



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

*„Wie macht man das, daß man etwas sagt, indem
man es nicht sagt?“*

Subversion der Geschlechterverhältnisse in Elfriede
Jelineks *Lust* (1989) und *Gier* (2000)“

verfasst von / submitted by

Elisabeth Retschitzegger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 344 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Englisch
Unterrichtsfach Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Anna Babka

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei meiner Betreuerin Assoz. Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Anna Babka für ihr Vertrauen, mich meinen eigenen Weg finden zu lassen und die gleichzeitige Bereitschaft, Fragen und Probleme gemeinsam zu lösen. Außerdem für die ‚Begleitung‘ vor der Diplomarbeit, in den Vorlesungen und durch ihre wissenschaftliche Arbeit, die mir gezeigt hat, wieviel Leidenschaft, Persönlichkeit und Poesie in wissenschaftlichem Lesen und Schreiben stecken kann.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch meinen Großeltern, Irene, Gerlinde und Hermann, für ihre bedingungslose Unterstützung und die immer offenen Türen.

Ebenso danke ich meinem Papa für die geteilte Freude an Literatur und das liebevolle Bestücken meiner Bücherregale.

Danke an meine Freundinnen Susanne und Gerda für ihre tiefe Verbundenheit.

Danke an meine Brüder, Johannes und Leonhard, dafür, dass sie sich jeden Tag als das größte Geschenk in meinem Leben erweisen.

Ein besonderer Dank gilt auch Matthias, der alle Höhen und Tiefen kennt und mich nie mit ihnen alleine lässt. Danke für das geduldige Mittragen von Last und den unerschütterlichen Glauben an mich.

Aus tiefstem Herzen bedanke ich mich schließlich bei meiner weisesten Lehrerin und meinem größten Vorbild – meiner Mama. Sie hat mir alles gegeben, was ich brauche, um der Mensch zu sein, der ich sein will. Wenn ich mich für Frauen einsetze, dann weil sie mir gezeigt hat, zu welcher Stärke und Größe wir fähig sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Vorbemerkungen	7
3. Stand der Forschung	12
4. Gender Studies nach Judith Butler – Eine Einführung.....	18
4.1 Grundsätzliches	20
4.2 Performativität.....	23
4.3 Iterabilität	25
4.4 Einfluss auf die Literaturwissenschaft	27
5. Subversive Wiederholung in <i>Lust und Gier</i>	30
5.1 Die Genre-Frage	32
5.1.1 <i>Lust</i> als (Anti-)Porno.....	33
5.1.2 <i>Gier</i> als Unterhaltungs- und Kriminalroman.....	45
5.2 Narratologie.....	54
5.2.1 Erzählinstanz	55
5.2.2 Figuren	67
5.3 Dekonstruktionen von Geschlechtermythen.....	72
5.3.1 Körper und Sexualität	75
5.3.2 Weiblichkeit und Männlichkeit.....	82
6. <i>Lust und Gier</i> queer? Ein Ausblick.....	91
7. Schlussbemerkungen	94
Literaturverzeichnis	99
Anhang.....	107

1. Einleitung

Literatur existiert an der Kreuzung von Fantasie und Wirklichkeit und lässt deren Grenzen verschwimmen. Auch bewegt sie sich zwischen privater Vereinnahmung Einzelner, das Potenzial, still zu bewegen und zu berühren bergend, und publizierter Forschung, die sie aus dem Privaten herausholt und in den Kontext von gesellschaftlichen Themen einbettet. Genauso wie die Literatur befinden sich auch die Gender Studies in einem Dazwischen. Sie befassen sich mit elementaren Fragen der realen Lebenswelt jedes einzelnen Menschen, sind aber gleichzeitig auf einer sehr abstrakten und theoretischen Ebene angesiedelt, die eher an Universitäten und in der Forschung Beachtung findet als in der breiten Öffentlichkeit.

Aufmerksamkeit in der breiten Öffentlichkeit erfährt wiederum Elfriede Jelinek, die sich als gefeierte Literaturnobelpreisträgerin einerseits und verhasste „Nestbeschmutzerin“¹ andererseits selbst in einem Zwischenraum befindet. Während sie in den frühen Jahren ihres Schaffens in der Öffentlichkeit als Autorin und Person sehr präsent war und diese Präsenz geradezu inszeniert hat, ist sie in den letzten Jahren kaum mehr greifbar, da sie Interviews und öffentliche Auftritte auf ein absolutes Minimum reduziert hat. Lediglich ihre Texte dringen nach außen, indem sie auf Jelineks Homepage² veröffentlicht werden, dort aber oftmals lange verweilen, ohne von den Medien entdeckt zu werden.³

Dies trifft auf die beiden Texte, die in der vorliegenden Diplomarbeit behandelt werden, nicht zu. *Lust* (1989) und *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (2000) sind zwei der bekanntesten Werke Elfriede Jelineks und zogen rund um ihre Erscheinung große mediale Aufmerksamkeit auf sich. Zu dieser Reihe, deren Werke als Titel jeweils eine der Sieben Todsünden tragen⁴, gehört außerdem *Neid. Privatroman* (2007/2008). Dieser Text ist jedoch nicht in Buchform, sondern ausschließlich digital auf Jelineks Homepage erschienen. Da es sich bei *Neid* also um ein anderes Medium handelt, dessen Implikationen behandelt werden müssten, und der umfangreiche Text ohnehin den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde, stellen *Lust* und *Gier* alleine die primären

¹ Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung 2002.

² <http://www.elfriedejelinek.com/>.

³ Für diese Einsicht danke ich Frau Ao.Univ.-Prof.in Mag.a Dr.in Pia Janke, die in ihrer Vorlesung „Elfriede Jelinek: Moralistin, Feministin, Sprachkritikerin“ aus dem Wintersemester 2016/17 Jelineks Umgang mit der Öffentlichkeit und den Medien einsichtsvoll erläutert hat.

⁴ Vgl. Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 1. Unter Mitarbeit von Verena Humer, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr*. Wien: Praesens Verlag 2014, S. 67.

Quellen dar. Besonders *Lust* wurde seit seinem Erscheinen häufig wissenschaftlich diskutiert und auf verschiedene Arten gelesen. Sein reduzierter Plot handelt vom alltäglichen Leben eines Ehepaars und deren Kind, wobei der sexuelle Bereich der Ehe den eindeutigen Fokus darstellt und ein repetitives Muster bildet. Diese inhaltliche Undichte öffnet Räume, die Sprache genauer in den Blick zu nehmen, sowie den kritischen Impetus des Romans zu interpretieren. Ähnlich lässt sich auch an *Gier* herangehen; wieder nimmt die Sprache selbst eine sprechende Rolle ein und übt diese lauter aus als der Inhalt es vermag.

Da eine solche Feststellung der sprachlichen Bedeutsamkeit und deren kritischen Einsatzes ohne konkrete Textanalyse wenig wirkungsvoll ist, setzt sich diese Arbeit zum Ziel, herauszuarbeiten, worin das subversive Potential im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse in Elfriede Jelineks Texten *Lust* und *Gier* konkret liegt. Subversion ist der Kritik nahe, arbeitet aber nuancierter und produktiver, indem sie „nicht einfach als eine bloße Zerstörung oder Umkehrung bestehender Verhältnisse“ agiert, „sondern als eine Aneignung, Umwertung und Verschiebung derselben, die stets auch damit einhergeht, ihre Kontingenz, historische Gewordenheit und folglich auch ihre Veränderbarkeit aufzuzeigen.“⁵ Als essentieller Teil des kritischen, subversiven Schreibens von Elfriede Jelinek kann ihr feministischer Einsatz gesehen werden, der sich in zahlreichen feministischen Lesarten ihrer Texte spiegelt.⁶ Dem heutigen Forschungsstand gemäß gilt es allerdings, den Blick zu weiten und den Fokus von *der* Frau, der eine essentielle Weiblichkeit zugeschrieben wird, auf die Konstruktionsmechanismen von Geschlecht und fluide Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu verlagern. Deshalb wird, wie bereits oben angedeutet, der Schwerpunkt in der Beantwortung der Forschungsfrage auf den Geschlechterverhältnissen liegen. Dabei wird der Frage nachgegangen, auf welche Weise die Texte bestehende Geschlechterkonstruktionen implizit kritisieren und herausfordern, und welche subversiven Möglichkeiten in ihnen liegen. Die Texte selbst, an die mittels close-readings herangegangen wird, stellen in der Untersuchung das Zentrum dar, jedoch geht mit der Textanalyse die Herstellung eines Kontexts einher,

⁵ Posselt, Gerald / Babka, Anna: „Begriffe - Subversion“. In: Babka, Anna / Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 96-97, hier S. 96.

⁶ Siehe u.a.: Kaplan, Stefanie (Hg.): „*Die Frau hat keinen Ort*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens Verlag 2012.; Spielmann Yvonne: „Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 21-39.; Blanken, Janet: „Elfriede Jelineks *Lust* als Beispiel eines postmodernen, feministischen Romans“ In: *Neophilologus* 78 (1994), S. 613-632.

der die Ergebnisse theoretisch einbettet. Als Werkzeuge für diesen Arbeitsprozess dienen Lesarten der Gender und Queer Studies sowie der Dekonstruktion, ebenso wie traditionelle Herangehensweisen der Narratologie und Linguistik.

Im Folgenden wird zunächst ein Rahmen für die Arbeit gesetzt, indem Begrifflichkeiten und grundsätzliche Prämissen verhandelt werden. Anschließend wird ein Einblick in die bisherige Forschung zum Thema der Arbeit gegeben, bevor dann im Hauptteil eine theoretische Grundlage der Gender Studies nach Judith Butler und der Konzepte der Performativität und Iterabilität folgt. Ein Unterkapitel über den Einfluss der Gender Studies auf die Literaturwissenschaft bildet den Übergang zum praktischen Teil der Arbeit, in dem Jelineks Methode der parodistischen Wiederholung als subversive Praxis herausgearbeitet wird. Dies geschieht auf mehreren Ebenen. Zunächst werden die Genre- und Gattungszuschreibungen an die Texte untersucht, dann rücken die narratologischen Elemente der Erzählinstanz und der Figuren in den Blick. Anschließend werden Dekonstruktionen von Geschlechtermythen auf der Ebene der Sprache anhand der Themenkomplexe Körper – Sexualität und Weiblichkeit – Männlichkeit behandelt. Ein Ausblickskapitel am Schluss schlägt vor, *Lust* und *Gier* queer zu lesen und empfiehlt dabei offene Fragen für zukünftige Forschungsprojekte.

Am Ende sollen *Lust* und *Gier* mit ihrem aufgedeckten subversiven Potential zurückbleiben und die Lesenden mit neuen Erkenntnissen sowie Anregungen zum Weiterdenken und Anderslesen aus dieser Arbeit herauskommen.

2. Vorbemerkungen

„Mein Gott, wie sollen wir da Seiten mit Inhalt füllen, wenn wir nicht einmal das Einfachste einfach sagen können!“ (G 309)⁷

Die Gender Studies zeichnet eine hohe Sensibilität gegenüber Begrifflichkeiten und deren Macht im Diskurs aus. Ebenso gilt es, grundsätzlich alles mit wachem Geist zu betrachten, sich auch reflexiv mit sich selbst auseinanderzusetzen und Bestehendes stetig zu hinterfragen. Es lässt sich also nichts „einfach“ sagen. Deshalb soll der Arbeit

⁷ Um die Fußnoten nicht zu überfüllen, wird fortan für Zitate aus den Primärwerken die Fließtextzitierweise verwendet. Hierzu werden die Kürzel „L“ für *Lust* und „G“ für *Gier. Ein Unterhaltungsroman* und die jeweilige Seitenzahl gebraucht. Die bibliographischen Angaben der beiden Texte lauten wie folgt:

Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

Jelinek, Elfriede: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

dieses Kapitel vorangestellt werden, das die im Folgenden verwendeten Begriffe, Prämissen und Vorgehensweisen vorstellt und auf ihre zu hinterfragenden Aspekte hin diskutiert. Dies stellt keinen Selbstzweck dar, sondern ist bereits ein konstitutiver Teil der Arbeit.

Während die Wörter ‚Frau‘ und ‚Mann‘ im alltäglichen Sprachgebrauch unverzichtbar und unwidersprüchlich sind, können sie im wissenschaftlichen Diskurs nicht problemlos, beziehungsweise unhinterfragt, verwendet werden; besonders nicht, wenn Geschlechterverhältnisse behandelt werden. In den Anfängen der Frauenforschung und feministischen Bewegungen erhoben ‚Frauen‘ ihre Stimmen gegen Unterdrückung und Ungleichheit und forderten Stereotypen und Rollenmuster heraus, die sie in eine Objekt- anstatt in eine Subjektposition verbannten.⁸ ‚Frauen‘ wurden dabei als homogene Gruppe angenommen, die durch die Tatsache vereint war, dass die Mitglieder weiblichen Geschlechts waren und diese Weiblichkeit eine Grundessenz ihrer Identität bildete. Im Postfeminismus, der „fruit of feminism in many ways“ ist und „a pluralistic way of viewing feminism“ darstellt, erfährt die Kategorie ‚Frau‘, beziehungsweise ‚Frauen‘, im Zuge der Subjektkritik ein Umdenken.⁹ Judith Butler erkennt den Begriff ‚Frauen‘ als „problematischen Begriff, eine[n] Kampfschauplatz und eine[...] Quelle der Sorge“¹⁰ und sieht in seiner „Konstruktion [...] als kohärentes, festes Subjekt eine unvermeidliche Regulierung und Verdinglichung der Geschlechterbeziehungen [...]“¹¹. Da sich dies gegen feministische Ziele richtet¹², müssen die Kategorien ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ anders behandelt werden.

„Identitätskategorien haben niemals nur einen deskriptiven, sondern immer auch einen normativen und damit ausschließenden Charakter“¹³, jedoch benötigt das menschliche Denken Struktur und sprachliche Ordnung, um sich organisieren und ausdrücken zu können. Darüber hinaus bewirkt die Verneinung jeglicher Identitätskategorien die Unmöglichkeit weiterer Argumentationen, die beispielsweise eine Unterdrückung der

⁸ Für einen Überblick über die Anfänge der Frauenforschung siehe: Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2000, S. 30-35.

⁹ Joyce, Elisabeth: „Postfeminism as Recombinant Fragment“. In: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshaus und Neumann 2006, S. 105-125, hier S. 112.

¹⁰ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke*. [Gender Trouble 1990] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 18.

¹¹ Ebd. S. 21.

¹² Ebd.

¹³ Butler, Judith: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘“. In: Behabib, Seyla / Butler, Judith u.a. (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer 1993a, S. 31-58, hier S. 49.

‚Frau‘ kritisieren, da etwas wie die ‚Frau‘ konzeptionell nicht mehr greifbar ist, das überhaupt unterdrückt werden könnte.¹⁴ Deswegen ist eine schlichte Verneinung der Begriffe keine sinnvolle Option und würde einem progressiven Weiterdenken im Wege stehen. Tatsächlich birgt genau das Gegenteil, nämlich das aktive, bewusste und reflektierte Verwenden der Termini die Lösung. Eine solche Verwendung beinhaltet das offene Annehmen der bestehenden Differenzen innerhalb der Kategorie ‚Frauen‘, die entlang desselben Prinzips wirken, indem sie selbst ebenfalls nicht als homogen, klar abgrenzbar und benennbar funktionieren.¹⁵ Daraus ergibt sich ein weiterer wichtiger Aspekt, der mitgedacht werden muss, nämlich jener der „definitivische[n] Unvollständigkeit“ von Kategorien, die „dann als normatives Ideal dienen [könnte], das von jeder zwanghaften Einschränkung befreit ist.“¹⁶ Die Kategorien ‚Frau‘ oder ‚Mann‘ befinden sich daher niemals in einem Stillstand, sondern sind gleichsam „prozessuale[...] Begriff[e], ein Werden und Konstruieren [...], von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht.“¹⁷ Daher bergen die Kategorien eine stete Offenheit, „Eingriffe und neue Bedeutungen“ zu erfahren.¹⁸ Mit Butlers Worten ließe sich diese reflektierte Haltung den Begriffen ‚Frau‘ und ‚Mann‘ gegenüber folgendermaßen zusammenfassen:

‚Frauen‘ als einen andauernden Ort der Auseinandersetzung oder als einen feministischen Ort agonalen Kampfes zu verstehen, heißt davon auszugehen, daß es keine Geschlossenheit für diese Kategorie geben kann und aus politisch bedeutenden Gründen auch niemals geben sollte. Daß die Kategorie niemals deskriptiv sein kann, ist die eigentliche Bedingung ihrer politischen Wirksamkeit. In diesem Sinn wird das, was aus der vom deskriptivistischen Ideal geprägten Perspektive als Uneinigkeit und Fraktionierung beklagt wird, von der anti-deskriptivistischen Perspektive als das offene und demokratisierende Potential der Kategorie *bejaht*.¹⁹

Dieselbe Haltung ist auch den Begriffen ‚weiblich‘, ‚männlich‘, ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ entgegenzubringen, die sich ebenfalls „letztlich niemals abschließend festschreiben [lassen].“²⁰ Stattdessen „müssen diese Kategorien im Sinne eines unentscheidbaren Oszillierens gedacht werden, das einen Raum eröffnet, der zugleich erlaubt, Geschlechtsidentitäten jenseits binärer und heteronormativer Modelle zu

¹⁴ Vgl. Haas, Birgit: „Positionen und Aspekte. Zum Begriff des Postfeminismus“, S. 7 – 61, hier S. 23. und Haas, Birgit: „Notizen zum dekonstruktivistischen Postfeminismus“, S. 101-104, hier S. 103. Beide in: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshaus und Neumann 2006.

¹⁵ Vgl. Butler 1993a, S. 50.

¹⁶ Vgl. Butler 1991, S. 35.

¹⁷ Ebd. S. 60.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann*. [*Bodies that Matter* 1993] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 302, [Hervorhebung im Original].

²⁰ Seitz, Sergej / Babka, Anna: „Begriffe - Aporie“. In: Babka / Posselt 2016, S. 43.

denken.“²¹ Ein solches Bewusstsein soll diese Arbeit begleiten und sowohl beim Schreiben als auch beim Lesen wirken. Die Begriffe Frau, Mann, weiblich, männlich, Weiblichkeit und Männlichkeit werden daher fortan nicht mehr gesondert gekennzeichnet, sondern bereits mit der oben beschriebenen Haltung verwendet.

Weiters ist im Zuge dieser Vorbemerkungen das Konzept der Intersektionalität zu nennen, das als ein stiller Beteiligter dieser Arbeit fungiert. Intersektionalität bezeichnet die Tatsache, „dass soziale Kategorien wie Gender, Ethnizität, Nation oder Klasse nicht isoliert voneinander konzeptualisiert werden können, sondern in ihren ‚Verwobenheiten‘ oder ‚Überkreuzungen (intersections) analysiert werden müssen.“²² Intersektionalität setzt an dem Punkt an, an dem sich Aufzählungen von Faktoren, die Identitäten konstituieren, normalerweise in ein „verlegenes ‚usw.‘“ oder „unbeschränkbares *et cetera*“ flüchten.²³ Derartige „[a]dditive Perspektiven sollen überwunden werden, indem der Fokus auf das *gleichzeitige Zusammenwirken* von sozialen Ungleichheiten gelegt wird. Es geht demnach nicht allein um die Berücksichtigung mehrerer sozialer Kategorien, sondern ebenfalls um die Analyse ihrer Wechselwirkungen.“²⁴ Die Kategorien sind also interdependent, in sich selbst aber auch nicht homogen, was die „falsche Einheitlichkeit“ auflöst und die Grenzen zunehmend verschwimmen lässt, sodass Ausschlüsse vermindert werden können.²⁵

Aufgrund des beschränkten Umfangs und der angestrebten Aufrechterhaltung eines klaren Forschungsfokus rund um die Forschungsfrage müssen in der Arbeit dennoch Ausschlüsse vorgenommen werden, insofern als explizit die Kategorie Gender herausgenommen und analysiert wird und andere Kategorien in den Hintergrund rücken. Doch obwohl lediglich Gender im Fokus steht, bedeutet es nicht, dass andere Kategorien nicht gleichsam interdependent mit Gender wirksam sind und auch in der Arbeit Beachtung finden werden. Aus diesem Grund heißt es oben, dass Intersektionalität lediglich ein stiller Beteiligter sein wird, was hoffentlich als Kompromiss funktioniert.

²¹ Seitz / Babka in Babka / Posselt 2016, S. 43.

²² Walgenbach, Katharina: „Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume“. In: Scambor, Elli / Zimmer, Fränk (Hg.): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medienkunst an den Achsen der Ungleichheit*. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 81-92, hier S. 81.

²³ Butler 1991, S. 210, [Kursivsetzung im Original].

²⁴ Walgenbach 2012, S. 81, [Hervorhebung im Original].

²⁵ Butler 1997, S. 167.

Der nächste Punkt, der eines Verhandeln vorweg bedarf, ist der Standpunkt der Autorinneninstanz innerhalb der Untersuchung der Texte. Über dieser Frage schwebt unweigerlich Roland Barthes Konzept vom „Tod des Autors“²⁶, das die Autor_inneninstanz vom Text löst und diesen für sich selbst stehen lässt. Es geht also darum, „den Autor als maßgebliche Interpretationsinstanz zu deinstallieren“²⁷, was grundsätzlich auch der Methode des close-readings und dem anti-hermeneutischen Vorgehen dieser Arbeit entgegenkäme. Allerdings ist Elfriede Jelinek eine Autorin, die in der öffentlichen Wahrnehmung stark mit ihren Werken verknüpft ist und auf gewisse Weise als Person in ihren Texten ‚mitgelesen‘ wird. Deswegen lässt sich ein Hinzuziehen ihrer Aussagen in Interviews und essayistischen Texten der Homepage rechtfertigen. Natürlich ist Jelinek eine Autorin, die immer wieder mit ihrer Selbstinszenierung spielt und bewusst Zweifel bezüglich ihrer Authentizität streut, weswegen getroffene Aussagen nicht als unabdingbare Wahrheiten angenommen werden können. Wenn man aber dem Vorschlag von Peter Clar folgt, Jelineks „Phänomen der Selbstinszenierung“ als „Kunstprodukt“ anzusehen, kann man diese Aussagen als Texte behandeln, die für sich selbst sprechen und deren Wahrheitsgehalt in Bezug auf Jelinek und ihr Leben keine Rolle spielt.²⁸

Denkt man diesen Ansatz weiter, so könnte man zwischen Jelineks Texten und ihr als Autorin eine Art Intertextualität herstellen. Da Jelinek als gesellschaftspolitische Autorin bezeichnet werden kann und sich über Themen und Zustände kritisch äußert, kann die Intertextualität zwischen diesen Äußerungen und ihren Texten produktiv genutzt werden. Gerade rund um das Thema dieser Arbeit bietet sich das Einbeziehen von Jelineks Stimme an, daher wird sie gelegentlich zu vernehmen sein – allerdings ohne von den Toten, in Barthes Sinne, auferstanden zu sein und ohne dass ihre Biographie als textbestimmend und deutungsweisend eingesetzt wird.

Schließlich soll dieses Kapitel noch dafür genutzt werden, auf die Wirkung der Variablen in dieser Arbeit hinzuweisen. Die Texte *Lust* und *Gier* sind durch ihren Druck in Buchform grundsätzlich abgeschlossen und auf diese eine Art existent, in der sie auf den Seiten stehen. Jedoch erfahren sie durch das Gelesen-Werden unweigerlich

²⁶ Vgl. Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard u.a.(Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 185-193.

²⁷ Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2013, S. 73.

²⁸ Clar, Peter: „Selbstpräsentation“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 21-26, hier S. 25; vgl. auch Schenkermayr, Christian: „Interviews und Porträts“. In Janke 2013, S. 341-347, hier S. 341, 345.

Änderungen, indem die Lesenden das schwarz auf weiß Gedruckte mit ihren eigenen Vorstellungen von der Welt vermischen, da „die semantischen Leerstellen des Textes je individuell [...] – wissentlich oder unwissentlich [ausgefüllt werden]“. ²⁹ Darin liegt also eine Variable, die niemals festgeschrieben werden kann, weswegen ein Text auch niemals nur der Text allein sein kann. Der „Akt des Lesens“ ist demnach „selbst als ein performativer Akt zu bezeichnen [...], denn er ist momentan (bezogen auf den jeweils gelesenen Text), situativ (in bezug auf die Lesenden) und zeitgebunden (in einem bestimmten historischen Moment).“ ³⁰ Sieht man dies mit Strowick, so liegt darin nicht nur eine ungewisse Variable, sondern eine produktive Kraft: „Lesen ist Wi(e)derlesen, performativer Akt der Wiederholung von Differenz. Wo aber Lesen qua Performanz zwangsläufig seine Wiederholung, d.h. Differenz mitliest, wird es zugleich zur Möglichkeit eines performativen Widerlesens/subversiver Relektüren.“ ³¹ Dies hebt die besondere Bedeutung des Lesens, auch für diese Arbeit, hervor.

Ähnlich wie das Lesen ist auch das Schreiben ein performativer Akt, ein Handeln mit Sprache, das eine handelnde Person voraussetzt. Laut Nieberle „hat jede/r Wissenschaftler/in eine Geschlechtsidentität, die ihre und seine Erkenntnisinteressen beeinflussen“, so auch die Verfasserin dieser Diplomarbeit. ³² Seien das Lesen und das Schreiben sowie die Forschung also nie von einer losgelösten Objektivität, so können sie dennoch einen Beitrag leisten, indem auch sie selbst sich erneutem Wi(e)derlesen zur Verfügung stellen.

3. Stand der Forschung

„Das Geschlecht seiner Frau ein Wald,
aus dem es ihm zornig zurückhällt.“ (L 58)

Während Marlies Janz 1995 feststellte, „von einer Jelinek-Forschung [könne] noch keine Rede sein“ ³³, so findet man nun, knapp fünfundzwanzig Jahre später, einen reichen Pool an Forschungsbeiträgen zu Elfriede Jelinek und ihren Texten. ³⁴ Einen beträchtlichen Beitrag zur aktuellen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Jelinek leistet

²⁹ Choluj, Bozena: „Vom Sinn der *gender*-Kategorie in der Literaturwissenschaft“. In: Baisch, Katharina / Kappert, Ines u.a. (Hg.): *Gender Revisited*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 99-115, hier S.101.

³⁰ Choluj in Baisch / Kappert 2002, S. 101.

³¹ Strowick, Elisabeth: „Letters that matter. Zu einer feministischen Rhetorik des Lesens“. In: Baisch / Kappert 2002, S. 53-71, hier S. 57.

³² Nieberle 2013, S. 13.

³³ Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. VII.

³⁴ Vgl. Gürtler, Christa: „Forschung“. In Janke 2013. S. 356-366.

Pia Janke, die erstens ein umfassendes Handbuch herausgegeben hat, das überblicksmäßig und trotzdem nicht oberflächlich in das Leben, Werk und die bestimmenden Themen der Autorin einführt.³⁵ Zweitens ist Janke Verfasserin des umfangreichen, zwei-bändigen Nachschlagewerkes *Werk und Rezeption*, das erstmals alle Jelinek-Texte sowie Sekundärliteratur in einem Buch sehr strukturiert auflistet, Wissenswertes dazu ergänzt und Querverbindungen herstellt.³⁶ Drittens leitet Janke das Jelinek Forschungszentrum³⁷, das einerseits die Arbeit mit Jelineks Texten international unterstützt und in Veranstaltungen zusammenführt, und andererseits online die Datenbank JeliNetz³⁸ betreibt, in der unzählige Arbeiten, auch von Studierenden, frei zugänglich veröffentlicht werden. Jankes Beiträge eignen sich also als Ausgangspunkt und Sprungbrett zur vertiefenden Forschung.

Taucht man in Jelineks Werk in Bezug auf die Geschlechterfragen ein, so wird ersichtlich, dass in jüngeren Jahren Jelineks Theatertexte zunehmend in den Vordergrund rückten.³⁹ Die Abwendung von traditionellen Verfahren der Dramatik hin zu prosaartigen „Textflächen“⁴⁰ bietet Raum für kreative Inszenierungen, ebenso wie für interpretatorische Freiheit. Da dies dem Denken außerhalb von Kategorien, das die Gender Studies betreiben, entgegenkommt, erweist sich die Untersuchung von Geschlecht in den Theatertexten als ergiebig und fruchtbringend.

Die Forschung zu den ‚klassischen‘ Prosatexten ist zumeist etwas älter, was auch damit zusammenhängt, dass *Gier* aus dem Jahr 2000 der letzte gedruckte romanhafte Text ist. Dominante Schwerpunkte in der Forschung zu den Romanen sind die Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die Rolle der Frau und die Sprache. Als programmatisches Zentrum der Texte wird häufig die Entmythologisierung oder die Dekonstruktion von Alltagsmythen genannt und herausgearbeitet. So behandelt etwa Marlies Janz *Lust* unter der Kapitelüberschrift „Mythen der Frau, Natur und Sexualität“.⁴¹ Auch Christa Gürtler schreibt über „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität“ in ihrem

³⁵ Janke 2013.

³⁶ Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 1/Teil 2. Unter Mitarbeit von Verena Humer, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr*. Wien: Praesens Verlag 2014.

³⁷ <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/home/>.

³⁸ <https://jelinetz.com/>.

³⁹ Vgl. Gürtler in Janke 2013, S. 357.

⁴⁰ Der Begriff der Textflächen ist überaus beflügelt und stets prominent in Forschungsbeiträgen zu Jelinek. Seinen Ursprung hat er allerdings in der Autorin selbst, wie sie in ihrem 2013 auf ihrer Homepage erschienenen Text „Textflächen“ schreibt. – Jelinek, Elfriede: „Textflächen“. 2013. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 05.01.2019].

⁴¹ Janz 1995, S. 111-122.

Sammelband *Gegen den schönen Schein*.⁴² Auf Roland Barthes' *Mythen des Alltags* gründend wird aus Jelineks Texten ein Anschreiben gegen die Natürlichkeit von geschichtlich Produziertem gelesen, wodurch gesellschaftlich Etabliertes als Mythos aufgedeckt wird.⁴³ Dieses Anschreiben gegen die Natürlichkeit ist kein direktes, ausformuliertes Dagegen, sondern ein Anschreiben von innen heraus, indem in den jeweiligen Diskursen gesprochen wird, diese aber so verändert werden, dass Verschleiertes durch verfremdende, spielerische Sprache offen gelegt wird.⁴⁴ Diese Tatsache sieht Uta Degner sich als roten Faden durch Jelineks Werk ziehend:

Von der Spannung zwischen einer kritischen Brechung der Trivialmythen und einer stilistischen Übernahme von deren Sprache lebt (nicht nur) Jelineks Frühwerk. Hier kann in der Tat bei allen thematischen und auch narrativen Modifikationen im weiteren Werk eine ästhetische Kontinuität gesehen werden, denn ihre Texte kennen keine unmittelbare, ‚natürliche‘ Sprache, sie benutzen – wie der Mythos nach Barthes – immer bereits vorhandene Aussagen und gehen dabei weit über traditionelle Verfahren der Intertextualität hinaus.⁴⁵

An anderer Stelle hebt Degner hervor, was Jelineks Werk auszeichnet, nämlich dass sie aufgrund ihrer Biographie zu einer „Poetik [gelangt], die als gemeinhin unvereinbar Geltendes zusammenführt, Engagement und ästhetische Form“.⁴⁶ Genau diese oft gegenübergestellten Pole bilden für Jelineks Schreiben einen Rahmen, der beide gleichermaßen ausstellt und eine Verwobenheit präsentiert, die zu einem intensiven Betrachten einlädt und immer wieder neue Facetten des Lesens evoziert. Aus diesem Grund gibt es Forschungsbeiträge in allen erdenklichen Nischen und Enden, die einerseits das politische Engagement der Autorin näher beleuchten und dieses in den Texten suchen. Dazu gehören unter anderem Cécile Chamayou-Kuhn, die die männliche gewaltvolle Macht über den Körper und die Frau thematisiert⁴⁷, Inge Stephan, die ebenfalls die Bedeutung des Körpers in aktuellen Diskursen sowie Texten von Jelinek untersucht⁴⁸, und Christine Hamm, die *Lust* im Kontext der Paradigmen „Weiblichkeit, Sexualität und Mütterlichkeit“⁴⁹ liest. Wogegen die Texte anschreiben und wohin

⁴² Gürtler, Christa: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität“. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 120-134.

⁴³ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags. Aus dem Französischen von Horst Brühmann*. Berlin: Suhrkamp 2010.

⁴⁴ Vgl. Gürtler in Gürtler 1990, S. 121.

⁴⁵ Degner, Uta: „Mythendekonstruktion“. In: Janke 2013, S. 41-46, hier S. 44.

⁴⁶ Degner, Uta: „Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte“. In: Janke 2013, S. 2-8, hier S. 5.

⁴⁷ Chamayou-Kuhn, Cécile: „‘gewalt zeugt gewalt!‘: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandsaufnahme“. In: Kaplan 2012, S. 28-47.

⁴⁸ Stephan, Inge: „‘Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.‘ Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek.“ In: *Figurationen* (1999), S. 36-49.

⁴⁹ Hamm, Christine: „Das tote Kind: Weiblichkeit, Sexualität und Mütterlichkeit in Elfriede Jelineks *Lust*“. In: Müller, Sabine / Theodorsen, Catherine (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat*.

Jelinek ihr Engagement richtet, ist nicht nur die systemische und strukturelle Unterdrückung der Frau, sondern auch jene im Privaten, die sie macht- und sprachlos in bestehende Herrschaftsverhältnisse fesselt, die von ihrer vermeintlichen Natürlichkeit zusammengehalten werden.

Auf der anderen Seite fokussieren sich manche Forschende wiederum mehr auf die ästhetischen Verfahren und stellen die Sprache in den Mittelpunkt der Untersuchung, wie etwa Klaus Bayer, der die Sprache in *Gier* untersucht⁵⁰ oder Uda Schestag, die Jelineks Sprache ganz im Detail und theoretisch fundiert in den Blick nimmt⁵¹. Immer wieder hervorgehoben wird in Bezug auf Jelineks Verfahren auch ihr Umgang mit Intertextualität.⁵² Sie bedient sich bekanntlich vorgefertigten Sprachmaterials, um von innen heraus Kritik zu üben, und verwendet dafür sowohl alltagssprachlich Etabliertes als auch literarische und philosophische Texte, sowie Material aus den Medien. Schestag benennt und erklärt dieses Vorgehen als „Montage“, die „bei Jelinek dem Kalkül einer umfassenden und grundlegenden Sprachkritik, die sich als Sozialkritik verstehen läßt, [unterliegt,] ohne sich jedoch notwendigerweise im inhaltlichen Bezug auf Gesellschaft zu erschöpfen.“⁵³ Man sieht, auch wenn Tendenzen zum einen oder zum anderen hin bestehen, lassen sich Form und Inhalt, Ästhetik und Engagement nie klar trennen oder gänzlich unabhängig voneinander betrachten.

Auch Bärbel Lücke sieht die Besonderheit an Elfriede Jelineks Schreiben darin, dass sie „wie kaum eine andere Autorin in unserer Zeit eine Literatur sprachlich-formaler Erneuerung und politischen Engagements schreibt“.⁵⁴ In ihrem Einführungswerk zu Jelineks Literatur behandelt Lücke Prosa- wie Theatertexte im Kontext der Dekonstruktion mit besonderem Augenmerk auf die Sprache. Sie arbeitet heraus, wie Jelineks „Programm“ als „dekonstruktivistische Aufklärerin“ aussieht und formuliert es folgendermaßen:

Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 251-269.

⁵⁰ Bayer, Klaus: „Beobachtungen zur Sprache des Romans *Gier* von Elfriede Jelinek“. In: Bluhm, Lothar / Rölleke, Heinz (Hg.): *Wirrendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 2005*, S. 265-280.

⁵¹ Schestag, Uta: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997.

⁵² Siehe dazu u.a.: Vogel, Juliane: „Intertextualität“. In: Janke 2013, S. 47-55 oder Müller-Dannhausen, Lea: „Für und wider die Tradition. Intertextualität und Intermedialität in der frühen Prosa Elfriede Jelineks“. In: Müller / Theodorsen 2008, S. 187-201.

⁵³ Schestag 1997, S. 44.

⁵⁴ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 7.

