Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2000)

Heft: 31: Eros & Literatur = Éros & littérature

Artikel: Pornographie als Gefängnis : Elfriede Jelineks Lust im Vergleich

Autor: Henke, Silvia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006485

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Silvia Henke

Pornographie als Gefängnis

Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich

1. Ankündigungen

Als Elfriede Jelineks Roman *Lust* vor mehr als zehn Jahren erschien, hat sich das gesamte deutschsprachige Feuilleton gegenseitig mit Diskussionen, Kritik, Stellungnahmen überboten. Es war ein Buch, bei dem sich die Rezensenten – wie auch das Publikum – mehr als bei jedem anderen Buch von Jelinek dazu aufgerufen fühlten, dafür oder dagegen zu sein. Das hatte zum einen mit den Ködern zu tun, die die Autorin selber weit im voraus geschickt ausgeworfen hatte – Ankündigungen, Interviews, Vorabdrucke in "erotischen" und Life Style Magazinen – zum andern aber hatte es mit einer Leerstelle zu tun, welche mit der Ankündigung des Buches als "weibliche Pornographie" aufgerissen wurde. Dabei spielte es beinahe keine Rolle, ob das Buch nun ein "weiblicher Gegenentwurf zu Bataille und Sade" sei, wie eine Ankündigung lautete[1], oder eher eine feministische Attacke auf die Pornographie. Pornographie oder Antipornographie – so oder so galt das Buch lange vor seinem Erscheinen als tabubrechend. Das ist einerseits interessant für die Mechanismen des Feuilletons und die literaturbetrieblichen Etikettierungen[2], es ist andrerseits aber mindestens so interessant für die Frage, mit welchen Kriterien sich Pornographie von Antipornographie unterscheiden lässt. Dieser Frage will mein Beitrag nachgehen, weil sie zum ästhetisch und ideologisch in-

1 So Jelinek in ihrem Gespräch mit Roland Gross, zwei Jahre vor Erscheinen des Buches, in: "Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern", *Süddeutsche Zeitung*, 20. 1. 1987.

2 Vgl. dazu auch die sehr informative Studie von Christine Flitner, *Frauen in der Literaturkritik. Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der BRD*, Pfaffenweiler, 1995.

teressantesten Punkt des Buches führt, von dem aus die Möglichkeit seines "Scheiterns", von dem von vielen Seiten die Rede war[3], beurteilt werden soll. Auf dem Hintergrund dieser Problemstellung wäre auch das (Miss-)Verhältnis zwischen programmatischen Absichtserklärungen, Diskurs und literarischen Lösungen zu beleuchten.

2. Weibliche Pornographie als Leerstelle

Jelinek hat, ebenfalls in einem der vielen Paratexte zu ihrem Romanprojekt, das Terrain, das sie mit ihrem Buch besetzen wollte, selber aufgerissen – besagte Leerstelle einer weiblichen Pornographie. Nicht von ungefähr gäbe es keine interessante weibliche Pornographie, so Jelinek, die einzige, die eine eigene ästhetische Form in der weiblichen Pornographie gefunden habe, sei Pauline Réage mit ihrer 1954 erschienenen *Histoire d'O* – eigen deshalb, weil sie den weiblichen Masochismus vollkommen annehme und ins Extreme weiterschreibe. Auch dagegen wolle sie anschreiben, indem sie es unternimmt, den weiblichen Masochismus nicht als etwas Naturgegebenes, sondern als etwas Politisches zu taxieren[4]. Vor dem Hintergrund des von Jelinek geäusserten Verdachtes, dass Frauen aus gesellschaftlichen Gründen gar keine Pornographie schreiben können, dass die Sprache der Pornographie mehr als irgendeine von den Männern usurpiert sei, ist der

3 Von diesem Scheitern hat zunächst die Autorin selber gesprochen in einem Gespräch mit Sigrid Löffler: "Ich wollte eine weibliche Sprache für das Obszöne finden. Aber im Schreiben hat der Text mich zerstört – als Subjekt und in meinem Anspruch, Pornographie zu schreiben. Ich habe erkannt, dass eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen kann, zumindest nicht beim derzeitigen Zustand der Gesellschaft." In: *Profil*, 28.3. 1989. Dieses Eingeständnis eines Scheiterns wurde dann von vielen Rezensenten und Rezensentinnen aufgenommen zur Beurteilung des Textes, so beispielsweise von Frank Schirrmacher in der *FAZ* in seiner polemischen Kritik "Musik gehört dazu" vom 22.4.1989, von Hannelore Schlaffer in der *Stuttgarter Zeitung* vom 16.6. 1989 oder von Andreas Isenschmid in der *NZZ* vom 4./5. Juni 1989.

