Reminiszenzen auf die Herkunft der Metaphern hin – in der Regel sind es Erfahrungen aus seiner Biografie, die mit diesen Gegenständen zusammenhängen. Nur so lässt sich die mit ihnen verbundene Ekstase der ProtagonistInnen erklären, denn innerhalb des Textes wirken sie eher wie Fremdkörper. Die Gewaltsamkeiten, die mit den Metaphern szenisch verbunden sind, steigern sich im Laufe der Geschichte. Besteht die erste Überschreitung noch aus dem Eintauchen ihres Geschlechts in einen Teller Milch, so uriniert Simone später zunächst über Eier, dann über die Augen der toten Marcelle, was diese gleichsam mit Tränen füllt. Der nächste Schritt ist die Koinzidenz vom Tod des Toreros, bei dem ihm der Stier ein Auge aussticht, und dem Orgasmus Simones bei der Einverleibung roher Stierhoden, die in ihrer Farbigkeit dem rotgeäderten Augapfel gleichen. Den abschließenden Höhepunkt der Geschichte bildet der Lustmord an einem Priester, dessen herausgeschältes Auge Simone in ihren Körper gleiten lässt, wie sie es vorher mit Eiern und Hoden gemacht hatte. Das urinumflossene Auge in der Vulva Simones nimmt die Urinränen in Marcelles toten Augen wieder auf und schafft so eine Verknüpfung und Steigerung der Szenen durch eine Vereinigung von Auge, Geschlecht, Sperma, Urin und Tod. Die Motive verbinden sich hier zu einem Bild für die transgressive sexuelle Ekstase, die letztlich im Bereich des Unsagbaren verharret. Die Metaphern animieren die ProtagonistInnen zu obszönen Gedanken und Taten. Sie sind Chiffren für die Überschreitung, ihre Wiederholung und Steigerung.

## *2.2. Batailles Erotiktheorie<sup>8</sup>*

Die beiden wesentlichen Aspekte in der Erotiktheorie Batailles sind der Tod und die Überschreitung von Grenzen. Ohne den Tod als Endpunkt des individuellen menschlichen Lebens wäre, laut Bataille, die erotische Transzendenzerfahrung nicht möglich. In der Erotik versuche der Mensch seine Vereinzelung aufzuheben, wobei die Faszination des Todes die treibende Kraft sei.

Nach Bataille bilden die Menschen diskontinuierliche Einheiten, die durch den Tod aufgelöst und Teil der Kontinuität des Seins werden. Das Sein gehe über den einzelnen Menschen hinaus und sei allgemeines Lebensprinzip, das durch den Tod

vervollständigt werde. Die Suche des Menschen nach Kontinuität könne daher letztlich nur im Tod befriedigt werden. Das Hinübergleiten von der Diskontinuität in die Kontinuität habe die Erotik mit dem Tod gemeinsam. Nicht zuletzt aus diesem Grund werde der sexuelle Höhepunkt als ‚kleiner Tod‘ bezeichnet.

In Tod und Sexualität verschwende sich der Mensch. Sie seien Exzesse, die der Mensch von jeher durch Verbote in Schranken zu halten versuche, um ein produktives Arbeitsleben zu ermöglichen. Die Vernunft stelle Verbote auf, deren Überschreitung diese jedoch nicht negierten, sondern vervollständigten. Die Überschreitung dieser Verbote wiederum verschaffe Lust. Intensive Lust und Angst seien daher eng miteinander verbunden. Das Gefühl der gefährvollen Überschreitung sei für den sexuellen Genuss sogar notwendig, ja, das Vorhandensein und die Überschreitung eines Verbots sei grundlegende Voraussetzung für den Genuss.

Batailles Erotik ist eine extreme Erfahrung, die das Gefühl überschäumenden Lebens im riskierten Tod ermöglicht. Wegen der Intensität der Erfahrung sei die Erotik mit der Mystik vergleichbar. Bei beiden handle es sich um Überschreitungs-erfahrungen, die den Menschen über sich selbst hinaus führten.

In der Überschreitung verlasse der Mensch die profane Welt und gehe in die Welt des Heiligen über, ein Vorgang, der von Angst und Schrecken begleitet werde. Bataille sieht Parallelen zwischen der ‚heiligen‘ Überschreitung des Tötungsgebots in einer rituellen Opferung und der entfesselten Erotik:

„Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf, als der blutige Opferer den Menschen oder das Tier, das er schlachtet. Die Frau ist in den Händen dessen, der sie überfällt, ihres Wesens beraubt. Mit dem Schamgefühl verliert sie jene sichere Schranke, die sie von den anderen trennte, die sie undurchdringlich machte: plötzlich öffnet sie sich der Gewaltbarkeit des sexuellen Spiels, das in den Fortpflanzungsorganen entfesselt wird, öffnet sie sich der unpersönlichen Gewaltbarkeit, die sie von außen überströmt.“ (E 114)

Die Erotik führt über das Objekt des Verlangens, das nach Bataille meist weiblich ist, da sich die Frau passiv dem aggressiven Begehren des Mannes darbiete.<sup>9</sup> Zu dieser Einschätzung kommt er durch Beobachtung des Tierreiches und der gesellschaftlichen Zustände seiner eigenen Zeit, die er unreflektiert als ‚natürlich‘ gegeben hinnimmt.

Weibliche Schönheit mache darüber hinaus den tierischen Sexualakt noch anstößiger und daher genussvoller. Zur Steigerung des Genusses beschreite die Erotik immer neue Wege und suche die Überschreitung im Schmutzigen, im Abgründigen, ja, im Verbrechen. Beschmutzung ist für Bataille geradezu das Wesen der Erotik.<sup>10</sup>

In Batailles *Geschichte des Auges* kommen mehrere Aspekte seiner Erotiktheorie zum Ausdruck. Dass das Gefühl der Grenzüberschreitung darin eine herausragende Rolle spielt, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er sexuelle Handlungen grundsätzlich mit beschmutzenden, blasphemischen und verbrecherischen Motiven anreichert, die den sexuellen Genuss überhaupt erst ermöglichen.

Einmal stellen Angst und Scham Grenzen dar, die überwunden werden, ein anderes Mal handelt es sich um die blasphemische Verletzung religiöser Gefühle.

Schließlich bildet ein Körper, in den eingedrungen, der getötet wird, die überschrittene Grenze. Die Verschwendung als Prinzip der Erotik kommt in den üppig fließenden Körpersäften und der sexuellen sowie verbrecherischen Energie der ProtagonistInnen zum Ausdruck. Der Tod als Endpunkt der sexuellen Ekstase scheint nicht nur innerhalb der Szenen erotischen Genusses und der darauf folgenden Leere auf, sondern der tatsächlich eingetretene Tod beteiligter Personen verursacht bei den ProtagonistInnen eine weitere Steigerung ihres Außer-sich-Seins. Simones Leben findet so konsequenterweise im Tod zu seiner höchsten Erfüllung.