Mache Sprachstrukturen sichtbar, indem du die Sprache entstellst und ihre vermeintlich harmlose Verfügbarkeit und verlogene Wahrheitsgarantie zerstörst und die Sprache als Herrschaftsinstrument über Bewusstsein und Unbewusstes aufzeigst. Dann wirst du auch entstellte und verlogene gesellschaftliche Strukturen und Klischees sichtbar machen, denn sonst kann man sie nicht verändern.⁵⁵

Lücke schlüsselt auf, wie die einzelnen Werke dieses Programm verfolgen und fasst dabei thematisch ähnliche Texte zusammen. *Gier. Ein Unterhaltungsroman* wird mit *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* unter der Überschrift „Dekonstruktion von Heimat, Familie und Gesellschaft“ behandelt.⁵⁶ Die vermeintliche Natürlichkeit der Konzepte Heimat und Natur sowie jegliches Idyllische, das diesen Konzepten anhaftet, werden im Roman sprachlich dekonstruiert, wie Lücke herausarbeitet.⁵⁷ Viele Beiträge zu *Gier* stellen diese Verbindung her. Gürtler hebt zum Beispiel auch hervor, dass das heimatliche Österreich im Roman metaphorisch in Form des Sees ausgestellt und so dekonstruiert wird⁵⁸; außerdem sieht sie die Dekonstruktion auch im Kleinen Heimatlichen, nämlich dem Häuslichen, dessen ideologische Unantastbarkeit ebenfalls aufgebrochen und die Tiefen dahinter ausgestellt werden.⁵⁹ Auch Beschreibungen von Naturphänomenen selbst, insbesondere Pflanzen jeder Art, fungieren, wie Neda Bei bemerkt, im Roman als Mittel, um zu dekonstruieren.⁶⁰

Anders als *Gier*, zählt *Lust* (zusammen mit *Die Klavierspielerin*) zu den am meisten behandelten Werken Jelineks.⁶¹ Dies mag zum einen an der brisanten Thematik liegen, zum anderen aber auch an der öffentlichen Wirkung, die *Lust* rund um seine Erscheinung erzielte. Kaum ein Beitrag erwähnt nicht Jelineks ursprüngliche Intention für *Lust*, die da wäre, „einen Gegenentwurf zu Georges Batailles *Geschichte des Auges*“ zu schreiben, sozusagen einen „weibliche[n] Porno“, wie sie in einem Interview sagt.⁶² Dass *Lust* die Erwartungen, lustbringendes Leseerlebnis zu sein, aber nicht erfüllt und wie die Implikationen dieser Tatsache auf einer Metaebene betrachtet werden könnten, erläutert Alexandra Tacke in ihrem Artikel „Zwischen LeseLUST und PorNO: Zum

⁵⁵ Lück 2008, S. 24.

⁵⁶ Ebd., S. 67-71.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 49-50.

⁵⁸ Vgl. Gürtler, Christa: „Elfriede Jelineks Roman *Gier* – ein unterhaltsamer Kriminalroman.“ In: Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 143-152, hier S. 152.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 150-151.

⁶⁰ Vgl. Bei, Neda: „Elfriede Jelinek: GIER – gelesen von Neda Bei“. In: *Literarisches Quartier – Alte Schmiede*. Wien 2001. <http://www.ejournal.at/Kritik/beijeln.html>, [letzter Zugriff: 16.01.2019].

⁶¹ Vgl. Gürtler in Janke 2013, S. 360.

⁶² Vgl. Elfriede Jelinek in: *Frankfurter Rundschau* vom 7. Juli 1986, zit. n.: Tacke, Alexandra: „Zwischen LeseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989).“ In: Müller / Theodorsen 2008, S. 229-250, hier S. 229.

Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989)“. Sie zeigt darin die Möglichkeit auf, dass genau diese Enttäuschung von Jelinek geplant worden sein könnte und dass ihr Umgang mit den Medien rund um das Erscheinen des Romans ein durchdachtes Programm verfolgt haben könnte, das fortführt, was *Lust* (auch) betreibt, nämlich Kritik am Umgang der Medien mit Sexualität, insbesondere einer weiblichen Sexualität.⁶³ Kritiker_innen, die den Text nicht als reine Leseenttäuschung abtun, heben vor allem die Sprache als besonderes Element hervor. Jelinek selbst gibt zu, dass sie in *Lust* „[...] – für mich – eine sprachliche Souveränität vermittele, wie ich sie nicht mehr versuchen werde, weil das die Summe dessen ist, was ich literarisch immer wollte.“⁶⁴ Helga Gallas spricht von einer „Sprachorgie“⁶⁵, Janz von einer „hochartifiziellen Sprache“⁶⁶ und Lücke hebt die Sprache von der Ebene ihrer Funktion als ästhetische Form hinüber auf jene der Sprache als Stimme, als legitimes Sprechen im Diskurs, wenn sie schreibt: „das große Thema des Romans ist aber zu zeigen, dass die Frau keine eigene Sprache hat. Ihr wird Sprache nicht zugestanden. Dass das so ist, zeigt sich am deutlichsten und krassesten darin, dass es keine weibliche Sprache für die Lust gibt, denn die Libido ‚ist‘ männlich.“⁶⁷ Folgende Stelle aus Jelineks Text *Der Sinn des Obszönen* lässt sich bestätigend dazu heranziehen: „Es ist selbstverständlich so, daß sich die Frauen die Darstellung des Obszönen und des Nackten zurückerobern müssen. Ich versuche das, merke aber in meiner eigenen Arbeit, daß die Darstellung des Obszönen von Männern so usurpiert ist, daß Frauen keinen Ort dafür haben und scheitern müssen.“⁶⁸

Theoretisch an diese Thematik des weiblichen Sprechens und Schreibens anknüpfen und sie weiterdenken lässt sich mit Anna Babkas Aufsatz „Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer *allo écriture* (féminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva)“. Darin liest Babka einige von Jelineks Texten als „*allo-écriture-feminine*“, indem sie herausarbeitet, wie Jelinek Kritik im Zwischen, im Überschreitenden und im Verfallenden schreibt „als andauernde, kalauernde, persiflierende Dekonstruktion, als Diskurskritik geradewegs aus dem

⁶³ Vgl. Tacke in Müller / Theodorsen 2008, S. 230, 236-237.

⁶⁴ Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek“. In Bartsch / Höfler 1991, S. 9-19, hier S. 17.

⁶⁵ Gallas, Helga: „Sexualität und Begehren in Elfriede Jelineks *Lust* (1989). In: Cremerius, Johannes / Fischer, Gottfried / u.a. (Hg.): *Methoden in der Diskussion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 187-194, hier S. 193.

⁶⁶ Janz 1995, S. 113.

⁶⁷ Lücke 2008, S. 88.

⁶⁸ Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen“. In: Gehrke, Claudia (Hg.): *Frauen und Pornografie*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1988, S. 102-103, hier S. 102.

modernen Mund“.⁶⁹ Babka verwendet Konzepte von Cixous, Irigaray und Kristeva und wendet sie auf Jelineks Texte an, sodass diese letztlich als wirkungsmächtige Instanzen weiblicher Kritik gelesen werden können. Eine ähnlich harmonische Verflechtung von Theorie und Textbeispielen wie in Babkas Aufsatz, wird im Hauptteil der Arbeit angestrebt.

Häufig sprechen Forschungsbeiträge zu Jelineks Texten von einer abstrakten Ebene aus und stellen Beobachtungen an, ohne konkrete Textausschnitte mitzuliefern, die das Gesagte untermauern. Man findet zahlreiche Ausführungen dazu, was Jelinek in ihren Texten macht, jedoch überraschend wenige Beiträge, die untersuchen, wie sie dabei verfährt. Aus diesem Grund verpflichtet sich diese Arbeit beiden Aspekten – dem Was und dem Wie. Wenn Jelineks Texte, wie im Eingangszitat zu diesem Kapitel die Frau dem Mann, der Gesellschaft und ihren Missständen, zornig zurückhalten, dann tun sie das inmitten eines Waldes an Sekundärliteratur, wovon jeder einzelne Baum Teil ist und seinen Beitrag leistet, Diskussionen und Denkanstöße zu beflügeln. Diese Diplomarbeit beginnt an dieser Stelle nun, selbstständig zu sprießen und zu wachsen, in der wohligen und anregenden Umgebung der anderen Bäume und der Gewissheit, auch weiterhin das ein oder andere Blatt eines älteren Baumes ausborgen zu dürfen.

4. Gender Studies nach Judith Butler – Eine Einführung

„Es ist, als ob man sich für sich erkämpfen müßte, um überhaupt sein zu dürfen was man schon ist.“⁷⁰

Die Gender Studies sind eine erfolgreich etablierte Forschungsrichtung, die ihre Ansätze und Bestrebungen inter- bzw. transdisziplinär in viele Bereiche streuen. Inmitten dieser wirksamen Präsenz läuft man jedoch leicht Gefahr, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen, wenn laute, zornige Stimmen, kämpferische Haltungen und ein Dagegen die Dinge sind, die mit den Gender Studies assoziiert werden. Denn was bei oberflächlichem Hinsehen Negativität ausstrahlt, verfolgt doch im Grunde Positives, das die Gesellschaft nur bereichert und weit mehr Frieden als Kampf verkörpert. Die Ziele

⁶⁹ Babka, Anna: „Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva)“. <https://jelinekgender.univie.ac.at/theorie/babka-frauenschreiben-jelineklesen/>, S. 39. [letzter Zugriff: 16.01.2019].

⁷⁰ Jelinek, Elfriede: „Frauenraum“. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zu Politik und Gesellschaft, 2000. [letzter Zugriff: 28.03.2019].

der Gender Studies sind, Ausschlüsse zu verhindern und Verschiedenheit und Vielfalt in der Gesellschaft anzunehmen und als bereichernd zu etablieren, damit jeder Mensch möglichst frei und sich selbst treu bleibend leben kann. Um dieses noch utopisch anmutende Ziel erreichen zu können, muss Geschlecht als etwas Konstruiertes aufgedeckt werden, was ihm wiederum die Macht nimmt, Lebensformen einen starren Binarismus aufzuoktrozieren und durch regulierende Normen Ausschlüsse zu tätigen.

Diese Ziele bauen auf die Vorarbeit der feministischen Strömungen des letzten Jahrhunderts auf. Während die Vertreterinnen des First Wave Feminism um politische Gleichheit rund um das Wahlrecht für Frauen kämpften, stand im Second Wave Feminism der 1960er bis 1980er Jahre die soziale Gleichheit und der Kampf um Rechte auch im Privaten im Mittelpunkt. Wissenschaftlich beschäftigten sich die Women's Studies mit diesen Themen. Da Epochen und Zeiteinteilungen von gesellschaftlichen Bewegungen sich immer erst im Nachhinein etablieren – auch sie sind konstruiert – ist es schwierig zu definieren, in welcher Phase oder Wave sich der Feminismus heutzutage befindet und wo er in den Jahren unmittelbar davor war. Ob sich Feminist_innen mit Bewegungen wie „#MeToo“ oder „Time's Up“ aktuell in einer Third oder Fourth Wave befinden, bleibt dabei faktisch irrelevant; wichtiger ist, die progressiven Veränderungen hervorzuheben, von denen die Gender Studies beeinflusst werden. Die rassistischen Hintergründe der Anfänge des Feminismus mussten hinterfragt und ausgelöscht werden, wodurch es zu einer Begriffsverschiebung kam, die an Feminismus die Konzepte Inklusion und Intersektionalität kompromisslos bindet. Durch die weltweite Vernetzung online besteht die Möglichkeit, viele Stimmen sprechen und beitragen zu lassen, wodurch Konzepte wie etwa *queerness*, *trans-inclusiveness* und *body-positivity* bzw. *-neutrality* vor allem im öffentlichen feministischen Diskurs Einfluss nehmen. Missstände werden aufgedeckt und diskriminierende Systeme und Instanzen werden unermüdlich kritisiert. In den Gender Studies wird diesen Bestrebungen wissenschaftlich nachgegangen, indem Theorien entwickelt und diskutiert werden, mit deren Hilfe Kulturprodukte rund um Identitäten gelesen und wi(e)dergelesen werden. Judith Butlers Beiträgen zu diesen Theorien wendet sich nun der nächste Abschnitt zu.

4.1 Grundsätzliches

„So grenzt sich einer vom andern durch sein Geschlecht ab, das die Natur in dieser Form nicht so gewollt haben kann.“ (L 68)

Wegweisend und bahnbrechend weist erstmals Simone de Beauvoir auf die Konstruiertheit der Geschlechter hin, wenn sie in ihrem Werk *Le Deuxième Sexe / Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* aus dem Jahr 1949 schreibt: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“⁷¹ In den Jahrzehnten danach bleibt die Beschäftigung mit der Gewordenheit von Dingen eine der zentralen Fragen der Gender Studies. Darin, diese Gewordenheit aufzudecken, liegt die Möglichkeit, sich von essentialistischen, der ‚Natur‘ folgenden Auffassungen abzuwenden und die Macht, die daraus hervorgeht, zu entlegitimieren. Judith Butler veranschaulicht diesen abstrakten Sachverhalt mit Michel Foucault und seiner Erkenntnis, „daß die juridischen Machtregime die Subjekte, die sie schließlich repräsentieren, zuerst auch *produzieren*.“⁷² Wenn also bei Gericht eine Strafe verhängt wird, so handelt das Gericht als würde es ein Gesetz repräsentieren, wenn es es in Wirklichkeit durch seine (wiederholte und wiederholende) Verwendung produziert.⁷³ Butler möchte darauf hinaus, dass es bei der Frage um das Subjekt, speziell um das weibliche, feministische Subjekt, nicht (nur) um Prozesse der Repräsentation, sondern um solche der Konstruktion geht:

Es genügt also nicht zu untersuchen, wie Frauen in Sprache und Politik vollständig repräsentiert werden können. Die feministische Kritik muss auch begreifen, wie die Kategorie »Frau(en)«, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll. [...] Möglicherweise wird dieses Subjekt, ebenso wie die Beschwörung eines »vor« dem Gesetz selbst als fiktive Grundlage für seinen eigenen Legitimationsanspruch geschaffen.⁷⁴

Butler begründet damit die Prämisse, dass nichts prädiskursiv, essentiell und rein natürlich existiert, das repräsentiert werden kann, da alles diskursiv, im Diskurs konstruiert wird. Auch ein Subjekt oder dessen Geschlechtsidentität ist nicht außerhalb oder vor dem Diskurs vorhanden, sondern wird durch diesen erst hervorgebracht. Ähnlich wie bei den Begriffen Frau und Mann geht es bei der Kritik am Subjekt nicht

⁷¹ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. [Le Deuxième Sexe 1949]* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007⁷, S. 334.

⁷² Butler 1991, S. 16, [Hervorhebung im Original].

⁷³ Vgl. ebd. S. 16-17.

⁷⁴ Ebd. S. 17-18.

darum, es zu verneinen oder aus dem Sprachgebrauch zu verbannen, sondern seine unhinterfragte, normierende Verwendung soll einer offeneren und reflektierten weichen.⁷⁵ Zu einer solchen Verwendung gehört das Wissen um die Verwobenheit von Subjekt und Kontext: „Das Subjekt weist nicht erst eine intakte ontologische Reflexivität auf und ist dann in einem zweiten Schritt in einem kulturellen Kontext situiert. Vielmehr ist dieser kulturelle Kontext sozusagen immer schon da als der disartikulierte Prozeß der Konstruktion des Subjekts.“⁷⁶ Was für das Subjekt gilt, gilt auch für die Geschlechtsidentität, die „sich [...] nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen [läßt], in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird.“⁷⁷

Diese „politischen und kulturellen Vernetzungen“ sind überwiegend dichotomisch organisiert, sodass Oppositionspaare entstehen, die wiederum hierarchisch wirksam sind. So sind Gegenüberstellungen wie Mann/Frau, schwarz/weiß, alt/jung, eigen/fremd selten neutral, sondern funktionieren, indem ein Teil der Paare als ‚besser‘ oder ‚richtiger‘ angesehen wird, während dem anderen etwas ‚Schlechtes‘ oder ‚Falsches‘ anhaftet. Die Analogien, die sich durch diese Paarungen leicht vornehmen lassen, bilden die Grundlage für Macht- und Oppressionsverhältnisse. Während es ein grundsätzliches Ziel der Gender Studies ist, diese vor allem problematischen Dichotomien aufzulösen, geht Butler einen Schritt weiter und nimmt sich ein binär angeordnetes Paar vor, das sich bis dato problem- und kritiklos etabliert hat, nämlich jenes von *sex*, dem biologischen Geschlecht, und *gender*, dem sozialen oder kulturellen Geschlecht.

Vor Butler herrschte die Auffassung, Fragen rund um das Geschlecht würden allein *gender*⁷⁸ betreffen, da diesem ein veränderbares Moment inhärent sei, während *sex*⁷⁹ biologisch eindeutig festgeschrieben und durch äußerliche Praktiken nicht veränderbar sei. Butler kritisiert diese Festgeschriebenheit und vermeintliche Natürlichkeit mitsamt ihrem absoluten Gültigkeitsanspruch, indem sie behauptet, auch *sex* sei diskursiv konstituiert:

⁷⁵ Vgl. Butler in Benhabib / Butler et al. 1993a, S. 41 u. 48.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 44.

⁷⁷ Butler 1991, S. 18.

⁷⁸ In dieser Arbeit wird der Begriff *gender* gemäß seinem Gebrauch im Englischen verwendet, obwohl es Übersetzungsmöglichkeit wie etwa „soziokulturelle[s] Geschlecht“ oder „Geschlechtsidentität“ gibt. Dies wurde so entschieden, weil es „in der deutschen Sprache keine Entsprechung“ gibt, die nicht neue begrifflich bedingte Unklarheiten in die Diskussion bringen würde. – Braun, Christina von / Stephan, Inge: „Einleitung“. In: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S.9-15, hier S. 9.

⁷⁹ Analog zu *gender* wird auch *sex* wie im Englischen verwendet.

Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens »Geschlecht« vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist. [...] Diese Produktion des Geschlechts *als* vordiskursive Gegebenheit muß umgekehrt als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparats verstanden werden, den der Begriff »Geschlechtsidentität« (*gender*) bezeichnet.⁸⁰

Es gibt also kein unantastbar neutrales *sex*, das die körperliche Einschreibefläche für kulturelle und gesellschaftliche Prägungen darstellt und in weiterer Folge zu *gender* wird, sondern sowohl *sex* als auch *gender* werden durch diskursive Prozesse konstituiert. Ebenso wie diese Aussage revolutionär war, so war sie auch kontrovers und Kritik ausgesetzt. Als Antwort darauf schrieb Butler ihr Buch *Bodies that matter / Körper von Gewicht*, in dem sie die Konzepte aus *Gender Trouble / Das Unbehagen der Geschlechter* detaillierter erklärt und weiterführt. Sie stellt sich gegen die Kritik, „daß »alles diskursiv konstruiert ist«“ und die Materialität von Körpern verleugnet würde.⁸¹ Was Butler tut, ist ein Hinführen zum Umdenken der starren Strukturen, in denen die Materie (im Fall von Geschlecht ist das der Körper) als das Unanfechtbare gilt. Denn zweifelsohne gibt es eine Materie, „jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als *ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.*“⁸² Gerade in Bezug auf Körper und *sex* kann ein solches Umdenken verdeutlichen, wie Normen entstehen und sich in der Gesellschaft festsetzen, und in weiterer Folge können mehr ausschussfreie Möglichkeiten für Geschlechter und Körper bestehen.⁸³

Wie genau solche Prozesse funktionieren, die Geschlecht konstruieren und wie darin ein Umdenken möglich wird, behandeln die folgenden beiden Abschnitte, die die Konzepte Performativität und Iterabilität vorstellen.

⁸⁰ Butler 1991, S.24, [Hervorhebung und Kursivsetzung im Original].

⁸¹ Butler 1997, S. 30.

⁸² Ebd. S. 32, [Kursivsetzung im Original].

⁸³ Vgl. ebd. S. 56.

4.2 Performativität

„[...] so einfach ist das Gespräch der Körper,
jeder versteht es ohne Worte [...]“ (G 178)

Butler verwendet den Begriff der Performativität, der aus der Sprechakttheorie und von John L. Austin stammt, um zu erklären, wie *gender* ent- und bestehen kann. Sie behauptet: „Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed.“⁸⁴ Demnach besteht kein Geschlecht abseits von oder vor Performativität und *gender* ist „performativ, d.h. [es] selbst konstituiert die Identität, die [es] angeblich ist“.⁸⁵ Dadurch macht Butler erneut deutlich, dass Geschlecht nichts Essentialistisches, natürlich Gegebenes ist, sondern dass es nur durch Prozesse und innerhalb dieser existiert: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese »Äußerungen« konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“⁸⁶ „Äußerungen“ bezieht sich hier nicht ausschließlich auf sprachliche Äußerungen, sondern umfasst menschlichen Ausdruck jeglicher Art und Weise, von äußerlichem Erscheinungsbild bis hin zu Mimik, Gestik, Körperhaltung und Verhaltensweisen. Anstatt vermeintlich geschlechtsspezifische Arten dieses Ausdrucks auf ein gegebenes Geschlecht zurückzuführen, sind vielmehr diese Ausdrucksarten selbst der konstitutive Ursprung von Geschlechtszuweisung. Da sie also Performativität betreiben, werden sie performative Akte oder Praktiken genannt.

Dabei gilt es, gewisse, grundlegende Eigenschaften zu beachten. Zunächst ist Performativität kein einmalig auftretendes Phänomen, das gar zeitlich festgelegt werden kann.⁸⁷ Sie befindet sich im ständigen Prozess und lebt von Wiederholung.⁸⁸ Was dabei wiederholt wird, ist stets „eine Imitation ohne Original“⁸⁹ oder eine „Kopie zur Kopie“⁹⁰, das bedeutet, es gibt keinen reflexiven Ursprungsort als initiative Quelle, sondern lediglich „eine[...] Reihe von Imitationsverfahren, die sich letztlich nur auf andere Imitationen beziehen [...]“.⁹¹ Je öfter diese Imitationen wieder und wieder

⁸⁴ Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: Theatre Journal 40.4 (1988), S. 519-531, hier S. 527.

⁸⁵ Butler 1991, S. 49.

⁸⁶ Butler 1991, S. 49, [Kursivsetzungen im Original].

⁸⁷ Vgl. Butler 1997, S. 22 und 36.

⁸⁸ Genaueres dazu folgt in 4.3 Iterabilität.

⁸⁹ Butler 1991, S. 203.

⁹⁰ Ebd. S. 58.

⁹¹ Ebd. S. 203.

imitiert werden, desto mehr haftet ihnen der Anschein von Natürlichkeit und Essenz an. Dabei „bringen die verschiedenen Akte der Geschlechtsidentität überhaupt erst die Idee der Geschlechtsidentität hervor: Ohne diese Akte gäbe es keine Geschlechtsidentität. Die Geschlechtsidentität erweist sich somit als Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“⁹²

Obwohl *gender* also eine performative Konstruktion ist, hat es dennoch durch ebendiesen Prozess der Verschleierung seiner Entstehung und die daraus resultierende vermeintlich natürliche Gültigkeit die Macht, darüber zu bestimmen, ob und in welchem Ausmaß eine Person gesellschaftlich intelligibel ist oder nicht, weil „»Personen« erst intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit widererkennbaren Mustern der Geschlechter-Intelligibilität (*gender intelligibility*) geschlechtlich bestimmt sind.“⁹³ Was durch diese normativen, geschlechtlichen Bedingungen von Existenz entsteht, sind ebenjene Ausschlüsse, gegen die die Gender Studies ankämpfen, indem sie Konstruktionsprozesse offenlegen und das Konzept der Performativität verbreiten.⁹⁴ Nimmt man Performativität als den Mechanismus an, der *gender* ent- und bestehen lässt, so verfolgt dieser automatisierte Mechanismus das „strategische[...] Ziel [...], die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten – ein Ziel, das sich keinem Subjekt zusprechen lässt, sondern eher umgekehrt das Subjekt begründet und festigt.“⁹⁵ Der „binäre Rahmen“, in dem Geschlecht gehalten wird, ergibt gleichsam Rahmen und Normen für das (Zusammen)Leben der Menschen. So werden *queere* Lebensformen, da sie mit der Norm des heterosexuellen Begehrens nicht konform sind, außerhalb des gesellschaftlich Normalen angesiedelt und die heterosexuelle Matrix gestärkt.

Des Weiteren muss Performativität klar von Performanz als willentliche, absichtliche und bewusste Darstellung abgegrenzt werden, denn sie besteht vielmehr durch „Zwang“ als durch freie Entscheidung.⁹⁶ Dieser Zwang bedingt Performativität, ist jedoch kein bewusster Antrieb in den Köpfen der Individuen, sondern dem System der Geschlechter inhärent, da *gender* ohne ihn nicht existieren könnte.⁹⁷ Wenn ein Bewusstsein oder eine Intentionalität bei Performativität mitgedacht werden, entsteht der Anschein, es gebe etwas Inneres, das durch Performanz nach außen gelangt, aber dem ist nicht so:

⁹² Butler 1991, S. 205.

⁹³ Ebd. S. 37, [Kursivsetzung im Original].

⁹⁴ Vgl. Butler 1997, S. 260.

⁹⁵ Butler 1991, S. 206.

⁹⁶ Vgl. Butler 1997, S. 139 und 321.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 139.

Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind.⁹⁸

Anders formuliert und um noch einmal die Wirkungsweise von Performativität hervorzuheben, kann man mit Butler sagen: „Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert.“⁹⁹

4.3 Iterabilität

“Diese Leute können sich durch endlose Wiederholungen doch nur einfach vervielfältigen.“ (L 13)

Obgleich die Wirksamkeit von Iterabilität im vorigen Abschnitt bereits mitgeschwungen ist, wird sie hier noch einmal gesondert erläutert, da sie in den praktischen Abschnitten besonders relevant sein wird. Iterabilität meint im Grunde eine Wiederholung; die Bedeutung für den kulturwissenschaftlichen Kontext erkennt und beschreibt Jacques Derrida auf folgende Weise:

Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinne dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen. Das heißt nicht, daß das Zeichen [*marque*] außerhalb eines Kontexts gilt, sondern ganz im Gegenteil, daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungsprinzip gibt. Diese Zitathaftigkeit, diese Verdoppelung oder Doppelheit, diese Iterabilität des Zeichens [*marque*] ist kein Zufall und keine Anomalie, sondern ist genau das (Normale/Anormale), ohne das ein Zeichen [*marque*] nicht einmal mehr auf sogenannt „normale“ Weise funktionieren könnte. Was wäre ein Zeichen [*marque*], das nicht zitiert werden könnte? Und dessen Ursprung nicht unterwegs verlorengehen könnte?¹⁰⁰

Auf diese Feststellung Derridas, dass jegliche Zeichen nur funktionieren, indem sie wiederholbar und zitierbar sind, gründet Butler ihr Konzept der Performativität. Wie bereits im vorigen Abschnitt ersichtlich wird, sind Performativität und Iterabilität eng miteinander verwoben, wobei Iterabilität eine grundlegende Konstituente von Performativität darstellt. Die performativen Akte, die Geschlecht hervorbringen, müssen

⁹⁸ Butler 1991, S. 200, [Hervorhebung im Original].

⁹⁹ Ebd. S. 207.

¹⁰⁰ Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Derrida, Jacques: Limited Inc.* Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien: Passagen-Verlag 2001, S. 15-46, hier S. 32, [Kursivsetzungen und Hervorhebung im Original].

stets wiederholt werden, um ihren Gültigkeitsanspruch zu bewahren. Subjekte, Identitäten und deren *gender* werden konstituiert durch „die stilisierte Wiederholung der Akte“¹⁰¹ in einem „reguliert[e]n Wiederholungsprozeß“¹⁰², der verschleiert, dass ihm nichts Ursprüngliches, Natürliches zugrunde liegt. Der Körper ist dabei das primäre Objekt, das diesen Prozessen unterworfen ist, und der Ort, an dem *gender* wirksam wird, denn “[...] the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time”¹⁰³. Gleichzeitig wird an Körpern auch *sex* wirksam als

ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das »biologische Geschlecht« materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen. Daß diese ständige Wiederholung notwendig ist, zeigt, daß die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird.¹⁰⁴

Was hier deutlich wird und was auch bereits bei Derrida etwa in der letzten Frage des eingangs verwendeten Zitats mitschwingt, ist die Tatsache, dass Iterabilität auch eine Möglichkeit der Veränderung, des Ausbruchs aus den scheinbar starren Strukturen rund um Geschlecht bietet. Denn diese Strukturen weisen „Brüche und feine Risse“¹⁰⁵ auf, ebenso wie ihnen die „Drohung, ihre Wiederholung werde *unterbleiben*“¹⁰⁶ die Macht mindert. Butler zufolge ist „die »Handlungsmöglichkeit« in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren.“¹⁰⁷ Ein Eingreifen und ein veränderndes Handeln sind also möglich, indem Wiederholungen und ihr scheinbar konstantes Wirken „*unterminiert*“¹⁰⁸ werden und sich durch das Variieren in der Wiederholung „*verschieben*“¹⁰⁹. Ein solches Variieren kann etwa sein, „die Wiederholung zu verfehlen“ oder es kann die Form einer „De-Formation oder parodistischen Wiederholung“ annehmen.¹¹⁰ Ein wichtiger Beteiligter von variiertem Wiederholung ist der Kontext, denn „[a]ufgrund der Iterabilität ist es stets möglich, einen Ausdruck aus seiner Verkettung herauszunehmen und in andere Ketten einzuschreiben oder diesen aufzupropfen.“¹¹¹ Das bedeutet, indem ein Zeichen in einen neuen Kontext eingebettet

¹⁰¹ Butler 1991, S. 206.

¹⁰² Ebd. S. 213.

¹⁰³ Butler 1988, S. 523.

¹⁰⁴ Butler 1997, S. 21.

¹⁰⁵ Ebd. S. 32.

¹⁰⁶ Ebd. S. 149, [Hervorhebung im Original].

¹⁰⁷ Butler 1991, S. 213.

¹⁰⁸ Butler 1997, S. 317, [Hervorhebung im Original].

¹⁰⁹ Butler 1991, S. 217, [Hervorhebung im Original].

¹¹⁰ Ebd. S. 207.

¹¹¹ Posselt, Gerald: „Iterabilität“. In Babka / Posselt 2016, S. 64-65, hier S. 64.

wird, was durch verändernde Wiederholung möglich ist, kann es neu wirksam werden und die alten Normen subvertieren.

Da *Lust* und *Gier* die Iterabilität des sprachlichen Zeichens und die daraus resultierende Handlungsmöglichkeit in diesem Sinne nutzen, werden in den praktischen Kapiteln Beispiele erläutert werden, die das Theoretische verständlicher machen. Darum wird auf eine weitere Ausführung an dieser Stelle verzichtet und zum nächsten, abschließenden Abschnitt dieses Kapitels übergegangen.

4.4 Einfluss auf die Literaturwissenschaft

„Das Schreiben und das Lesen
ist stets der Männer Fach gewesen.“¹¹²

Da Literatur als Medium ebenso zwischen Repräsentation und Konstruktion steckt wie performative Ausdrücke und Handlungen, kann auch sie als performativer Akt gesehen werden.¹¹³ Während in den Anfängen der Feministischen Literaturwissenschaft das Hauptaugenmerk auf der Repräsentationsfunktion von Literatur im Hinblick auf die Rolle und das Bild der Frau lag, indem Texte als mimetisch gelesen wurden, begleitet oder ersetzt dies heute das Bewusstsein, dass Literatur auch diskursiv zu Geschlechterkonstruktionen und -verhältnissen beiträgt.¹¹⁴ Sie kann diese einerseits „reproduzieren“, andererseits aber auch „subvertieren“, wenn sie „als utopischer Entwurf, parodistische Verfremdung und Maskerade“ auftritt.¹¹⁵ Besonders wirksam wird diese Tatsache bei Erzähltexten:

Das Narrative wird dabei [bei den „Fragen nach der narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten, der performativen Qualität allen Erzählens und der ›Performativität von Geschlecht‹“¹¹⁶] als eine gattungs- und medienübergreifende kulturelle Praxis verstanden, die von weitreichender Bedeutung für Geschlechterkonstruktionen und Geschlechterverhältnisse ist, weil Erzählungen Vorstellungen von ›Geschlecht‹ nicht nur reflektieren oder inszenieren, sondern auch hervorbringen. Aus dieser Sicht erscheint Erzählen somit als einer der performativen

¹¹² Jelinek 2000.

¹¹³ Vgl. Choluj in Baisch / Kappert 2002, S. 101.

¹¹⁴ Vgl. Gymnich, Marion: „Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, S. 251-269, hier S. 252.

¹¹⁵ Choluj in Baisch / Kappert 2002, S. 101.

¹¹⁶ Aus dem Satz vor dem Zitat, siehe nächste Fußnote.

Akte, die Identitäten und Geschlechterkonstruktionen überhaupt erst erzeugen und kulturell stabilisieren.¹¹⁷

Demnach kann eine Beschäftigung mit Erzähltexten innerhalb einer genderorientierten Literaturwissenschaft den Gender Studies als Mittel dienen, ihre Anliegen zu verdeutlichen und ihre Ziele zu erfüllen, wenn Entwürfe von Geschlechtern und Lebensformen in Texten auf ihre Konstruktionsprozesse und Normkonformität hin analysiert werden.

Führt man eine solche Analyse von Texten durch, bewegt man sich im „Symbolsystem“ Literatur.¹¹⁸ Dieses meint das System innerhalb von Fiktion, seine Formen und Darstellungsmöglichkeiten. Andererseits kann man sich auch mit Literatur als „Sozialsystem“ beschäftigen, das die Prozesse außerhalb der Fiktion und innerhalb der realpolitischen, gesellschaftlichen Lebenswelt meint, wie etwa die „Produktion, Rezeption und Vermittlung“ von Literatur.¹¹⁹ Am Sozialsystem Literatur kritisiert die genderorientierte Literaturwissenschaft vor allem die Aufrechterhaltung eines androzentrischen Kanons und den systematischen Ausschluss von weiblichen Autorinnen bzw. queeren Autor_innen sowie den damit einhergehenden schwierigen Zugang zu Machtpositionen innerhalb des Sozialsystems Literatur. Wenn auf diese Kritik in der Arbeit auch nicht näher und explizit eingegangen wird, so ist sie doch im Weiteren mitzudenken, da sie das Verständnis von Literatur als System weg von ihrer Unantastbarkeit hin zu offeneren und freieren Möglichkeiten führt.

Aufgrund ihrer offenen Grenzen anderen Disziplinen gegenüber verfügen die Gender Studies über „keine feste Methodik“, sondern sie „greifen vielmehr die verschiedenen Methoden in den einzelnen Disziplinen auf, arbeiten mit ihnen, modifizieren sie und entwickeln sie so weiter, daß sie für die Gender-Fragestellungen produktiv gemacht werden können.“¹²⁰ So geschieht es auch mit der Literaturwissenschaft; die Gender Studies übernehmen die Methoden, passen sie aber so weit an, dass sie möglichst nützlich für die eigenen Zwecke werden können. Zu den aktuell gebräuchlichen Arbeitsweisen kommen sie unter anderem über die feministische Narratologie. Diese vereint erstmals die Bestrebungen der frühen feministischen Literaturwissenschaft, das

¹¹⁷Nünning, Vera / Nünning, Ansgar: „Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 1-32, hier S. 22.

¹¹⁸ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 252.

¹¹⁹ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 252.

¹²⁰ Von Braun / Stephan in Von Braun / Stephan 2000, S. 15.

Inhaltliche der Texte hinsichtlich Geschlecht zu untersuchen, und die traditionelle Narratologie mit ihrem stark strukturellen Vorgehen.¹²¹ Aus dieser Vereinigung entsteht die feministische Narratologie, die sich mit der „Semantisierung literarischer Formen“ beschäftigt, also untersucht, wie die narratologischen Formen mit dem Inhalt in Beziehung treten und selbst Bedeutung tragen, und wie die Merkmale der Narratologie für Fragestellungen der Gender Studies verwendet werden können.¹²² Dies entspricht den Aufforderungen Butlers, die kritisiert, wie „die Spaltung zwischen Form und Inhalt“ analog zur „künstlichen philosophischen Unterscheidung zwischen abstraktem, universalem Denken und konkreter materieller Realität“ funktioniert.¹²³ Obwohl Kategorien auch „künstlich“ sind, ist ihre Verwendung (mit dem Bewusstsein für ihre Künstlichkeit) für praktische Untersuchungen doch notwendig. Kategorien, die bei einer solchen Untersuchung eine Rolle spielen, sind etwa das Geschlecht der Figuren, Erzähl- und Autor_inneninstanzen, die Raum- und die Zeitdarstellung sowie die Konzepte „Stimme“, „Blick“, „Körper“ und „Agency“, die Geschlechterverhältnisse in Texten von einer Metaebene aus analysierbar machen.¹²⁴ Für alle methodischen Ansätze gilt jedoch die Tatsache, „dass sie eine kritische Auseinandersetzung mit der textuellen Repräsentation der Geschlechterordnung zu operationalisieren suchen“ und dass sie nach dem „Erschließen von Zusammenhängen zwischen inhaltlichen wie auch strukturellen textuellen Phänomenen einerseits und gesellschaftlichen Machtstrukturen in Form der Geschlechterordnung andererseits“ streben.¹²⁵

Aus diesen Überlegungen, wie die Gender Studies und ihre Konzepte Performativität sowie Iterabilität mit Literatur fruchtbar verbunden werden können, entspringt der Antrieb für den nun folgenden praktischen Teil der Arbeit. Die Theorie wird dieses Vorhaben aber stets begleiten, denn – um es mit Butler zu sagen, die sich auf Barbara Christian beruft – man kann „die literarische Erzählung als einen Ort betrachten, an dem Theorie statthat“, und im besten Fall blühen die beiden gemeinsam auf.¹²⁶

¹²¹ Vgl. Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 256.