### 3. Lust<sup>11</sup>

#### *3.1. Inhaltsübersicht*

Hermann ist Direktor einer Papierfabrik, dem wichtigsten Arbeitgeber der Gegend. Er wohnt mit seiner Frau Gerti und seinem Sohn in einem österreichischen Wintersportort in der Steiermark. Im Betrieb gebietet er über seine Arbeiter, deren Wohl und Wehe von ihm abhängen, in seiner Freizeit ist er fast Ausschließlich damit beschäftigt, seine Gattin zu verschiedenen Formen des Geschlechtsverkehrs zu zwingen, weil er aus Angst vor AIDS kein Bordell mehr aufsuchen möchte und Gruppensexparties den Rücken gekehrt hat. Gerti ist Alkoholikerin und von ihrem Mann unbefriedigt. Ihr gemeinsamer Sohn interessiert sich nur für Sport und Konsumartikel und ist bereits ein kleiner Tyrann.

Während sich die Einwohner der Kleinstadt mit ihrer Arbeit in der Papierfabrik und ihren Geldsorgen herumschlagen, geht es der Direktorenfamilie finanziell blendend. Hermann verfügt sexuell vollständig und gnadenlos über seine Frau, beschenkt sie dafür aber großzügig mit Geld und Gütern. Er ist musikalisch interessiert, zwingt seinen Sohn zum Geigenunterricht und die Arbeiter in seinem Betrieb zu musikalischem Engagement im Werkschor. Wer im Werkschor mitsingt, bleibt von der stets drohenden Kündigungswelle verschont. Selbst die Kinder der Arbeiter werden musikalisch in einer Früherziehungsgruppe der Frau Direktorin geschult, was der Direktor zeitweilig ausnutzt, um die Kleinkinder sexuell zu missbrauchen.

Der Direktor hat unumschränkte Macht über die Kleinstadtbevölkerung, seine Frau und sein Kind und ist daher eine Art Gott, dem sich alle unterwerfen und huldigen.

Bei einem unbeholfenen Ausbruchversuch aus ihrer häuslichen Knechtschaft trifft Gerti leicht bekleidet und betrunken den Jurastudenten Michael, der sie ebenfalls zu seiner sexuellen Lustbefriedigung benutzt und schließlich zu Hause wieder abgibt. Süchtig nach Liebe, wie sie in Trivialromanen gepredigt wird, und von Michael zum ersten Mal in ihrem Leben sexuell befriedigt, versucht Gerti, eine Beziehung mit dem Studenten zu beginnen. Der ist allerdings an der alternden Frau nicht interessiert, sondern erniedrigt und vergewaltigt sie zusammen mit seinen Freunden und Freundinnen auf der Skipiste. Unbelehrt von der brutalen Zurückweisung Michaels flieht Gerti erneut aus den Klauen ihres Mannes zum Appartement

des ‚Geliebten‘. Der aber wird, statt ihr zu öffnen, Zeuge einer demonstrativen Vergewaltigung Gertis durch Hermann. Der Direktor wahrt damit seinen Besitzstand und bleibt Herr der Lage, wobei ihm Michael durch die Preisgabe Gertis zuarbeitet.

Zutiefst gedemütigt und aller Träume beraubt, erstickt Gerti ihren vom Vater mit einem Schlafmittel ruhiggestellten Sohn, das Ebenbild ihres Mannes, mit einer Plastiktüte und wirft ihn in den Bach.

Die Handlung von *Lust* wird zwar nahezu chronologisch erzählt, ist aber wegen des Einschubs von großen reflexiven Passagen des „autonomen Erzählmediums“<sup>12</sup> zerstückelt und muss mühsam rekonstruiert werden. Den größten Raum nimmt gerade der reflexive Erzählvorgang ein, der sich mit Kommentaren, Pseudo-Identifikation mit den Figuren, direkter LeserInnenansprache und Assoziationen zwischen die Handlungsfragmente schiebt und so eine Polyperspektive schafft, die das Erzählte von verschiedenen Seiten her beleuchtet.

Eine gezielte Deautomatisation<sup>13</sup> der Sprache, die auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet, verweigert identifikatorisches Lesen und den Konsum des Buches. Denn die LeserIn ist zum einen gefordert, an der Entschlüsselung des Textes mitzuarbeiten und wird darüber hinaus vom Text dazu veranlasst, die eigene Position zu reflektieren.

Jelinek inszeniert in *Lust* ein Vexierspiel mit der Erwartungshaltung der LeserIn, die mit ‚Sex‘ geködert wird, sich dann aber vor der Aufgabe sieht, aktiv lesen und sich selbst einbringen zu müssen.

### 3.2. Exemplarische Textanalyse im Hinblick auf Vorlagen und Intertextualität

Ein wesentliches Merkmal von Jelineks sprachlicher Verfahrensweise ist die Verwendung vorgefundenen Sprachmaterials, das sie in Form von so belassenen oder veränderten Zitaten<sup>14</sup>, Textarten oder -bruchstücken in ihre Texte integriert. Jelinek äußert sich über ihre Textpraxis in einem Interview folgendermaßen:

„Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontieren, aber auch durch Veränderungen von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.“<sup>15</sup>

Annette Doll<sup>16</sup> und Margarete Sander<sup>17</sup> haben den Begriff Montage und seine historischen Veränderungen untersucht und sind zu dem Schluss gekommen, dass sich für Jelineks literarische Verfahrensweise der Intertextualitätsbegriff besser eignet.<sup>18</sup> Das intertextuelle Verfahren bezieht sich auf die bedeutungstragende Verwendung anderer Texte, denen die LeserIn auf die Spur kommen soll, um das Sinnpotenzial des neuen literarischen Produktes ausschöpfen zu können.<sup>19</sup> Bei der Konfrontation von Text und Prätext entsteht eine semantische und ästhetische

Spannung, eine Dialogizität der Texte untereinander, die bedeutungserweiternd wirkt und zu einer Sinnkomplexion führt.<sup>20</sup>

Da Jelinek die intertextuelle Schreibpraxis, wie sie selbst betont, zur Sprachkritik verwendet, ist vor allem die Art und Weise interessant, wie sie Prätexte abwandelt und miteinander konfrontiert, um die „Sprache zum Sprechen zu bringen.“ Anhand einer exemplarischen Textanalyse möchte ich daher zeigen, wie Jelinek Textvorlagen und sprachliches Ausgangsmaterial zu einem neuen Sinn verarbeitet.

„Viel zu früh tritt das Glied aus seinem Fach ans Licht hinaus. Die Frau, der ihr Arsch, diese schattige Straße, aufs äußerste aufgespreizt worden ist, muss hinter dem Mann zurückstehen bleiben. Er reißt ihr Steuer herum und zwingt sie, ihn anzuschauen. Er kehrt sich wütend ihre Vorderfront zu, zwingt sie, seinen verhallenden Pimmel anzufassen, der schon wieder zu zucken beginnt, will er doch wohnen in dir, du liebe Zeit, und in Ihnen, Sie liebende Nacht! Er drückt der Frau das Haar in seinen Erguß, in den Rest davon, den ihre einfältigen Augen erblicken sollen.“ (L 39)

Hermann vergreift sich wieder einmal an seiner Frau Gerti. Sein Penis macht sich selbständig, tritt personifiziert aus dem After seiner Frau, „seinem Fach“, ins Freie, ans Licht. Mit „seinem Fach“ wird suggeriert, dass der Penis dort hingehört, dass der After der Frau sein eigentlicher Aufenthaltsort ist. Während das Glied des Mannes selbstbestimmt agiert, ist die Frau ein passives Objekt, was sich sprachlich an der Passiv-Konstruktion „der ihr Arsch aufs äußerste aufgespreizt worden ist“ ablesen läßt. Die durch die Apposition „diese schattige Straße“ unterbrochene Alliteration „a a ä a“ übersetzt die schmerzlich gespannte Haltung der Frau auf die lautliche Ebene. Die poetische Alliteration „schattige Straße“ steht in scharfem Kontrast zu dem vulgären Ausdruck „Arsch“ und wirkt daher lächerlich.

Die Frau kommt zu kurz, sie wird, im Gegensatz zu ihrem Mann, nicht befriedigt, was durch die Konstruktion „zurückstehen bleiben“ noch unterstrichen wird. Das „bleiben“ bezieht sich wörtlich auf „stehen“, die Frau muss stehen bleiben, wogegen das „Zurückstehen“ eine übertragene Bedeutung hat. Der Mann prescht mit seiner Lust voraus, er verlässt die „schattige Straße“ der Frau „viel zu früh“ und lässt die Frau unbefriedigt zurück, wo sie auch bleibt. Der Gegensatz zwischen „Licht“ und „schattiger Straße“ verdeutlicht die Positionen von Mann und Frau auch noch auf der bildlichen Ebene. Gleichzeitig weist das „stehen bleiben“ auf ein Bremsen hin. Der „Wagen“ der Frau wird angehalten und im nächsten Moment sein „Steuer“ herumgerissen. Wurde ihr Gesäß anfangs als Straße bezeichnet, wird nun die Frau sprachlich durch ein Auto ersetzt, dessen Steuer sich in der Gewalt des Mannes befindet. Der Mann verfügt also total über die Frau, sie wird zu einem mechanischen Gebrauchsgegenstand, dessen er sich bedient. Das „Herumreißen“ deutet den plötzlichen Kurswechsel an und die Gewaltsamkeit, mit der er durchgeführt wird. Dieses Umdrehen der Frau und der Zwang, der auf sie ausgeübt wird, wird noch einmal in variiert Form wiederholt, ein Mittel, das Geschehen besonders eindrücklich zu beschreiben. Die beiden Sätze sind formal und inhaltlich

parallel aufgebaut, die Frau muss „anschauen“ und „anfassen“. Jetzt wird sie aktiv, allerdings unter Zwang.

Interessant ist hier die Synästhesie, die Verbindung von Akustischem mit Visuellem in „seinem verhallenden Pimmel“ für „sein schrumpfender Penis“. Das Wort „Pimmel“ überrascht, da es ein umgangssprachlicher Kinderausdruck für Penis ist und neben dem ‚hochsprachlichen‘ Wort „verhallend“ unangemessen und komisch wirkt, zum Lachen reizt. Durch diese Wortkombination wird das Geschlechtsorgan des Mannes lächerlich gemacht, wobei Anspruch und Realität auseinander zu klaffen scheinen. Der Mann und sein Penis sind immer aktiv und begehren, der Penis beginnt, kaum „verhallt“, „schon wieder zu zucken“.

Im folgenden Nebensatz fällt die Inversion der Wortstellung auf, die dem Satz eine lyrische Qualität verleiht und einen auffälligen Gegensatz zu der vorangegangenen mechanistischen Ausdrucksweise darstellt. Vergleicht man eine kurze Passage aus Hölderlins vaterländischem Gesang *Patmos*, so findet man dort das Vorbild und den poetischen Wortvorrat für Jelineks invertierte Textpassage.

„Nicht wär es gut / Gewesen, später, und schroffabbrechend, untreu, / Der Menschen Werk, und Freude war es / Von nun an, / Zu wohnen in liebender Nacht, und bewahren / In einfältigen Augen, unverwandt / Abgründe der Weisheit.“<sup>21</sup>

Von Jelinek übernommen wurde nur die Satzstellung und wenige Wortverbindungen, wobei der Kontext eine vollkommen andere Bedeutung als bei Hölderlin provoziert. Bei Hölderlin wird die mystische Verbindung von Gott und den Menschen beschworen, wobei mit Gott das Licht, mit den Menschen aber die Nacht verbunden ist, in die sie sich, ihn schauend, versenken.

Jelinek ordnet das Licht<sup>22</sup> dem menschlichen ‚Gott‘ Hermann<sup>23</sup> zu, die Nacht Gertis Körperöffnungen, in denen der Penis des ‚Gottes‘ wohnen will. Damit wird Hölderlins tiefe seelische Verbindung ins konkret Materielle des Geschlechtsverkehrs übertragen, was jeglichem Transzendenzgedanken Hohn spricht.

Zusätzlich zur lyrischen Inversion gestaltet Jelinek den Textabschnitt „will er doch wohnen in dir, du liebe Zeit, und in Ihnen, Sie liebende Nacht!“ als Anrede an Zeit und Nacht, extra gekennzeichnet durch ein Ausrufezeichen. Das verfremdete Hölderlinzitat ist also aus dem übrigen Text grafisch und stilistisch hervorgehoben. Der Parallelismus wird durch die verschiedenen Anredeformen „du“ und „Sie“ und die Variation „liebe“ und „liebende“ aufgelockert. „Du liebe Zeit“ wird in der Satzkonstruktion doppelt verwendet, nämlich in seiner wörtlichen Bedeutung, als Sehnsucht nach Ewigkeit, und in seiner figurativen Bedeutung, als überraschter Ausruf in der Art von „Ja so was!“ oder „Ach herjeh!“, die diesen Ewigkeitsanspruch ironisiert. Im Gegensatz zur Zeit wird die Nacht gesiezt, was den Lesefluss unterbricht und stutzen lässt. Die Anrede scheint direkt auf die LeserIn und ihre Körperöffnungen gemünzt zu sein, wodurch die fiktive Textwelt durchbrochen

und die Problematik zwischen Frau und Mann auf die Wirklichkeit der LeserIn übertragen wird.

Im folgenden Satz wird nochmals ein Wortzitat abgewandelt. Die „einfältigen Augen“, die bei Hölderlin „die Abgründe der Weisheit bewahren“, bekommen bei Jelinek nur das Weiße zu sehen, den verbliebenen Samenerguss des Mannes. Während „einfältig“ bei Hölderlin die Begrenztheit des Menschen gegenüber Gott andeutet, spricht es bei Jelinek die geringe Meinung des Mannes von der Frau aus.