¹²² Nünning / Nünning in Nünning / Nünning 2004, S. 11.

¹²³ Butler 1991, S. 177.

¹²⁴ Vgl. Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 256-259.

¹²⁵ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 255.

¹²⁶ Butler 1997, S. 252.

5. Subversive Wiederholung in *Lust* und *Gier*

„Schließlich habe ich einige Signallampen, Rückstrahler und farbige Klebebänder an meiner Dichtkunst angebracht, damit Sie, wenn alle Stricke reißen, sämtliche Glocken klingeln hören, bis Sie fast taub sind. Ein wunderbarer Chor wird das werden, wenn ich erst den Einsatz gegeben habe.“ (G 163)

Auch wenn die „Signallampen, Rückstrahler und farbige[n] Klebebänder“ ohne Zweifel und vehement auf die Kritik in *Lust* und *Gier* verweisen, so sind sie doch nicht wie Pfeile oder ausformulierte Hinweisschilder, sondern reihen sich mühelos, nahtlos in die Texte ein, sodass Text und Kritik auf eine Weise verwoben sind, wie das nur die Subversion vermag. Wenn Kritik etwas bewirken und verändern möchte, bedarf es einer Handlungsfähigkeit, die „sich genau an solchen Schnittpunkten [findet], wo der Diskurs sich erneuert.“¹²⁷ Den Diskurs erneuern kann man natürlich durch gewaltvolles Übertönen oder wortreiches, explizites Eingreifen, allerdings bietet die Wiederholung, als iterabile Performativität, die Möglichkeit, subversiv vorzugehen, das heißt von innen einzugreifen und Veränderung direkt bei der Wurzel des Problems zu bewirken.

Anna Babka hat solch subversive Formen von Wiederholung in ihrem Text „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha“ theoretisch aufgegriffen und miteinander eng geführt.¹²⁸ Laut Butler „[offenbart] [d]ie parodistische Wiederholung des Originals, [...] daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“¹²⁹ Zu solchen parodistischen Wiederholungen zählt für Butler alles „Theatralische“, wie etwa *drag*, *cross-dressing* oder Travestie.¹³⁰ Auch Homi Bhabhas Konzept der *mimikry*¹³¹ sieht Babka entlang desselben Mechanismus‘ wirksam, der

¹²⁷ Butler, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“. In Benhabib / Butler et al. 1993b, S. 122-132, hier S. 125.

¹²⁸ Babka, Anna: „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha“. In: Grizelj, Mario / Jahraus, Oliver (Hg.): *Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 167-180.

¹²⁹ Butler 1991, S. 58.

¹³⁰ Babka 2011, S. 170.

¹³¹ Homi Bhabha beschreibt mit *mimikry* Strategien der Anpassung der Kolonialisierten an die Kolonialisierenden. Eine solche Anpassung macht die Kolonialisierten so ähnlich, dass sie neben den / trotz der Kolonialisierenden leben können; dennoch können sie nur „fast, aber doch nicht ganz“ (S.126) wie diese sein, sondern bleiben ‚das Andere‘. Für Bhabha ist *mimikry* aber nicht lediglich ein Anpassen, sondern es liegt für ihn darin auch die Möglichkeit des Widerstandes und der „Bedrohung“ (S. 127), da in der veränderten Wiederholung ‚das Original‘ subvertiert werden kann. Siehe dazu: Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2007, S. 125-136.

wiederholt, wovon es keinen Ursprung gibt, und gleichsam „auf die Repräsentationen [zurückwirkt]“¹³². Babka schreibt weiter: „Durch die Wiederholung wird die Konstruktion bzw. der künstliche Charakter von Herrschaft, Nation und Identität entblößt und in seiner rhetorischen Verfasstheit offenkundig.“¹³³ Dazu gehört auch das Bewusstsein, dass parodistische Wiederholungen und *mimikry* keine am Rande befindlichen Praktiken sind, sondern dass sie „immer schon‘ und auf allen Seiten der Macht gegenwärtig [sind]“, da auch jene, die den Normen gemäß leben und sich ihnen „im gleichen Maße übertrieben [...] unterwerfen“, daran teilhaben.¹³⁴ Babka erkennt also diese theatralischen, parodistischen Praktiken, die Butler und Bhabha mit ihren Konzepten beschreiben, als „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*, die zu hybriden, kontaminierten Positionen führen, denen [...] unter bestimmten Bedingungen ein subversives Potential zugesprochen werden kann.“¹³⁵

Konkrete Strategien dieser Praktiken sieht Babka etwa bei Luce Irigarays *zweiter Syntax*, „ein[em] Gegenmittel zu herrschenden Diskursen, ein[em] ‚Heilmittel‘ als Strategie der Wiederholung, bei der nichts kopiert, sondern eher ironisiert wird“ und *Mimesis spielen*, also „nicht analysieren, nicht über Theorien und Texte schreiben, sondern paraphrasieren, kommentieren, spielerisch wiederholen, Textstrukturen aufbrechen, Textmechanismen aufdecken“.¹³⁶ In dem bereits zitierten Text „Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen“ argumentiert Babka, dass die *zweite Syntax* und *Mimesis spielen* durchaus verwendet werden können, um die Funktionsweise von Jelineks Texten nachzuvollziehen¹³⁷:

Jelinek fokussiert nicht auf einen bestimmten Diskurs, sie setzt die einer *écriture féminine* zugeschriebenen sprachlichen, rhetorischen, poetischen Mittel ein, um sich mit zahlreichen diskursiven Formationen, die die Wahrnehmung unserer Wirklichkeit strukturieren, auseinanderzusetzen und diese letztlich durch die Strategie der ironisierenden, parodierenden *Mimesis* nicht nur zu entlarven, sondern deren Wahrheitsanspruch zu subvertieren.¹³⁸

Auf welchen Ebenen und durch welche sprachlichen Verfahren Jelinek dies in *Lust* und *Gier* tut, wird nun im Laufe der folgenden Kapitel herausgearbeitet.

¹³² Babka 2011, S. 176.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd. S. 171.

¹³⁵ Ebd. S. 177.

¹³⁶ Babka 2011, S. 173. Babkas Quellen: Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main 1980, S. 175f.; Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979, S. 78 u. 471.

¹³⁷ Babka *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen*, S. 35.

¹³⁸ Ebd. S. 35-36.

5.1 Die Genre-Frage

„Vielleicht ist das alles eine Form von Wahnsinn, na, eher ein Förmchen, in das die Kinder ihren Sand pressen, um ihn dem Nachbarn aufs Auge zu drücken.“ (G 447)

Beschäftigt man sich mit Genres von literarischen Texten, so betrachtet man die Formen dieser und fragt, aufgrund welcher Merkmale sie zu einer gemeinsamen Art zusammengefasst werden können. Demnach definiert man Genre in der Literaturwissenschaft als „Gruppe von Texten mit ähnlichen Eigenschaften“.¹³⁹ Häufig wird der Begriff aber auch synonym für Gattung verwendet, die eine etwas genauere Definition verzeichnet: „[I]nstitutionalisiertes, auf sozialen Konventionen beruhendes textuelles Ordnungsmuster, das v.a. auf lit. Texte bezogen wird, aber auch in der Wissenschaft [...], im Journalismus [...] oder allg. im Bereich von Gebrauchstexten [...] wichtig ist“.¹⁴⁰ Wenn also das Bestehen einer Gattung auf ihre „sozialen Konventionen“ zurückgeht und für literarische Genres „die Kriterien der Zuordnung eines Textes zu einem G[enre] [variieren]“¹⁴¹, kann die absolute Aussagekräftigkeit des Ordnungsbegriffs „Genre“ in Frage gestellt werden. Dennoch ist genau „Ordnung“ das Stichwort für die Erklärung, warum die Literaturwissenschaft nicht umhin kommt, literarische Texte weiterhin verschiedenen Genres zuzuordnen; um strukturiert arbeiten zu können, benötigt die Wissenschaft, ebenso wie das menschliche Denken an sich, Kategorisierungen, Muster und ‚Boxen‘. Aber, (wie bereits mehrfach an anderer Stelle vorgeschlagen), dieser Notwendigkeit sollte kein blindes Verwenden und Einteilen folgen, sondern ein reflektierter Umgang mit Genre, etwa insofern als Untersuchungen eher deskriptiv als präskriptiv vorgenommen werden sollen und „Abweichungen, Brüche und hybridisierende[...] Aspekte[...]“ begrüßt und nach ihrer Bedeutung befragt werden sollen.¹⁴²

Im Kontext der Fragestellungen, die die Gender Studies an Texte stellen, kann die ehemals starre Auffassung von Genre sogar fruchtbar gemacht und genützt werden, denn

¹³⁹ Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Schweikle, Günther und Irmgard. Hg. v. Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph u. a. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007, S. 275.

¹⁴⁰ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 261.

¹⁴¹ Ebd., S. 275.

¹⁴² Nieberle 2013, S. 78.

Wiedergebrauchs-Formen sind [...] bedeutungsgeladene Träger von Ideologien des kulturellen Gedächtnisses, d.h. von Vergangenheitsversionen, Geschichtsbildern, Konzepten kollektiver Identität sowie von Wert- und Normvorstellungen. Und damit sind sie auch an der Etablierung, Tradierung und Dekonstruktion von Geschlechterdifferenz maßgeblich beteiligt.¹⁴³

Es ist also durchaus sinnvoll, an *Lust* und *Gier* zunächst mit der Frage nach deren Teilhabe an bestimmten (teils im Titel oder Klappentext selbst proklamierten) Genres heranzugehen. Da Jelinek eine Autorin ist, die (in) eine(r) „Vielfalt von Genres“¹⁴⁴ schreibt und sich gewöhnlich nicht der traditionellsten Verfahrensweisen bedient, erscheint die Ausgangslage für eine Analyse der Genres bezüglich ihres subversiven Potentials aussichtsreich und vielversprechend. So werden nun in den beiden folgenden Abschnitten *Lust* und *Gier* sowie ihre vermeintliche Zugehörigkeit zu den Genres pornographische Literatur und Unterhaltungsroman bzw. Kriminalroman mitsamt etwaigen Abweichungen – verfremdender Wiederholungen – untersucht.

5.1.1 *Lust* als (Anti-)Porno

„Gleich sind die Kleider herunter gestreut, und die beiden stecken mehr ineinander, als daß sie aneinander hängen würden.“ (L 78-79)

Wie bereits im Kapitel zum Forschungsstand kurz umrissen, ist der mediale Rummel im Vorfeld des Erscheinens von *Lust*, des vermeintlichen weiblichen Pornos, aus den Rezensionen und wissenschaftlichen Artikeln zum Roman nicht wegzudenken. Ungeachtet dessen, ob von Jelinek geplant und instrumentalisiert oder nicht, die Erwartung, mit *Lust* einen Roman des Genres pornographische Literatur zu lesen, und deren Enttäuschung sind teils mehr, teils weniger subtil in Kritiken und Forschungsbeiträgen (mit-)lesbar. Dies lässt erkennen, dass die Frage um das Genre hier präsenter als möglicherweise in anderen Texten Jelineks ist und die Rezeption sogar konstitutiv beeinflusst. Die Beiträge, die explizit und auf einer Metaebene das Genre zum Thema machen, unternehmen nicht selten selbst den Versuch, zu zeigen, warum und inwiefern die (gemeinhin stillschweigend vereinbarten und verstandenen) Kriterien des Genres Pornographie vom Text erfüllt bzw. nicht erfüllt werden.

¹⁴³ Erll, Astrid / Seibel, Klaudia: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“. In Nünning / Nünning 2004, S. 180-208, hier S. 191.

¹⁴⁴ Babka, Anna / Clar, Peter: „Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk“. In: Wei, Liu / Müller, Julian (Hg.): *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*. Wien: Präsens 2014, S. 51-77, hier S. 69.

Wenn auch unterschiedlich argumentiert, so ziehen die allermeisten Beiträge die Schlussfolgerung, dass *Lust* nicht (nur oder rein) pornographisch ist. Leopold Federmair etwa schreibt: „Wer einen Text wie *Lust* nicht als Totalsatire liest, liest ihn falsch.“¹⁴⁵ Allyson Fiddler lässt auf ihre Begründung, dass die Lesenden durch die Sprache und die formalen Charakteristika von den Sexszenen abgelenkt sind¹⁴⁶, den Schluss folgen, dass „Jelinek’s text is therefore not pornographic. What *Lust* does become is a parody of pornography, a work of *anti*-pornography.“¹⁴⁷ Auch Alexandra Pontzen sieht die Sprache als entscheidend an:

Diese Parallele zum Porno [die Darstellung von Geschlechtsakten, Anm. E.R.] gibt den Hauptanlaß, den Roman als pornographisch lesen zu wollen. Das allerdings muß scheitern. Denn die Sprache des Körpers entsinnlicht die Körpersprache und verunmöglicht die bildhafte Imagination im Kopf des Lesenden durch eine Überfülle divergierender Verweise und sich selbst generierender Bildbrüche.¹⁴⁸

Antonia Ingelfinger kommt zum selben Ergebnis mit ihrer Aussage: „Jelinek [...] schreibt mit *Lust* keine Pornografie, sondern eine Art Meta-Pornografie, die wegen ihrer aggressiven Destruktivität als satirische Anti-Pornografie bezeichnet werden muss.“¹⁴⁹ Jelinek selbst bezieht in ihrem Text *Der Sinn des Obszönen* zu dieser Frage Stellung: „Ich bin selbst immer wieder beschuldigt worden, pornografische Sachen zu schreiben. Ich würde aber sagen, daß ich Anti-Pornographie schreibe.“¹⁵⁰

Um diesen Überlegungen etwas strukturierter nachgehen zu können, sei hier zunächst versucht, die Übereinstimmung von *Lust* und pornographischer Literatur gemäß der Definition des Metzler Lexikons der Literatur zu bestimmen. Aus dem Lexikon-Eintrag lassen sich drei Merkmale herausnehmen, mit denen die pornographische Literatur beschreibbar wird. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass diese Merkmale überspannend stets das jeweilige Zeitalter sowie die Region eine Bestimmungsmacht besitzen und diese über die Merkmale hinaus entscheidend dafür sind, ob etwas als

¹⁴⁵ Federmair, Leopold: „Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks »Lust«.“ In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. Jg. 52 / 1 (2006). S. 50-62, hier S. 60.

¹⁴⁶ Vgl. Fiddler, Allyson: „Problems with Porn: Situating Elfriede Jelinek’s *Lust*.“ In: German Life & Letters. A quarterly Review. 44/5 (1990-91), S. 404-415, hier S. 411.

¹⁴⁷ Ebd. S. 413.

¹⁴⁸ Pontzen, Alexandra: „Lust – keine Lust. *Der weibliche Körper im erotischen Roman von Ulla Hahn bis Elfriede Jelinek*“. In: Freund, Wieland / Freund, Winfried (Hg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 53-76, hier S. 63.

¹⁴⁹ Ingelfinger, Antonia: „‘Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen‘. Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges*.“ Freiburger FrauenStudien: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. Jg. 10 / 15 (2004), S. 199 -218, hier S. 212.

¹⁵⁰ Jelinek 1988, S. 102.

pornographisch angesehen wird oder nicht.¹⁵¹ Als erstes Merkmal ist die pornographische Literatur „gekennzeichnet durch die gleichermaßen produktive wie rezeptive Wirkungsabsicht, sexuell zu erregen bzw. erregt zu werden.“¹⁵² Um herauszufinden, welche produktive Absicht hinter *Lust* steckt, kann man nur Jelinek selbst ‚befragen‘. Als Antwort eignet sich erneut der Text *Der Sinn des Obszönen*, in dem Jelinek schreibt: „Meine Arbeit nenne ich anti-pornografisch, weil ich einen Bewußtmachungsprozeß erzielen und nicht nur einfach aufgeilen 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.“¹⁵³ Das Partikel ‚nur‘ erlaubt hier zwei Interpretationsmöglichkeiten. Einerseits kann es semantisch zu ‚nicht‘ angeschlossen werden und sagt damit aus, dass Jelinek nicht nur aufgeilen möchte, sondern auch „einen Bewußtmachungsprozeß erzielen“ will, wonach das Aufgeilen bzw. Erregen also auch eine Absicht wäre. Wenn ‚nur‘ aber andererseits zu ‚einfach aufgeilen‘ angehängt wird, bedeutet die Aussage, dass Jelinek mehr möchte als nur, lediglich, aufgeilen. Werden Jelineks feministisches Engagement und ihre Aussagen zur weiblichen Sexualität in Betracht gezogen, so zeigt sich eine Tendenz zur zweiten Interpretationsmöglichkeit durchaus als gerechtfertigt. Wenngleich faktisch nicht eindeutig belegbar, so kann man dennoch vorsichtig festhalten, dass *Lust* das Merkmal des Erregen-Wollens auf Produktionsseite nicht aufweist, allenfalls nicht als Haupt- oder alleinige Absicht. Auf Rezeptionsseite ist das Erregt-Werden-Wollen von überraschender Komplexität, wenn man es von zwei Ebenen aus betrachtet.

Die erste Ebene, die sich scheinbar offensichtlich und selbstverständlich erschließt, ist jene der persönlichen sexuellen Erregung beim Lesen von *Lust*. Was so simpel anmutet und mit ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ leicht zu beantworten wäre, ist wissenschaftlich weder operationalisierbar noch überhaupt greifbar. Denn obwohl es für sexuelle Erregung keine objektiven Kriterien gibt und geben kann, findet sie auch in subjektiven Kritiken keinen expliziten Eingang. Es herrscht zwar überwiegend die stille Übereinkunft, dass ein dem ‚herkömmlichen‘ Porno zumindest nahe kommender Roman erwartet wurde und dass dies nicht erfüllt wurde, aber auf das Kriterium des Erregt-Werdens wird – verständlicherweise – kaum näher eingegangen. Verständlicherweise deswegen, weil das Sprechen über Pornographie stets von „difficulties of tone and attitude“ begleitet

¹⁵¹ Vgl. Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 600.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Jelinek 1988, S. 102.

und unweigerlich im (üblicherweise emotionsgeladenen) Spannungsfeld zwischen Ablehnung und Befürwortung angesiedelt ist.¹⁵⁴ Auch Jelineks Ausdrucksweise in der oben zitierten Aussage, sie sei „beschuldigt“ worden, „aufgeilen“ zu wollen, suggeriert, dass das Stigma um Pornographie deutlich wirksam war. Es gilt daher, sich der Frage nach Erregung auf Rezeptionsseite von einer zweiten Ebene aus zu nähern.

Lässt man das Titelwort ‚Lust‘ die ‚Erregung‘ ersetzen, so finden sich zahlreiche Beiträge, die über die Lust an *Lust* sprechen. Es ist allerdings nicht die sexuelle Lust, die sie thematisieren, sondern die Leselust, die fast einstimmig als gering befunden wird. Tacke schreibt von einer „ganz besondere[n] Lektüreherausforderung“¹⁵⁵ und dass „Lesefrust, Unlust und Enttäuschung [...] fester Bestandteil des Prosatextes *Lust* [sind]“¹⁵⁶, und auch für Fiddler ist es „not an easy text to read“.¹⁵⁷ Janz führt ihre Einschätzung dazu folgendermaßen aus: „Nicht nur, daß ein lineares und bloß ›kulinarisches‹ Lesen unmöglich wird, vielmehr fordert *Lust* ein Rezeptionsverhalten, das permanent die aufwendigsten Interpretationsleistungen vollbringt [...]“¹⁵⁸ An dieser Stelle lassen sich Leselust und sexuelle Erregung wieder zusammenführen, denn was narratologisch vermeintlich fehlt, um als Literatur „kulinärisch“ konsumierbar zu sein, begründet in der Pornographie die Voraussetzung, sexuell erregen zu können. Im Lexikon in der Abgrenzung von Pornographie zu erotischer Literatur steht geschrieben, dass letztere „einen höheren Anteil an Affekten transportiert“¹⁵⁹ und Susan Sontag schreibt: „Der Mangel an emotionaler Intensität in der Pornographie ist aber weder eine künstlerische Schwäche noch das Zeichen einer zum Prinzip erhobenen Unmenschlichkeit. Es ist die Voraussetzung für die sexuelle Reaktion des Lesers.“¹⁶⁰ In der Beschreibung der enttäuschten Leselust liegt also die Voraussetzung für sexuelle Lust. Da diese aber ebenfalls enttäuscht wird, durch Faktoren, die im Folgenden noch genauer betrachtet werden, handelt es sich gewissermaßen um eine doppelte Enttäuschung. Die Lust, die sexuell erwartet wurde, kann auch nicht, nicht einmal, literarisch empfunden werden. Die Tendenz zu einer nicht erfüllten Erregungsabsicht, die sich dadurch ergibt, stellt *Lust* hinsichtlich des ersten Lexikon- Merkmals von

¹⁵⁴ Williams, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure, and the ‚Frenzy of the Visible‘*. Berkely / Los Angeles: University of California Press 1989, S. xi.

¹⁵⁵ Tacke in Müller / Theodorsen 2008, S. 247.

¹⁵⁶ Ebd. S. 246.

¹⁵⁷ Fiddler 1990-91, S. 411.

¹⁵⁸ Janz 1995, S. 113.

¹⁵⁹ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 600.

¹⁶⁰ Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1982, S. 68.

Pornographie demnach ein ungenügendes Zeugnis aus; weder auf Produktions- noch auf Rezeptionsseite kann die Frage nach der Erregungsabsicht klar mit ‚Ja‘ beantwortet werden. Aber auch ein ‚Nein‘ ergibt sich nicht lücken- und hindernislos. Der Text befindet sich in einem Dazwischen, spielt mit den Erwartungen der Lesenden, tritt leicht anders auf als ‚herkömmliche‘ Pornographie. Deswegen kann in diesen ersten Überlegungen bereits ein Aufblitzen von Jelineks subversiven Verfahren gesehen werden.

Auch ein Abgleichen von *Lust* mit dem zweiten Merkmal bedarf einiger Ausführungen. Es lautet: „Als Kriterium für p.L. [pornographische Literatur, Anm. E.R.] genügt es jedoch nicht, wenn sexuelle Sachverhalte in unverhüllter Sprache beschrieben sind. Man sollte Texte nur dann der Textsorte »Pornographie« zuordnen, wenn in ihnen sexuelle Beschreibungen einen weit überwiegenden Anteil haben.“¹⁶¹ Darin enthalten sind zwei Aspekte, die vorerst getrennt behandelt werden können, nämlich zum einen der Aspekt der „unverhüllte[n]“ Beschreibung von „sexuelle[n] Sachverhalte[n] und zum anderen der Aspekt des „weit überwiegenden Anteil[s]“ von „sexuelle[n] Beschreibungen“. Um den zweiten Aspekt wissenschaftlich belegen zu können, bedürfte es einer genauen quantitativen Analyse von *Lust*. Angesichts des geringen Erkenntnisgewinns im größeren Kontext dieser Arbeit, ist der Zeitaufwand, den eine solche Analyse bedeuten würde, aber zu groß. Deswegen muss bei dieser Frage auf eine objektive, wissenschaftlich belegbare Antwort verzichtet und stattdessen den subjektiven Eindrücken der Lesenden vertraut werden. Anna Webers Eindruck ist beispielsweise, dass „[f]ast jede Seite [...] einen Koitus oder Cunnilingus [...] [beschreibt]“¹⁶²; Andreas Isenschmid spricht in seiner Rezension von „150 dieser 250 Seiten“, auf denen es zu sexuellem Kontakt kommt, was 60 Prozent und damit etwas mehr als jede zweite Seite ausmachen würde.¹⁶³ Es kann also trotz fehlender wissenschaftlicher Analyse davon ausgegangen werden, dass der Aspekt des weit überwiegenden Anteils von sexuellen Beschreibungen erfüllt wird und *Lust* nach diesem Teilmerkmal der Pornographie zugeordnet werden kann. Es gilt nun aber noch den anderen Aspekt des zweiten Merkmals zu untersuchen, nämlich, ob „sexuelle Sachverhalte in unverhüllter Sprache beschrieben sind“.

¹⁶¹ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 600.

¹⁶² Weber, Anna: „Sandmann und Olimpia“. KRITIKEN – Zum Roman *Lust* (1989). In: Bartsch / Höfler 1991: S. 228-234, hier S. 232.

¹⁶³ Isenschmid, Andreas: „Trivialroman in experimenteller Tarnung.“ KRITIKEN – Zum Roman *Lust* (1989). In Bartsch / Höfler 1991: S. 239-243, hier S. 241.

Diese Frage wirkt auf den ersten Blick schnell beantwortet. Da sexuelle Sachverhalte in überwiegendem Anteil den Inhalt des Buches ausmachen und die sexuellen Handlungen linear und detailliert beschrieben werden, liegt die Annahme nah, dieses Merkmal sei voll und ganz erfüllt. Geht man allerdings genau auf die Formulierung „in unverhüllter Sprache“ ein und verschiebt den Fokus vom Inhalt auf die Sprache, so rückt die glasklare Antwort etwas weiter weg. Im Geschriebenen ist es nicht so einfach wie im Visuellen, verhüllt und unverhüllt zu unterscheiden. Der Duden führt als Bedeutungen für ‚unverhüllt‘ „nicht verborgen“ und „ganz offensichtlich“ an.¹⁶⁴ Die sexuellen Sachverhalte in *Lust* sind einerseits ganz offensichtlich – die sexuelle Handlung ist klar erkennbar und kann nicht missverstanden werden. Dennoch ist aber die Sprache nicht vollkommen offensichtlich, sondern agiert häufig verbergend. So werden zum Beispiel nicht (nur) die für die Geschlechtsteile gebräuchlichen, anatomisch richtigen Begriffe verwendet, sondern zumeist bildhafte. Der Penis etwa ist ein „Stachel“ (L 14), ein „rote[s] Kopferl“ (L 34), ein „Fleischklotz“ (L 227), ein „Pinsel“ (L 250) oder ein „sehnige[r] Stiel“ (L 263), die Brüste sind „große warme Fladen Dung“ (L 19), das Gesäß ist das „Hinterzimmer“ (L 26) und die Vagina ein „nüchterne[s] Gewässer“ (L 34), das „Unterholz ihrer Hose“ (L 60) oder eine „Furche“ (L 71). Geschlechtsakte sind sprachlich auf ähnliche Weise dargestellt. Dazu drei Beispiele aus dem Text:

Wie blind kassiert die Frau Geborgenheit aus dem spuckenden Spender des Mannes, der ihre Brüste melkt. (L 33)

Der Büchsenöffner wird aus der grauenhaften Flanellhose gezogen, und eine milchige Flüssigkeit erscheint, nachdem der Mann etwa eine Weile, die ein Fettfleck braucht, eingewirkt hat und liebend sich in einer stacheligen Haarwolke ertönen hat lassen. (L 40)

Er steckt ihr den rechten Zeigefinger tief ins Arschloch hinein, und mit pendelnden Zitzen kniet sie über ihm und schrubbt, Haare in Augen und Mund, Schweiß auf der Stirn, fremden Speichel in der Halsgrube, den blassen Killerwal dort vor ihr, so lang, bis das freundliche Licht herunterfällt, die Nacht kommt und dieses Tier aufs neue mit seinem Schwanz zu peitschen beginnen kann. (L 80)

Die Geschlechtsakte Oralverkehr, Masturbation und Handjob werden durch Formulierungen wie „kassiert [...] aus dem spuckenden Spender“, „sich ertönen hat lassen“ und „das freundliche Licht herunterfällt“ sprachlich verschleiert, verhüllt. Sieht man noch genauer hin, so ist es der männliche Orgasmus, der nicht unverhüllt zu lesen ist, der aber laut Andrea Braidt (sich auf Enrico Wolf berufend) in Pornofilmen als „cum-shot“ oder „money-shot“ das gewissermaßen zwingende und wichtigste Element

¹⁶⁴ „unverhüllt“ auf Duden Online. <https://www.duden.de/node/192080/revision/192116>. [letzter Zugriff: 16.01.2019].

ist, das „jede Nummer beendet und ihr eine Form der (strukturellen) Geschlossenheit gibt.¹⁶⁵ Wenn Jelinek an vielen Stellen in dieses zentrale Moment eines Pornos sprachlich verhüllend eingreift, bedient sie ganz klar nicht die Konsumhaltung, mit der an einen Porno herangegangen wird, sondern enttäuscht sie. Zusätzlich verfremdet sie die typischen Geschlechtsakte, indem sie sie durch Wörter wie „melkt“, „Büchsenöffner“, „milchig“, „Fettfleck“ und „schrubbt“ mit dem semantischen Feld der Haushaltstätigkeiten zusammenführt. Dieser Kontext des Arbeitens und Saubermachens, der beim Lesen dazu gesponnen wird, fungiert ebenfalls als Schleier, der ein unverhülltes Dasein von *Lust* als Porno verhindert. Das zweite Merkmal erfüllt der Text somit, wie das erste, nur teilweise.

Das dritte Merkmal von pornographischer Literatur lautet wie folgt: „Vollständig pornographische Gedichte, Dramen und Romane bestehen aber nur aus in ihrer Abfolge beliebig vertausch- und vermehrbaren sexuellen Handlungen“.¹⁶⁶ Zieht man diesbezüglich wieder die Eindrücke von RezensentInnen und ForscherInnen heran, so stößt man häufig auf Aussagen wie folgende: „Der Direktor einer Papierfabrik und mächtigste Mann des Ortes, von unerschöpflicher Potenz und sexuellem Drang, befriedigt seine Bedürfnisse wegen der Aids-Gefahr nur noch an seiner Frau – *in kaum endender Wiederholung*, in (fast) allen möglichen Formen [...]“¹⁶⁷. Etwas weiter in derselben Rezension wird von der „*unendliche[n] Sexualität*“ gesprochen.¹⁶⁸ Auch bei Alexandra Heberger ist die Rede von „endlos scheinender Wiederholung“¹⁶⁹, ebenso bei Günther A. Höfler, der die Wörter „endlose[...] Synchronie“¹⁷⁰ verwendet. Pontzen erkennt dies ebenfalls und stellt selbst den Vergleich mit Pornos her:

Gesprochen wird im Duktus der Allgemeingültigkeit, und der Anstrich des Zeitlosen macht den Zirkel der Gesamterzählung zur Endlosschleife, jenem Ordnungsprinzip, das der Text mit dem Pornofilm teilt. Das Gefühl von Leerlauf und Monotonie des Immergeichen dominiert über die Macht der Handlung.¹⁷¹

¹⁶⁵ Braidt, Andrea B.: „Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno“. In: montage AV [Porno]. 18/2/2009, S. 31-53, hier S. 37.

¹⁶⁶ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 600.

¹⁶⁷ Philippi, Klaus-Peter: „Sprach-Lust, Körper-Ekel“. KRITIKEN – Zum Roman Lust (1989). In Bartsch / Höfler 1991, S. 234-239, hier S. 235, [Hervorhebung E.R.].

¹⁶⁸ Ebd, [Hervorhebung E.R.].

¹⁶⁹ Heberger, Alexandra: *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Osnabrück: Der Andere Verl. 2002, S. 93.

¹⁷⁰ Höfler, Günther A.: „Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek“. In: Bartsch / Höfler 1991, S. 155-172, hier S. 159.

¹⁷¹ Pontzen in Freund / Freund 2001, S. 61.

Mithilfe dieser Aussagen kann davon ausgegangen werden, dass das dritte Merkmal auf *Lust* zutrifft. Besonders der Aspekt der Vermehrbarkeit von sexuellen Handlungen scheint durch die Betonung der Endlosigkeit seitens der KritikerInnen klar bejaht. Ob die sexuellen Handlungen auch „beliebig vertauschbar“ sind, geht daraus allerdings nicht hervor. Während dieser Aspekt bei den meisten Untersuchungen untergeht, erkennt Fiddler eine lineare Progression der Sexszenen: „[...] the variations on the theme of sexual violence can be seen to grow in intensity“¹⁷². Demnach wären die sexuellen Handlungen nicht beliebig vertauschbar, da sich sonst die gesamte Steigerung der Dramatik im Roman ändern würde.

Die Frage nach der Organisation von Geschehnissen, wie sie hier gestellt wird, stößt bereits in die Narratologie vor, die sich im Zuge der Handlung mit diesem Thema beschäftigt. Obwohl ein ganzes Unterkapitel zur Narratologie folgt, soll an dieser Stelle bereits ein erstes Vordringen in narratologische Überlegungen stattfinden, da insbesondere die Fragestellungen der Handlung mit dem dritten Merkmal von pornographischer Literatur sowie mit dem Konzept des Genres generell korrelieren. Der Aspekt der Vertauschbarkeit in der Merkmalsdefinition bezieht sich im Grunde auf die Frage, ob ein Text eine Geschichte aufweist oder nicht. Die Narratologie strukturiert Erzähltexte so, dass sie vom kleinsten Element, dem Ereignis oder Motiv, ausgeht, das entweder ein Ereignis oder eine Handlung sein kann, und dann von einem Geschehen spricht, wenn mehrere Ereignisse oder Handlungen stattfinden.¹⁷³ Aus diesem Geschehen wird „aber erst dann eine zusammenhängende Geschichte, wenn sie [die Ereignisse und Handlungen, Anm. E.R.] nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern auch nach einer Regel der Gesetzmäßigkeit *auseinander* folgen.“¹⁷⁴ Nach E. M. Forster nennen Matías Martínez und Michael Scheffel die „bloß chronologische[...] Abfolge von Ereignissen“ <story> und „de[n] regelhaften Zusammenhang einer Geschichte“ <plot>.¹⁷⁵ Wenn ein pornographischer Text also vertauschbare Ereignisse und Handlungen aufweisen muss, besteht er eher aus einer *story* als aus einem *plot*, denn eine zusammenhängende Geschichte, ein *plot*, würde dem Vertauschen der Ereignisse und Handlungen nicht standhalten. Demnach ist ein pornographischer Text

¹⁷² Fiddler 1990-91, S. 409.

¹⁷³ Vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2016, S. 113-114.

¹⁷⁴ Ebd. S. 114, [Hervorhebung im Original].

¹⁷⁵ Ebd. S. 114-115.

gewissermaßen per definitionem eher plotlos, auch wenn Plotlosigkeit laut Andrea Gutenberg niemals etwas Kategoriales, sondern etwas Graduelles ist.¹⁷⁶

Nimmt man nun aus *Lust* einzelne Handlungen und Ereignisse heraus und untersucht sie auf die Kausalität ihrer Abfolge, so lässt sich erschließen, ob das Geschehen in *Lust* eher *plot* oder *story* ist und ob somit das dritte Merkmal vollständig erfüllt ist oder nicht. Die prägnantesten Handlungen und Ereignisse in *Lust* sind die Hinwendung der sexuellen Bedürfnisse des Mannes zur Frau nach dem Auftreten von AIDS, die Sexszenen zwischen den beiden, Gertis Kennenlernen und außereheliches Vergnügen mit dem Studenten Michael, die Gruppenvergewaltigung von Gerti durch Michaels Freunde, das Zurückerobern von Gerti durch den Direktor vor Michaels Augen und Gertis Mord an ihrem Kind. Dass es sich hier um keine rein chronologische Abfolge handelt, ist schnell klar, denn die Ereignisse und Handlungen bedingen sich gegenseitig: Da der Direktor aufgrund der Ansteckungsgefahr von AIDS nicht mehr sorglos „in dem Puff der Kreisstadt“ (L 131) seine sexuellen Bedürfnisse befriedigen kann, muss er dies zuhause bei seiner Frau tun („Die Krankheit ebnet Ihnen den Weg ins vertraute Geschlecht, meine Herren, von dem Sie früher immer nur fort wollten.“ (L 179)). Die Sexszenen, die folgen, sind das Resultat dieser widerwilligen Entscheidung. Gerti, die unter diesem neuen Arrangement leidet, trinkt zunehmend mehr Alkohol („Fast ist er explodiert in seinen Säften, als er schon wieder leere Weißweinflaschen von der billigsten Veltlinersorte entdeckt hat.“ (L 132)). Bei einem ihrer betrunkenen Ausflüge („Schon öfter ist sie abgängig gewesen und einige Male verwirrt auf dem Gendarmerieposten gelandet.“ (L 88)) lernt sie Michael kennen und es wird klar, dass sie Sehnsüchte hat, die sie mit Michael zu erfüllen versucht: „Sie begegnet sich, wo sie will, und flieht sich gleichzeitig, weil’s woanders eine herrlichere Begegnung mit ihrem Inneren geben könnte, wo man in den Wolken sitzen und aus seligen Gläsern noch mehr von seinen Gefühlsamkeiten in sich hineinschütten kann.“ (L 101) Die Formulierung „Kaum ist die Gerti dem Sicherheitskurti ihres Hauses *entronnen*, will ihr schon ein junger Rechtsvertreter ins Handschuhfach langen“ (L 105, [Hervorhebung E.R.]) verweist weiter auf die Kausalität zwischen leidvoller, unzufriedenstellender Situation zuhause und Seitensprung. Ebenso bedingt diese Situation den Kindesmord am Schluss des Romans, denn er ist, auf die Parallelität von Vater und Sohn aufbauend („Ja, dieses Kind ist noch klein, aber es ist speziell als Mann geplant, glaub ich.“ (L 230); „Er freut

¹⁷⁶ Vgl. Gutenberg, Andrea: „Handlung, Plot und Plotmuster“. In: Nünning / Nünning 2004, S. 98-121, hier S. 101.

sich gewiß aufs Wachsen, ähnlich dem Glied seines Vaters.“ (L 267); „[...] so sehr ist er ihr Vorgesetzter gewesen, ein kleiner Kriegsgott [...]“ (ebd.)), Rebellion und Befreiungsschlag für Gerti. Zwischen den Sexszenen kann ebenfalls über die chronologische Abfolge hinaus ein Zusammenhang hergestellt werden. Da Gerti von ihrem Mann nur Egozentrismus und Gewalt gewohnt ist, ist sie offen für die sexuelle Begegnung mit Michael. Diese wird sprachlich auf gleiche Weise „verhüllt“ wie jene innerhalb der Ehe, zum Beispiel folgendermaßen: „[...] und nun dreht der Mann sich halb fort, um sein hartes Geschlecht beim Ein- und Abtritt beobachten zu können. Die Büchse der Frau klafft, die Sparschweindose quiekt, sie ist zum Einnehmen bestimmt, nur um gleich wieder alles hergeben zu müssen.“ (L 119) Doch trotz der gleichen Darstellungsweise ist das Erlebnis für Gerti ein völlig anderes, denn sie kommt (als einziges Mal im Roman) zum Orgasmus: „Langsam beruhigt sich das Zucken der Frau, das der Mann in dieser Form bezweckt hat.“ (L 120) und „Doch in der Frau, die das Höchste erleben und erledigen wollte, sind kernlose Werke in Kraft getreten worden. Ein Quellgebiet ist erschlossen, von dem sie jahrzehntelang heimlich träumte.“ (L121) Indem diese sexuelle Begegnung also erfolgreich und zufriedenstellend für Gerti war, stellt sie die Begründung für die zweite sexuelle Begegnung mit Michael dar, die sich aber zur Gruppenvergewaltigung durch Michaels Freunde entwickelt. Auch bedingt sie die Sexszene von Gerti und ihrem Mann, der ihr hinterher fährt, als sie wieder einmal davonfährt, und sie vor Michaels Haus und vor dessen Augen vergewaltigt. Die Bedingung besteht darin, dass Hermann sowohl Gerti als auch Michael gegenüber seine Besitzansprüche auf seine Ehefrau klarstellen möchte: „Nicht zu strafen ist dieser Familienvater gekommen, sondern zu trösten und erneut in Besitz zu nehmen [...].“ (L 255) Indem die (sexuellen) Handlungen sich also gegenseitig bedingen, sind sie nicht vertauschbar und bilden somit den Grund, warum das dritte Merkmal der Vermehr- und Vertauschbarkeit nur zu einem Teil erfüllt wird.

Zieht man nun die Ergebnisse aller drei Überlegungen zu den Merkmalen, die pornographische Literatur laut Literaturlexikon aufweisen muss, zu einem Resümee heran, so lässt sich ein Muster erkennen. Alle drei Merkmale werden von *Lust* nicht zur Gänze, sondern teilweise erfüllt und es lässt sich weder ein klares, eindeutiges, schnelles „Ja“ noch ein klares, eindeutiges, schnelles „Nein“ finden. Stattdessen wirft die Untersuchung Überlegungen im Dazwischen auf, die weiteren Diskussionsbedarf auslösen, wie etwa die Frage nach der Operationalisierbarkeit von Erregung, der Rolle der Sprache in Pornos oder der Beschaffenheit der narratologischen Strukturen in

pornographischen Texten. Auf diese Weise offenbart die Tatsache, dass sich *Lust* einer kategorialen Zuordnung in rein objektive, kategoriale Systeme entzieht und regelrecht verweigert, die subversive Verfahrensweise, die Jelinek in Bezug auf das Genre anwendet. Indem sie *Lust* nah genug an pornographischer Literatur schreibt, dass dieses Feld geöffnet und eine Verbindung hergestellt wird, aber sich gerade nicht diesem Genre und seinen Merkmalen deckungsgleich anpasst, stößt sie Subversionen an, die bis in die Lesenden und Forschenden und deren Gedanken- und Schriftprodukte Kreise ziehen; insofern als *Lust* an grundsätzlichen theoretischen Überlegungen zu Pornographie teilhaben kann, die sich zu einem großen Teil mit der Rolle der Pornographie in den leitenden Fragen zu den Geschlechterverhältnissen befassen.

Silvia Henke macht deutlich auf den bestehenden Zusammenhang aufmerksam, wenn sie schreibt: „Zunächst ist es ja so, daß in beiden Bereichen, sowohl im feministischen Denken wie im Bereich des Pornographischen, die Frau im Zentrum steht, mit ihrem Wollen oder Nicht-Wollen, mit ihrer Macht oder Ohnmacht, mit ihrer Lust oder Unlust.“¹⁷⁷ In weiter gedachter Gender-Studies-Manier bedeutet das, dass es in der Pornographie genauso um die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern geht wie in den Gender Studies selbst. Die Bedeutung in heutigen Gesellschaften des Einen für das jeweils Andere lässt sich durch Linda Williams' Konzept der „on/scenity“ betrachten. On/scenity ist zunächst „the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies, and pleasures that have heretofore been designated ob/scene and kept literally off-scene“¹⁷⁸. Als „the more conflicted term [als obscenity, Anm. E.R.] with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable which animates so many of our contemporary discourses of sexuality“¹⁷⁹ ist on/scenity „thus an ongoing negotiation that produces increased awareness of those once-obscene matters that now peek out at us from under every bush.“¹⁸⁰ Indem also pornographische Inhalte aus dem Obszönen, dem Abseits herausgeholt und zugänglicher werden, etwa durch Texte wie *Lust*, werden sie „on/scene“ und offenbaren ihr Spannungsverhältnis von Omnipräsenz und Tabuthema. Auf diese Weise lässt sich erreichen, was auch Jelinek verfolgt: „Das Obszöne ist dann

¹⁷⁷ Henke, Silvia: „Ich nehme an, es kann befremdlich wirken.“ Zum aktuellen Verhältnis von feministischen Denken und Pornographie.“ In: Baisch/Kappert 2002, S. 207-228, hier S. 207.

¹⁷⁸ Williams, Linda: *Porn Studies*. Durham: Duke University Press 2004, S. 3.

¹⁷⁹ Ebd. S. 4.

¹⁸⁰ Ebd. S. 5.

gerechtfertigt, wenn man den Beziehungen zwischen Männern und Frauen die Unschuld nimmt und die Machtverhältnisse klärt.“¹⁸¹

Bettina Wilke geht diesem Bestreben nach, indem sie Pornographie konkret mit Butlers Gender Theorie untersucht und dabei das Augenmerk auf das – laut Wilke – in Abhandlungen bisher vernachlässigte Begehren als „dritte Dimension“ neben *sex* und *gender* richtet.¹⁸² Die Untersuchung verdeutlicht etwa, wie Performativität im Porno sichtbar wird:

Die stete Wiederholung des Szenarios, die Aneinanderreihung von sexuellen Akten, die immer und immer wieder den gleichen Ablauf zum Thema haben, macht unbarmherzig sichtbar, was Butler mit zwanghafter und obligatorischer Zitatförmigkeit meint. Heterosexualität muss sich im Dienste des hegemonialen Diskurses immer wieder als Original darstellen, um ihrer vermeintlichen Natürlichkeit Ausdruck zu verleihen.¹⁸³

Dadurch präsentiert der Porno gewissermaßen „Idealtypen der Einzelexemplare ‚Frau‘ und ‚Mann‘“¹⁸⁴, genauso wie er „ein idealisiertes Bild von Heterosexualität [darstellt], eine Art Orientierung, die auch normative Charakterzüge trägt.“¹⁸⁵ Daran anknüpfend untersucht Wilke gemäß Butler das Potential, in dieser zwanghaften Wiederholung Bestehendes zu unterlaufen und zu verändern, indem sie queere Pornographie in die Diskussion hineinnimmt.

An dieser Stelle könnten die Ausführungen um unzählige Forschungsbeiträge ergänzt und deutlich vertieft werden, allerdings würde die Relevanz für die Forschungsfrage zunehmend schwinden. Denn was mit diesem Teil der Arbeit erreicht werden will, ist zu zeigen, wie *Lusts* ambivalente Beziehung zu pornographischer Literatur subversiv wirken kann, indem Diskussionen um die bestehenden Geschlechterverhältnisse und deren Manifestation in theoretischen Überlegungen zu Pornographie angeregt werden. Das folgende Unterkapitel widmet sich nun *Gier* und der Frage, ob beziehungsweise inwiefern auch in diesem Text ein Spiel mit dem Genre besteht und welches subversive Potential dies bergen könnte.

¹⁸¹ Jelinek 1988, S. 102.

¹⁸² Wilke, Bettina: „Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie.“ In: Freiburger FrauenStudien: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. Jg. 10 / 15 (2004), S. 165-179, hier S. 170.

¹⁸³ Ebd. S. 171.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd. S. 171-172.

5.1.2 *Gier*. als Unterhaltungs- und Kriminalroman

„Das ist eine Schnitzeljagd nach Tatsachen, fangen Sie nur an, Sie werden jedoch nichts mehr finden, weil ich die Leichen zerstückelt haben werde, [...]“ (G 320)

Gier lässt die Lesenden bezüglich seines Genres noch weniger unvoreingenommen an den Text herangehen als *Lust* das tut, denn bereits im Untertitel findet sich eine Zuordnung zu einem Genre: *Ein Unterhaltungsroman*. Auch im Klappentext – neben Titel, Autor_in und Aufmachung des Buches einer der wichtigsten Faktoren zur Entscheidung für oder gegen ein Buch für Lesende – wird das Genre definiert: „Mit leichter Hand fügt Elfriede Jelinek Kriminalgeschichte, Porno und Trivialroman zu einem Vexierspiel zusammen.“ Der erste Kontakt mit dem Roman etabliert also bereits einige Genrebezeichnungen, die in den Lesenden unweigerlich eine Erwartungshaltung erzeugen. Angesichts Jelineks üblicher Herangehensweise, ihre Texte nicht den gängigen Konventionen der Literatur zu unterwerfen, sondern ihre Kritik durch ihr Spiel und ihr Verfremden von Formen auszudrücken, ist von der Möglichkeit auszugehen, dass die Erwartungen bewusst evoziert werden, um sie zu enttäuschen und in dieser Enttäuschung neue Samen zum Nachdenken zu säen.

Um herauszufinden, wie Unterhaltungsliteratur bzw. Kriminalromane funktionieren und inwiefern *Gier* an diesen Genres teilhat, wird der Text zunächst wieder mit den Definitionen des Metzler Literaturlexikons abgeglichen und etwaige Abweichungen sowie Nicht-Eindeutiges werden hinsichtlich ihres subversiven Potentials besprochen.

Das Literaturlexikon definiert den Kriminalroman als „lit. Prosawerk, das die Geschichte eines Verbrechens bzw. eines Verbrechers erzählt“.¹⁸⁶ Bei einem ersten Hinsehen trifft diese Definition punktgenau auf *Gier* zu: Das literarische Prosawerk erzählt vom Verbrechen des Mordes an der jungen Gabi durch den Gendarmen Kurt Janisch sowie dessen Leben als Eroberer von gut situierten Frauen zur eigenen materiellen Bereicherung. So weitläufig diese Definition allerdings ist, so viel (Spiel)Raum nimmt *Gier* auf diesem Feld des Kriminalromans ein, sodass die Feststellung seiner Zugehörigkeit zu diesem Genre einiger weiterer Ausführungen bedarf.

¹⁸⁶ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 404.

Auch in der Kritik fällt immer wieder bestätigend die Genre-Bezeichnung Kriminalroman, doch meist nicht ohne ein Aber oder ergänzende Erklärungen, die zeigen, inwiefern sich *Gier* von einem herkömmlichen Krimi mit seinen herkömmlichen Formen und Mustern unterscheidet. Während Sigrid Schmid-Bortenschlager hervorhebt, dass „in allen Texten [Jelineks, Anm. E.R.] Verbrechen vor[kommen]“¹⁸⁷, schreibt Gürtler: „Auf der Handlungsebene verbindet ihre Romane meist nur das Verbrechen mit dem klassischen Plot des Krimis“¹⁸⁸, was beides darauf hindeutet, dass das reine Vorkommen eines Verbrechens in Jelineks Romanen diese keinesfalls automatisch zu Kriminalromanen macht. Dagegen spricht auch die Tatsache, dass Kurt Janisch neben Mord auch noch weitere Verbrechen begeht, wie etwa den wiederholten Geschlechtsverkehr mit der minderjährigen Gabi und die zahlreichen gewaltvollen Vergewaltigungen von Gerti.¹⁸⁹ Von diesen Verbrechen wird zwar erzählt, jedoch sind sie eher beiläufige Handlungselemente als Kernpunkte einer Krimigeschichte. Lücke erläutert das Krimi-Auftreten von *Gier* so, dass „es Jelinek um die philosophisch-detektivische, soziologisch-psychologische Aufdeckung der Gründe und Ursachen geht, die sie in essayistisch-sarkastischen Reflexionen zwischen das Handlungspuzzle bettet [...]“¹⁹⁰ Die „Gründe und Ursachen“ eines Verbrechens liegen zunächst beim Täter oder bei der Täterin. *Gier* führt die Lesenden dorthin, indem der Text Kurt Janisch bei einigen seiner Aktionen begleitet, was wiederum den zweiten Aspekt der Definition – die Geschichte eines Verbrechers zu erzählen – erfüllt. Wie Lücke bereits andeutet, geht Jelineks Darstellung der Gründe und Ursachen aber über den Täter Kurt Janisch hinaus und begibt sich auf eine allgemein-gesellschaftliche Ebene, auf der auch Gerti, Gabis Familie, die Einsatzkräfte und das gesamte Dorf nicht vor unangenehmen Fragen nach Gründen und Ursachen für Wegschauen und Mittäterschaft gefeit sind. Interpretiert man diese Tatsache noch etwas weiter, kann das Verbrechen in *Gier* stellvertretend für andere Vorkommnisse von Unrecht gesehen werden, denen aufgrund der privilegierten Situation der Täter_innen ein Nicht-Wahr-Haben-Wollen oder sogar ein bewusstes

¹⁸⁷ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Das Alter ist unser aller *Alter Ego*“. In: Kaplan 2012, S. 12-27, hier S. 13.

¹⁸⁸ Gürtler in Eder / Vogel 2010, S. 145.

¹⁸⁹ Die Sexszenen zwischen Kurt und Gerti als Vergewaltigungen zu bezeichnen geht möglicherweise für einige Auffassungen zu weit. Vor dem Hintergrund, dass Gerti sich nicht wehrt und sich immer wieder auf den Geschlechtsverkehr mit Kurt einlässt, läge auch juristisch betrachtet keine Vergewaltigung und somit kein Verbrechen vor. Setzt man das Maß allerdings dort an, wo Aktivist_innen es ansetzen, die dafür kämpfen, Opfer ernst zu nehmen, ihnen zu glauben und auch seelische Wunden als „Beweis“ zu akzeptieren, kann aufgrund des hohen Gewalteinsetzes und des Fehlens von explizit geäußertem *consent* zu einigen Positionen und Aktionen von Vergewaltigungen gesprochen werden.

¹⁹⁰ Lücke 2008, S. 69.

Wegsehen und Schweigen seitens der involvierten Personen entgegen gebracht werden. In diesem Sinne ist *Gier* zwar durchaus ein Krimi, allerdings ein untypischer, insofern als die Krimihandlung immer wieder in den Hintergrund rückt, um Platz zu machen für essayistische Passagen und Gedankenströme der Erzählstimme, deren Anteil am Gesamttext bedeutend größer ist als jener der Krimi-Handlung. Um dies zu veranschaulichen, sei hier beispielhaft ein Auszug aus der Passage, die den Mord beschreibt, zitiert:

[...] na, sagt endlich, also: ein flüchtiger Druck auf, wie soll ich es erklären, also die Halsschlagader teilt sich an einer bestimmten Stelle etwas vorn am Hals, ja, dort, in zwei Teile, und dazwischen ist ein Nervenknoten, und der hats in sich, auf den dürfen Sie niemals drücken, das heißt auf beide Knoten gemeinsam, links und rechts, weil, sonst sterben Sie oder andere durch Sie den Sekudentod, erschrecken Sie den Spieler bitte nicht, er ist gleich so weit, und er drückt mit seinen kräftigen Fingern, welche Kellen, Maßbänder, Laserpistolen, sogar eine normale Pistole gewohnt sind, von oben, wie zufällig, es hätte danach auch ein Unfall gewesen sein können, hätte man von der Anatomie des Halses keine Ahnung gehabt, weil man sich immer mit andren Teilen der weiblichen Anatomie, wo diese nasser und interessanter ist (wo Wasser ist, da ist Leben!), beschäftigt hat, aber diese Stelle kennt der Mann, der überhaupt mehr von Körpern versteht als von sonstwas, und der alle obligaten Ersthilfekurse, manche sogar freiwillig, zugunsten seines Berufs besucht hat, die über erste Hilfe bereits hinausgehn und fast schon zweite Hilfe sind, [...]. (G 179)

Auf knapp drei Seiten, denen diese Passage entnommen ist, versucht die Erzählstimme den Mord an Gabi und dessen Hergang wiederzugeben. Der Anteil der tatsächlichen Schilderung ist dabei aber keineswegs dominant oder überwiegend groß. In ein Geflecht aus medizinischen Überlegungen zur Todesart der „Drosselung des glomus caroticum“ (G 398) und sich verzweigenden, abschweifenden Gedankenästen ist der Tathergang lediglich fragmentarisch hineingestreut. Erst durch den Kontext und die den letzten Absatz des Kapitels einleitenden Sätze „Und jetzt wird es weggeschafft, das Mädchen, mitsamt seinem Namen und seinen Taten. Aufgeräumt, eingepackt und der Erde weggenommen und ans Wasser aufgegeben, wo es bereits angekommen ist.“ (G 181) kann der Mord einerseits als wirklich geschehen wahrgenommen und andererseits rückblickend rekonstruiert werden.

Zur Geschichte eines Verbrechens gehören auch dessen Auswirkungen, die sich in Kriminalromanen meist in den Aufklärungsbestrebungen einer ermittelnden Person oder Personengruppe äußern. Obwohl es nicht ungewöhnlich ist, dass ein Kriminalroman den Täter offen präsentiert und dessen Sicht sowie seinen Wettlauf mit der Aufklärungsarbeit verfolgt, macht *Gier* dies doch erneut auf unkonventionelle Weise, indem eine potentielle Spannung einerseits durch die – wie oben beschrieben –

ausschweifende Erzählweise immer wieder klein gehalten und sie andererseits durch konkrete Hinweise auf den Ausgang des Falls bewusst gebrochen wird. Tatsachen, die - wie in traditionellen Kriminalromanen zu wichtigen Elementen der Aufklärungsarbeit ausgebaut - wesentlich zur Spannung beitragen könnten, werden in *Gier* meist in einem Satz beiseite gewischt, so zum Beispiel im Fall der fehlenden Schuhe und Handtasche Gabis, die nach dem Mord in Kurts Besitz sind: „Da sind die schwarzen Stiefeletten nicht, da ist die Jeans-Jacke mit dem langgezogenen Schalkragen, die wir schon vermißt haben, da ist nicht die Handtasche (wo ist sie? Wird nie gefunden!)“ (G 372). Ohne die Lesenden auch nur für einen Moment in ihre Fantasie abtauchen und sich fragen zu lassen, was mit der Handtasche passiert und inwiefern das für die Aufklärung relevant sein könnte, wischt der letzte Satz augenblicklich alle krimitypischen Möglichkeiten vom Tisch. Die Rolle der Schuhe wird später noch einmal kommentiert, antiklimaktisch und durchaus mit dem mitschwingenden Bewusstsein um die Spannung, die dieses Indiz in Kriminalromanen typischerweise auslösen könnte: „Ich habe zuerst geglaubt, die Gabi hat ihre Schuhe noch, aber die sind ja auch weg, Entschuldigung, mein Irrtum. Wer hat das gewußt, daß Schuhsohlen direkte Spuren tragen, die bis zum Mörder zurückverfolgt werden können? Ich hätte es wissen müssen. Ein anderer hat es gewußt.“ (G 405)

Während also eine Spannung durch den Prozess der Aufklärung kaum gegeben ist, sieht Rita Svandrlík ein spannungsvolles Zuspitzen der Handlung in Gertis Rolle, die den Fall mit ihrem Wissen maßgeblich beeinflussen könnte, es letztendlich aber nicht tut.¹⁹¹ Statt mit ihrem Verdacht zur Polizei zu gehen oder Kurt selbst darauf anzusprechen – sie könnte ihn sogar (krimitypisch) versuchen zu erpressen – begeht sie Suizid, nimmt als einzige wissende Person dieses Wissen mit ins Grab und hinterlässt ihr Haus Kurt. Die ermittelnden Gendarmen hinterlässt sie damit ahnungslos und ohne brauchbare Zeug_innenaussagen. Gürtler stellt zwischen dieser Tatsache und der nicht individuell besetzten Rolle der Ermittlung einen Zusammenhang her: „Weil das Motiv der Aufklärung fehlt, gibt es keine Figur der Ordnungsmacht beziehungsweise des Kommissars oder Detektivs, die allerdings zuweilen von der Erzählstimme übernommen wird.“¹⁹² Tatsächlich finden sich immer wieder Instanzen, in denen die Erzählstimme spricht wie eine ermittelnde Person, allerdings kaum ohne dass sich ihre Persona merklich zwischen die Sätze schiebt und die Illusion stört. Deutlich wird das

¹⁹¹ Vgl. Svandrlík, Rita: „*Gier*“. In: Janke 2013, S. 108-113, hier S. 111.

¹⁹² Gürtler in Eder / Vogel 2010, S. 146.

etwa im folgenden Zitat, in dem die Erzählstimme die Leiche betrachtet und spricht als würde sie Details zu Protokoll nehmen, bevor sie dann mit dem letzten Teil des Satzes jedoch wieder klar die Erzählrolle einnimmt, die deutlich mehr weiß als eine Ermittlerperson wissen könnte: „Überall Haar, auch in der Handfläche der Toten mit Blutresten festklebend, ich würde sagen, das ist ein mit künstlichen Haarfarben und dauerhaften Wellen getränkter Überrest von einem Menschen weiblichen Geschlechts, und dieses Geschlecht hat viel gesehen und erleben dürfen, bevor es starb.“ (G 47) Häufig wird dieser Effekt des Unerwarteten auch von der Sprache bewirkt, wie beispielsweise im folgenden Satz, der zunächst den Anschein eines sachlichen Berichts der Erzählstimme als Ermittlerin gibt, dann durch den Kalauer aber umschlägt: „Der Freund hat gar nicht gewußt, daß sie noch einmal weggehen wollte, wie er angibt, obwohl das kein Grund für Angebereien ist.“ (G 374) An anderer Stelle begleitet die Erzählstimme Kurt beim Entsorgen der Leiche und fügt in Klammer eine Frage an, die sonst nur eine ermittelnde Person in genau dieser Form stellen würde:

Zuerst bekommt das Wasser das Packel, nett verpackt immerhin, die Plane hat der Gendarm zuvor eigens noch aus einem abgelegenen Werkzeugschuppen holen müssen, eigentlich hat er sie schon seit ein paar Tagen im Kofferraum mit sich geführt, wozu? (Frage nach Vorsätzlichkeit: Hat er selbst sie mit Absicht dorthin gelegt, falls er sie einmal brauchen würde?) Gehn wirs an, umso eher haben wir es hinter uns. (G 160)

Die Grenzen der verschiedenen Rollen, die die Erzählstimme einnimmt, sind aber keineswegs immer so klar erkennbar wie hier durch die Klammer, sondern sind – im Gegenteil – sehr diffus, was an späterer Stelle noch genauer erläutert wird. Deswegen ist es schwierig, eine eindeutige, kohärente Ermittlerrolle aus der Erzählstimme herauszufiltern.

Einfacher ist es hingegen, die Rolle des Opfers herauszufiltern und zu betrachten. Dass diese in *Gier* eine junge Frau innehat, stößt Gedanken zum aus feministischer Sicht problematischen Zusammenhang von Frau und Opfer in der Kriminalliteratur an.¹⁹³ Dieses Bewusstsein scheint auch die Erzählstimme zu haben, als sie das Geschlecht der Leiche plakativ kommentiert: „Dort in der Folie ist immerhin, ich sage das, obwohl es vollkommen überflüssig ist, es noch zu betonen, ein schönes Stück Körper drin, von einer Frau. Moment, ich schaue noch einmal nach, jawohl ein Mann ist es nicht, es ist genau, was ich mir ausgedacht habe. Eine Frau.“ (G 99) Der Roman bedient sich also

¹⁹³ Siehe dazu das Kapitel „Feministische und gendertheoretische Ansätze“ in Thomas Kniesches Einführungswerk zum Kriminalroman: Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG 2015, S. 43-47.

dieses klassischen Rollenmusters der Frau als Opfer, versieht Gabi allerdings mit einer zusätzlichen Charakterebene abseits des unschuldigen, tragisch ermordeten jungen Mädchens. Schmid-Bortenschlager bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

Ihr reiner Opferstatus wird durch ihr Doppelleben erheblich eingeschränkt: Für Mutter und Verlobten ist sie das unschuldige Kind, dessen Leben bereits völlig verplant ist (Freund, Auto, Eigentumswohnung), ihr Parallellieben scheint ihnen und den recherchierenden Gendarmen-Kollegen unglaublich – die Untersuchung endet ohne Ergebnis.

Gabis Doppelleben ist gleichzeitig ihr doppeltes Verhängnis, da es sie zum einen in die Hände eines Mörders führt und zum anderen der Grund dafür ist, dass es keine Aufklärung gibt und ihr Mörder davon kommt, denn niemand hält, was tatsächlich passiert ist, für möglich. Als einzige außenstehende Person teilt Gerti diesen naiven Blick auf Gabis Leben nicht. Für sie ist Gabi eher Täterin als Opfer, da sie ihr Kurt wegnimmt – sogar in Gertis eigener Wohnung, aus der sie ohne Kleidung für Kurts und Gabis ungestörtes Vergnügen ausgesperrt wird –, was wiederum Gerti selbst zum Opfer macht: „Die Frau denkt: Das kann einfach nicht wahr sein, daß der jetzt, ja, in diesem Augenblick, auf seiner Trompete in eine so Junge, ein halbes Kind noch, hineinschmettert, das gibts nicht – dieses Instrument gehört allein mir, nur mir.“ (G 113) Gerti richtet also ihren Ärger gegen Gabi, nicht gegen Kurt, und geht sogar so weit, die Aufklärung des Mordes bewusst zu verhindern, indem sie als einzige Zeugin schweigt. Damit macht sie sich jedoch selbst gewissermaßen zur Täterin. Aus diesen Dynamiken wird ersichtlich, wie sowohl Gerti als auch Gabi zwischen den Rollen Opfer und Täterin oszillieren und wie komplex ihre Profile diesbezüglich sind. Dabei finden sie beide kein gutes Ende, was Schmid-Bortenschlager treffend analysiert: „Frauen sind die prädestinierten Opfer, auch wenn sie materielle und intellektuelle Unabhängigkeit erreicht haben. Versuchen sie, sich aus der Opfer-Position zu befreien, werden sie bestraft oder sie übernehmen diese Bestrafung selbst.“¹⁹⁴

Wieder zeigt sich somit, dass *Gier* in groben Übereinstimmungen am Genre des Kriminalromans teilhat, jedoch auch genügend Abweichungen, wie etwa die im Hintergrund stehende Krimihandlung, die geringe Spannung, die fehlende individuelle Ermittlerfigur sowie die spannungsreiche Opfer-Täterinnen-Dynamik, aufweist, um die Erwartungen der Lesenden auch zu enttäuschen. Die Subversionen, die Jelinek mit diesen Abweichungen in den Roman schreibt, können als ähnliche Ziele verfolgend

¹⁹⁴ Schmid-Bortenschlager in Kaplan 2012, S. 17.

gesehen werden, wie auch der feministische Kriminalroman sie erreichen will. So ist beispielsweise die pars-pro-toto-Darstellung des Verbrechens in *Gier* zu vergleichen mit der Darstellungsweise des feministischen Kriminalromans, in dem „die individuellen Verbrechen stets Teil oder Folge eines größeren Zusammenhangs [sind], in dem Männer Macht über Frauen ausüben [...]“.¹⁹⁵ Für den feministischen Kriminalroman wichtige Elemente sind unter anderem auch „Strukturmerkmale [...] wie ein offenes Ende, das Vorhandensein mehrerer plausibler Lösungen für den Fall, mehrdeutige oder fehlende Antworten auf wichtige Fragen.“¹⁹⁶ *Gier* endet zwar eindeutig mit Gertis Selbstmord, jedoch erhält beispielsweise Kurt kein eindeutiges Ende, ebenso wie der Mordfall. Es bleibt die Frage offen, ob nicht doch noch eine Aufklärung erfolgen könnte, da fünfzig Seiten vor Schluss Gabis fälschlich benutzte Busfahrkarte als neue Hinweise auftauchen (G 415). Die fehlende Ermittlerfigur könnte einerseits als Element des bewussten Offenlassens und der Mehrdeutigkeit im Sinne des feministischen Kriminalromans gesehen werden, andererseits stellt sie auch eine markante Abweichung von ihm dar, denn „[d]as wichtigste Merkmal des Frauenkrimis ist die zentrale Stellung einer starken selbstbewussten Protagonistin als Ermittlerfigur, die sich in einer von Männern und männlichen Denkweisen beherrschten Umwelt zu behaupten weiß.“¹⁹⁷ An dieser Stelle zeigt sich der Unterschied zwischen feministischer Kritik, die Kriminalromane nach neuen Regeln schreibt, und der von *Gier* verkörperten Subversion, die die ‚alten‘ Regeln so weit befolgt, dass sie klar erkennbar sind – die Definition für den Kriminalroman ist erfüllt –, sie gleichzeitig aber so stark verändert und mit ihnen spielt, dass sich unweigerlich eine Auseinandersetzung mit dem Ursprünglichen ergibt, die wiederum etwaige Missstände darin aufdeckt und zum Nachdenken anregt.

Nach derselben Manier funktioniert auch die Genrezuschreibung *Ein Unterhaltungsroman* im Untertitel von *Gier*, allerdings kann als Zielscheibe hier nicht nur die Form, sondern auch das Lesepublikum identifiziert werden. Denn da Unterhaltungsliteratur als „Sammelbez. für lit. Texte, die in dem sog. Dreischichtenmodell von Lit. [...] der mittleren Ebene zwischen Hoch- und Triviallit. zugeordnet werden“ in einem Wertungssystem anstatt eines deskriptiven Systems besteht, und diese Wertungen unter anderem vom Lesepublikum vorgenommen werden,

¹⁹⁵ Kniesche 2015, S. 90, sich berufend auf: Reddy, Maureen T.: *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*. New York 1988, S. 451.

¹⁹⁶ Ebd. S. 46.

¹⁹⁷ Ebd. S. 90.

ist dieses automatisch mit den Faktoren, die den Begriff Unterhaltungsliteratur bedingen, verknüpft.¹⁹⁸ In der erstrebten „wertneutrale[n] Begriffsverwendung“ werden im Literaturlexikon zunächst „ein im Vergleich zur Hochlit. geringeres Maß an Komplexität, Polyvalenz und Originalität als „zentrale Wertungskriterien“ genannt.¹⁹⁹ Inwiefern *Gier* diese Merkmale aufweist, ist schnell beantwortet, etwa mit der Erkenntnis von Klaus Bayers Untersuchungen:

Handlung und Gehalt des Romans sind aber nur unter äußersten Schwierigkeiten zugänglich: Beim Lesen bleiben auch geübte und motivierte Leser zunächst immer wieder stecken; meist sind mehrere Anläufe erforderlich. Das Buch erfordert viel Lesegeduld und Lesezeit. Dieser Befund weckt linguistisches Interesse: *Gier* ist ein schwer verständlicher Text.²⁰⁰

Das Literaturlexikon nennt „auf der Ebene konkreter Merkmale“, von Unterhaltungsliteratur außerdem „Stoff- bzw. Handlungsorientierung“, „leichte[...] Verständlichkeit der sprachlichen Darstellung“, „Handlungsorientierung und szenisches Erzählen“ und „Identifikationsangebote“.²⁰¹ Weiter heißt es: „Diese Merkmale erlauben eine Rezeption, bei der die Unterhaltungsfunktion eine wichtige Rolle spielt und Lesefreude und Lesegenuss fördert; neue Sichtweisen auf Wirklichkeit sind für Rezipienten in begrenztem Maße möglich.“²⁰² Dass die Sprache wohl kaum als leicht verständlich beschrieben werden kann, macht Bayers Zitat bereits deutlich. Bezüglich der „Stoff- und Handlungsorientierung“ können die Ausführungen zum Kriminalroman von zuvor herangezogen werden, die zeigen, dass diese nicht vorliegt. Die anderen Merkmale werden im nächsten Kapitel zur Narratologie besprochen, allerdings können auch sie vorgreifend als großteils nicht erfüllt gelten. Nur „Lesefreude und Lesegenuss“ können mit Bayer gesprochen auf linguistischer Ebene potentiell stattfinden; die anderen Merkmale erfüllt *Gier* (mehr oder weniger) deutlich nicht, was ihn als Unterhaltungsroman im Grunde disqualifiziert. Wieso diese Bezeichnung dennoch den Untertitel schmückt, erläutert Gürtler unter anderem folgendermaßen:

Seit Beginn ihres Schaffens setzt sich Elfriede Jelinek mit verschiedenen Genres der Unterhaltungsliteratur auseinander und verweigert sich der Trennung in hohe und niedere Literatur, die sie in ihren Texten ‚überschreibt‘. Immer stärker verwischen sich in ihren Werken traditionelle Grenzen zwischen Prosa und Theaterstücken, Schreiben und Sprechen, werden die einzelnen Stimmen nicht mehr unterscheidbar. Ironisch und parodistisch dekonstruiert sie in Variationen, Verdoppelungen und Umkehrungen die

¹⁹⁸ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 794.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Bayer in Bluhm / Rölleke 2005, S. 265.

²⁰¹ Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 794.

²⁰² Ebd.

Trivialdramaturgien, Klischees und Stereotypen in der Sprache, die zum Handlungsträger wird.²⁰³

Indem Jelinek die Bezeichnung „Unterhaltungsroman“, die dem von ihr kritisierten Wertungssystem von Literatur entspringt, verwendet, führt sie sie durch das leere, hüllenhafte Geisterdasein in *Gier* derartig ad absurdum, dass die Aussagekraft der Bezeichnung generell in Frage gestellt werden muss. Es wird unsicher, ob beziehungsweise inwiefern eine von Menschen (Männern) in privilegierten Positionen vorgenommene Wertung und die daraus folgende Bezeichnung von etwas, das so komplex ist wie Literatur, in seiner Absolutheit überhaupt etwas Sinnvolles aussagen oder beitragen kann. Diese Unsicherheit schließt wiederum den Kreis zum Lesepublikum, das sich genauso an der Etablierung und dem Weiterbestehen von solchen starren Systemen beteiligt, indem es wahllos konsumiert, was Unterhaltung verspricht, ohne dabei etwas zu hinterfragen. Dies verdeutlicht bereits die Juxtaposition von ‚Gier‘ und ‚Unterhaltungsroman‘ auf dem Cover. Grob gesprochen wird eine Todsünde als Unterhaltung präsentiert, was offenbar niemanden stört und gleichsam deutlich macht, wie mächtig die „allumfassenden Manipulationsmechanismen der Unterhaltungsindustrie“ wirken.²⁰⁴

Insofern schließt sich abschließend auch der Kreis zum Thema Genre, das genauso seine problematischen Aspekte der Präsiktion und unhinterfragten Gewordenheit aus geschichtlich und gesellschaftlich bedingten privilegierten Positionen aufweist. Auch, wenn die Verbindung dieser Problematik zu Gender nicht durchgängig expliziert ausgeführt wurde, so begründet sie dennoch neben postkolonialen Ansätzen eine der wichtigsten Säulen, die die Beschäftigung mit dieser Thematik tragen und ist demnach auch in der Kritik allgegenwärtig.