In der verfremdeten Hölderlin-Passage wird der Anspruch des Mannes auf einen Platz in der Ewigkeit, dem durch die hohe Kunst bleibenden Ausdruck verliehen wird, kontrastiert durch die Erniedrigung und sexuelle Unterdrückung der Frau.

### 3.3. Jelineks Auseinandersetzung mit Georges Bataille und der Pornografie

In ihrem Essay *Der Sinn des Obszönen*<sup>24</sup> äußert sich Jelinek über Pornografie und ihren eigenen Umgang mit Sexualität und dem Obszönen<sup>25</sup> in ihren Werken.

„Eine pornographische Darstellung ist immer eine geschichtslose Darstellung. Deshalb versuche ich zum Beispiel die Geschichte der Herabwürdigung der Frauen wieder zu schreiben. Meine Arbeit nenne ich anti-pornographisch, weil ich einen Bewußtmachungsprozeß erzielen und nicht nur einfach aufteilen möchte, obwohl mir das auch schon vorgeworfen worden ist. Es geht darum, Sexualität als etwas Politisches und nicht als etwas Unschuldiges zu begreifen, das einfach da ist. In dem, was ich schreibe, gibt es immer wieder drastische Stellen, aber die sind politisch. (...) Im Patriarchat ist es auch heute noch so, dass nicht Männer und Frauen gleichermaßen genießen, wie sie genießen wollen. Ich will dieses Machtverhältnis aufdecken.“<sup>26</sup>

Jelineks Umgang mit Pornografie unterscheidet sich also, nach ihren eigenen Aussagen, grundsätzlich von dem Batailles. Während es Bataille um eine allgemeinmenschliche Grenzerfahrung und um Erregung geht, wobei er von gesellschaftlichen Gegebenheiten weitgehend absieht, hat Jelinek ein gesellschaftspolitisches Anliegen. So erlebt der Ich-Erzähler in Batailles *Geschichte des Auges* alles selbst am eigenen Körper, genießt und ist emotional involviert. Die Erzählerin bei Jelinek dagegen bleibt außen vor und schafft Distanz zum Erzählten. Aufgrund ihrer konträren Grundeinstellungen ist es daher nicht verwunderlich, dass sich das Unterfangen, Batailles *Geschichte des Auges* mit *Lust* zu vergleichen, als problematisch erwiesen hat. Allyson Fiddler meint zu Recht, es gebe kaum greifbare Zeichen von Ähnlichkeit in Form eines parallelen Plots oder ‚geborgter‘ Zitate aus der *Geschichte des Auges* in Jelineks Text. Dafür parodierte Jelinek den philosophischen Anspruch ‚gehobener‘ pornografischer Literatur.<sup>27</sup>

Die Grenzüberschreitung als Prinzip des Bataillschen Eros wird in seinem Text nur einmal explizit angesprochen, steckt aber, wie wir gesehen haben, hinter allen Handlungen.

„Ich sog an Simones Brust, während wir auf die weich gekochten Eier warteten. Sie streichelte meinen Kopf. Ihre Mutter brachte uns die Eier. Ich drehte mich nicht um. Ich sog weiter, da ich sie für das Dienstmädchen hielt. Als ich sie dann an ihrer Stimme erkannte, rührte ich mich immer noch nicht, da ich nicht einen Moment auf die Brust verzichten konnte; so als wollte ich meine Notdurft verrichten, streifte ich meine Hose herunter, nicht ostentativ, sondern in dem Verlangen, dass sie ging, und ebenso aus Freude daran, die Grenzen zu überschreiten.“ (A 27)

Jelinek parodiert diesen männlichen Transzendenzgedanken durchgehend in *Lust*, an einer Stelle aber sogar wortwörtlich:

„Der Mann fragt mit seinen stummen Blicken die Frau, ob jetzt noch Zeit wäre, sie grenzenlos aus ihren Angeln zu fegen. Aber das Kind, es könnte deutlich hörbar werden, wenn der Vater jetzt in die gähnende Leere seiner Frau griffe, sie gibt ihm das zu bedächtigen und hofft damit zu entkommen. Doch schon wird sie, dem Spielbetrieb des Mannes gehorchend, fortgeführt. Sie klammert sich an der Schlafzimmertür fest, doch die Grenzen sind im Bad, eine Tür weiter, und heute schon einmal überschritten worden.“ (L 29)

Schon mit dem Ansinnen, die Frau „grenzenlos aus ihren Angeln zu fegen“, wird Bataillesche Transzendenz in das Reich physikalischer Gegebenheiten transferiert. Die Frau wird „fortgeführt“, allerdings von der Entfernung her nur eine begrenzte Strecke, nämlich „eine Tür weiter“, ins Bad. Jelinek wählt somit denselben Ort der Handlung wie Bataille<sup>28</sup> und betont, dass der Übertritt in beschränkter Häuslichkeit stattfindet. Während Batailles Protagonist die von der Gesellschaft gesteckten Schamgrenzen überschreitet, reißt Hermann die ihm vom Widerwillen seiner Frau gesetzten Schranken nieder und vergewaltigt sie. Auch in der *Geschichte des Auges* fordert die Grenzüberschreitung des Ich-Erzählers ein Opfer, nämlich die Mutter, deren Schamgefühl und Autorität durch die Entblößung verletzt werden. Diese Schädigung wird jedoch zugunsten der Lust an der Überschreitung von Bataille ausgeklammert, während Jelinek gerade darauf aufmerksam macht, dass es bei jeder Überschreitung Opfer gibt und Wunden entstehen.

Die Überschreitung der Grenzen beschränkt sich bei Bataille bekanntlich nicht nur auf die Missachtung von Anstandsregeln. Gewalt und Tod sind nach seinem Verständnis eng mit sexueller Ekstase verknüpft, und Mord ist die höchste Form erotischer Verletzung.<sup>29</sup> Das folgende Zitat aus der *Geschichte des Auges* entstammt der Lustmord-Szene an einem spanischen Priester. Sir Edmond gibt Simone vorab Anweisungen, wie sie verfahren soll, und sie führt die Tat entsprechend aus.