²⁰³ Gürtler in Eder / Vogel 2010, S. 144-145.

²⁰⁴ Svandrlik in Janke 2013, S. 108.

5.2 Narratologie

„Ich schreibe es jetzt deutlich auf: Ich bin wie Wachs in der Hand des Papiers.“ (L 142)

Ebenso wie das Ich im Eingangszitat sind auch die nun folgenden Untersuchungen Wachs in der Hand der Narratologie. Dies insofern, als eine Diplomarbeit im Fach Germanistik nicht umhinkommt, sich der Methoden, auf die sich dieses Fach unter anderem stützt, zu bedienen. Um allerdings die Gefahr zu bannen, durch dieses Verwenden bestehende, festgefahrene Formen lediglich weiter zu bestärken, anstatt sie auch kritisch zu hinterfragen, spielt hier erneut ein Bewusstsein um diese Tatsache eine große Rolle. Jegliche Analysekriterien sind das momentan zugängliche Werkzeug, das sich großteils bereits in einem Veränderungsprozess befindet, jedenfalls aber rein für deskriptive Zwecke benutzt werden soll. Eine präskriptive Verwendung, wie sie früher üblich war, mag zwar häufig in Kritiken mitschwingen, wenn beispielsweise Erzählinstanzen und Figuren sich nicht so präsentieren wie man es aus den ‚Klassikern‘ gewohnt ist, sie ist aber heute durch das Wissen um ihre nicht natürliche Konstruiertheit klar zu verneinen, besonders im Sinne der Gender Studies. Als eine Art Mantra dafür kann das folgende Zitat von Vera und Ansgar Nünning gelten:

Theoretischer Ausgangspunkt einer feministischen und gender-orientierten Erzählforschung ist die Einsicht, dass narrative Formen keine überzeitlichen Idealtypen darstellen, sondern historisch bedingt sind und sich aus bestimmten sozialen und weltanschaulichen Voraussetzungen ergeben. Ein solcher Ansatz fasst Erzähltechniken als formale Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen und Sinnstrukturen auf und versucht, durch eine Untersuchung von erzählerischen Verfahren in Romanen Einblick zu gewinnen in geschlechtsspezifische Einstellungen, Denkgewohnheiten und Lebensbedingungen sowie in historisch variable Geschlechterkonstruktionen.²⁰⁵

Beschäftigt man sich mit der Narratologie in Jelineks Texten, wird man kaum in die Versuchung kommen, dieses Mantra zu vergessen, denn im Großen wie im Kleinen tauchen diese Formen stets verändert auf. Lücke fasst diese Tatsache als möglichen Ausgangspunkt für eine Analyse folgendermaßen zusammen:

Jelineks Werk steht im Zeichen der Abwendung von einer narrativen Tradition, die stark inhaltszentriert ist, also eine in sich geschlossene Geschichte erzählt, und die Literatur als ‚realistische‘ Abbildung ‚der‘ Wirklichkeit versteht, d.h. dass die Geschichte eine Handlung [...] mit Anfang, Mitte und Ende hat, Zeit und Ort sowie psychologisch fundierte, sich zur Identifikation bzw. Katharsis, also Läuterung der Gefühle wie im Drama, anbietende Charaktere braucht.²⁰⁶

²⁰⁵ Nünning / Nünning in Nünning / Nünning 2004, S. 10, [Hervorhebung aus dem Original nicht in das Zitat übernommen].

²⁰⁶ Lücke 2008, S. 8.

Wenngleich alle dieser Aspekte in *Lust* und *Gier* spannend zu untersuchen wären, konzentrieren sich die folgenden Seiten angesichts des Gender-Schwerpunkts lediglich auf die Aspekte Erzählinstanz und Figuren, da diese für den Gesamtkontext die fruchtbarsten Erkenntnisse liefern.

5.2.1 Erzählinstanz

„Und wie sollte ich (jajawohl, ich!) es anders ausdrücken als mit diesen paar schüchternen Sätzen, aus denen ich beinahe ein Gespräch zwischen uns gebaut hätte, aber nur beinahe.“
(G 149)

Für das Gespräch zwischen den Texten und der Narratologie dienen die traditionellen Analyse Kriterien, wie sie etwa Martínez und Scheffel in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* sammeln und erläutern, als leere Leinwandfläche, der durch die Gesprächsbeiträge von *Lust* und *Gier* mit unkonventioneller Pinselführung ein verändertes Muster aufgemalt wird. Das Weiß der Leinwandfläche scheint noch durch, jedoch kann es nur mehr durch die farbigen Akzente des Gemäldes hindurch gesehen werden, vermischt sich mit diesen und verliert seine klaren Grenzen.

Den ersten und möglicherweise bedeutendsten Farbspritzer verleiht der Leinwand die Tatsache, dass *Lust* und *Gier* sich, trotz des Anscheins von zwei Romanen wie alle anderen, den sie auf den ersten Blick erwecken, den Konventionen eines herkömmlichen narrativen Prosatexts durchgängig verweigern. Dies insofern als „[d]er Text [...] keine einfache Abbildung der Welt [ist], er erzwingt eine Lektüre Wort für Wort – und nicht Ereignis für Ereignis“²⁰⁷. Anders ausgedrückt: „Jelineks nicht-narrative Prosa bringt keine zusammenhängende Erzählfiktion hervor, sondern erfüllt sich in einer Art diskontinuierlichen Präsentierens.“²⁰⁸ Solche Texte zu erzählen erfordert gewiss auch besondere und facettenreiche Erzählinstanzen, die zunächst steckbriefartig charakterisiert werden sollen.²⁰⁹

²⁰⁷ Philippi in Bartsch / Höfler 1991, S. 237.

²⁰⁸ Höfler in Bartsch / Höfler 1991, S. 155.

²⁰⁹ Wenn im Folgenden von Erzählinstanzen im Plural, als gemeinsamer Ausdruck für die Erzählinstanz in *Lust* und jene in *Gier*, gesprochen wird, ist einerseits von zwei separaten Erzählinstanzen auszugehen. Andererseits werden Aussagen zumeist für beide Texte verallgemeinernd getroffen, was darauf gründet, dass die Ähnlichkeiten der Erzählinstanzen deutlich überwiegen und eine genaue Analyse der Unterschiede hinsichtlich der konkreten Forschungsziele wenig ergiebig wäre. Deswegen können

Durch die Erzählinstanz findet das Erzählen statt, das wiederum durch eine bestimmte zeitliche Darstellung seine Form erhält, wovon ein Aspekt die zeitliche Ordnung ist.²¹⁰ *Lust* ist größtenteils chronologisch erzählt, gelegentlich finden sich in einzelnen, hineingestreuten Sätzen aber Analepsen („Die Vagina dieser Frau ist vollgesogen mit dem gärenden Produkt ihres Mannes. An ihren Schenkeln klebt unter der Strumpfhose Schleim von den täglichen Gewohnheiten des Direktors.“ (L 173)) und Prolepsen („Gleich, in ein paar Minuten, wird Michael in Gerti eindringen, die er kaum kennt oder auch nur angesehen hat, [...]“ (L 112)). *Gier* weist mehr anachronische Elemente auf, die ‚größere‘ Ereignisse betreffen und damit das Lesen merklicher beeinflussen („Aus einem Dorf verschwand ein Mädchen, es wird sich erst nach Tagen herausstellen wohin.“ (G 283); „Aber leider werden die Ermittler nur den offiziellen Freund kennen und befragen, der Wochen später, mit fünf Schulfreunden, den Sarg tragen und nicht stolpern wird, [...]“ (G 399)). Einen zweiten Aspekt stellt die Frequenz dar, die feststellt, wie oft sich ein gewisses Ereignis wiederholt und wie damit erzählerisch umgegangen wird.²¹¹ Obwohl sich sowohl in *Lust* als auch in *Gier* eine iterative Erzählung für die repetitiven Ereignisse der Sexszenen anbieten würde, erzählen die Erzählinstanzen singulativ. Dadurch kommt es zum Gefühl des Überdrusses bei den Lesenden (wie an anderer Stelle bereits ausgeführt), das wiederum als Teil von Jelineks subversiven Verfahren fruchtbar gemacht werden kann.

Bezüglich der Dauer, dem dritten Aspekt der Zeit in Erzähltexten gemäß Martínez und Scheffel, verhält es sich in *Lust* und *Gier* ähnlich. Wenn man hier das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit untersucht, fällt auf, dass keine durchgängige Zeitdarstellung gegeben ist, sondern dass zeitdeckendes, zeitraffendes und zeitdehnendes Erzählen fluktuieren.²¹² Eine bemerkenswerte Rolle spielt auch die Pause, zu der etwa „längere eingeschobene Beschreibungen, Kommentare oder Reflexionen eines Erzählers [gehören], die nicht aus der Perspektive einer handelnden Figur erfolgen und die insofern nicht in die Zeit der erzählten Geschichte eingebunden sind“.²¹³ Genau das betreiben die Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier* auffallend häufig, was dazu führt, dass die erzählte Zeit zu einem Halt kommt.²¹⁴ Werden diese speziellen

Herleitungen einer Erkenntnis mithilfe der Fokussierung auf den einen Text auch als für den anderen aussagekräftig angesehen werden.

²¹⁰ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 34-36.

²¹¹ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 47-49.

²¹² Vgl. ebd. S. 42.

²¹³ Ebd., S. 47.

²¹⁴ Vgl. ebd.

Formen der Zeitdarstellung gemäß der genderorientierten Literaturwissenschaft auf ihren semantischen Gehalt hin befragt, lässt sich beispielsweise die zeitdehnende Erzählweise, die bei den Sexszenen zwischen Gerti und dem Direktor in *Lust* angewandt wird, als parallel zu Gertis subjektivem Zeitempfinden interpretieren.²¹⁵ Die Pausen, die die Erzählinstanzen auskosten, lenken das Bewusstsein der Lesenden zielgerichtet vom Erzählten weg auf das Erzählen selbst hin, was ein ‚sich Verlieren‘ im Text, in der fiktiven Welt schwierig macht, wie Tacke bemerkt: „Durch die wiederholte Einmischung macht die Erzählerin die Machart des Textes kenntlich und wirft den Leser auf sich selbst zurück. [...] Literarische Fiktion wird als solche entblößt, die Täuschung als Täuschung thematisiert [...]“²¹⁶ In diesem Aufzeigen der Gewordenheit, leben die Erzählinstanzen regelrecht Subversion, was einen zweiten wichtigen Pinselstrich auf der Leinwand darstellt.

Neben der Zeit ist auch der Modus eine Komponente des Erzählens, der wiederum aus dem „Grad an Mittelbarkeit und d[er] Perspektivierung des Erzählten“ besteht.²¹⁷ Ersterer meint die Distanz, die die Erzählweise zum Erzählten aufweist.²¹⁸ *Lust* und *Gier* befinden sich auf dem Spektrum zwischen narrativem Modus und dramatischem Modus irgendwo in der Mitte. Ohne Zweifel kann die Tatsache festgestellt werden, dass die Erzählinstanzen keine nahtlose Verbindung von Erzähltem und Lesenden zulassen, indem sie, besonders in *Gier*, das Gegenteil von „Selbstvergessenheit“ verkörpern, die es für den dramatischen Modus und eine solche Verbindung bräuchte.²¹⁹

Worte und Gedanken, sofern ihnen von den Erzählinstanzen Beachtung geschenkt wird, werden ausnahmslos nie in zitierte Rede gesetzt, sondern auf solch fein verflochtene Weise in die Erzählung integriert, dass ein isoliertes Herausnehmen zur Analyse der Präsentationsart beinahe unmöglich wird. Die folgende Passage soll exemplarisch zeigen, wie aufgelöst formelle Grenzen in den Texten zutage treten.

Der Mann kontrolliert ihr Konto, und schon wieder sind Tausende [sic!] im Wind tobende Bäume seiner Axt zum Opfer gefallen. Das Wirtschaftsgeld wird der Frau ausgezahlt und mehr! Er glaubt eigentlich nicht, daß er für den bequemen Schaukelstuhl, in dem er, ein zufriedener Bub, seinen Stengel ausruhen und sich strecken läßt, auch noch bezahlen soll. Unter dem Schutz seines hl. Familiennamens steht sie, und unter dem Schirm seiner Konten, von denen er regelmäßig Bericht erstattet. Sie soll wissen, was sie an ihm hat. Und umgekehrt weiß er von ihrem Garten, der, stets geöffnet, zum Herumwühlen und

²¹⁵ Vgl. Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 257.

²¹⁶ Tacke in Müller / Theodorsen 2008, S. 248.

²¹⁷ Martínez / Scheffel 2016, S. 50.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Ebd. S. 53.

Grunzen bestens geeignet ist. Was einem gehört, muß auch benutzt werden, wozu hätten wir es denn? (L 47)

Auf Kurts Handlung der Konto-Kontrolle folgt seine gedankliche Beschäftigung damit. Bereits der zweite Teil des ersten Satzes mutet eher wie erlebte Rede an, deren Grad an Unmittelbarkeit im nächsten Ausruf über die Auszahlungen an die Frau gleich wieder übertroffen wird, indem diese die Form eines Gedankenzitats aufweist. Jedoch fehlen Anführungszeichen und ein *verbum credendi*, die ein solches markieren würden.²²⁰ Das *verbum credendi* folgt allerdings – die erlebte Rede unterbrechend – im nächsten Satz („Er glaubt eigentlich nicht, [...]“) und leitet ein klares Gedankenzitat ein, das die Bezahlung des Schaukelstuhls betrifft. Der Einschub „ein zufriedener Bub“ kann allerdings aufgrund der Wortwahl eher der Erzählinstanz zugeschrieben werden, da der Direktor sich stark durch seine ausgereifte Männlichkeit definiert und daher nicht von sich selbst als „Bub“ sprechen würde. Der nächste Satz könnte sowohl eine Beschreibung der Erzählinstanz als auch eine erlebte Rede des Direktors, der sich die Situation in den Kopf ruft, sein. Gleiches trifft auf den folgenden Satz zu, bevor dann im nächsten – der Formulierung nach („Herumwühlen und Grunzen“) – deutlich die Erzählinstanz übernimmt. Der letzte Satz der Passage hingegen erweckt wieder den Anschein eines leicht agitierten Ausrufs in Form von erlebter Rede seitens des Direktors, allerdings stört dann die Konjunktivform „hätte“, die den Ausruf damit rückwirkend in die Form der indirekten Rede drückt, die allerdings wieder mit dem Pronomen „wir“ nicht zusammenpasst. Es wird also ersichtlich, dass – kaum ist ein Satzteil bestimmt – der nächste etwas offenbart, das die vorige Bestimmung in Frage stellt. Somit können über die Distanz der Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier* keine eindeutigen Aussagen getroffen werden. Vielmehr ist man mit den aufgelösten und nur mehr schwer ausmachbaren Grenzen konfrontiert, die das Produkt der subversiven Verwendung von einst klar begrenzten Formen sind.

Der zweite Aspekt des Modus ist die Perspektivierung oder Fokalisierung und beschäftigt sich mit der Frage, „[a]us welcher Sicht [...] erzählt [wird].“²²¹ Nach Genettes Terminologie liegt in *Lust* und *Gier* eine Nullfokalisierung vor, was bedeutet, dass die Erzählinstanzen Zugang zu und Einblick in alle Ereignisse, Handlungen und Figuren haben.²²² An vereinzelt Stellen nehmen sich die Erzählinstanzen aber auch zurück und lassen die Lesenden durch andere Perspektiven sehen, was man (in voller

²²⁰ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 64.

²²¹ Ebd. S 67.

²²² Vgl. ebd. S. 68.

Ausprägung, wie sie bei *Lust* und *Gier* nicht vorhanden ist) eine „variable interne Fokalisierung“ nennt.²²³ In *Gier* tritt diese sogar mit den Pronomen der ersten Person auf. Sowohl Kurt als auch Gerti teilen auf diese Weise ihre Wahrnehmung, allerdings ohne dafür von der Erzählinstanz einen Rahmen zu bekommen, der ihre Passagen klar abgrenzt, sodass beim Lesen selbsttätig eine Erklärung für die einzelnen ‚Ich‘-s gesponnen werden muss. Die gesponnenen Fäden verdichten sich stellenweise aber zu Knäueln, die auch durch Zurückblättern und noch einmal Lesen nicht vollständig auseinander geknotet werden können.

Als praktisches Werkzeug kann die Fokalisierung dem Konzept des Blicks in der feministischen Narratologie dienen, das „einen produktiven Ansatz für die Frage [liefert], inwieweit Subjekt- und Objektpositionen innerhalb eines Textes männlich oder weiblich besetzt sind und in welchem Verhältnis diese Verteilung zur gesellschaftlichen Geschlechterordnung steht.“²²⁴ Die Problematik, die ein männlicher Blick – ein *male gaze*²²⁵ – tendenziell aufweist, ist eine objektivierende Darstellungsweise, die ein ästhetisches, erotisches Begehren für Männer begünstigt; in literarischen Texten demnach für männliche Figuren und männliche Lesende.²²⁶ Wie bereits im Kapitel zu *Lust* als (Anti-)Porno ausgeführt, kann die Darstellung von beispielsweise dem weiblichen Körper kaum als begünstigend für erotisches Begehren angesehen werden. Nichtsdestotrotz gleicht die Art und Weise der Darstellung, die Methode des Präsentierens der Körperteile exakt den Mechanismen des *male gaze*. In den Sexszenen in *Lust* zum Beispiel nähert sich die Erzählinstanz der internen Fokalisierung an, indem sie zwar ihre eigenen Formulierungen verwendet, allerdings den Blick auf Ereignisse und Handlungen durch den Direktor auf Gerti richtet. Wenngleich er auch kein Innenleben in diesen Situationen in Form von Gedanken oder Gefühlen zugesprochen bekommt, so werden die Handlungen ausschließlich aus seiner Sicht erzählt:

Der Direktor zieht ihr die Reste ihrer Kleidung aus und beobachtet sie beim Wischen und Flechten, beim Weben und Winden von Fetzen. Einmal fallen die Brüste nach vorn, dann schwanken sie vor der Frau herum, während sie scheuert und erneuert. Er zwickt die Warzen zwischen Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger, und dann dreht er dran herum, als wollte er eine Mikrokosmos Birne einschrauben. Er schlägt mit seinen jähzornigen, schweren Kaldaunen, die vorn, ein helles Himmelsfenster, im Ausschnitt seiner Hose

²²³ Martínez / Scheffel 2016, S. 70.

²²⁴ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 258, [Hervorhebung aus dem Original nicht in das Zitat übernommen].

²²⁵ Siehe zum Konzept des *male gaze*: Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Brady, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP 1999, S. 833-844.

²²⁶ Vgl. Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 258.

erscheinen, von hinten gegen ihre Schenkel. Wenn sie sich bückt, muss sie die Beine spreizen. Er kann jetzt ihren ganzen Feigenbaum mit einer Hand umfassen und die Finger zornig Wanderer spielen lassen. (L 42)

In dieser Passage wird die Frau explizit formuliert durch den Mann „beobachtet“. Ihr Körper, den der *male gaze* begehrt, ist das Einzige an ihr, das in den Blick gerät, wovon die sexualisierten Teile – die Brüste, die (Brust)Warzen, die Schenkel, die Beine und der Feigenbaum – besonders im Fokus stehen. Die stets im Aktiv konstruierten Sätze des Direktors lassen für die Frau und ihre Körperteile lediglich Objektpositionen übrig.²²⁷ In zwei Ausnahmen wird ihr die Subjektposition im Satz zuteil, allerdings ohne dass sie dabei vom männlichen Blick im buchstäblichen wie metaphorischen Sinne frei wäre. Denn in der ersten Instanz dient ihre Handlung des Putzens (eine zweite begehrensweite weibliche Tätigkeit für Männer, wenn auch auf andere Weise) rein als Erklärung dafür, warum ihre Brüste sich bewegen. Genauso ist in der zweiten Instanz die Handlung an eine Kondition gebunden, die wieder rein dem Mann zuarbeitet.

Obwohl die Subjekt- und Objektpositionen in *Lust* und *Gier* innerhalb der Figurendynamik klar verteilt sind, präsentieren doch die Erzählinstanzen männliche wie weibliche Figuren gleichermaßen als Objekte, indem sie ihre Körper zentrieren und alles andere – Persönlichkeiten, Gefühle, Eigenheiten, etc. – so weit an den Rand verdrängen, dass eine Wahrnehmung als ‚lebensechtes‘ Subjekt nicht mehr möglich ist. Was die Erzählinstanzen mit ihrem Blick also tun, ist unverfroren menschliche Objekte zu präsentieren, nicht um jemandem in einer Subjektposition dadurch einen Vorteil zu verschaffen, sondern im Gegenteil, um gewöhnlicherweise Lustbringendes so weit auszustellen, zu objektivieren und entsubjektivieren, dass die bisherige Lesehaltung Figuren gegenüber aufgerüttelt werden muss. Folgendes Zitat illustriert dieses Vorhaben der Erzählinstanzen recht treffend: „Die Menschen würden sehr böse auf mich sein, wenn sie wüßten, daß ich sie hier in Würstchillen stecke und aufhänge, jedem Blick preisgegeben, doch ganz ohne Körper hält die Hose nicht.“ (G 303)

Nach Zeit und Modus gilt es nun noch, die Stimme als dritte Kategorie der Darstellung in den narratologischen Steckbrief von *Lust* und *Gier* aufzunehmen. Diese setzt sich mit „all d[en] Problemen [auseinander], die den Akt des Erzählens und damit neben der Person des Erzählers auch das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem sowie von Erzähler und Leser/Hörer betreffen.“²²⁸ Das ergibt die vier zu untersuchenden

²²⁷ Vgl. Gürtler in Gürtler 1990, S. 127.

²²⁸ Martínez / Scheffel 2016, S. 72.

Teilaspekte „Zeitpunkt des Erzählens“, „Ort des Erzählens“, „Stellung des Erzählers zum Geschehen“ und „Subjekt und Adressat des Erzählens“.²²⁹ Die ersten beiden Aspekte müssen aufgrund ihrer geringen Relevanz für die Genderfragen ohne detaillierte Ausführung auskommen. Es sei nur der Vollständigkeit halber festgehalten, dass es sich um ein späteres Erzählen handelt, das allerdings durch das das epische Präteritum ersetzende Präsens durchaus ein Gefühl der Gleichzeitigkeit vermittelt, und dass das Erzählen auf einer extradiegetischen Ebene stattfindet.

Die letzten beiden Aspekte korrelieren hingegen wesentlich mit dem Konzept der Stimme in der feministischen und genderorientierten Narratologie. Dieses setzt sich mit männlichem und vor allem weiblichem Sprechen beziehungsweise dessen Abwesenheit in Texten auseinander.²³⁰ Daraus werden Verbindungen zu Geschlechterverhältnissen und Machtverteilungen auf einer (von der Literatur vermeintlich repräsentierten) realgesellschaftlichen Ebene hergestellt.²³¹ Die Anteile männlichen und weiblichen Sprechens können einerseits quantitativ oder – wie besonders von den französischen Feministinnen – qualitativ untersucht werden.²³² Da in *Lust* und *Gier* nicht die Figuren den Hauptanteil des Sprechens in den Romanen ausmachen, sondern die Erzählinstanzen, sind diese von größerem Interesse, denn auch ihr Sprechen kann in Geschlechterfragen eingreifen: „Sprechen, vor allem das Sprechen von Erzählinstanzen, ist seitens der feministischen Erzähltheorie als Akt der Aneignung traditionell männlich konnotierter narrativer Autorität betrachtet worden, was auf der partiellen Deutungshoheit von Erzählinstanzen als Vermittlern der erzählten Geschichte beruht.“²³³

An dieser Stelle, an der Stimme und Sprechen durch ihre Theorie etabliert werden, soll auch das Sprechen der Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier* in einem kleinen exkursartigen Einschub Gehör finden. Denn immer wieder beschäftigt diese sich thematisch und kommentierend ebenfalls mit diesen Konzepten:

„Der Mann. Er ist ein ziemlich großer Raum, in dem Sprechen noch möglich ist.“ (L 8)

„Gleich will die Frau, aus der Geschlechtsnarkose erwacht, wieder zügellos den Mund zum Sprechen benutzen. Sie muß sich erst statt dessen aufsperrern und den Schwanz

²²⁹ Martínez / Scheffel 2016, S. 73, 79, 85 u. 89.

²³⁰ Vgl. Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 257.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. ebd., S. 258.

²³³ Ebd. S. 257.

Michaels in das Kabinett ihres Mundes einlassen. Er stößt in sie hinein, damit mild sein Strahl erscheinen kann.“ (L 126)

„Sie will den jungen Mann, dessen Vortrag sie am Vortag genossen hat, möglichst bald wieder in sich ein Machtwort sprechen lassen.“ (L 176)

„Das Sprechen macht den Menschen erst selbstständig, er kann auf diese Weise andre nach dem Weg fragen und dann doch woandershin gehen. Das Sprechen ist auch das Hobby vieler Frauen. Seltsam, wenn sie Platz nehmen, sie tun es gewiß nicht, um leise zu sein. Geben wir ihnen also Grund zu schreien! Wunderbar, wie es ihnen die Worte aus dem Mund reißt! Aber besser ist es, wenn man dazukommt, ihn schon vorher reinzutun, in diesen Mund, der sonst immer spricht.“ (G 40)

„Hast du deine Stimme jetzt wiedergefunden? Und dafür hast du sie gebraucht, daß du mich mit ihr dermaßen anschreist? Wart nur! Gleich komm ich zurück und wichse dich mit dem Teppichklopper durch. Ich habe sie vorhin zu meiner gelegt, deine Stimme, du hast sie freiwillig abgegeben, ich hab meine ja auch nicht gebraucht. Genau. Bei mir war sie die Stimme, du hast sie mir gegeben, du hättest draußen gar nicht so nach ihr zu brüllen brauchen.“ (G 134)

Die Erzählinstanzen stellen in diesen Beispielen einmal mehr, einmal weniger konkret die Verbindung zwischen Sprechen und Macht her, wie es auch die Theorie tut. Diese reicht vom männlich besetzten Raum (L 8) und der wortwörtlichen Verbindung „Machtwort“ (L 176) über das metaphorische Verlieren der weiblichen Stimme an den Mann (G134) bis hin zu weiblichem Sprechen als Störung der männlichen Ruhe, der man nur durch Sexualität und Gewalt ein Ende bereiten kann, indem buchstäblich das männliche Geschlecht im Mund der Frau ein Sprechen unmöglich macht (L 126, G 40). Das Konzept der Stimme wird in *Lust* und *Gier* also nicht nur auf der Ebene des Erzählens, sondern auch auf jener des Erzählten wirksam.

Begibt man sich nun wieder zurück auf die Ebene des Erzählens, gilt es nun, die Stellung der Erzählinstanzen zum Geschehen zu untersuchen. Aus vielen vorigen Ausführungen wird bereits ersichtlich, dass diese sich mittendrin befinden, sich in die Texte einbringen und regelrecht einmischen. Jedoch wirken sie nicht auf das Geschehen ein in dem Sinne, dass sie eine teilhabende, handelnde Figur auf derselben Ebene wie die anderen Figuren sind, sondern stets von ihren Erzählpositionen aus. In der Narratologie nennt man eine solche Stellung zum Geschehen heterodiegetisch.²³⁴ Gleichzeitig sind die Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier* aber keine, die sich rein dem Erzählten verschreiben und vollkommen hinter diesem verschwinden, was bei extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanzen vielfach der Fall ist. Folglich übernehmen die Erzählinstanzen der Texte zwar die formellen Konventionen, rebellieren gleichsam aber gegen diese, indem sie ständig auftauchen, sich einmischen,

²³⁴ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 86.

auf sich aufmerksam machen und – sprechen: „Ruhe. Jetzt spreche ICH. Und ich spreche als Frau. Ich möchte auch einmal etwas sagen dürfen, wenn ich schon die ganze Zeit schreiben muß, [...].“ (G 137)

Diese Stellung zum Geschehen kann für Genderfragen weiter produktiv gemacht werden, wenn dazu Adressat_innen und Subjekt der Erzählinstanz betrachtet werden. Zu Letzterem gehört auch das Geschlecht der Erzählinstanz, wobei „bei heterodiegetisch-extradiegetischen Erzählinstanzen das biologische Geschlecht im Normalfall unmarkiert bleibt, wohingegen bei homodiegetischen Erzählinstanzen das biologische Geschlecht zumeist spezifiziert ist, [...]“²³⁵, wie Gaby Allrath und Carola Surkamp mit Susan Lanser bemerken. In der Kritik zu *Lust* und *Gier* werden sowohl das vermeintlich neutrale generische Maskulinum (zB. „des allwissenden Erzählers“²³⁶) als auch die explizit weiblich markierte Form „Erzählerin“²³⁷ gebraucht. Die Ursache für das Auffassen der Erzählinstanzen als weiblich könnte einerseits darin liegen, dass Lesende beim gedanklichen Füllen von Lücken die häufige Korrelation von Geschlecht der Autorin und der Erzählinstanz bilden.²³⁸ Zu diesem Schluss verleiten Jelineks Texte vielleicht mehr als andere, da sie mit ihrer Autorinneninstanz bewusst spielt (zB: „Andre wohnen in einem See, nein, das können Sie nicht sagen, Autorin, [...]“ (G 317)).²³⁹ Andererseits liefern auch die Texte dort und da Hinweise für weibliche Erzählinstanzen, die sich besonders in der Beziehung zu den Adressat_innen offenbaren. Die gelegentlichen Solidarierungen der Erzählinstanzen mit einer Gruppe von Adressat_innen lassen sie dieser Gruppe zuordnen. Sprachlich sind diese Vorkommnisse beispielsweise so realisiert: „Wir sind doch alle eitel, meine Damen.“ (L 183), „Jaja, wir Frauen! Wir sind auch bei uns (nicht bei Trost).“ (L 234) oder „[...] denn ich Unwissende kenne nur Muttertochterbeziehungen, [...]“ (G 225). Würde man die Erzählinstanzen aus dieser Perspektive als weiblich auffassen, so fände man vor sich zwei Texte, die der Tradition der männlichen narrativen Instanz ein weibliches Erzählen gegenüber stellen und somit eine weibliche Stimme laut werden lassen. Das Herauslesen lückenloser weiblicher Erzählinstanzen muss allerdings letztlich

²³⁵ Allrath, Gaby / Surkamp, Carola: „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“. In: Nünning / Nünning 2004, S. 143-179, hier S. 149-150, [Hervorhebung aus dem Original nicht in das Zitat übernommen].

²³⁶ Hamm in Müller / Theodorsen 2008, S. 252.

²³⁷ Zum Beispiel bei Bayer in Bluhm / Rölleke 2005.

²³⁸ Vgl. Allrath / Surkamp in Nünning / Nünning 2004, S. 148.

²³⁹ Für eine ausführliche Diskussion der Autorinneninstanz bei Jelinek siehe: Clar, Peter: „*Ich bleibe, aber weg.*“: Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.

Spekulation bleiben, denn es gibt keine gänzlich eindeutigen Aussagen und keine faktischen Anhaltspunkte, die die Erzählinstanzen als Frauen bestimmen. Darüber hinaus wird das Erzählen vereinzelt von Solidarisierungen mit Männern durchkreuzt: „Von der Hüfte abwärts gehören wir Männer eben zusammen.“ (L 257) oder „Auch ihnen soll ein Schwanz eingeführt werden, was glauben Sie, wie oft man das pro Tag schafft, der Jüngste sind wir auch nicht mehr.“ (G 36) Dieses Phänomen des Beinahe-aber-nicht-ganz, das hier einmal mehr zutage tritt, drückt folgendes Zitat exakt aus: „Die Frau und ich, sind wir eins? Wir sind uns noch nicht einig, ob wir denselben Plan haben, es würde mich aber nicht überraschen.“ (G 428) Alles weist darauf hin, dass die Erzählinstanz weiblich ist, die Frage, ob die Frau und sie eins sind, ist berechtigt, jedoch ist die Antwort gerade so zaghaft, dass eine hundertprozentige Sicherheit ausgeschlossen werden muss. Damit wird erreicht, was Allrath und Gymnich als eine produktive Möglichkeit in der genderorientierten Literaturwissenschaft identifizieren: „Bleibt das Geschlecht einer Figur oder Erzählinstanz unbestimmt, so kann auf diese Weise der Status des biologischen Geschlechts als fester Größe subversiv unterminiert werden, und normative *gender*-Zuschreibungen können in Frage gestellt werden.“²⁴⁰

Der mehrdeutige und widersprüchliche Umgang mit dem eigenen Geschlecht, gibt Anlass, die Erzählinstanzen auch auf den Grad der Zuverlässigkeit ihres Erzählens hin zu untersuchen. Durch die häufigen die Erzählung begleitenden Kommentare der Erzählinstanzen weisen sie ein nahezu ausgeglichenes Verhältnis von theoretischen und mimetischen Sätzen auf.²⁴¹ Während die Erzählinstanz für die Lesenden gegenüber den Figuren prinzipiell einen „logisch privilegierten Status“²⁴² innehat und ihr in der Regel eher geglaubt wird, ist dieser Wahrheitsanspruch vor allem für mimetische Sätze gültig.²⁴³ Theoretische Sätze hingegen können angesichts der Tatsache, dass sie nicht existentiell in die erzählte Welt eingreifen, von den Lesenden entweder für wahr oder nicht wahr befunden werden, ohne dass dies im Normalfall große Auswirkungen auf die Wahrnehmung der erzählten Welt hat.²⁴⁴ Die Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier* lassen aber von vornherein eine direkte Wahrnehmung nicht zu, denn sowohl die theoretischen als auch die mimetischen Sätze gelangen nur durch den allzeit aufrechten Filter der Erzählinstanzen an die Lesenden. Dieser Filter lässt einerseits theoretische

²⁴⁰ Allrath, Gaby / Gymnich, Marion: „Neue Entwicklungen in der *gender*-orientierten Erzähltheorie“. In: Nünning / Nünning 2004, S. 33-48, hier S. 35.

²⁴¹ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 104-105.

²⁴² Ebd. S. 102.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 105.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

und mimetische Sätze miteinander verschmelzen, sodass eine Trennung schwerfällt; und andererseits durchzieht er auch die Sprache auf eine derart eigenwillige Weise, dass selbst inhaltlich eindeutig mimetisch funktionierende Sätze durch die Verwendung von Formulierungen und Stilmittel untrennbar an die Erzählinstanzen gebunden sind. Das folgende Beispiel veranschaulicht, wie diese Strategien am Text wirksam werden:

Ihre Gefühle füllen sie ganz aus, und sie muß aus sich herausschlagen wie die Triebe es tun, wenn man sie nicht fest eingesperrt hält im Fernsichtgerät des Leibes. So steht es in den Büchern, in denen man billig alles über sich selbst, da man sich teuer ist, erfahren kann. Als gäbe es hier Mücken und eine andre befremdete Brut, schlägt die Frau in die Luft und fällt über eine Wurzel, reißt sich das Gesicht in altem Firn auf und verschwindet an dunkleren Stellen des Waldes. Nein, dort vorn rennt sie ja! Stolpert über die schwarzen Locken im Gezweig. Gleich darauf kommt sie freiwillig wieder an die Leine und Gurten zurück, steigt ein, läßt sich, müßig gehend, auf den Grund des Sitzes stopfen. (L 100-101)

Der erste Satz zeigt den fließenden Übergang von mimetisch zu theoretisch, wenn es erst noch um die Romanfigur Gerti geht und dann um ein vermeintlich allgemein menschliches Phänomen. Es folgt ein rein theoretischer Satz, auf den wiederum ein mimetischer folgt. Indem die Erzählinstanz auf diesen aber das „Nein, dort vorn rennt sie ja!“ folgen lässt, widerspricht sie ihrer vorigen Aussage und damit sich selbst, und entkräftet somit auch die generelle Glaubwürdigkeit ihrer Aussagen. Im letzten Satz der Passage wird das Einwirken des sprachlichen Eigenwillens der Erzählinstanz ersichtlich, denn, was mimetisch ein reines Zurückkommen, ins Auto Einsteigen und sich Hinsetzen wäre, bekommt durch die Sprache eine andere Färbung sowie einen wertenden Beigeschmack. Da also neben den theoretischen Sätzen auch die mimetischen in *Lust* und *Gier* keinen absoluten Wahrheitsanspruch mehr besitzen können, ist eine vorsichtige Beschreibung der Erzählinstanzen als unzuverlässig naheliegend. Vorsichtig deshalb, weil sie trotz der gestreuten Widersprüche und Verwirrungen nicht vollständig in eine der Kategorien des unzuverlässigen Erzählens passen, die Martínez und Scheffel herausarbeiten.²⁴⁵ Anstatt dies als Enttäuschung und Erschwernis für die Untersuchung zu sehen, bietet sich einmal mehr das Heranziehen der feministischen bzw. genderorientierten Literaturwissenschaft an, die eine „Neukonzeption“ von unzuverlässigem Erzählen propagieren.²⁴⁶ Weil kognitive Zugänge zu Narratologie ein Umdenken bewirkt haben, das unzuverlässiges Erzählen nicht als der Erzählinstanz inhärent, sondern ihr durch die Lesenden aufgrund bestimmter Textmerkmale zugeschrieben begreift, eröffnen sich neue Handlungsfelder

²⁴⁵ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 107-110.

²⁴⁶ Allrath / Surkamp in Nünning / Nünning 2004, S. 154.

für Autor_innen und Forscher_innen.²⁴⁷ Das bedeutet, die Frage lautet nicht mehr, welche die Beweise im Text dafür sind, dass die Erzählinstanz unzuverlässig erzählt oder nicht, sondern was Widersprüche und Verwirrungen über normativ geprägte Erwartungshaltungen aussagen können.²⁴⁸ Notwendigerweise spielen in solchen Aussagen Genderfragen eine bedeutende Rolle, weswegen identitätsstiftende Faktoren wie beispielsweise das Geschlecht einer Erzählinstanz nicht unwesentlich sind.²⁴⁹ Dies insofern als eine Beurteilung über die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz entlang derselben Mechanismen funktioniert, die auch im großen, lebensweltlichen Spektrum wirksam sind und bekanntlich vor Ausschlüssen, Sexismus und unhinterfragtem Androzentrismus nicht haltmachen.²⁵⁰

Nähert man sich nun mit diesem Wissen den nicht kategorisierbaren, vermeintlich unzuverlässigen Normabweichungen der Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier*, lässt sich über die narratologische Form hinaus nach möglichen Aussagen suchen. So könnte zum Beispiel aus der Verbindung zwischen aktivem Beeinflussen der Erzählung und Unzuverlässigkeit eine Rollenerwartung herausgelesen werden, die Parallelen zur Rolle der Frau in der Gesellschaft aufweist. Diese heißt ein stilles Hinter-der-Sache-Verschwinden gut, verurteilt aber ein Eingreifen und Verändern von Bestehendem.²⁵¹ Aus der Perspektive, die geschlechtslose Erzählinstanzen annimmt, kann absichtlich Uneindeutiges „dazu dienen, fragmentarisierte Identitäten erzählerisch zu inszenieren“ und damit dem Mythos der standhaften, naturgegebenen, abgeschlossenen Identität Wind aus den Segeln nehmen.²⁵²

Wie der in diesem Unterkapitel angefertigte Steckbrief der Erzählinstanzen, der voll mit unvollständigen und nicht eindeutigen Angaben und unzähligen erklärenden, verhandelnden Anmerkungen am Rand ist, bezeugt, hat Jelinek in ihren Romanen *Lust* und *Gier* keine traditionellen oder etablierten Erzählverfahren angewendet, sondern diese rahmenhaft benützt und aber nicht mit Gewohntem gefüllt, sondern mit einer bunten, experimentellen und teils abstrakten Leinwand. Sie gehört dadurch zu jenen Autorinnen, die „mit ihrer Entwicklung innovativer Erzählstrategien sowohl zur

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 154-155.

²⁴⁸ Vgl. Allrath / Surkamp in Nünning / Nünning 2004, S. 155.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 155-157.

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 158.

²⁵² Ebd. S. 159.

Ausbildung neuer Ansichten über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als auch zur Veränderung von Erzählformen bei[tragen].“²⁵³

5.2.2 Figuren

„Wir wollen jetzt aber nicht persönlich werden.“ (L 63)

Von der Ebene der Darstellung wandert der Blick nun auf die Ebene des Dargestellten, der erzählten Welt, in der auch die Figuren angesiedelt sind.²⁵⁴ Alles, was über die Figuren bekannt ist, sowie deren Handlungen und Bewusstsein, erfahren die Lesenden von *Lust* und *Gier* durch die auktoriale Figurencharakterisierungen der Erzählinstanzen.²⁵⁵ Teilweise sind die Figuren implizit²⁵⁶ charakterisiert, wie etwa Gabi mit ihrem Nachnamen „Fluch“ (G 193), Gerti (sowohl in *Lust* als auch in *Gier*) mit ihrem „deformierte[n] und verkleinerte[n]“²⁵⁷ Namen und Hermann, „der [...] in seinem Namen sich verdoppelnde und vergrößernde ›Mann‹“²⁵⁸. Für andere Figuren erfolgt die Charakterisierung explizit.²⁵⁹ Um diese ‚Charaktere‘ von Figuren zu beschreiben, nutzt die Narratologie die Konzepte Komplexität und Dynamik, die darüber Auskunft geben, wie „flach“ oder „rund“ beziehungsweise wie „statisch oder dynamisch“ eine Figur ist.²⁶⁰ Ihrer Subjektivität beraubt, weisen die Figuren in *Lust* und *Gier* dementsprechend wenige Merkmale von Individualität auf, ebenso wie Eigenschaften, Eigen- und Besonderheiten fehlen, was aus ihnen flache Figuren macht – oder Trägerinnen von „‘Flächigkeit‘ (Nicht-Tiefe und *zugleich* Un-Tiefe)“ wie Lücke schreibt.²⁶¹ Deswegen gibt es auch keinen charakterlichen Nährboden, der ein Verändern oder eine Weiterentwicklung und damit ein dynamisches Dasein der Figuren begründen würde, sondern die Figuren harren still am selben Punkt aus: „Wir aber, wir Figuren, lassen uns so schwer bewegen, wie Blei hängen wir an den Kathetern, durch die unser warmes armes Wasser abläuft.“ (L 198)

²⁵³ Allrath / Surkamp in Nünning / Nünning 2004, S. 174-175.

²⁵⁴ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 147.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 152.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Janz 1995, S. 112.

²⁵⁸ Ebd. S. 114.

²⁵⁹ Vgl. Martínez / Scheffel 2016, S. 152.

²⁶⁰ Ebd. S. 151.

²⁶¹ Lücke 2008, S. 51.

Die Merkmale der traditionellen Narratologie sind einmal mehr für die Analyse von *Lust* und *Gier* nur wenig brauchbar. Mit den Ansätzen der gender-orientierten Literaturwissenschaft eröffnet sich hingegen wieder ein breiterer theoretischer Zugang. Diese verbindet zwei Konzeptionen von Figuren, die einzeln und für sich gesehen zu einseitig sind, zu einem Ansatz, der von beiden Konzeptionen den Grundgedanken beibehält, ihn aber aus der Einseitigkeit herausholt.²⁶² So ergeben sich aus dem „realistisch-mimetische[n] Figurenkonzept“ und dem Konzept, „Figuren als reine Handlungsträger und Aktanten“ zu sehen, „rezeptionsorientierte und kognitive Konzeptualisierungen von Figuren“.²⁶³ Diese erkennen Figuren sowohl als „textuelle Konstrukte“ als auch als „in Analogie zu realen Personen konstruiert“ an.²⁶⁴ Wie Figuren in der Rezeption konstruiert werden, kann anhand der folgenden „vier mentale[n] Modelle“ ausgeführt werden: „Kategorisierung, Individualisierung, Entkategorisierung und Personalisierung“.²⁶⁵ Flachheit und Statik der Figuren in *Lust* und *Gier* lassen sich mit dem Modell der Kategorisierung erklären. Nicht nur mit implizitem Auftauchen, sondern mit explizit zu Bezeichnungen erhobenen Kategorien evozieren die Texte Figurencharakterisierungen, die prototypisch im Wissensgefüge der Lesenden verankert sind und durch den textuellen Reiz wieder hervorgerufen werden.²⁶⁶ Solche kategorischen Bezeichnungen sind in den Romanen etwa „Direktor“, „Gendarm“ oder „Student“ und stehen anstelle der Namen, die vergleichsweise sehr selten benutzt werden. Diese Art der kategorialen Bezeichnung wird in *Lust* und *Gier* aber noch auf die Spitze getrieben, indem genauso wie die Berufsbezeichnungen auch nur „die Frau“, „der Mann“ oder „das Kind“ gebraucht werden. Bei den Berufsbezeichnungen werden also prototypische Eigenschaften und Klischees der einen genannten Berufsgruppe heraufbeschworen, wohingegen mit „Frau“ und „Mann“ gleich der gesamte stereotype Ballast eines ganzen Geschlechts evoziert wird. Dies verhindert einerseits zwar eine psychologisierende, identifikatorische Lesart, eröffnet aber eine ideale Einschreibfläche für weitgreifende Kritik und Subversion. Im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse bedeutet das, dass mit dem Darstellen eines weiblichen Schicksals ganz konkret die Gesamtheit des weiblichen Geschlechts mitgelesen werden kann, aber auch, dass die

²⁶² Vgl. Gymnich, Marion: „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung.“ In: Nünning / Nünning 2004, S. 122-141, hier S. 125-129.

²⁶³ Ebd., [Hervorhebung aus dem Original nicht in das Zitat übernommen].

²⁶⁴ Ebd. S. 129, [Hervorhebung aus dem Original nicht in das Zitat übernommen].

²⁶⁵ Ebd. S. 130, sich berufend auf: Schneider, Ralf: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenkonzeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg 2000.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

von den Gertis performativ aufgeführte Weiblichkeit als Abbild der normativen Weiblichkeitsauffassung im größeren Rahmen kritikfähig gemacht wird, gemäß dem Motto: „Wird es Ihnen schon zu kompliziert mit all den alten Frauen? Keine Sorge! Kennen Sie eine, kennen Sie alle.“ (G 228)

Diese besondere Art der Anrufung, die Geschlechtsbezeichnungen gegenüber den Namen privilegiert, kann zudem mit Butlers Theorien zur Anrufung und Subjektwerdung zusammengeführt und durch sie zu lesen versucht werden. Butler sieht im deklarativen Sprechakt der Geschlechtsbestimmung eines Babys durch den Arzt das Eintreten dieses Menschen „in den Bereich von Sprache und Verwandtschaft“.²⁶⁷ Bei einem singulären Akt bleibt es allerdings nicht:

Damit aber endet das »Zum-Mädchen-Machen« des Mädchens noch nicht, sondern jene begründende Anrufung wird von den verschiedensten Autoritäten und über diverse Zeitabschnitte hinweg immer aufs neue wiederholt, um die naturalisierte Wirkung zu verstärken oder anzufechten. Das Benennen setzt zugleich eine Grenze und wiederholt einschärfend eine Norm.²⁶⁸

Indem also die beiden Gertis überwiegend mit „die Frau“ bezeichnet und benannt werden, wird dieser Prozess des „Zum-Mädchen-Machens“, der nie abgeschlossen ist, sondern sich ständig wiederholen muss, explizit und wortwörtlich offengelegt. Gleichzeitig wird durch das Vermeiden der Namen verhindert, dass der „soziale Pakt“ eintreten kann, der in einem ähnlich ablaufenden Prozess wie dem des „Zum-Mädchen-Machens“ den Namen an eine vermeintlich konstante, individuelle Identität bindet.²⁶⁹ Während also diese Prozesse einerseits zur Schau gestellt und andererseits immer wieder unterbrochen werden, wird auf ihre Wirkungsweise und die daraus folgenden Implikationen für Identitäten aufmerksam gemacht.

Dass Gerti in *Lust* und Gerti in *Gier* denselben Namen haben und in der Kritik zuweilen eine Verbindung über den gleichen Namen hinaus gesehen wird²⁷⁰, hat freilich mit diesen Implikationen zu tun. Jelinek nützt mit der Namensgleichheit der beiden Protagonistinnen was Gymnich mit Margolin „>relative Autonomie< literarischer Figuren“ nennt.²⁷¹ Indem die Figur Gerti von ihrem ursprünglichen Text losgelöst in einem anderen wieder erscheint, wird sie innerhalb des dazugehörigen Kulturkreises

²⁶⁷ Butler 1997, S. 29.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 112-117.

²⁷⁰ Siehe zB: Lücke 2008, S. 70 und Gürtler in Eder / Vogel 2010, S. 146.

²⁷¹ Gymnich in Nünning / Nünning 2004, S. 129.

gewissermaßen autonom, wodurch sie allein durch ihr Vorkommen bereits Wissen aktiviert, das im neuen Text nicht mehr direkt vermittelt werden muss.²⁷² Es muss natürlich spekulativ bleiben, ob es sich bei Gerti tatsächlich um so eine Figur handelt, und was Jelineks Absichten der Namensgleichheit wirklich waren. In ihrem Text *Die Leere öffnen* äußert sie sich aber auf eine Weise zu ihren Figuren, die eine solche Deutung durchaus zulässig erscheinen lässt:

Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema, sondern das, was das Gleiche an ihrem Handeln ist, die Struktur ihres Handelns, also wonach sich die Figuren verhalten, ohne zu sein. Sie sind da, aber sie sind nicht. Meine Figuren gibt es nicht.²⁷³

Von einem Standpunkt aus, von dem Literatur als repräsentativ für die Wirklichkeit angesehen wird, kann darüber hinaus eine Analogie zwischen Jelineks Figurenkonstruktion und ihren Aussagen über die Position der Frau hergestellt werden („Behandeln wir einmal kleine Figuren als etwas Großes. Werden wir unruhig, weil wir selber dazugehören könnten, ohne groß geworden zu sein“ (G 425)). Besonders der Aspekt des als Frau nicht individuell Existieren-Könnens offenbart die strukturelle Parallelität, die zudem auch für Jelineks Autorinnenposition wirksam ist, wie sie in einigen Interviews offenlegt:

Eine Frau ist kein Einzelschicksal wie ein Mann. Eine Frau hat kein Ich. Eine Frau steht für alle Frauen. Als Vertreterin einer unterdrückten Kaste schreibt sie für alle anderen mit. Man gesteht uns nicht zu, Ich zu sagen. Und im Grunde können wir es auch nicht. [...] Ich habe das Gefühl, dass ich nicht Ich sagen kann. Deswegen schreibe ich so exemplarisch, ich beschreibe keine Einzelschicksale. Ich schreibe ein weichliches Es und habe tatsächlich das Gefühl, dass ich für alle Frauen mitschreibe.²⁷⁴

Aber wenn ich, eine Frau, spreche, dann spreche ich eben nicht als eine, die Ich sagen darf, sondern ich spreche sozusagen, als Mitglied einer immer noch unterdrückten Kaste, für alle anderen Frauen mit. Das Ich ist also ein vereinzeltes wie ein kollektives Ich.²⁷⁵

Auch wenn die Frauenfiguren in *Lust* und *Gier* sich in jeweils anderen Lebenssituationen befinden – *Lust*-Gerti in völliger ökonomischer Abhängigkeit von ihrem Mann (zB L 33), *Gier*-Gerti in finanziell gut situerter, eigenständiger Position (zB G 148) und Gabi im selbstbestimmten, emotional unabhängigen Nachgehen ihrer

²⁷² Gymnich in Nünning / Nünning 2004, S. 129.

²⁷³ Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen. (für, über Jossi Wieler)“. 2006. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

²⁷⁴ Schwarzer, Alice: „Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?“. Interview mit Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: EMMA September / Oktober 1997. <https://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456>, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

²⁷⁵ Jelinek, Elfriede / Roeder, Anke: „Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“. 1996. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

Bedürfnisse (zB G 373) – so spannt sich doch unter sie alle ein verhängnisvolles Netz, in das sie früher oder später stürzen müssen. In diesem Netz gefangen, sind sie gleich und eins, an ihren Versuchen, emanzipiert und als ‚Ich‘ zu leben kläglich gescheitert. Zu den gescheiterten Versuchen gehören *Lust*-Gertis Fliehen vor der sexuellen Gewalt ihres Mannes, um dann aber vom nächsten Mann genauso sexuell ausgebeutet zu werden, *Gier*-Gertis wiederholtes Bestreben, Kurt an sie zu binden und sich auf Augenhöhe mit ihm zu stellen, nur um ihm am Ende alles von sich zu geben und selbst nicht mehr übrig zu sein, und Gabis Ausbrechen aus dem vorbestimmten Leben, um dann von dem Mann, den sie sich beinahe hörig gemacht hat, umgebracht zu werden. Frau-Sein wie Frau-Figur-Sein ist bei Jelinek ein letztlich immer restringiertes Unterfangen: „Sie unterliegt ihrer Bestimmung als Frau, aber sie hat Ort und Uhrzeit bestimmt, immerhin etwas, nein, nichts.“ (G 297)

Nimmt man diese Situation der Frau als Kontext an, so rückt das häufige Vorkommen der Figuren als Thematik auf der erzählenden Ebene in ein neues Licht, in dem es auch als Kritik an ebendieser Situation gelesen werden kann. Wenn die konglomerierende Stimme von Erzählinstanz und Autorin beispielsweise sagt: „Meine Figuren wollen offenbar, daß ich an mir scheitere, doch ich scheitere immer an ihnen. Mal sehn, ob sie diesmal zu mehreren kommen, um mich fertig zu machen!“ (G 194) und damit die Unmöglichkeit, Figuren, wie sie erwartet werden, zu erschaffen, ausdrückt, spielt sie möglicherweise auf die Unmöglichkeit an, als Frau in bestehenden Gesellschaftssystemen eine Ich-seiende Existenz zu begründen. Gleichzeitig deckt der zweite Satz in der zitierten Stelle die Machtposition auf, in der sich die Erzählinstanz / Autorin im Hinblick auf die Darstellung der Figuren befindet, was wiederum versinnbildlicht, wie wenig Handlungsfähigkeit Unterdrückten zukommt, solange die Machtpositionen monopolartig und ungerecht verteilt sind. Diese eigene Machtposition über die Figuren wird von der Erzählinstanz regelrecht ausgestellt und ausgekostet, wenn sie sagt:

Ich hoffe, ich schaffe es, daß Sie auch noch einen glücklichen Moment von ihm erleben! Aber ich bezweifle es, ich mag ihn jetzt schon nicht. Das wirft man mir oft vor, daß ich dumm dastehe und meine Figuren fallenlasse, bevor ich sie überhaupt habe, weil sie mir offengestanden rasch fade werden. (G 13)

Ich zum Beispiel habe nichts zu sagen angesichts der Figuren, die ich erschaffe, her mit den Redewendungen und drauf, und noch eine und noch eine, bis sie sich unter mir winden vor Schmerz oder vielleicht auch, weil sie zuwenig Platz haben. (G 51)

Durch das explizite Thematisieren der Figurendarstellung und das Ausstellen der eigenen Macht in diesem Prozess unterläuft die Erzählinstanz / Autorinnenstimme die narratologische Konvention, Figuren in einem Text als gewissermaßen natürlich gegeben anzunehmen und öffnet damit ein Feld der Möglichkeiten, Figurendarstellungen künftig auf ihre Konstruktionsmechanismen und die Ideologien, die dahinter stecken, zu untersuchen. So können etwa problematische Geschlechterverhältnisse sowie normative Geschlechterdarstellungen erkannt und kritisierbar gemacht werden.

Die Figuren in *Lust* und *Gier* erweisen sich also für den oben beschriebenen rezeptionsorientierten und kognitiven Zugang zur Figurendarstellung der genderorientierten Literaturwissenschaft als ideales Untersuchungsobjekt, denn sie laufen nicht Gefahr, ihre textuelle Gewordenheit zu verschleiern und stellen dennoch mimetische Bezüge zur Wirklichkeit her, die sie für genderbewusste Untersuchungen, wie sie im nächsten Kapitel unternommen werden, äußerst fruchtbar machen.

5.3 Dekonstruktionen von Geschlechtermythen

„Ja, und vielleicht ist das Geschlecht die Natur des Menschen, ich meine, die Natur des Menschen besteht darin, dem Geschlecht hinterherzurennen, bis er, im ganzen und in seine Grenzen gesehen, genauso wichtig geworden ist wie dieses.“
(L 82)

Die Verbindung von Natur und Geschlecht, auf die das Eingangszitat anspielt, ist die Ursache für das nun folgende Kapitel, aber ebenso für die Theorie, durch die dieses Kapitel überhaupt zustande kommt. Denn diese starke Bindung an Natürlichkeit, die der Konzeption von Geschlecht (abseits der Gendertheorien) anhaftet, begründet die Ausschlüsse, Diskriminierungen und normativen Lebensformen, gegen die die Gender Studies ankämpfen. Durch ihre enge Verknüpfung mit der Dekonstruktion, einer von Jacques Derrida gegründeten und unter anderem von Paul de Man weiterentwickelten

Denkrichtung und Zugangsweise zu Gesellschafts- und Kulturprodukten²⁷⁶, erhalten die Genderstudies „einen Ansatz, Instrumente der Analyse, Fähigkeit zum anderen Lesen; das heißt vor allen Dingen die Möglichkeit, die herrschende Ordnung der Dinge, statt sie zu naturalisieren, zu unterminieren.“²⁷⁷ Mit de Man konkretisiert Bettine Menke die Vorgangsweise der Dekonstruktion folgendermaßen: „Dekonstruktive Lektüren sind aufmerksam für und exponieren die Spannung zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was in den Texten, in der Sprache geschieht [...]“.²⁷⁸ Zunächst deutet bereits Menkes Formulierung des „Aufmerksam“-Seins den sanfteren Zugang der Dekonstruktion im Gegensatz zur reinen Destruktion an. Nicht nur „ein kritisch-destruktives“, sondern auch „ein affirmativ-konstruktives Moment“ haftet ihr nämlich an, aus dem wiederum ein produktives und neu schaffendes Arbeiten entspringen kann.²⁷⁹ Weiters ist die von Menke angesprochene „Spannung“ zwischen Aussage und Beschaffenheit dieser Aussage konstitutiv für dekonstruktive Zugänge zu Literatur.

Daraus wird ersichtlich, dass der Sprache eine ganz bedeutende Rolle zukommt. Dies insofern als ein Zugang zur Welt und allem darin Enthaltenem ausschließlich mittels der Sprache möglich ist. Nichts, auch nicht das eigene Sein, kann sich der Sprache entziehen und gleichzeitig kann man sich die Sprache nie ganz aneignen oder über ihr stehen, wie Butler schreibt:

Nicht im Besitz der eigenen Worte zu sein ist [...] von Anfang an gegeben, denn das Sprechen ist in manchen Hinsichten stets das Sprechen eines Fremden/einer Fremden durch sich selbst, die melancholische, andauernde Wiederholung einer Sprache, die man niemals gewählt hat, die man nicht als ein Instrument, das nur verwendet zu werden braucht, vorfindet, von der man aber gewissermaßen verwendet wird, in der man enteignet wird als die instabile und fortdauernde Bedingtheit des »man« und des »wir«, die ambivalente Bedingung der Macht, die bindet.²⁸⁰

Ein Bewusstsein der epistemologischen Bedeutsamkeit der Sprache ist auch bei Elfriede Jelinek herauszulesen, beispielweise in ihrem Text *Im Abseits*, der konkret die Sprache und ihre Wirkung thematisiert: „Die Sprache gerät ja irrtümlich manchmal auf den Weg, aber aus dem Weg geht sie nicht. Es ist kein willkürlicher Vorgang, das mit

²⁷⁶ Vgl. Babka, Anna / Posselt, Gerald: „Begriffe – Dekonstruktion“. In: Babka / Posselt 2016, S. 47-48, hier S. 47.

²⁷⁷ Vinken, Barbara: „Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung“. In: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 7-29, hier S. 23.

²⁷⁸ Menke, Bettine: „Verstellt – der Ort der ›Frau‹. Ein Nachwort“. In: Vinken 1992, S. 436-476, hier S. 439.

²⁷⁹ Babka / Posselt in Babka / Posselt 2016, S. 47.

²⁸⁰ Butler 1997, S. 332.

Sprache Sprechen, es ist einer der unwillkürlich willkürlich ist, ob man will oder nicht. Die Sprache weiß, was sie will.“²⁸¹ Doch nicht nur thematisch ist die Sprache ein willensstarkes Element in Jelineks Werk. Sie ist auch – mehr noch – als die Art und Weise, wie Jelinek schreibt, formuliert, mit Wörtern und Sätzen umgeht, ein essentielles und zugleich besonderes Element, das alle Texte Jelineks umspannt. Besonders in der Hinsicht, dass Jelinek einmal mehr nicht die etablierten Regeln von Orthographie, Syntax und Interpunktion befolgt, sondern ihre eigene, experimentelle Art, Sprache zu verwenden, zum Ausdruck bringt.²⁸² Nicht nur, dass sie die Regeln nicht befolgt, sie verändert die Sprache so weit, dass „die Besonderheiten der Sprache und der Kunstsprache mit den Formeln der Grammatik, Stilistik und Rhetorik in einem traditionellen Sinne“ nur mehr „sehr schwierig“ zu beschreiben sind, was diese wiederum Richtung Unnützlichkeit verbannt.²⁸³

Ihre veränderten Sprachformen nützt Jelinek unter anderem dafür, Mythen rund um Geschlechter zu dekonstruieren. Konkret könnte man ihr Vorgehen mit Alexander von Bormann so formulieren: „Elfriede Jelinek spricht von den Dingen, die sich in den Begriffen einnisten. Ihre Darstellung zeigt, wie sich zugleich die Begriffe in den Dingen einnistet haben.“²⁸⁴ Dabei nützt sie ihre „Sprach-, Form- und Sinnzertrümmerungen“, um Bestehendes auseinander zu nehmen, um aber durch ihre sprachlichen Neuinterpretationen und Neuschöpfungen andere Sinnbilder zu schaffen, mit denen Mythen verschoben wahrgenommen und unterlaufen werden können.²⁸⁵

Im Folgenden soll nun nahe an den Texten untersucht werden, auf welche Weise die Geschlechtermythen rund um Körper und Sexualität sowie um Weiblichkeit und Männlichkeit in *Lust* und *Gier* dekonstruiert und subvertiert werden.

²⁸¹ Jelinek, Elfriede: „Im Abseits“. 2004. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zur Kunst, [letzter Zugriff: 28.01.2020].

²⁸² Vgl. Schestag 1997, S. 24.

²⁸³ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Jelineks Rhetorik“. In: Rétif, Françoise / Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11-18, hier S. 11.

²⁸⁴ Bormann, Alexander von: „Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman »Die Liebhaberinnen«. In: Gürtler 1990, S. 56-74, hier S. 73.

²⁸⁵ Vgl. Lücke 2008, S. 26.

5.3.1 Körper und Sexualität

„Die Schreie der Leidenschaft, dieses Gebrüll, mit dem die Genitalien, unsere Untertanen, sich ausdehnen, als wären sie Frösche und würden nun zusätzlich aufgeblasen, fast so wie ihre Besitzer es schon sind, na ja, wir sind schließlich immer noch unserer Körper Herr geworden, oder?, diese Schreie also sollten dem heutigen Sprachgebrauch angepaßt werden, stimmt's?“ (G 213)

Genderfragen sind untrennbar mit dem Körper verbunden und werden an ihm, durch ihn, in ihm wirksam. Während der Körper einst als ein naturgebener Teil des Gegensatzpaares Geist und Körper verstanden wurde, ist aus heutiger Sicht davon auszugehen, „dass Körper niemals einfach gegeben sind, sondern durch diskursive, normierende und disziplinierende Prozesse geformt, reguliert und gefügig gemacht werden.“²⁸⁶ Dabei fungiert „der vermeintlich natürliche Körper nicht als passives Trägermaterial kultureller Projektionen [...], sondern vielmehr als ein »naturalisierter« Effekt des Diskurses“.²⁸⁷ Indem der Körper also diskursiv seine Bedeutung erhält und nicht außerhalb oder vor dem Diskurs lesbar werden kann, offenbart er, wie Sprache in seiner Konzeption zum Tragen kommt, was Butler auf folgende Weise erklärt:

Wenn aber der Körper, der als der Bezeichnung vorhergehend bezeichnet ist, einen Effekt der Bezeichnung bildet, zeigt sich, daß der mimetische oder repräsentative Status der Sprache, wonach die Zeichen auf den Körper als dessen unerläßliche Spiegelbilder folgen, überhaupt nicht mimetisch ist. Im Gegenteil ist die Sprache produktiv, konstitutiv, man könnte sogar sagen: performativ, weil dieser Bezeichnungsakt den Körper produziert, selbst wenn er ihn angeblich als aller und jeder Bezeichnung vorgängig vorfindet.²⁸⁸

Diese theoretische Verortung des Körpers kann als Motor für die genderorientierte Literaturwissenschaft gesehen werden, die wiederum „Körperkonzepte“ und die „Darstellung von Körperlichkeit“ in Texten sowie deren Zusammenspiel mit Geschlecht untersucht.²⁸⁹ Zu diesen Untersuchungen gehören sowohl „explizite [...] Beschreibungen“ als auch bildhafte Ausdrücke, die Empfindungen rund um den Körper ausdrücken können, ebenso wie „die Darstellung der Bewegung im Raum oder das

²⁸⁶ Babka, Anna / Schmidt, Matthias: „Begriffe – Körper“. In: Babka / Posselt 2016, S. 69-70, hier S. 69-70.

²⁸⁷ Ebd. S. 70.

²⁸⁸ Butler in Benhabib / Butler 1993a, S. 52.

²⁸⁹ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 259.

Berührungsverhalten von männlichen und weiblichen Figuren“.²⁹⁰ Von diesen Untersuchungsaspekten springt für *Lust* und *Gier* zuallererst jener der bildhaften Ausdrücke in den Vordergrund. Beide Romane weisen eine hohe Dichte solcher Ausdrücke auf, die durch die gelegentliche und beim ersten Lesekontakt empfundene Diskrepanz und Willkürlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat, durchaus zu Jelineks sprachlich-experimenteller Grenzauslotung zählen können. Gürtler erkennt in einer bestimmten Gruppe dieser Bilder den Anstoß, Natürlichkeitsmythen von Geschlecht bloßzustellen: „Naturbilder, von der Landschaft bis zur Pflanzen- und Tierwelt werden in den verschiedensten Diskursen als Metaphern für Körper und Sinnlichkeit verwendet und verweisen damit auf deren »Natürlichkeit«.“²⁹¹ Bilder der Pflanzenwelt sind etwa: „[...] pralle Buschen Schamhaar wachsen, Almrausch, an ihren sanften Hängen [...]“ (L 210), „Und bald spreizt sich wieder frisches Grün, damit der Mann es ausreißen kann“ (L 258) oder „Überhaupt die Frauen, sie wollen oft in Monokultur leben, das heißt immer nur einen einzigen ihr kleines Feld bebauen lassen [...]“ (G 198). Die Tierbilder sind, wie Gürtler bemerkt, „[m]eist geschlechtsspezifisch zugeordnet [...]. So erscheint die Frau als domestiziertes Haustier, als zu melkende Kuh, der Mann als wildes Tier, das mit seinem Schwanz peitscht.“²⁹² Beispielhafte Zitate dazu wären: „Zärtlich kneten die Hände die Euter“ (L 256), „Dieser Mann, der jetzt sein Haustier in die Klammer seiner Schenkel gespannt hat [...]“ (L 34), „[...] ein Ochse am reifen Salzstock [...]“ (L 43), „Hat sich sein Haustier anderswo vergeudet als bei seinem Haus Stier?“ (L 132) oder „Doch die Summe der Liebenswürdigkeiten, die Frauen ihm erweisen, die er an den Wegrändern reißt, aufreißt und halb gegessen wieder stehenläßt [...]“ (G 380) In Analogie dazu, wie Naturbilder die vermeintliche Natürlichkeit von Geschlecht auf überspitzte Weise ausstellen, können die bildhaften Ausdrücke aus dem Bereich der Immobilien, wie sie insbesondere in *Gier* vorkommen, mit der Konstruiertheit von Geschlecht in Verbindung gebracht werden. Denn eine gedankliche Linie von Geschlecht zum handwerklichen, wortwörtlichen Konstruieren von Häusern und dergleichen kann gezogen werden, wenn Männer als „Bauwerke oberhalb der Erde“ (L 9) und die Vagina der Frau als „Loch“, das „nicht mehr daran gewöhnt ist, genagelt, achtlos hingeworfen und nicht einmal anständig zugespachtelt zu werden“ (G 46) auftreten. Sicherlich auf die verschobene Wertverteilung von Frau und Haus durch Kurt anspielend, aber auch für die sprachlichen Bilder bezeichnend, fragt sich die

²⁹⁰ Gymnich in Nünning / Nünning 2010, S. 259.

²⁹¹ Gürtler in Gürtler 1990, S. 128.

²⁹² Ebd.

Erzählinstanz auf einer der letzten Seiten in *Gier*: „Spreche ich jetzt noch vom Haus oder schon von einem menschl. Körper?“ (G 454)

Wenn Körper in *Lust* und *Gier* nicht mittels Bildhaftigkeit dargestellt werden, sondern explizit beschrieben werden – oder besser: wenn über sie geschrieben wird –, dann nicht um den Lesenden einen Eindruck der Physis der Figuren zu vermitteln, sondern um das äußerliche sexuelle Anziehungspotential des einen geschlechtlich markierten Körpers auf einen anderen, gegengeschlechtlich markierten Körper zu verhandeln:

Wir könnten versucht werden zu vergessen, daß nichts an uns zusammenpaßt, nicht unsere Oberteile zu unseren Unterteilen, nicht unsere Köpfe zu unseren Füßen, als gehörten wir, jeder für sich, zu unterschiedlichen Menschen (so sind wir Frauen reiferer Jahrgänge halt gebaut. Irgendwie verlieren wir unterwegs die Form, ja, zum Verlieben sind wir dann nicht mehr!), die wiederum ihre schrecklichen Unterschiede haben, wie nur die gemartete Unterschicht sie kennt. (L 190)

Diese Mädchen stehen und schauen, die Stimme hört auf, aus ihren Ritzen zu quellen, sie greifen sich an die Locken, an ihr schlaues Geschlecht, das selber locken kann, bereit sind sie, es um jeden zu schlingen, der da kommt, und den sie, ebenfalls an seiner Frisur, seiner Bekleidung und seinem Fahrwerk zu unterscheiden gelernt haben. (L 209)

Ich finde dich gut wie du bist. Du bist mein Traummann. Groß, stark, blond, blauäugig und siehst wie ein Wikinger aus, nur etwas kleiner. Du hast eine starke erotische Ausstrahlung auf mich. (G 120)

Wir müssen sofort zum Friseur und uns die Nägel maniküren lassen, damit man uns wieder als gepflegte Frauen wahrnimmt, denen die Zeit nichts anhaben konnte. Ja, dieser Tortur müssen wir uns unterziehen, sonst ist bald zuviel Erde unter unsren bis aufs Blut abgebissenen Fingernägeln, vom Gartenarbeiten. (G 439)

Was hier bereits mitschwingt und im thematischen Vorkommen, das in *Lust* und *Gier* auch auftritt, explizit dargestellt wird, ist, inwiefern der Körper einer Frau und vor allem dessen Erscheinung die Grundlage für den (sexuellen) Wert der Frau darstellt. In die reale Lebenswelt geholt, ist diese Tatsache auch hier ein wichtiges, alle Phasen des Feminismus umspannendes und heute mehr denn je relevantes Thema. Nicht nur in den Augen einzelner Männer werden Frauenkörper zur Bewertung der Frau an sich herangezogen, sondern in jenen des gesamten Patriarchats, das so organisiert ist, einem weiblichen jungen, schönen Körper Wertigkeit beizumessen und an anderen, die nicht dieser Norm entsprechen, Ausschlüsse und Diskriminierungen vorzunehmen. Dadurch verfügt nicht die Frau über ihren Körper, sondern der Mann: „Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zeigen, daß auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von seiner Frau.“ (L 47) Wenngleich Jelinek in diesem Zitat noch religiöse Bilder verwendet, um das Gesagte zu

ummanteln, so ist doch diese Thematik des Körpers der Frau jene, die am ehesten ohne ‚Bebildung‘ als direkte Kritik lesbar wird:

Hinter diesen Bergen ist Gerti zusammengesunken, verspottet wie ihr ganzes Geschlecht, das den Strom der Haushaltswaren einschalten, aber seinen eigenen Körper nicht verwalten darf. (L 208)

Das Essen könnte man, nachdem man auf seine innere Stimme gehorcht hätte, noch ein wenig auf dem eigenen Körper mit dessen eigenen Säften verschmieren, damit es von dort abgeschleckt werden kann. Aus gar keinem andren Grund. Von so etwas träumt eine Frau nicht, so etwas hat sie auf irgendeinem Beipackzettel gelesen, und seither glaubt sie an die Wirkung ihres Körpers, modern, selbstbewußt, finanziell unabhängig wie sie ist, um alle körperlichen Anforderungen zu bestehen (andere müssen dafür täglich viele Kilometer Schicksalsfaden abspulen), egal, was man ihr sonst noch in den Mund steckt, manchmal sogar als geballte Faust, au. (G 112)

Und wieso wartet die Frau immer noch und hat jetzt auch ihren Körper gezwungen, gemeinsam mit ihr zu warten? Für wen macht sie das? Befreien wir den Körper von seinen Schranken und seien wir selber ganz offen [...] (G 119)

Stellvertretend zeigen diese Passagen, wie *Lust* und *Gier* feministische Inhalte rund um den weiblichen Körper aufbereiten. Wenngleich auch der kritische Impuls unverkannt wahrnehmbar ist, so präsentiert er sich doch nicht ausformuliert oder als dezidiertes Verurteilen des Status quo, sondern schreibt sich verflechtend dem Erzählten ein. Dekonstruktive sprachliche Strategien werden wirksam, wenn in der ersten Passage die missliche Lage des weiblichen Geschlechts in eine sich reimende Konstruktion verschoben und ironisch ausgestellt wird. In der zweiten Passage wird sowohl die Übermacht der Medien auf den weiblichen Körper als auch physische Gewalt an Frauen unverfroren neben affirmative weibliche Haltungen (wie auf die eigene Stimme zu hören und sich als „modern, selbstbewußt, finanziell unabhängig“ zu wissen) gestellt und der neutrale Ausdruck „körperliche Anforderungen“ bezeichnet neu aufgeladen die Gewalterfahrungen von Frauen. Die dritte Passage, die wie ein feministisches Statement für die körperliche Selbstbestimmtheit der Frau anmutet, erweist sich in ihrem Kontext als lächerlich und absurd, denn die Situation ist die der aus ihrer eigenen Wohnung von Kurt und Gabi nackt ausgesperrten Gerti, die keinerlei Konsequenzen dem Zitat entsprechend zieht, sondern sich stattdessen öffnet für Kurts Beweggründe und – bezeichnend – für ein neuerliches Eintreten von Kurt in ihr Leben, indem sie sich die Geschichte des Kennenlernens gedanklich zurückruft. Dadurch, dass die sprachlichen Strategien also Sinn verschieben, fordern sie vehement eine Lesart, die weiter dekonstruiert und schließlich bei der offengelegten Kritik ankommt.