„Simone würgte ihn; ein Beben durchzuckte den unbeweglich gemachten Körper, und die Rute richtete sich auf. Ich nahm sie in meine Hände und führte sie in das Fleisch von Simone ein. Sie würgte ihm weiter die Kehle. Ungestüm, trunken bis zum Blut, ließ das Mädchen den steifen Schwanz in ihrer Vulva auf und ab gehen. Die Muskeln des Priesters spannten sich. Schließlich würgte sie so entschlossen, dass ein noch heftigerer Schauer den Sterbenden erbeben ließ: sie spürte, wie der Samen ihren Arsch überschwemmte. Darauf ließ sie

ihn los, entkräftet, zurückgesunken in einem Sturm der Lust. Simone blieb auf den Fliesen liegen, den Leib nach oben gekehrt, die Schenkel tropfend vom Sperma des Toten. Ich legte mich über sie, um meinerseits meinen Samen in sie zu ergießen. Ich war wie gelähmt. Ein Übermaß an Liebe und der Tod des Elenden hatten mich erschöpft. Ich war noch nie so zufrieden gewesen.“ (A 46)

Jelinek teilt diese Faszination an der Verbindung von Sexualität, Gewalt und Tod nicht, sie nimmt im Gegenteil ironisch Stellung dazu. „Mit dem Tod befreunden die Herren sich gern, aber der Betrieb soll weitergehen.“ (L 20) In *Lust* ist die Gewalt zwischen Mann und Frau alltäglich, hat nichts mit Entgrenzung zu tun und verhilft höchstens dem Mann zum Orgasmus.

Bis zum Tod der Frau steigert sich diese Gewalt freilich nicht: „Die Frau stirbt nicht, sie entsteht ja gerade erst aus dem Geschlecht des Mannes, der ihren Unterleib im Labor bereits vollständig nachgebaut hat.“ (L 30)

Der Satz birgt eine Pseudologik, über die man beim Lesen stolpert. Auf den ersten Blick scheint er logisch zu sein, wird doch zu einer Aussage eine Begründung geliefert. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass hier eine weitere Behauptung als Begründung angeführt wird. Somit klärt sich nichts, sondern die Zusammenhänge erscheinen im Gegenteil noch unklarer. Das fordert Denkarbeit von der LeserIn und animiert sie dazu, das Gesagte zu hinterfragen.

Die Tatsache, dass die Frau beim Geschlechtsakt nicht stirbt, wird der Schöpfungskraft des Mannes zugeschrieben.<sup>30</sup> Die Frau ist außerhalb ihrer sexuellen Verbindung mit dem Mann demzufolge überhaupt nicht existent und darüber hinaus ohnehin überflüssig, da ihre Gebärfunktion bereits von Maschinen übernommen werden kann. Hier übersteigert Jelinek die Lehre Aristoteles', dass die Frau nur passives Gefäß für den Samen des Mannes sei, aus dem das neue Leben entstehe. Sie aktualisiert diese Vorstellung mit dem Hinweis auf den wissenschaftlichen Fortschritt, der die Frau als ‚Nährboden‘ obsolet werden lässt.<sup>31</sup>

Die Beschwichtigung der LeserIn, die Frau sterbe nicht durch den Mann, erweist sich dadurch als fadenscheinig, dass das gesamte patriarchale System die Frau nicht als eigenständigen Menschen ansieht, dass eine Existenz der Frau außerhalb ihrer Funktion als Sexualobjekt gar nicht gegeben ist. Auf dieser Grundlage wird die Unmöglichkeit ihres Todes beim Geschlechtsverkehr wieder logisch; gleichzeitig werden damit aber auch die herrschende Frauenfeindlichkeit und die geistige und soziale Abwertung der Frau offensichtlich. Anstatt also wie Bataille bei Verletzung und Tod eines Menschen sexuelle Erregung darzustellen, zeigt Jelinek sexuelle Gewalt und Erniedrigung als die Mittel, die der Mann einsetzt, um die Frau gefügig zu machen und sie zu beherrschen.

In *Lust* ist Gewalt ein wesentlicher Faktor sowohl der Beschreibung der Körper wie ihrer Handhabung, wobei die Szenen oft comicartig und grotesk überzogen sind. Anstatt einer saftig-derben pornografischen Sprache, die die einfache Mechanik des Geschlechtsverkehrs obszön verdeutlicht, verfremdet Jelinek den Akt mit ihrer überzogenen Wortwahl und zieht ihn ins Lächerliche. Außerdem verweigert sie ihren Figuren Lust und Ekstase. Sie werden von ihren Genitalien gesteuert, die ein Eigenleben führen, und finden keine Erlösung: „Und das heilige Direktorenpaar

strebt wieder, in ewiger Wiederholung, der Strafanstalt seines Geschlechts zu, wo es nach Erlösung jammern kann, soviel es will.“ (L 78) Im Gegensatz zur *Geschichte des Auges* fehlt in *Lust* der Aspekt der Befriedigung durch sexuelle Höhepunkte fast vollständig. Sexualität wird mit dem Verrichten der Notdurft gleichgesetzt und ist entlastende Entleerung, bzw. ein Abfüllungsvorgang: „Noch ehe der Minutenzeiger des Glücks die beiden streichelt, ist bereits eine Flüssigkeit aus Michael ausgetreten, die liebe Güte seines Hauses. Nichts weiter.“ (L 114) Gertis Orgasmus durch Michael bildet dabei eine Ausnahme. Allerdings wird er nicht als befreiend geschildert, sondern lächerlich gemacht:

„Langsam beruhigt sich das Zucken der Frau, das der Mann in dieser Form bezweckt hat. Sie hat ihre Portion erhalten und bekommt vielleicht noch eine. Ruhig! Jetzt sprechen allein die Sinne, doch wir verstehen sie nicht, denn sie haben sich unter unsrer Sitzfläche in etwas Unbegreifliches verwandelt.“ (L 114)

Die Frau funktioniert nach Plan. Selbst der Orgasmus ist nur eine fachgerechte Handhabung. Dass sich die Sinne von den Menschen abgelöst haben und ihnen unverständlich geworden sind, persifliert noch einmal Batailles Transzendenzgedanken und mit ihm den Topos des Unsagbaren.

Ob und inwieweit Jelinek Batailles zentrale Metapher des Auges in *Lust* verarbeitet, ist ein weiterer interessanter Untersuchungsaspekt. Klaudia Heidemann-Nebelin spricht von einer Travestie des Batailleschen Augenmotivs und seiner Funktion bei Jelinek,<sup>32</sup> wogegen Allyson Fiddler meint, das zentrale Augenmotiv fehle bei Jelinek vollkommen.<sup>33</sup>

Abgesehen von wenigen Stellen, in denen Jelinek das Motiv des Auges in Verbindung mit sexueller Ekstase travestiert,<sup>34</sup> spielen weniger die Augen als vielmehr der Blick eine zentrale Rolle in *Lust*. Die Macht des Mannes zeigt sich unter anderem in seinem Blick, der alles kontrolliert und bestimmt, was wie gesehen werden muss. Hermann führt seine Frau „am Zaum und unterwirft sie seiner Sehhilfe unter den Augenbrauen. Er sieht alles und hat ein Recht auf Einblick“. (L 55) Mit ihm nimmt er herrisch von der Welt Besitz und strukturiert sie. Die Frau ist dagegen blicklos, ‚kurzsichtig‘, hilflos. Dieses Motiv des Sehens, verbunden mit der Stärke des Mannes, der selbstbewusst schaut und zeigt, bzw. des Nicht-Sehens, dem Ausdruck von Ohnmacht und fehlendem Einblick, korrespondiert mit der Hell-Dunkel-Metaphorik.<sup>35</sup> Die Zuordnung des Mannes und seines Penis zum Licht und die der Frau und ihrer Körperöffnungen zum Dunkel und zur Nacht zieht sich durch den gesamten Text. Die Handlungen des Mannes finden grundsätzlich bei Licht und in aller Öffentlichkeit statt, wobei er auch beim Sex die Frau sowohl mit seinem prüfenden Blick als auch mit seinem Penis ‚durchleuchtet‘, wogegen die Frau lieber im Dunkeln und heimlich agiert und sich beim Geschlechtsakt in ihr Inneres und ihre diffusen Gefühlsregionen verzieht.