Wenn literarische Texte dekonstruktiv Einfluss auf Körperkonzeptionen nehmen, dann auch weil Grenzen verschoben und überschritten werden. In *Lust* und *Gier* betreffen solche Grenzüberschreitungen vielfach Körper und Sexualität. Dies in doppelter Hinsicht, denn der Körper selbst ist bereits Verhandlungsort für Grenzziehungen: „The body stands for boundaries: discontinuity, individuality, and life. Consequently the violation of the body is a transgression of the boundary between life and death, even as it breaks through our discontinuity from the other.“²⁹³ Mit den Grenzen, für die der Körper steht, ergeben sich also auch jene zwischen Leben und Tod, wie die Erzählinstanz in *Gier* weiß: „Tod. Seinen Schrecken bezieht er ja nur aus seiner Verbindung von Individualität und Nicht Mehr Sein, glaube ich. Wären wir alle gleich, wäre uns auch der Tod egal, denn wir könnten nur als Gattung sterben und einander nicht davon berichten.“ (G 408) Auf dieser Basis können Überschreitungen am Körper auch als Überschreitungen darüber hinaus gesehen werden.

Gerade in *Lust* und *Gier* äußern sich Überschreitungen am Körper durch Sexualität und – präziser noch – durch gewaltvolle Sexualakte. Obwohl diese an anderer Stelle bereits behandelt wurden, soll ihnen hier dennoch ein kurzer Abschnitt zuteilwerden. In zahlreicher Ausführung dekonstruiert Jelinek den Mythos vom natürlichen, ursprünglichen körperlichen Zusammensein von Mann und Frau, indem sie an die Oberfläche kehrt, was sich in der Sprache festgesetzt hat und gleichzeitig aufzeigt, wie es umgekehrt Sprache vermag, sich an Bestehendes festzusetzen: „Jelineks Sprache führt vor, daß alles, jede Geste, jede Objektkonstellation sexualisierbar und daß das Sexuelle seinerseits Ausdruck der Macht, Ohnmacht, Lust und Unlust ist.“²⁹⁴ Was der Text, laut Jelinek, auch vorführt, ist die Tatsache, dass „es ja diese weibliche Sprache für Sexualität nicht gibt. [...] Es funktioniert nicht, denn die Frau ist nicht das Subjekt der Begierde, sondern immer das Objekt.“²⁹⁵ Weiter im selben Interview spricht sie dann davon, wie weibliches Begehren – etwa von *Lust*-Gerti gegenüber Michael und *Gier*-Gerti gegenüber Kurt – „die Begierde des Mannes auslöscht“.²⁹⁶ Neben dem inhaltlichen Verlauf gemäß dieser Prämisse, wird der zugrunde liegende Mythos der ‚natürlichen‘ männlichen Sexualität, die auch abseits der Fortpflanzung existieren darf, auf der einen und der auf Fortpflanzungszwecke reduzierten weiblichen Sexualität auf

²⁹³ Fiddler 1990-91, S. 407.

²⁹⁴ Pontzen in Freund / Freund 2001, S. 65.

²⁹⁵ Schwarzer, Alice: „Liebe Elfriede.“ Inklusiv: „Das Interview aus der Emma vom Juli 1989“. 1. Juli 1989 / aktualisiert: 19. Oktober 2016. <https://www.emma.de/artikel/interview-jelinek-333537>, [letzter Zugriff 26.01.2020].

²⁹⁶ Ebd.

der anderen Seite, in den Texten auch immer wieder sprachlich unterlaufen. So wird beispielsweise die ständige Bereitschaft des Mannes zum Geschlechtsverkehr permanent wiederholt und dadurch inhaltlich zunehmend geleert; aber auch durch ironische Freudenausrufe, die ob der Häufigkeit der Erektionen nur mehr ein Lächerlich-Machen darstellen können, wird die männliche Sexualität ausgestellt: „Schön! Eine Erektion! So trägt sich der Mann vor sich her, damit er sich jederzeit anschauen kann.“ (L 67), „Der Schwanz steht dem Mann, den sie hier sehen, immer noch, das tut er fast immer, super!, fast wie ein Skifahrer in der Kurve, wo es ihn rauszutragen droht [...]“ (G99) und „Sein Schwanz steht schon da, bravo, als wäre er bereits vor dem Mann dagewesen, als Erster, von Anfang an.“ (G 290) Als Exempel für den dekonstruktiven Umgang mit dem weiblichen Begehren können folgende zwei Zitate herangezogen werden:

Sie klaffen schon, kaum daß sie berührt wurden, von ihm, nur von ihm, meine Schamlippen, obwohl ich sie hinter mir, aber noch vor der Welt, bereits zuschlagen wollte, diese kleinen Klapptüren mit ihren ganz eigenen Empfindungen. Nur bei diesem Mann empfinden sie etwas. Ich verstehe sie nicht. Ich verstehe nicht warum. Ich verstehe auch mich nicht. Trotzdem: Mein Körper spricht jetzt wenigstens wieder mit mir, ein Glück, daß es noch nicht zu spät ist, ein Glück, daß Sie beim Lesen schweigen müssen. (G 124-125)

Du mußt die Hauspatschen vor deinem Geschlecht schon selber auseinanderhalten, wenn du willst, daß ich zu Besuch komme. Vielleicht komme ich dann später noch einmal auf dich zurück. (G 136)

In der ersten Passage setzt sich Gerti mit ihrem Begehren auseinander, das sie an den Schamlippen abliest. Einzig das Wort „klaffen“ drückt dieses Begehren wörtlich aus, evokiert aber eher Assoziationen mit ‚Wunde‘ oder ‚Loch‘ als mit Sexualität. Dazu kommen der Gegensatz der unbelebten „Klapptüren“ und den „Empfindungen“, die nur etwas Belebtes verspüren kann, sowie die logische Unmöglichkeit, die eigenen Schamlippen „hinter“ sich zuzuschlagen, und das ambivalent offene „Warum“, das Gerti nicht versteht. Als Krönung dieser Passage, deren Sinn so weit verrückt ist, dass auch das weibliche Begehren keinen festen Stand hat, wird im letzten Satz durch das zweimalige „ein Glück“ eine parallele Struktur geschaffen, die im Lesefluss zunächst nicht kohärent erscheint. Die unerwartete Anrede der Lesenden, sie müssten „schweigen“ steht in Verbindung mit dem Körper, der „wieder mit mir“ „spricht“ und deutet an, dass ein umgekehrt verteiltes Sprechen der Lesenden den Körper wieder zum Schweigen bringen könnte. Wenn in der zweiten zitierten Passage, wenige Seiten später, die Schamlippen wieder erwähnt, dabei vom Mann aber als „Hauspatschen“ bezeichnet

werden, und in der Aufforderung, was die Frau mit ihnen machen soll, offenbar ein Widerspruch zum zuvor selbstständigen „Klaffen“ besteht, ist die sprachliche Demonstration des sich auflösenden weiblichen Begehrens, auch durch den Einfluss des Mannes, vollbracht.

Während eine Weise der Überschreitung von Körpergrenzen die gewaltvollen, sich alles unterwerfenden Sexualhandlungen des Mannes darstellen, kann eine andere Weise mit einem kurzen Exkurs zu Julia Kristevas Konzept von *abjection*²⁹⁷ versucht werden zu lesen. In Kristevas Theorie bezeichnet das *abject* einen fiktiven, nicht festzuschreibenden Bereich im Dazwischen von Subjekt und Objekt, der aber als Konfrontation mit einst Ausgestoßenem, Zurückgestoßenem auf das Subjekt einwirkt, dessen Konturen durchbricht und dessen Identität anzweifelt.²⁹⁸ Kristeva beschreibt dieses Verhältnis so:

The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I. If the object however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses.²⁹⁹

Während Gertrud Koch von einer „Ästhetik des Häßlichen“³⁰⁰ bei Jelinek spricht, kann dieser Aspekt in *Lust und Gier*, mit Kristeva der *abjection* zugeordnet werden. Das Ausgestoßene, das als *abject* das Subjekt konfrontiert, kann sich nämlich als buchstäblich Ausgestoßenes, also Exkreme, Fäkalien, Mist, Blut, etc. realisieren, wovon es in *Lust und Gier* genügend Vorkommnisse gibt, zum Beispiel: „warme Fladen Dung“ (L 19), „seine Abfälle läßt er ihr da“ (L 22), „ihre nach Unzufriedenheit und Sekreten stinkende Fotze“ (L 114) oder „Kotreste werden bald an ihm kleben, was für ein Leben.“ (L 27) Kristeva gemäß sind diese Dinge aber mehr als nur unsauber oder häßlich: „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“³⁰¹ Das Ekelhafte in *Lust und Gier* ist demnach nicht nur wirksam, indem es Sexualität im übertragenen Sinn ‘beschmutzt’ und als gewaltvoll, ausbeuterisch und unterdrückend ausstellt, sondern stört mit Kristeva

²⁹⁷ Um etwaige Bedeutungsverschiebungen zu vermeiden, wird der englische Begriff und nicht die deutsche Übersetzung gebraucht.

²⁹⁸ Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez. [Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection 1980] New York: Columbia University Press 1982, S. 1-2.*

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Koch, Gertrud: „Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman »Lust«“. In: Gürtler 1990, S. 135-141, hier S. 141.

³⁰¹ Kristeva 1982, S. 4.

„identity, system, order“. Auf diese Weise kann das *abject* gebraucht werden, „um klassisch-ästhetische Normen von Ganzheit und Abgeschlossenheit, bzw. Idealvorstellungen vom ekelfreien, schönen Körper zu unterlaufen.“³⁰² Die Leiche, „the utmost of *abjection*“ und „death infecting life“, zeigt auf extreme Weise die Bedrohung für das Subjekt, die vom *abject* ausgehen kann.³⁰³ Denkt man diese Komponente des *abjects* bei Verwesung, Fäulnis und Exkrementen mit, die in *Lust* und *Gier*, ausgerechnet an den Akt gekoppelt sind, der gewissermaßen ‚Leben schafft‘, so ergibt sich eine widersprüchlich zusammengesetzte Nebeneinanderstellung von Leben und Tod, die jeglichen Ursprünglichkeitsmythos von Unschuld und Reinheit auf radikale Weise dekonstruiert.

Wenn auch dieser Abschnitt der gesamten Fülle und Komplexität von Jelineks dekonstruktiven Sprachverfahren in Bezug auf Körper und Sexualität aufgrund des begrenzten Raums nicht annähernd gerecht werden konnte, so hat er doch versucht, an einigen Beispielen zu zeigen, wie Jelinek Sprache subversiv einsetzt, um ihr feministisches Engagement den Körpern und Sexualakten in *Lust* und *Gier* einzuschreiben und damit im Sinne Butlers zu handeln, die schreibt: „Die Macht der Sprache, auf die Körper einzuwirken, ist sowohl die Ursache der sexuellen Unterdrückung als auch der Weg, der über die Unterdrückung hinausführt.“³⁰⁴ Daran anschließend richtet das nächste Kapitel den Blick auf die Konzepte Weiblichkeit und Männlichkeit.

5.3.2 Weiblichkeit und Männlichkeit

„Das Geschlecht ist zwar unbestritten unser Zentrum, aber wir wohnen dort nicht.“ (L 115)

Mythen um die Geschlechterverhältnisse leben von der binären Opposition von Frau und Mann, weiblich und männlich, die gemäß ihrem hegemonialen Ursprung hierarchisch organisiert ist und die männliche Seite privilegiert. Für Jelinek zieht dieses binäre, hierarchische Verhältnis weitreichende Konsequenzen in die Lebenswelten von

³⁰² Böhmsch, Susanne: „Jelinek’sche Spiele mit dem Abjekten“. In Rétif / Sonnleitner 2008, S. 33-45, hier S. 34.

³⁰³ Kristeva 1982, S. 4.

³⁰⁴ Butler 1991, S. 173.

Frau und Mann: „Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort.“³⁰⁵ Oppositionspaare (Oppressionspaare) wie dieses sind die Zielscheibe, auf die dekonstruktive Lesarten und Zugänge sich richten. Auch Butlers Konzepte der Performativität und Iterabilität können dafür eingesetzt werden, die zwanghafte Zitation von Weiblichkeit und Männlichkeit zu entlarven und ihre Prozesse offenzulegen, insbesondere durch die Praxis der „parodistische[n] Wiederholung“:

Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt [...] die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint. Als Effekt einer subtilen und politisch erzwungenen Performanz ist die Geschlechtsidentität gleichsam ein »Akt«, der für Spalten, Selbstparodie, Selbstkritik und hyperbolische Ausstellungen »des Natürlichen«, die gerade in ihren Übertreibungen ihren grundsätzlich phantasmatischen Status offenbaren, offen ist.³⁰⁶

Dass Jelinek diese Strategie der parodistischen Wiederholung in ihren Texten einsetzt, ist in der Forschung eine durchaus etablierte Erkenntnis, die Babka und Clar treffend zusammenfassen: „Jelinek dekonstruiert den Mythos, indem sie dessen Bedeutung übernimmt, in neue Kontexte setzt, die Bedeutung erweitert, leicht variiert und somit ‚den Mythos‘ unterwandert.“³⁰⁷ Auch Heberger beschreibt Jelineks Verfahren ähnlich, wenn sie schreibt:

Sie [Jelinek, Anm. E.R.] begegnet den patriarchalisch geprägten Bildern nicht mit abstrakten Gegenperspektiven, sondern mit der Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Das Verfahren einer solchen Sinnentleerung ist die scheinbar naive und kritiklose Übernahme klischeehafter patriarchalischer Diskurse und damit deren parodistische Montage.³⁰⁸

Es gilt nun, konkret zu zeigen, wie diese Strategie in *Lust* und *Gier* für die Konzepte Weiblichkeit und Männlichkeit wirksam wird. Als Oppositionspaar existiert die eine Komponente stets in Abgrenzung zur anderen, deswegen soll die Aufmerksamkeit zunächst auf das Verhältnis von Frau und Mann gerichtet werden. *Lust* porträtiert als solches die Ehe von Hermann und Gerti, die in ihrer Rollenverteilung durchaus archaisch anmutet – als Direktor einer Papierfabrik ist Hermann der alleinige Verdienner der Familie, während Gerti für die Kindererziehung und das Häusliche zuständig ist: „Mit der Hand schreibt die Frau Zeichen in die Luft. Sie muß sich ihren Lebensunterhalt

³⁰⁵ Jelinek, Elfriede: „Der Krieg mit anderen Mitteln“ [1984]. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper 1989, S. 311-320, hier S. 316.

³⁰⁶ Butler 1991, S. 215.

³⁰⁷ Babka / Clar in Wei / Müller 2014, S. 75.

³⁰⁸ Heberger 2002, S. 26.

nicht verdienen, sie wird von ihrem Mann unterhalten.“ (L 66) Das Verwenden zweier fast lautgleicher Wörter – „Lebensunterhalt“ und „unterhalten“ –, die aber nicht demselben semantischen Feld zugehören und damit Bedeutung verschieben, zeigt bereits eine typische Instanz von Jelineks Verfahrensweise. Auch die Auswirkungen, die die ökologische Abhängigkeit auf Gerti hat, werden vielfach erwähnt: „Der Mann benutzt und beschmiert die Frau wie das Papier, das er herstellt. Er sorgt für das Wohl und das Wehe in seinem Haus, reißt seinen Schwanz gierig aus der Tüte, noch ehe er die Tür zugeworfen hat.“ (L 70) Sowohl sprachlich als auch inhaltlich gehen „das Wohl und das Wehe“ einher, als wäre es eine Redewendung, etabliert, normal. Ohne sich als außergewöhnlich zu gebärden, stehen Gewalt ertragende sexuelle Dienste neben der finanziellen Sicherheit, die der Mann ‚großzügig‘ gewährt: „Er ist gutmütig. Ja, er bezahlt schon, er hat alles bezahlt, was Sie hier in Farbe abgebildet sehen. Trocknen Sie Ihre Wangen!“ (L 44) Die Aufforderung zum Wangen-Trocknen steht ohne direkten vorhergehenden Grund für Tränen und kann daher sowohl mit Tränen der Rührung in Verbindung gebracht werden, was die überspitzte Darstellung der vermeintlichen männlichen Güte noch einmal überhöht, als auch mit Tränen des Schmerzes als Reaktion auf die Gewalt des Mannes und gleichzeitig als physischer Preis für die ökologisch sichere Existenz. Denn Hermann erhebt klar Anspruch auf seine Frau: „Es soll kein anderer Mann bei ihr weilen und sie geilen, wenn sie sich einmal langweilt.“ (L 159) Für ihn selbst gilt dieser Anspruch der Monogamie nicht, „[...] denn in der Fremde geht man, vorübergehend, gern von seinen Gewohnheiten ab, nur um wieder, getröstet, nach Haus zu den alten Gewohnlichkeiten zurückzukehren.“ (L 70) Die Reime im ersten Zitat parodieren männliche Besitzansprüche, während die Bedeutungsverschiebung von „Gewohnheiten“ zu „Gewöhnlichkeiten“ der Untreue zusätzlich eine Herabwürdigung der Frau einschreibt.

Kurts und Gertis Verhältnis in *Gier* ist zugleich umgekehrt und doch durch die genau gleichen Mechanismen wie Hermann und Gertis bestimmt:

Die Frau will sich geborgen und dabei doch frei fühlen. Sie will auch noch vieles andre fühlen, tut mir leid, das geht nicht. Sie will vom Typ her Führung bekommen, wie ihre lieben Eltern sie ihr gaben, tut mir leid, das geht nicht. Jetzt ist die Situation also folgende: Der Mann fordert als Gegenleistung für seine Freundlichkeiten ihren Besitz, der in ihrem Haus steckt. Die Frau würde die außergewöhnliche Harmonie dieser Beziehung in Zukunft nie vergessen können, also sollte es besser keine Zukunft mehr geben, denn die Frau weiß: Das könnte ich nie vergessen, dieses große Glück. Vom Gefühl her wird sie nicht belogen, die Frau, aber von der Sache her schon. (G 455)

Die ersten Sätze der Passage verneinen die Erfüllung von Gertis Bedürfnissen und definieren damit die „Freundlichkeiten“ von Kurt mit, die demnach nichts von Gertis Liste der Wünsche erfüllen, aber dennoch als ihrem ganzen Besitz gleichwertig präsentiert werden. Der beißenden Ironie der nächsten Sätze folgt im letzten die nüchterne Feststellung ihrer Lage, erneut, als wäre diese normal und nicht abwegig. Obwohl *Gier*-Gerti also nicht finanziell abhängig von ihrem / einem Mann ist und sogar umgekehrt Kurt an ihrem Besitz und Vermögen hängt, ist dennoch sie diejenige, die wie *Lust*-Gerti in der deutlich schwächeren Position ist:

Sie versucht immer noch, durch hektisches Pressen, Streicheln, Drehen und Ziehen zu bewirken, daß der Mann endlich auf ihre Wellenlänge kommt, wo sie ganz alleine, aber gemeinsam, dahinschwimmen können, lange, sie beide, im Äther, in der Unendlichkeit, solange sie wollen, denn das ganze Universum gehört ihnen, solange sie wollen, heute aber nur zu dieser Zeit, die wir uns vorher ausgemacht haben. Geld, Kurti. Geld, Gerti. Die Liebenden. Sie gehören einander schließlich zu jeder anderen Zeit auch noch, ganz wie sie wollen. Zu allen Zeiten. Die Frau hat aufgehört zu existieren und lebt nur noch durch ihn. (G 293)

Stereotype Aussagen des Liebes-Diskurses werden in dieser Passage wiedergegeben, aber durchkreuzt vom „Äther“ und schließlich durchbrochen durch den Wegfall der Unendlichkeit und die Rückkehr zu banalen Zeitplänen. Mit „Geld, Kurti. Geld, Gerti.“ wird durch das Ersetzen eines einzelnen Buchstabens der Mythos der Liebe erneut unterlaufen, der aber in den folgenden Sätzen wieder aufgenommen wird, bevor sich dann der letzte Satz unscheinbar anreihet und ohne jeglichen Pathos die Situation der Frau benennt, als wäre daran nichts Bedenkliches. Schließlich gilt doch: „wie man sich bettet, so liebt man“ (L 40)

„[...] [E]in Mann ist, wenn es zum Schwur kommt, zu allererst ein Mann [...].“ (G 117) Damit dieser Kreis sich wie im stilistischen Kyklos auch inhaltlich schließen kann, in dem Sinne, dass sein *gender* als fixierte Konstante der Identität des Mannes wahrgenommen werden kann, muss der Mann wiederholt und wiederholend performative Akte aufführen. Diese Prozesshaftigkeit imitierend, werden stereotype Bilder von Männlichkeit durch die Texte hinweg stetig wiederholt. Am prominentesten ist hierbei das Stereotyp des potenten, allzeit für Sex bereiten Mannes. Dabei ist der „[...] Mann, der immer so unbesorgt mit seinem Penispinsel herumschlenkert, als fielen seine Tropfen von größerem Stamm [...]“ (L 115) Repräsentant der denunzierten Tatsache, dass diese Eigenschaft nicht weit vom Stamm fällt, sondern für Generationen von Männern definatorisch wirkt. Unentwegt tritt der Penis als Männlichkeitssymbol auf, wird dabei jedoch so verfremdet, dass er nur lächerlich gemacht zurückbleiben

kann: „Schwer hängt bereits sein Fleischklotz an ihm, er wiegt von seiner Hüfte herab mehr als der Kopf, mit dem er denkt und sieht.“ (L 227) und „Der halbsteife Schwanz des Vaters liegt brav wie ein Jagdhund zwischen den Oberschenkeln auf der Sesselkante, nichts fehlt, die Eichel schaut halb hervor, es biegt sich das Geländer unter ihr.“ (L 237) Dass der Penis als Essenz des Mannes hervortritt, zeigt auch die folgende Stelle, die den Penis zudem als einzige Prerequisite für einige der prestigeträchtigsten Berufe erkennt und damit die geschlechtlich ungleiche Verteilung von Bildungs- und Berufschancen offenlegt, von der Männer profitieren: „[...] Arzt, Psychiater, Chirurg, Anästhesist gleichzeitig möchte man sein als Mann. Selbst wenn man dazu nichts anderes besäße als dieses ziemlich lange, kräftige Organ, das Skalpell, das sich nicht lang winden und zieren muß, wenns hinein will, es ist ja kein Drillbohrer.“ (G 69)

In *Lust* und *Gier* begleitet die Männlichkeit außerdem häufig der (Motor)Sport. Dieser schleicht sich sprachlich in davon unabhängige Kontexte ein, wenn der Direktor nicht auf seine Frau, sondern auf „diesen Kleinwagen angewiesen“ ist (L 15), wenn der Mann „sie heute durch Tritte schon zweimal anspringen [hat] lassen“ (L 72) oder wenn es heißt: „Die meisten Männer kennen die Biographie ihres Autos besser als die Autobiographie ihrer Frauen.“ (L 91) Auch das Stereotyp des Autos als Kompensation für fehlende ‚Männlichkeit‘ übernimmt *Lust*: „Eine Laune der Natur bewirkt, daß den Männern ihr Geschlecht meist zu klein geworden ist, bevor sie’s noch so richtig zu tragen gelernt haben. Schon blättern sie im Exotik-Katalog, um sich von leistungsfähigeren Motoren antreiben zu lassen, die zudem noch weniger Kraftstoff verbrauchen.“ (L 117) Die Gleichung ‚motorische Fahrzeuge ist gleich Männlichkeit‘ wird dabei jedoch – als ‚Laune der Natur‘ ironisch bezeichnet – als eben nicht natürlich entlarvt. Der Sport, der den Männern ‚das Heiligste‘ (L 96) ist und dessen ‚Untertanen‘ (L 190) sie sind, wird darüber hinaus nicht nur als männlich besetztes Stereotyp ausgestellt, sondern als gesamtgesellschaftliches Phänomen, das die Natur ausbeutet und den Menschen fälschlicherweise das Gefühl gibt, jemand zu sein und etwas zu erreichen. (zB L 96, 192) Elemente der Diskurse um männliche Sexualität, Fahrzeuge und Sport durchziehen sowohl einzeln den Text als auch sich gegenseitig, was stellenweise in einer übertriebenen performativ wiederholten Männlichkeit kulminiert und dadurch das normative Konstrukt der männlichen Geschlechtsidentität in seinem Status als Original entmachtet.³⁰⁹ Eine solche Stelle ist beispielsweise:

³⁰⁹ Vgl. Butler 1997, S. 325.

Sein Schwanz kann jederzeit in Sekundenschnelle aus einer warmen Badewanne geboren und herausgegriffen werden, kann arbeiten, und dann wird er wieder zufrieden eingeholt vom Schicksal, in dem Kraft zum Tennisspielen, Motorradfahren und sonstigem Fuhrwerken wohnt. (L 229)

Weiblichkeit wird in *Lust* und *Gier* gemäß der Frau, die „keinen Ort“, auch keinen eigenen Ort hat, im Verhältnis zur Männlichkeit definiert. Keine allmächtige, allgegenwärtige Vagina, keine Vorlieben oder Hobbies wie Autos oder Sport definieren Weiblichkeit, sondern rein ihr Verhältnis zum Mann, das konkret aus den Diensten an ihm besteht. Zu diesen Diensten zählen zu allererst die Verpflichtungen dem Mann gegenüber, für die die Frau den Haushalt, mit Schwerpunkt auf Kochen und Saubermachen, führen, als Objekt zur Befriedigung der sexuellen Bedürfnisse des Mannes jederzeit zur Verfügung stehen und die Grundvoraussetzung des Schönseins erfüllen muss. In ähnlicher Weise wie bei den Männlichkeitsbildern werden diese stereotypen Bilder von Weiblichkeit bis zur übertriebenen Ausgestelltheit wiederholt und durchziehen infiltrierend sich gegenseitig. Dabei agiert die Sprache oft verfremdend und verschiebend, scheut sich aber nicht, die missliche weibliche Lage offen zu beleuchten. So kann die Frau „innerhalb der gelben Leidlinien mit eigener Hand herumfuhrwerken“ (L 115) oder „[d]er Direktor pflichtet ihr nicht bei, als sie in die Küche will und etwas hinrichten.“ (L 16) Immer wieder werden die sprachlichen Bilder aus der Kulinarik auf die Frauen so angewendet, dass sie die Speisen darstellen, die sich vom Mann einverleibt werden:

Einmal soll sie sich selbst servieren kommen, sich gefälligst gefällig anbieten, ohne daß er erst eine halbe Stunde mit seinen Fingern die Früchte mühsam vom Stengel klauben muß. (L 78)

Aus ihrer duftend weichgespülten Wolle ragen die Frauen heraus, als wären sie die Hauptsache und hätten bei Männern nichts als Erfolg, wenn sie sich, schön mit Pullis und T-Shirts und Tüchlein garniert, Erfolg garantiert, zum Genuß gegen kein Entgelt auftischen. (G 61)

Aber er liest nicht, nicht in ihren Augen, nicht an ihrem Körper, denn er kennt dieses Buch, jedes Buch, schon vorher auswendig. Er schlingt die Frau hinunter, am Küchentisch, wo alles vorbereitet ist. (G 391)

Wir lassen uns schön machen. Wir lassen uns unser Haar und unsre Wimpern und unsre Nägel zubereiten, und dann gehen wir wieder weg, um sie in Ruhe, woanders wem andern zu servieren. Dieses Haar wird nach der Kurpackung so gesund und stark geworden sein, daß man sich dran aufhängen könnte. (G 449)

Bereits mit dem obigen „hinrichten“ und dem letzten Satz der vierten zitierten Passage wird ersichtlich, wie sich auch der Tod begrifflich zu den Bildern für die Frauen gesellt, der in ebenjener Passage die Bedeutung gesunden, starken Haares von der

märchenhaften Errettung durch den Prinz aus dem Turm hin zu Selbstmord verschiebt. Ähnliches praktiziert ein Satz aus *Lust*, in dem der Infinitiv des Modalverbs ‚können‘ zum Partizip II ‚gekonnt‘ wird und es dann heißt: „Wie schön, daß sie wieder da ist, sie hätte tot sein gekonnt.“ (L 144) Der freudige Ausruf verwandelt sich in die Feststellung der Möglichkeit des Todes der Frau. Ebenso konkret wird auf diese Möglichkeit angespielt, wenn einer der letzten Sätze lautet: „Die Mutter lebt, und bekränzt ist ihre Zeit, in deren Fesseln sie sich windet.“ (L 268) Bilder des Eingesperrt-Seins sind keine Seltenheit: „[...] sich für den Mann, das Kind abnutzen zu lassen, gebettet in deren sanfte Zügel. Sie versucht es damit, einmal Luft zu holen in ihrem Fangnetz.“ (L 61) oder „Wie zur Flucht hat sie sich wieder mit einem Hauch Strumpfhosen überzogen. Keine hier hat es so gut wie sie.“ (L 43) Die Wortwahl „sanfte Zügel“ sowie die ironische Bemerkung, keine Frau hätte es so gut wie Gerti, legt den Mythos der sorglosen, finanziell versorgten Ehefrau bloß. All die gewaltvollen, respektlosen Taten, die Hermann an ihr verbricht, sind demnach nichts gegenüber der finanziellen Absicherung und des materiellen Wohlstands, den sie genießen kann und wovon ein Teil zum Beispiel auch der aus dem simplen Schlafrock gesponnene „Schlaraffenrock“ (L 139) ist.

Eine zweite Komponente von Weiblichkeit, die mehr in *Lust* als in *Gier* zu tragen kommt, ist jene der Mutterschaft. „Für uns scheint, außer Schönheit, noch die Mutterschaft übrig zu bleiben [...]“, schreibt Jelinek in ihrem Text *Frauen*.³¹⁰ Auch für Gerti bleibt das Muttersein übrig in ihrem Leben als Frau. Vom Mythos bestimmt, versetzt es Gerti jedoch in unzählige Widersprüche:

Die Frau spricht zu ihrem Sohn, durchzieht ihn (Speck, in dem die Maden der Liebe weiden) mit ihrem leisen, zärtlichen Geschrei. Sie ist besorgt um ihn, schützt ihn mit ihren weichen Waffen. Jeden Tag scheint er ein wenig mehr zu sterben, je älter er wird. Den Sohn freut das Gejammer der Mutter nicht, gleich fordert er ein Geschenk. (L 12)

Die widersprüchlichen Paare „leise[...]“, zärtlich[...]“ und „Geschrei“, „weich[...]“ und „Waffen“, und „sterben“ und „älter [werden]“ streuen Inkongruenzen in den unantastbar anmutenden Mythos der Mutterschaft. Gertis Mutterglück ist unverkennbar eingeschränkt, wozu die Sprache ihren Beitrag leistet, indem Unstimmigkeiten und Sonderheiten die ‚natürliche‘ Einheit von Mutter und Kind stören, so zum Beispiel, wenn sich Gerti „an das Kind ausgeschenkt [hat]“ (L 39) oder im folgenden Zitat: „Fast würde der Mutter die müde, die Muttermilch aus den Brüsten stürzen vor Schreck, daß

³¹⁰ Jelinek, Elfriede: „Frauen“. 2000. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zu Politik und Gesellschaft, [letzter Zugriff: 31.01.2020].

dieses Kind keine unsterbl. Seele zu haben scheint, denn es macht seine Mutter nicht selig.“ (L 165) Unstimmig beziehungsweise grundlos weist die Sprache hier Besonderheiten auf, etwa in der Syntax („würde der Mutter die müde, die Muttermilch“), in der Wortwahl (die Muttermilch stürzt aus den Brüsten), durch die phonetische Ähnlichkeit von „Seele“ und „selig“ und die unmittelbar nicht erklärbare Abkürzung von ‚unsterblich‘. Weil dem Vater sein Kind „gestohlen werden [kann]“ (L 228), ist dieses „von der Mutter aufgezogen worden, und jetzt kann’s nicht mehr zum Stillstand gebracht werden, es läuft und läuft!“ (L 229) Durch eine Erkenntnis zu Jelineks Werk, die Alexandra Heberger teilt, erhält die Figur des Sohnes sowie deren Verhältnis zur Mutter- und Vaterfigur eine neue Dimension. Heberger schreibt: „Durch die Söhne analysiert Jelinek die soziologischen Wurzeln, auf denen der Mythos Mann beruht.“³¹¹ Wenn also die Erziehungsarbeit dezidiert Gerti zufällt und der Sohn im Frühstadium des Mythos Mannes steckt, fällt Gerti ein großer Teil der Verantwortung für diesen Vorgang zu. Wenn damit suggeriert wird, dass Frauen sich Männer wie Hermann selbst ‚heranzüchten‘, werden sie einmal mehr ohne Handlungsfähigkeit und damit die Macht, bestehende Zyklen zu durchbrechen, dargestellt, ebenso wie sie zu Mittäterinnen werden. In diesem Szenario würde Gertis Mord an ihrem Sohn als Ermächtigung und Ausbruch aus dieser machtlosen Position gelten. Einige Kritiker sehen Gerti durch diese Tat aber auch als Medea-Figur, die Rache an ihrem Mann übt.³¹² Letztlich können Deutungen auf inhaltlicher Ebene immer nur Spekulationen sein. Auf textueller Ebene kann aber festgehalten werden, dass so oder so der Mythos Mutterschaft unterlaufen und seine Natürlichkeit bedroht wird.

Bereits bei dem Gedanken, Gerti statt als Opfer als (Mit)Täterin zu sehen, schwingt die dritte Komponente von Weiblichkeit mit, die in *Lust* und *Gier* sowie in Jelineks Gesamtwerk Frauen definiert, nämlich die Komplizinnenschaft für das Patriarchat. Jelinek erklärt dazu in einem Interview:

Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, [...], sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muß das schiefgehen. Ich mache mich aber nicht über Menschen lustig um dessentwegen, was sie sind, sondern um ihres falschen Bewußtseins wegen. Dieses Bewußtsein ist natürlich bei der Frau, nach all den

³¹¹ Heberger 2002, S. 83.

³¹² Siehe etwa: Hamm in Müller / Theodorsen 2008, S. 255-258.