Auch auf der Ebene zwischen Werk und Publikum hat der Blick in pornografischen Darstellungen eine wichtige Funktion, denn das Geschehen ist grundsätzlich auf den voyeuristischen Ein-Blick ausgerichtet, um die Leser- oder BetrachterIn

sexuell zu erregen. Jelinek verweigert diese Aussicht schon durch ihre Schreibweise. Sie fordert zwar auch einen scharfen Blick und ein genaues Hinsehen heraus, richtet diese aber auf die Sprache und nicht auf ein vor dem passiven Auge sich abspielendes Szenarium. Die LeserIn von *Lust* braucht ihre Beobachtungsgabe, um den Text überhaupt verstehen zu können, und befindet sich so von vorneherein in reflexiver Distanz zu der Handlung, anstatt in passiver Konsumhaltung wie bei herkömmlicher Pornografie. Darüber hinaus sind bei Jelinek die obszönen Passagen von Kommentaren und thematischen Abschweifungen des Erzählmediums unterbrochen, so dass sexuelle Szenen immer in ein soziales und politisches Umfeld integriert sind und nie für sich allein stehen.<sup>36</sup>

Batailles verklärte Beschwörung der ‚Urkraft‘ Erotik findet scheinbar in einer Atmosphäre völliger Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau statt, in der beide ihre ‚natürlichen‘ Triebe frei ausleben können und in einem ekstatischen, animalischen Rausch das Diesseits verlassen. Diese Sicht verschleiert die realen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und suggeriert eine selbstbestimmte weibliche Sexualität, wo schlichtweg männliche Projektionen vorliegen. In seiner Erotiktheorie stellt Bataille klar, wie die Rollen zwischen Mann und Frau in der Realität verteilt sind. Die passive Frau bietet sich als Objekt des Verlangens dem aggressiven Begehren des Mannes dar, der sie auf dem Altar der Erotik opfert.

In der *Geschichte des Auges* ist die aktiv begehrende Simone der Motor der Ausschweifungen, und ihre Tabubrüche erregen und faszinieren den Ich-Erzähler. Sie steht damit in starkem Kontrast zu Batailles Frauenbild. Allerdings entspringt Simone auch dem Reich der sexuellen Fantasie, wo bekanntlich oft Szenerien entworfen werden, die in der Realität nicht erwünscht wären (z.B. Vergewaltigungsfantasien). Da Simone über die obsessiven Metaphern so eng mit dem Erzähler verknüpft ist, stellt sich hier eher die Frage, ob sie nicht als sein Alter Ego zu verstehen ist. Ihre gleichzeitigen Orgasmen angesichts obszöner Situationen wirken beinahe wie die Verdoppelung einer mentalen Selbstbefriedigung.

Jelineks *Lust* funktioniert nach dem „Umkehrprinzip: Entgrenzung versus Begrenzung.“<sup>37</sup> Mit dem Blick auf das Opfer der sexuellen Gewalt und der kalten, mechanistischen, jeglichen mystischen Zaubers entledigten Beschreibung des Geschlechtsverkehrs kommt hinter dem männlichen Eros-Mythos ein reines Machtverhältnis zum Vorschein. In dem Moment, in dem Jelineks Protagonistin Gerti von ihrem Begehren zu Michael getrieben wird, bleibt dieser ohne Erektion. Das weibliche Begehren löscht bei Jelinek das männliche aus, anstatt es wie bei Bataille zu entfachen. Anstatt die Sexualität auf eine geistige, philosophische Ebene zu heben, in der erotische Ekstase dem Mann ein Über-sich-Hinauswachsen ermöglicht, siedelt Jelinek sie auf der Ebene reiner Materialität und alltäglicher Banalität an.

#### 4. *Conclusio*

In *Lust* beschreibt Jelinek den Körper nicht, sondern sie schreibt über ihn. Sie stellt die Sprache selbst zur Schau und führt vor, wie diese über Körper und Sexualität spricht. Durch die spielerische Konfrontation verschiedener geschlechtlicher Zuschreibungen und Rollenklischees hinterfragt Jelinek deren Brauchbarkeit, legt Widersprüche offen und zeigt die enge Verbindung zwischen Geschlecht und Macht bzw. Ohnmacht. Durch ihre Inszenierung von Sprache entlarvt sie den verborgenen Beitrag von Diskursen und Redensarten zum Status quo. Die Körper sind nur Schauplatz und Schnittpunkt der herrschenden Verhältnisse. Jelineks Darstellung hinterfragt die ‚Natürlichkeit‘ der Körperbilder. Sie befördert deren Gemachtsein wieder ans Tageslicht und zerstört die ‚Unschuld‘ von Körperlichkeit und Sex à la Bataille.

Mit ihren determinierten Figuren ohne eigenes Bewusstsein, die angefüllt sind mit Meinungen, Klischees und Vorurteilen, gelingt Jelinek eine verzerrte Darstellung der Wirklichkeit, die sie den LeserInnen mittels funktionalisierter Komik zum Verlachen preisgibt.<sup>38</sup> *Lust* ist damit eine Satire über die patriarchale Gesellschaft mit ihren festgefahrenen Frauen- und Männerbildern. Durch die satirische Konfrontation verschiedener, sich teilweise widersprechender Mythen und Zuschreibungen entmythifiziert Jelinek diese und deckt die Gewalt und die Machtmechanismen auf, die hinter ihnen stecken.

Die Analyse von *Lust* im Hinblick auf die Gattung pornografischer Literatur hat gezeigt, dass sich Jelinek mit diesem Text auf einer völlig anderen Reflektionsebene als Bataille befindet. Während sich Bataille in seinen theoretischen Schriften mit der Erotik als allgemeinmenschlichem Phänomen beschäftigt, entwirft er mit seiner erotischen *Geschichte des Auges* einen Text, der mit sexuellen Ausschweifungen und mentalen Grenzübertritten die Sinne der LeserIn erregen will. Bataille schreibt also im klassischen Sinne Pornografie, er beschreibt sexualisierte Körper und Handlungen und versucht die Erregung seines Ich-Erzählers auf die LeserIn zu übertragen. Sein obsessiver Metaphereneinsatz ist dabei ein Strukturelement und ein gezielter Kunstgriff, um die handlungsinternen Grenzüberschreitungen auch auf der Ebene der Sprache zu transzendieren.