Jahrhunderten Patriarchat pervertiert. Ich denunziere die Frau also als Komplizin des Mannes nicht um dessentwillen, was sie in ihrer Unterdrückung ist, denn ich ergreife ja doch sehr stark Partei für die Frau.³¹³

Besonders in *Gier*, aber auch vereinzelt in *Lust*, treten Frauen als Komplizinnen auf. Sprachlich sind diese Instanzen so beschaffen, dass – anknüpfend an das „pervertiert[e] Bewußtsein“ – die „Jahrtausende alte[...] Gehirnwäsche“, die an Frauen vollzogen wurde und wird, von Jelinek „wortwörtlich“ gemacht wird, wie Lücke feststellt.³¹⁴ Zu dieser Gehirnwäsche zählt in *Lust* und *Gier* vor allem der Glaube, es gäbe in der männlich beherrschten Welt nur Platz für ganz wenige Frauen, was in einem gnadenlosen Wettkampf, Niedermachen und Nicht-Gönnen unter den Frauen resultiert:

Seien wir ehrlich, wir gönnen ihnen nicht ihre vielfältigen Gesichter, während das Alter uns ähnlicher macht mit uns selbst, die wir mit allen teuren Wassern gewaschen sind. (L 210)

Das war ihr letzter Stich, jetzt macht sie keinen mehr. Ich schwöre, es wird hier von dieser Frau nie wieder die Rede sein! Sie war ein Beispiel für nichts und niemanden. So, jetzt habe ich mich an ihr gerächt, ich weiß nur nicht wofür. (G 63-64)

Blöde Kühe, die Frauen. Alle. Vor allem die gebildeten (da muß ich mich wenigstens nicht dazu zählen), wie ein Heiratsschwindler mir persönlich versicherte, den ich einst kennenlernte. Aber sie vergeuden sich ja grade, weil sie glauben, es sei zu spät für sie. (G 252)

Dieses Erlebnis will ich ihr jetzt aber nicht gönnen. (G 402)

Missgunst, Neid auf Jugend, Bildung und Glück werden als Produkte der Komplizinnenschaft mit dem Patriarchat ausgestellt und in gewohnter sprachlicher Manier der Dekonstruktion preisgegeben. Dass aber das komplizinnenhaft betriebene Vorhaben eines besseren Lebens scheitern muss, weil es letztlich immer den Männern zuarbeitet (wie Jelinek sagt), offenbaren die Texte ebenso:

Die Frau soll dem Gendarmen endlich zeigen, was sie will, damit er dann etwas ganz anderes machen kann mit seinem lebendigen, eigenwilligen Eigentum. (G 290)

Nein, diesmal ist es leider nicht so schön ausgefallen wie neulich, da die Frau nicht selber ausgefallen ist, sie ist ja jetzt fast ohnmächtig, he, komm wieder zu dir!, aber die Frau wird doch, wenn sie Bilanz zieht, viel später, glücklich und zufrieden gewesen sein über so viel Zuneigung und daß er sie wenigstens nicht umgebracht haben wird. Vielleicht beim nächsten Mal. (G 298)

Obwohl Gerti „eigenwillig[...]“ ist, sich zur Komplizin des Mannes macht, bringt ihr das nicht die angestrebte Gleichstellung auf sexueller Ebene ein, sondern macht sie zum „Eigentum“ des Gendarmen. Das Bewußtsein, durch die Anpassung an das Patriarchat

³¹³ Winter 1991, S. 13.

³¹⁴ Lücke 2008, S. 38.

besser leben zu können, das Jelinek bei Frauen kritisiert, wird hier im zweiten Zitat als absurd ausgestellt, indem aus einer beinahe zum Tod geführten Vergewaltigung Glück und Zufriedenheit gewonnen werden sollen. Mit dem mehrdeutigen letzten Satz der Passage bleiben bewusst zwei Möglichkeiten offen, nämlich dass es beim nächsten Mal schöner für die Frau wird und dass der Mann sie beim nächsten Mal umbringen könnte, was in seiner Gegensätzlichkeit wieder auf die Macht der Gehirnwäsche und die Unausweichlichkeit des Scheiterns hinweist.

Sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit in *Lust* und *Gier* werden zunächst also in ihrer gesamten stereotypen, binär oppositionierten Ausprägung reproduziert, die Mythen, die ihnen anhaften ebenfalls wiedergebend, erhalten aber durch sprachliche Eingriffe der Verfremdung, Bedeutungsverschiebung und variierte Kontexte eine neue Positionierung unter dem Mikroskop der Dekonstruktion. Wenn Butler fragt, „[w]elche Möglichkeiten [existieren], die Geschlechtsidentität zu inszenieren, wiederholen und verschieben durch ihre hyperbolische Übertreibung, Dissonanz, innere Verwirrung und Vervielfältigung gerade jener Konstrukte, durch die sie mobilisiert werden?“³¹⁵, können *Lust* und *Gier* mögliche Antworten sein.

6. *Lust* und *Gier* queer? Ein Ausblick

„Jetzt wird alles anders, als es geplant war, jetzt machen wir sofort einen neuen Plan, blähen uns erst richtig auf.“ (L 112)

Damit Weiblichkeit und Männlichkeit sich, wie im vorigen Kapitel, voneinander abgrenzen und in einem Verhältnis zueinander stehen können, brauchen sie das aufrechte Ordnungsschema der Heterosexualität. Butler hat nicht nur die Gender Studies maßgeblich geprägt, sondern auch mit ihren Schriften die Queer Studies mitbegründet, die beide gegen die sogenannte „Zwangsheterosexualität“³¹⁶ und die durch sie begründeten Einschnitte auf menschliches Leben vorgehen. Ihren Namen erhalten die Queer Studies durch „die Rekontextualisierung von »*queer*«, das von seinem Platz in einer homosexuellenfeindlichen Strategie der Verwerflichmachung und Vernichtung

³¹⁵ Butler 1991, S. 58.

³¹⁶ Ebd. S. 208.

hinüberwechselt in ein hartnäckiges, öffentliches Loslösen jener Anrufung von der Beschämung, die sie bewirkt.“³¹⁷ Aus dieser einst pejorativen Beschimpfung homosexueller Menschen als *queer* entwickelte sich mit den Queer Studies also ein Theorieansatz, eine Denkrichtung, eine Zugangsweise zum kulturell geprägten Menschen, die allesamt in besonderer Weise für ebenjene Menschen eintreten, die den Ursprung ihres Namens stiften. Sie sind transdisziplinär mit den Gender Studies (und anderen Denkrichtungen) vernetzt, übernehmen Prämissen und Ansätze von ihnen, richten dabei den Fokus aber speziell auf Ausprägungen von Geschlecht, Sexualität und Begehren, die nicht innerhalb der normativen Geschlechterdichotomie und Heteronormativität angesiedelt sind. Wie *queer* heute als offener, inklusiver Terminus für all jene Menschen fungiert, die sich außerhalb der geschlechtlichen Norm befinden – also u.a. schwule, lesbische, bi-, pan-, inter-, transsexuelle, genderfluide und nichtbinäre Menschen – so sind die Queer Studies eine offene Forschungsrichtung, die theoretische Untersuchungen zu Ausschlüssen, Diskriminierungen und Lebensbedingungen dieser Menschen anstellt.

Mit dem Queer Reading ist eine Methode für die Literaturwissenschaft entstanden,

[...]die in Anlehnung und Nutzung von methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechterkonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund der Konstruiertheit von ›Männlichkeit‹, ›Weiblichkeit‹, ›Heterosexualität‹, ›Homosexualität‹ mit eingeschrieben sind.³¹⁸

Als „Lektüreverfahren“³¹⁹ ist dem Queer Reading ein sowohl einbindendes, als auch reflexives Element hinsichtlich der Lesenden Person inhärent, das ein oberflächliches Praktizieren klar verneint:

Ob ein literarischer Text als kritisch gegenüber Heteronormativität positioniert werden soll, ob er sie affirmiert, parodiert oder subvertiert, ist eine prekäre Frage, die es für den jeweiligen Text sensibel und mit großer Bereitschaft zur Reflexion eigener Erkenntnisinteressen und Interpretationsmethoden zu diskutieren gilt.³²⁰

Aus diesem Grund kann an dieser Stelle für *Lust* und *Gier* kein umfassendes Queer Reading unternommen werden, sondern es können lediglich Ansätze, offene Fragen und

³¹⁷ Butler 1997, S. 320.

³¹⁸ Babka, Anna / Hochreiter, Susanne: „Einleitung“. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 11-19, hier S. 12.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Nieberle 2013, S. 117.

Anlässe für ein zukünftiges, *queeres* Forschen gegeben werden. So kann – anknüpfend daran, wie Weiblichkeit und Männlichkeit untersucht wurden – der textuelle Umgang mit heteronormativen Diskursen in den Fokus rücken. Als einziges inhaltliches außerhalb der sexuellen Norm befindliches Element, kann das wiederholte Erwähnen von Kurts homosexuellen Tendenzen gelten, die mit Butler und ihren Überlegungen zu „homosexuellen Neigungen[, die] in der normativen Heterosexualität uneingestanden bleiben“ sowie zu „einer Kultur heterosexueller Melancholie“, gelesen werden können.³²¹ Außerdem könnte die bis in die Übertreibung gesteigerte Männlichkeit in Beziehung gesetzt werden zu Kurts Umgang mit Begehren. Als zweite Zugangsweise können, wie in den obigen Untersuchungen, Analysen auf der textuellen Ebene durchgeführt werden, deren Ziel sein könnte, aufmerksam herauszuarbeiten, wie die Texte mit Strukturen von Begehren und Sexualität umgehen. Was praktiziert der Text beispielsweise in den folgenden drei Zitaten, wenn der Penis zur erlebenden Figur wird, mit „fort bleib[en]“ und „kennenlernen“ gespielt wird, die Schlüsselbeine im Plural plötzlich mehrdeutig sind und „hinte[re] Augen“ sinnenleert werden?

Ein solcher Genuß, den etwas geschwollenen Schwanz wie unabsichtlich als Stempel auf die linke Hüfte des Jüngeren zu drücken, damit er Witterung aufnehmen und eine gute Körperform wenigstens äußerlich nachvollziehen kann. (G 312)

Der Gendarm will nicht mehr zu sich kommen, er bleibt lieber fort, und man kann sagen: Er kennt sich nicht, sonst würde er sich vielleicht doch noch kennenlernen wollen. Da ist ein neuer junger Kollege, den will er aber wirklich näher kennenlernen, dem hat er neulich, wie unabsichtlich, leicht in den Nacken geblasen, seinen Atem, fast hätte er ihm die Wange einen Augenblick auf die weiche Stelle über den Schlüsselbeinen gelegt, aber das hat er sich nicht getraut. (G 384)

[...] und er wird jede Gelegenheit wahrnehmen, sich an jüngere Kollegen zu pressen, ihnen über die Hüften zu streicheln und sie seinen Kerli einmal so recht fühlen zu lassen, von hinten, als ob sie dort keine Augen hätten. Die trauen sich doch alle nichts sagen! (G 417)

Gerade Jelineks Umgang mit der Sprache gibt Anlass, die Verfahrensweisen herauszuarbeiten, die Heterosexualität parodistisch, ironisierend oder verfremdend, verschiebend wiederholen, um auf textueller Ebene auszustellen, was theoretisch laut Butler ohnehin der Fall ist, nämlich „daß Heterosexualität selbst nicht nur als Zwangsgesetz, sondern auch als unvermeidliche Komödie, eine fortgesetzte Parodie ihrer selbst ist.“³²²

³²¹ Butler 1997, S. 324.

³²² Butler 1991, S. 181.

Ebenfalls auf sprachlicher Ebene interessant und potentiell fruchtbar wäre eine vertiefende und detailliertere Auseinandersetzung mit den Erzählinstanzen in *Lust* und *Gier*. „Queeres Lesen ist Lesen quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen“, wie Babka und Hochreiter schreiben.³²³ Obwohl die Diplomarbeit versucht hat, starre, strukturelle Ordnungen kritisch zu entmachten, wurden sie doch in gewisser Weise reproduziert, indem beispielsweise mit dem traditionellen Werkzeug der Narratologie gearbeitet wurde und die Genres auf Ähnlichkeit und Abweichung zu einer Lexikondefinition untersucht wurden. Würde man ohne solche Rahmen an die Texte herangehen, blieben im Sinne des Queer Readings – frei nach Matthias Meyer – viel eher „alle Arten von Begehren im Spiel“, ebenso wie alle Arten von Geschlecht und Sexualität.³²⁴

Als konkretes Beispiel für eine eingehende Beschäftigung mit Jelineks Schreiben durch die Linse des Queer Readings kann Babka und Clars Text zu den Theaterstücken *Krankheit oder Moderne Frauen* und *Ulrike Maria Stuart* herangezogen werden. Wenn Prosatexte auch andere Voraussetzungen liefern als Theatertexte, so können doch die Herangehensweise sowie die Arbeit an und mit den Texten Anstöße für weiteres Forschen geben.

7. Schlussbemerkungen

„Und das Gesagte soll dem, was man sagen will, auch nicht zu nahe kommen.“³²⁵

Literatur, die Gender Studies und Elfriede Jelinek befinden sich jeweils an Kreuzungspunkten, in Spannungsverhältnissen und einem Raum des Dazwischen-Seins. Die vorliegende Diplomarbeit hat diese drei Elemente zusammengeführt, um neue Kreuzungen, Verhältnisse und Räume zu erschließen. Ziel dabei war es, herauszuarbeiten, inwiefern und auf welche Weise Geschlechterverhältnisse in Elfriede Jelineks Romanen *Lust* (1989) und *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (2000) subvertiert

³²³ Babka / Hochreiter in Babka / Hochreiter 2008, S. 13.

³²⁴ Meyer, Matthias: „Queer Readings – Queere Lektüren. Ein Versuch“ In: Babka / Hochreiter 2008, S. 205-219, hier S. 216.

³²⁵ Jelinek 2004.

werden. Um dem Folge leisten zu können, musste zuerst ein Rahmen abgesteckt werden, der wichtige Prämissen, die die Arbeitsweisen den grundlegenden Haltungen der Gender Studies verpflichten, verhandelte. Mit dem Kapitel zum Forschungsstand wurde auf bisherige Beiträge eingegangen und eine informierte Ausgangsbasis für den Hauptteil der Arbeit geschaffen. Dieser verscrieb sich im ersten Kapitel der theoretischen Fundierung der späteren Analyse durch die Darstellung der Inhalte der Gender Studies nach Judith Butler und insbesondere ihrer Konzepte Performativität und Iterabilität. Mit Butler lässt sich die Trennung von *sex* und *gender* nicht mehr aufrechterhalten, denn sowohl *sex* als auch *gender* sind diskursiv konstruiert, ohne eine zugrundeliegende Essenz oder Naturgegebenheit zu besitzen. Daraus ergibt sich, dass Geschlecht nicht prädiskursiv auf natürliche Weise besteht und dann durch Äußerungen, Aussehen, Verhaltensweisen ausgedrückt wird, sondern es wird durch ebendiese Äußerungen – die performativen Akte – eben erst konstruiert. Das Konzept der Performativität funktioniert, weil ihm jenes der Iterabilität zur Seite steht, das die unentwegte, dauerhafte, zwanghaft betriebene Wiederholung meint, die nötig ist, um performative Akte als konstituierend für scheinbar konstante Geschlechtsidentitäten glaubwürdig zu etablieren. Im Konzept der Iterabilität liegt aber auch ein emanzipatorisches, produktives Potential, wenn Bestehendes in seiner Wiederholung leicht verändert, verfremdet oder verschoben bzw. in anderen Kontexten auftritt. Aus diesen Erkenntnissen schöpft die feministische und genderorientierte Literaturwissenschaft, die einerseits systemisch ungleiche Geschlechterverhältnisse kritisiert und bekämpft, andererseits auch in den Texten selbst Macht- und Unterdrückungsverhältnisse der Geschlechter aufdeckt, indem die Inhalte sowie die mit Bedeutung aufgeladenen Formen literarischer Texte untersucht werden.

Diese Hinwendung der Theorie zu Literatur bildete den Absprungort für die eigenständige Analyse der Primärtexte. Um Subversion in *Lust* und *Gier* ‚lokalisieren‘ zu können, wurde der Analyseteil dreigliedert. Im ersten Teil stand das Genre als übergeordnete literarische Form der Texte im Fokus. Sowohl *Lust* als auch *Gier* evozieren durch ihre im Vorhinein etablierten Genrebezeichnungen gewisse Erwartungen. Mit *Lust* wurde gezeigt, wie der Text sich den literaturtheoretisch gesetzten Merkmalen pornographischer Literatur gezielt entzieht, indem die unzähligen, offen dargestellten und wiederholbaren Sexualakte zwar als pornographisch gelten können, durch verfehlte Erregung, sprachliche Verhüllung und plothafte Anordnung aber auch deutlich davon abweichen. *Gier* betreibt Ähnliches, wenn elementare

Eigenschaften des Kriminalromans zwar übernommen, aber stark abweichend ausgearbeitet werden bzw. nur verschwindend klein aufblitzen. Der Untertitel *Ein Unterhaltungsroman* verkommt zur leeren, hüllenartigen Bezeichnung, wenn der Text, vor allem sprachlich, nahezu plakativ der Definition entgegenarbeitet. Indem die Texte als Wiederholungen der jeweiligen Genres gelten können, diese Wiederholung aber in vielen Aspekten vom vermeintlichen Original abweicht, wird dieses in seinem Originalitätsstatus gefährdet und es eröffnen sich neue Möglichkeiten für die Kritik. Im Fall von *Lust* und *Gier* hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse ist dies die Teilhabe an übergeordneten Diskussion, die etwa die Wechselwirkung von Pornographie und Geschlechterverhältnissen verhandeln oder problematische Rollenverteilungen im Kriminalroman reevaluieren sowie Bezeichnung und Prämissen von Unterhaltungsliteratur neu aufrollen.

Den zweiten Fokus des Hauptteils stellte die Narratologie dar, deren Konzepte der Erzählinstanz und Figuren in den Romanen untersucht wurden. Mit den traditionellen Werkzeugen der Narratologie an die Erzählinstanzen heranzugehen war nicht immer aufschlussreich, da diese vielschichtiger und besonderer als ‚konventionelle‘ Erzählinstanzen gestrickt sind. Durch ihre permanente Präsenz im Erzählten machen sie den Vorgang des Erzählens öffentlich, den Konstruktionscharakter von Literatur damit ebenfalls offenlegend. Sie treten nicht hinter das Erzählte zurück, sondern – im Gegenteil – greifen in dieses kommentierend, wertend ein, bringen dadurch die Geschichte zum Stehen und verwischen die lineare Inhaltslinie sowie Grenzen des Sprechens und Erlebens, sodass Unklarheiten und Verwirrungen entstehen, bestehen bleiben und das gewohnte ‚harmonische‘ Verhältnis von Lesenden und Erzählinstanz stören. Ebenso wird das Verhältnis von Lesenden zu den Figuren erschwert, da diese statt individualisiert oder personalisiert eher kategorisiert auftreten, was sich in der speziellen Namens- bzw. Bezeichnungsgebung äußert und konkret so aussieht, dass „Die Frau“ und „Der Mann“ eher ihr ganzes Geschlecht repräsentieren als nur ihre Figur. Wieder wird häufig auf die Konstruiertheit von Figuren verwiesen, die in einem Repräsentations-Verhältnis von Literatur wiederum auf die Konstruiertheit der Geschlechter verweisen kann. Auch diese Analyse zeigt, wie *Lust* und *Gier* Subversion als Wiederholung verkörpern, indem die Narratologie sich zwar auf die Texte anwenden lässt, dabei aber immer wieder auf ihre Grenzen stößt, die somit klar aufgezeigt werden. Mittels der gender-orientierten Literaturwissenschaft können die

Abweichungen von der narratologischen Norm wirksam für Geschlechterfragen gemacht werden.

Im dritten Teil der Analyse standen die dekonstruktiven, sprachlichen Verfahren im Vordergrund, die Jelinek für die Dekonstruktion von Mythen rund um Körper und Sexualität sowie Weiblichkeit und Männlichkeit einsetzt. Sie wiederholt dabei den Diskurs, der die Mythen in einer vermeintlichen Natürlichkeit ansiedelt und ihre Gewordenheit verschleiert, verändert ihn aber so merklich, dass den Körpern keine Neutralität und der Sexualität keine Unschuldigkeit mehr anhaften kann, weil die verschleiernenden Mechanismen offengelegt werden. Feministische Kritik an der Tatsache, dass Frauen nicht selbst über ihren Körper bestimmen können und männliches Begehren das weibliche beherrscht, ist so den Texten eingeschrieben. Außerdem wird in ihnen Kristevas Konzept der *abjection* wirksam, das das Subjekt durch Materialisierungen des *abjects* in seiner sicher geglaubten Identität bedroht. Auch die Diskursbeiträge um Weiblichkeit und Männlichkeit machen die sich natürlich und essentialistisch gebärdende binäre Organisation sowie die normative Festgeschriebenheit von Geschlecht sichtbar. Durch die übertriebene Verkörperung der Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen durch die Figuren in *Lust* und *Gier* werden die Konzepte selbst als übertriebene Kategorisierungen ausgestellt. Die sprachliche Umsetzung dessen verwendet dabei Strategien der parodistischen und ironisierenden Wiederholung und eine von Stereotypen genährte Bildhaftigkeit, die die Mythen der männlichen Virilität, der abhängigen / bedürftigen (Ehe)Frau und der Mutterschaft durchzieht. Auch die Gehirnwäsche, die Frauen zu Komplizinnen des Patriarchats werden lässt, wird auf diese Weise lesbar. Ein kurzes Kapitel zur Möglichkeit, *Lust* und *Gier* *queer* zu lesen, also mittels Queer Readings die Texte auf geschlechtliche und sexuelle Identitäten sowie Begehrensformen, die sich außerhalb der bestehenden Normen befinden, zu untersuchen, schlug ausblickartig Anreize für weitere Forschungen vor.

Die Erkenntnisse aus den Kapiteln des Hauptteils zeigen, in welchen Formen subversives Potential in *Lust* und *Gier* steckt und wie alle diese Arten letztlich darauf hinauslaufen, dass Jelinek Formen und Etabliertes wiederholt, aber verändert, und damit Kritik betreibt ohne offen zu kritisieren. Wenngleich einige Aspekte offen bleiben mussten und die Untersuchungen lediglich exemplarisch an wenigen Textbeispielen durchgeführt werden konnten, so versuchte diese Arbeit doch, einen kleinen Einblick in

die Beschaffenheit des subversiven Potentials in *Lust* und *Gier* zu geben. Als solcher steht sie im Sinne der Gender Studies einem Wi(e)derlesen offen, dessen Aufgabe es auch ist, zu beurteilen, ob die Beantwortung von Jelineks gewohnt herausfordernder Frage aus *Im Abseits* durch diese Diplomarbeit ein kleines Stück näher gerückt ist: „Wie erreiche ich, daß all diese Worte von mir etwas sagen, das uns etwas sagen könnte? Nicht, indem ich spreche.“³²⁶

³²⁶ Jelinek 2004.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

Jelinek, Elfriede: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Sekundärliteratur

Allrath, Gaby / Gymnich, Marion: „Neue Entwicklungen in der *gender*-orientierten Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 33-48.

Allrath, Gaby / Surkamp, Carola: „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 143-179.

Babka, Anna / Clar, Peter: „Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk“. In: Wei, Liu / Müller, Julian (Hg.): *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*. Wien: Präsens 2014, S. 51-77.

Babka, Anna / Hochreiter, Susanne: „Einleitung“. In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 11-19

Babka, Anna / Posselt, Gerald: „Begriffe – Dekonstruktion“. In: Babka, Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 47-48.

Babka, Anna: „Prozesse der (subversiven) *cross-identification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimikry* bei Homi Bhabha“. In: Grizelj, Mario / Jahraus, Oliver (Hg.): *Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 167-180.

Babka, Anna / Schmidt, Matthias: „Begriffe – Körper“. In: Babka, Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 69-70.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard u.a.(Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 185-193.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags. Aus dem Französischen von Horst Brühmann*. [Mythologies 1957] Berlin: Suhrkamp 2010.

Bayer, Klaus: „Beobachtungen zur Sprache des Romans *Gier* von Elfriede Jelinek“. In: Bluhm, Lothar / Rölleke, Heinz (Hg.): *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 2005, S. 265-280.

- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. [Le Deuxième Sexe 1949]* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Becker-Schmidt, Regina / Knapp, Gudrun-Axeli: *Feministische Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2000.
- Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl [The location of culture 1994]* Tübingen: Stauffenburg 2007.
- Blanken, Janet: „Elfriede Jelineks *Lust* als Beispiel eines postmodernen, feministischen Romans“. In: *Neophilologus* 78 (1994), S. 613-632.
- Böhmisch, Susanne: „Jelinek’sche Spiele mit dem Abjekten“. In Rétif, Françoise / Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 33-45.
- Bormann, Alexander von: „Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman »Die Liebhaberinnen«“. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 56-74.
- Braidt, Andrea B.: „Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno“. In: *montage AV [Porno]*. 18/2/2009, S. 31-53.
- Braun, Christina von / Stephan, Inge: „Einleitung“. In: Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S.9-15.
- Butler, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“. In: Benhabib, Seyla / Butler, Judith et al. (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer 1993b, S. 122-132.
- Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: *Theatre Journal* 40.4 (1988), S. 519-531.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. [Gender Trouble 1990]* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. [Bodies that Matter 1993]* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Butler, Judith: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ‚Postmoderne‘“. In: Benhabib, Seyla / Butler, Judith u.a. (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer 1993a, S. 31-58.
- Chamayou-Kuhn, Cécile: „‘gewalt zeugt gewalt!‘: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandsaufnahme“. In: Kaplan, Stefanie (Hg.): *„Die Frau hat keinen Ort“*. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens Verlag 2012, S. 28-47.

- Choluj, Bozena: „Vom Sinn der *gender*-Kategorie in der Literaturwissenschaft“. In: Baisch, Katharina / Kappert, Ines u.a. (Hg.): *Gender Revisited*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 99-115.
- Clar, Peter: „*Ich bleibe, aber weg.*“: *Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek**. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.
- Clar, Peter: „Selbstpräsentation“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 21-26.
- Degner, Uta: „Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 2-8.
- Degner, Uta: „Mythendekonstruktion“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 41-46.
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Derrida, Jacques: Limited Inc.* Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien: Passagen-Verlag 2001, S. 15-46.
- Erl, Astrid / Seibel, Klaudia: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 180-208.
- Federmaier, Leopold: „Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks »Lust«“. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. Jg. 52 / 1 (2006), S. 50-62.
- Fiddler, Allyson: „Problems with Porn: Situating Elfriede Jelinek’s *Lust*“. In: *German Life & Letters. A quarterly Review*. 44/5 (1990-91), S. 404-415.
- Gallas, Helga: „Sexualität und Begehren in Elfriede Jelineks *Lust* (1989)“. In: Cremerius, Johannes / Fischer, Gottfried / u.a. (Hg.): *Methoden in der Diskussion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 187-194.
- Gürtler, Christa: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität“. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 120-134.
- Gürtler, Christa: „Elfriede Jelineks Roman *Gier* – ein unterhaltsamer Kriminalroman“. In: Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 143-152.
- Gürtler, Christa: „Forschung“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013. S. 356-366.
- Gutenberg, Andrea: „Handlung, Plot und Plotmuster“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 98-121.
- Gymnich, Marion: „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 122-141.

- Gymnich, Marion: „Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, S. 251-269.
- Haas, Birgit: „Notizen zum dekonstruktivistischen Postfeminismus“. In: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshaus und Neumann 2006, S. 101-104.
- Haas, Birgit: „Positionen und Aspekte. Zum Begriff des Postfeminismus“. In: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshaus und Neumann 2006, S. 7- 61.
- Hamm, Christine: „Das tote Kind: Weiblichkeit, Sexualität und Mütterlichkeit in Elfriede Jelineks *Lust*“. In: Müller, Sabine / Theodorsen, Catherine (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 251-269.
- Heberger, Alexandra: *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Osnabrück: Der Andere Verl. 2002.
- Henke, Silvia: „‘Ich nehme an, es kann befremdlich wirken.’ Zum aktuellen Verhältnis von feministischen Denken und Pornographie“. In: Baisch, Katharina / Kappert, Ines u.a. (Hg.): *Gender Revisited*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 207-228.
- Höfler, Günther A.: „Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek“. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 155-172.
- Ingelfinger, Antonia: „‘Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen’. Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges*“. In: Freiburger FrauenStudien: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. Jg. 10 / 15 (2004), S. 199 -218.
- Isenschmid, Andreas: „Trivialroman in experimenteller Tarnung“. KRITIKEN – Zum Roman *Lust* (1989). In: Bartsch Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 239-243.
- Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 1 / Teil 2. Unter Mitarbeit von Verena Humer, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr*. Wien: Praesens Verlag 2014.
- Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung 2002.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: J.B. Metzler 1995.
- Jelinek, Elfriede in: Frankfurter Rundschau vom 7. Juli 1986, zit. n.: Tacke, Alexandra: „Zwischen LeseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989)“. In: Müller, Sabine / Theodorsen, Catherine (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 229-250.

- Jelinek, Elfriede: „Der Krieg mit anderen Mitteln“ [1984]. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper 1989, S. 311-320.
- Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen“. In: Gehrke, Claudia (Hg.): *Frauen und Pornografie*. Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1988, S. 102-103.
- Joyce, Elisabeth: „Postfeminism as Recombinant Fragment“. In: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg: Königshaus und Neumann 2006, S. 105-125.
- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: WBG 2015.
- Koch, Gertrud: „Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman »Lust«“. In: Gürtler Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 135-141.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez*. [Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection 1980] New York: Columbia University Press 1982.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2016.
- Menke, Bettine: „Verstellt – der Ort der ›Frau‹. Ein Nachwort“. In: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 436-476.
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Schweikle, Günther und Irmgard. Hg. v. Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph u. a. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler 2007.
- Meyer, Matthias: „Queer Readings – Queere Lektüren. Ein Versuch“ In: Babka, Anna / Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V&R unipress 2008, S. 205-219.
- Müller-Dannhausen, Lea: „Für und wider die Tradition. Intertextualität und Intermedialität in der frühen Prosa Elfriede Jelineks“. In: Müller, Sabine / Theodorsen, Catherine (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 187-201.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Braudy, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP 1999, S. 833-844.
- Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2013.

- Nünning, Vera / Nünning, Ansgar: „Von der feministischen Narratologie zur genderorientierten Erzähltextanalyse“. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2004, S. 1-32.
- Philippi, Klaus-Peter: „Sprach-Lust, Körper-Ekel“. KRITIKEN – Zum Roman *Lust* (1989). In Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 234-239.
- Pontzen, Alexandra: „Lust – keine Lust. *Der weibliche Körper im erotischen Roman von Ulla Hahn bis Elfriede Jelinek*“. In: Freund, Wieland / Freund, Winfried (Hg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 53-76.
- Posselt, Gerald / Babka, Anna: „Begriffe – Subversion“. In: Babka Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 96-97.
- Posselt, Gerald: „Begriffe – Iterabilität“. In Babka, Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 64-65.
- Schenkermayr, Christian: „Interviews und Porträts“. In Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 341-347.
- Schestag, Uta: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997.
- Seitz, Sergej / Babka, Anna: „Begriffe - Aporie“. In: Babka, Anna / Posselt, Gerald: *Gender und Dekonstruktion*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016, S. 42-43.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Jelineks Rhetorik“. In: Rétif, Françoise / Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11-18.
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien*. [Against Interpretation, and Other Essays, 1966] Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 1982.
- Spielmann Yvonne: „Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek“. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 21-39.
- Stephan, Inge: „‘Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.’ Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek“. In: *Figurationen* (1999), S. 36-49.
- Strowick, Elisabeth: „Letters that matter. Zu einer feministischen Rhetorik des Lesens“. In: Baisch, Katharina / Kappert, Ines u.a. (Hg.): *Gender Revisited*. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 53-71.
- Svandrlík, Rita: „*Gier*“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 108-113.
- Tacke, Alexandra: „Zwischen LeseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989)“. In: Müller, Sabine / Theodorsen, Catherine (Hg.):

Elfriede Jelinek: *Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 229-250.

Vinken, Barbara: „Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung“. In: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 7-29.

Vogel, Juliane: „Intertextualität“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 47-55.

Walgenbach, Katharina: „Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume“. In: Scambor, Elli / Zimmer, Fränk (Hg.): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medienkunst an den Achsen der Ungleichheit*. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 81-92.

Weber, Anna: „Sandmann und Olimpia“. KRITIKEN – Zum Roman *Lust* (1989). In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 228-234.

Wilke, Bettina: „Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie“. In: Freiburger FrauenStudien: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. Jg. 10 / 15 (2004), S. 165-179.

Williams, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure, and the ‚Frenzy of the Visible‘*. Berkely / Los Angeles: University of California Press 1989.

Williams, Linda: *Porn Studies*. Durham: Duke University Press 2004.

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

Internetquellen

Babka, Anna: „Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Héléne Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva)“. <https://jelinekgender.univie.ac.at/theorie/babka-frauenschreiben-jelineklesen/>, [letzter Zugriff: 16.01.2019].

Bei, Neda: „Elfriede Jelinek: GIER – gelesen von Neda Bei“. In: Literarisches Quartier – Alte Schmiede. Wien 2001. <http://www.ejournal.at/Kritik/beijeln.html>, [letzter Zugriff: 16.01.2019].

Duden online. <https://www.duden.de/>.

Hammer, Heide: „Im Glashaus des männlichen Denkens. Vollversion des Interviews mit Elfriede Jelinek – von Heide Hammer.“ In: *dieStandard* 4.3.2005. <https://www.derstandard.at/story/1964884/im-glashaus-des-maennlichen-denkens>, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

<http://www.elfriedejelinek.com/>.

<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/home/>.

<https://jelinetz.com/>.

Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen. (für, über Jossi Wieler)“. 2006.
www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

Jelinek, Elfriede: „Frauen“. 2000. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zu Politik und Gesellschaft, [letzter Zugriff: 31.01.2020].

Jelinek, Elfriede: „Frauenraum“. 2000. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zu Politik und Gesellschaft, [letzter Zugriff: 28.03.2019].

Jelinek, Elfriede: „Im Abseits“. 2004. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zur Kunst, [letzter Zugriff: 28.01.2020].

Jelinek, Elfriede: „Textflächen“. 2013. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 05.01.2019].

Jelinek, Elfriede / Roeder, Anke: „Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“. 1996. www.elfriedejelinek.com, Rubrik: Zum Theater, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

Schwarzer, Alice: „Liebe Elfriede.“ Inklusive: „Das Interview aus der Emma vom Juli 1989“. 1. Juli 1989 / aktualisiert: 19. Oktober 2016.
<https://www.emma.de/artikel/interview-jelinek-333537>, [letzter Zugriff 26.01.2020].

Schwarzer, Alice: „Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?“. Interview mit Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: EMMA September / Oktober 1997.
<https://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456>, [letzter Zugriff: 26.01.2020].

Anhang

Abstract (deutsch)

Elfriede Jelinek gilt als kontroverse Autorin, die sich durch ihr politisches, insbesondere feministisches Engagement ebenso auszeichnet wie durch ihre Sprachkunst. Die vorliegende Diplomarbeit führt diese beiden Aspekte zusammen und untersucht ihre Wechselwirkungen in den Romanen *Lust* (1989) und *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (2000). Dabei verfolgt sie das Ziel, Subversionen der Geschlechterverhältnisse in den Romanen herauszuarbeiten. Vor dem theoretischen Hintergrund der Gender Studies nach Judith Butler und ihrer Konzepte der Performativität und Iterabilität werden die Texte mittels close-readings und durch Lesarten der Dekonstruktion sowie traditionelle Herangehensweisen der Narratologie und Linguistik untersucht.

Die Analyse wird dabei in drei Bereiche aufgeteilt. Zuerst werden *Lust* und *Gier* auf ihre Zugehörigkeit zu den Genres pornographische Literatur bzw. Kriminalroman und Unterhaltungsliteratur untersucht, anschließend rücken die narratologischen Elemente der Erzählinstanz und der Figuren in den Fokus, bevor im dritten Teil auf die sprachliche Dekonstruktion von Mythen um Körper und Sexualität sowie Weiblichkeit und Männlichkeit eingegangen wird. In allen drei Bereichen kann subversives Potential hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse herausgearbeitet werden, das durch Jelineks Verfahren der veränderten, verfremdenden, parodistischen Wiederholung den Texten eingeschrieben ist.

Abstract (English)

Elfriede Jelinek is considered a controversial author, who is noted for both her feminist commitment and her artistic language use. This diploma thesis combines both aspects and examines their interdependencies in the novels *Lust* (1989) and *Gier* (2000). Its aim hereby is to reveal and illustrate subversions of gender relations in the texts. With the background of Judith Butler's approach to Gender Studies and her concepts of performativity and iterability, the texts are analysed through close-reading as well as the approaches of deconstruction, traditional narratology and linguistics.

The analysis is divided in three parts. First, potential instances of subversion in *Lust* and *Gier*'s proposed literary genres - pornographic literature and crime novel / popular fiction - are analysed. Next, the analysis focuses on the narratological elements of the narrator and fictional characters. The third part is concerned with the deconstruction of myths around bodies and sexuality as well as femininity and masculinity. All three parts show similar results in terms of their subversive potential regarding gender relations, which are inherent to the texts through Jelinek's literary technique of iterating what is considered 'normal' in an altered, alienated and parodic way.