Jelinek dagegen schreibt mit *Lust* keine Pornografie, sondern eine Art Meta-Pornografie, die wegen ihrer aggressiven Destruktivität als satirische Anti-Pornografie bezeichnet werden muss.<sup>39</sup> Aus der Distanz beobachtet sie mit kaltem Blick kulturelle Kodierungen, reinszeniert sie leidenschaftslos, bar aller sentimentalsten Verbrämungen, zerschlägt so die männliche Optik und verweigert den Transzendenzanspruch der gehobenen Pornografie. Jelinek geht dabei so weit, die Machtmechanismen, die den Mythen von Liebe und Sexualität zugrunde liegen, aufzudecken und die Profiteure dieser gesellschaftlichen Konstellation zu benennen. Sie zeigt in *Lust*, dass die verschiedenen Diskurse rund um Körper, Sexualität und Geschlecht die gesellschaftlichen Zusammenhänge legitimieren und stützen.

Daher könnte nichts mein Plädoyer für die satirische Kraft Jelinekscher Prosa besser abschließen als ihre selbstreflexive, ironische Zwischenfrage an die LeserIn:

„Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.“ (L 170)

## Anmerkungen

- 1 Diese provokante Aussage hat Jelinek im Gespräch mit Sigrid Löffler gemacht. Das Interview trägt denselben Titel (Vgl. Anmerkung 2).
- 2 Vgl. Sigrid Löffler: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern“, in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83.
- 3 Susan Sontag: „Die pornographische Fantasie“, in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, 1968, S. 65.
- 4 An Jelineks Aussage, sie sei beim Versuch, einen weiblichen Porno zu schreiben, ‚gescheitert‘ haben sich einige RezensentInnen von *Lust* in ihrer Einschätzung des Textes orientiert und waren daher vom Ergebnis enttäuscht. Dass die pompöse Ankündigung ihres Vorhabens und ihr späteres Eingeständnis ihres Scheiterns nicht zuletzt geschickte Inszenierung und ein Spiel mit dem Publikum gewesen sein könnten, haben nicht alle KritikerInnen Jelineks erkannt. (Vgl. z.B. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 228-230).
- 5 Vgl. Sigrid Löffler: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern“, in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83.
- 6 Georges Bataille: *Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges, Madame Edwarda ...*, Reinbek 1995. Im Folgenden zitiert als (A Seite).
- 7 Vgl. Roland Barthes: „Die Augenmetapher“, in: Helga Gallas (Hrsg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972, S. 33.
- 8 Dargestellt in: Georges Bataille: *Der heilige Eros*, Neuwied 1963. Im Folgenden zitiert als (E Seite).
- 9 Batailles Ausführungen lassen vermuten, dass Frau und Mann jeweils andere Transzendenzerfahrungen machen. Während der Mann der aktiv Überschreitende ist, wird die Überschreitung am Körper der Frau exerziert.
- 10 Vgl. Georges Bataille: *Der heilige Eros*, Neuwied 1963, S. 187.
- 11 Elfriede Jelinek: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989. Im Folgenden zitiert als (L Seite).
- 12 Vgl. Jutta Schlich: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989)*, Tübingen 1994, S. 66.
- 13 Ebd., S. 295-361.
- 14 Der Begriff ‚Zitat‘ wird hier in einer erweiterten Bedeutung aufgefasst. Es muss nicht offen ausgewiesen sein und auch nicht wörtlich wiedergegeben werden – die literarische Anspielung, die Allusion, zählt dazu. (Vgl. Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 13-15). Das Zitat macht sich im Text durch die „Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“, durch die Verbindung mit und die Abstoßung von der neuen Sprachumgebung bemerkbar. (Vgl. ebenda, S. 12).
- 15 Elfriede Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, in: *Theater-Zeit-Schrift*, 7/1984, S. 15.
- 16 Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994.

- 17 Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispieltotenauberg*, Würzburg 1996.
- 18 Vgl. Doll, S. 24 und Sander, S. 83.
- 19 Vgl. Doll, S. 27 und Sander, S. 83.
- 20 Vgl. Doll, S. 28-29 und Sander, S. 84-85.
- 21 Friedrich Hölderlin: „Patmos“, Zeile 113-119, in: Ders: *Sämtliche Werke*, Bd. 2.1, 1951, S. 168.
- 22 Das Licht taucht immer wieder in ironischer Verbindung mit dem Mann und besonders mit seinem Glied auf. „Es werden Kontaktanzeigen gelesen, und jeder freut sich an seinem eigenen kleinen Licht, das er in die Dunkelheit eines fremden Leibes wirft.“ (L 13)
- 23 Den gesamten Text hindurch wird Hermann als Gott der Arbeiter und Herr seiner Frau bezeichnet, als Allmächtiger und Schöpfergott.
- 24 Elfriede Jelinek: „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 101-103.
- 25 Das Obszöne ist nicht zu verwechseln mit der Pornografie. Es zielt auf die Verletzlichkeit des Schamgefühls, während Pornografie auf die Stimulierung der menschlichen Sexualität ausgerichtet ist. Das Obszöne kann pornografisch sein, muss aber nicht, ebenso wie das Pornografische nicht zwangsläufig obszön sein muss. (Vgl. Peter Gorsen: *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornografie*, Reinbek 1972, S. 33-36).
- 26 Elfriede Jelinek: „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 102.
- 27 Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek’s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 407.
- 28 Dass sich Batailles Szene auch im Bad abspielt, ergibt sich aus dem nicht zitierten Kontext.
- 29 Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek’s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 408.
- 30 Das Motiv des Entstehens der Frau aus dem Geschlecht des Mannes wird auch an anderen Stellen variiert: „Die Frau ist dem Nichts entwendet worden und wird mit dem Stempel des Mannes jeden Tag aufs neue entwertet.“ (L 19) Sie wird also erst durch ihre Entwertung gültig.
- 31 Vgl. Klaudia Heidemann-Nebelin: *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994, S. 241-243.
- 32 Sie führt vier Bereiche an, in denen das Augenmotiv travestiert wird, wobei Jelinek Begrenzung statt Entgrenzung inszeniere (ebd., S. 275). An konkreten Textstellen ist der Bezug zu Batailles Augenmotiv bei Jelinek aber nur selten feststellbar, da sie, anstatt Augen und an Augen erinnernde Gegenstände zu fetischisieren, sie in verschiedenen Kontexten einsetzt, die keinerlei Verbindung zu Bataille mehr aufweisen.
- 33 Vgl. Fiddler, Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek’s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 410.
- 34 Beim Liebespiel mit Michael wird von Gerti Folgendes berichtet: „Sie hat die Augen nach oben verdreht. Doch dort ist keine Glühbirne, dort ist’s finster, das Innere ihres grinsenden Schädels.“ (L 121) Während bei Bataille das Verdrehen der Augen Ausdruck höchster Verzückung und der Übergang in eine andere Welt bedeuten, zeigt Jelinek nur Begrenzung und Leere.

- 35 Die von intellektueller Pornografie benutzten „high-class symbols“ Licht und Dunkelheit werden bei Bataille benutzt, um eine erotische Atmosphäre zu schaffen, die metaphorisch, suggestiv und fast romantisch zu nennen ist. Bei Jelinek findet dagegen meist eine metonymische Ersetzung „Licht“ für „Penis“ statt, die die Stimmung ins Konkret-Materielle überführt. (Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek’s *Lust*“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 410).
- 36 Matthias Luserke schätzt, dass sich höchstens ein Viertel des Textes direkt auf Sex bezieht, und schließt daraus, dass der Diskurs über Sex nicht von anderen patriarchalischen Diskursen losgelöst werden darf, die alle im Hinblick auf ein Herrschaftsverhältnis hin funktionalisiert sind. (Vgl. Matthias Luserke: „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats“, in: *Text + Kritik*, Januar 117/1993, S. 61). Nina Hartwig widerspricht dem und behauptet, die pornografische Umgebung ziehe alle sonstigen Themen in ihren Bann und entwerte sie so. (Vgl. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 259-261) Tatsächlich aber gelingt es Jelinek mit dieser Verzahnung, die alle gesellschaftlichen Bereiche und Diskurse durchdringende Bedeutung von Geschlecht vorzuführen.
- 37 Klaudia Heidemann-Nebelin: *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994, S. 276.
- 38 Hartwig liest *Lust* nicht als Satire, weil es sich bei dem von Jelinek Attackierten nicht um die Realität, sondern um Diskurse handle. Obwohl sie die mit Aggression und Übertreibung gepaarte Komik der Jelinekschen Sprachkritik erkannt hat und teilweise auch eingehend analysiert, liest sie *Lust* einerseits wörtlich als misogynen Invektive gegen jede Form von Sexualität und andererseits als leeres, nihilistisches Spiel mit realitätsfernen Diskursen. Dass eine entlarvende Verfremdung und das Lächerlich-Machen von Redensarten und Diskursversatzstücken sehr wohl einen Angriff auf die als unzulänglich erfahrene zeitgenössische Wirklichkeit darstellt und nicht von ihr losgelöst werden kann, übersieht Hartwig. Weil sie ihre eigene (postfeministisch-naive?) Einschätzung der Wirklichkeit absolut setzt, spricht sie *Lust* jegliches gesellschaftskritische Potenzial ab und attestiert sinnlosen Vernichtungswillen. (Vgl. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 249, 259, 265).
- 39 Silvia Henke wirft Jelinek vor, in *Lust* zu tief in pornografisches Textmaterial eingestiegen zu sein und es lediglich reproduziert zu haben. Mit der Parodie des Materials gehe sie nicht über dieses hinaus, liefere also keine Antipornografie, sondern verwische die beiden Bereiche. Ihre feministischen und politischen Anliegen wirkten angesichts der gar nicht unternommenen Suche nach der Lust der Frau falsch oder naiv. Jelinek zeigt aber gerade eine Frau auf der Suche nach ihrer Lust, die allerdings unter den gegebenen patriarchalen Umständen scheitern muss. Sie kommentiert mit *Lust* die geschlechtliche Verfassung der Gesellschaft, den Stellenwert der Sexualität und der Pornografie bei der Herstellung von Geschlecht und den damit verbundenen Machtpositionen innerhalb der Gesellschaft. Ihre Figuren sind dabei determiniert, Spielbälle

des Erzählmediums und zu sezierendes Material. Jelinek betreibt eine Art sadistische Sprachzertrümmerung, aber diese ist kein Selbstzweck, sondern es handelt sich bei *Lust* um eine Satire auf die Bedeutung des Geschlechts in unserer westlichen Gesellschaft. Henkes Essay ist unter dem Eindruck der Enttäuschung entstanden, dass Jelinek keine weibliche Pornografie geschrieben hat, obwohl sie es vorher angekündigt hatte. Sie interpretiert den Text nicht als Satire, sondern als misogynen Paraphrase pornografischer Texte, aufgeladen mit feministischen Ideologemen. Mit dieser Analyse wird sie dem komplexen Jelinekschen Text nicht gerecht. Ihre Einstellung ist ihrer Erwartungshaltung geschuldet, sie fragt quasi nach dem Positiven der Geschich-

te. Das Positive scheint aber in einer Satire erst hinter dem zertrümmerten Tableau der Gegenwart auf – die Leser:In muss es sich selbst erarbeiten. Jelinek findet zwar keine positive Sprache der weiblichen Lust – die es nach ihrer Auffassung gegenwärtig nicht geben kann – negiert dafür aber männlich geprägte Ausdrucksweisen. Das Positive ist der Text selbst und seine sadistische Lust an der Sprachzertrümmerung. Henke entgeht, dass Jelineks Text ein Meta-Text über Pornografie ist, nicht selbst ein pornografisches Ziel hat. Das nimmt sie ihm wiederum übel. (Vgl. Silvia Henke: „Pornografie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich“, in: *Colloquium Helveticum* 31/2000, 2001, S. 239-263).

Literatur

- Barthes, Roland:** „Die Augenmetapher“, in: Helga Gallas (Hrsg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972, S. 25-34.
- Bataille, Georges:** *Der heilige Eros*, Neuwied 1963 (Originalausgabe: *L'Érotisme*, Paris 1957).
- *Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges, Madame Edwarda ...*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- Doll, Annette:** *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994.
- Fiddler, Allyson:** „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek's Lust“, in: *German life and letters*, Oct. 44,5/1991, S. 404-415.
- Gorsen, Peter:** *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornografie*, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Hartwig, Ina:** *Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek*, Frankfurt/M. 1998.
- Heidemann-Nebelin, Klaudia:** *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994.
- Henke, Silvia:** „Pornografie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich“, in: *Colloquium Helveticum* 31/2000, *Eros und Literatur*, Freiburg (CH) 2001, S. 239-263.
- Hölderlin, Friedrich:** *Sämtliche Werke*. Bd. 2.1, Stuttgart 1951.
- Jelinek, Elfriede:** *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989.
- „„Ich schlage sozusagen mit der Axt drein““, in: *Theater-Zeit-Schrift* 7/1984, S. 14-16.
- „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 101-103.
- Löffler, Sigrid:** „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen“. Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern“, in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83-85.
- Luserke, Matthias:** „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats“, in: *Text + Kritik*, Januar 117/1993, S. 60-67.
- Meyer, Hermann:** *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961.
- Sander, Margarete:** *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*, Würzburg 1996.
- Schlich, Jutta:** *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘ (1989)*, Tübingen 1994.
- Sontag, Susan:** „Die pornographische Fantasie“, in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 39-71.