4 Elfriede Jelinek, "Der Sinn des Obszönen", *Konkursbuch extra: Frauen und Pornographie*, hg. v. Claudia Gehrke, Tübingen: konkursbuch Verlag 1988, S. 102f.

Hinweis auf Pauline Réage auch deshalb interessant, weil bis vor kurzem ungeklärt war, wer sich hinter dem Pseudonym Pauline Réage verbirgt. Aufgrund dieser Ungeklärtheit hielt sich lange die Spekulation, dass der Herausgeber Jean Paulhan der Autor des Textes sei, weil er als einziger die Existenz der unbekannt bleiben wollenden Schriftstellerin verbürgte. Diese Spekulation ist immerhin symptomatisch für die in Zweifel stehende weibliche Fähigkeit zur Pornographie. Es müsse, so lautete der Kanon, zumindest ein Mann an der *Histoire d'O* mitgeschrieben haben. Heute weiss man, dass die Autorin Dominique Aury heisst und lange die Gefährtin und Geliebte von Paulhan war. Sie hat den Text damals für ihn geschrieben, um ihn weiter an sich zu binden, es war ein Liebestext für ihn[5] . Die Frage, inwiefern nun doch ein Mann an dem Text mitgeschrieben habe, bleibt damit noch immer ein wenig offen und verweist zumindest auf die Schwierigkeit, die Phantasien restlos auktorial und geschlechtsspezifisch zu verteilen. Diese Schwierigkeit berührt Jelinek mit ihrem Diskurs über Pornographie aber gar nicht; anders als der geschlechtertheoretische Ansatz zur Pornographie, der in den letzten Jahren Verbreitung gefunden hat und der die Auflösung von starren Geschlechterrollen im pornographischen Set betont[6], geht es Jelinek um eine geschlechterpolitisch abgemachte Sache, wonach Männer die Sexualität ausüben, bzw. schreiben und Frauen sie erleiden, bzw. konsumieren.

5 Aury hatte den Text ursprünglich nur für Paulhan geschrieben, als eine Art exzessiven, aber privaten Liebesbrief. Die Erlaubnis zur Publikation hat sie ihm unter der Bedingung gegeben, dass ihre Anonymität gewahrt blieb – was tatsächlich vierzig Jahre lang funktionierte. Erst vor wenigen Jahren hat Aury selber, im Alter von 86 Jahren das Geheimnis gelüftet. Vgl. John de St. Jorre, "The unmasking of O", *The New Yorker*, August 1994, S. 42-50.

6 Vgl. hierzu insbesondere den Band von Barbara Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München, dtv, 1997, sowie die differenzierte Untersuchung zum pornographischen Film der feministischen Filmtheoretikerin Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel und Frankfurt a. M., Stroemfeld Nexus Verlag, 1995, oder auch meinen Essay "Macht und Ohnmacht pornographischer Darstellungen", *Basler Magazin*, Nr. 23, 19. Juni 1999.

Was nun das Problem von weiblicher Autorschaft auf dem Gebiet der Pornographie angeht, gewinnt Jelinek ihr freies Terrain immerhin auch durch einige Ausblendungen. So hat sie Rachilde vergessen, eine Autorin der französischen Décadence, die mit ihren Büchern einen Beitrag zur literarischen Pornographie aus weiblicher Sicht geleistet hat; ihr berühmtester Roman war *Monsieur Vénus*, ein Text, der mit allen Rand- und Grenzbereichen von Geschlechtsidentitäten spielt und insofern gar nicht in die Tradition des weiblichen Masochismus gehört[7]. Übersehen hat Jelinek aber auch nicht deutschsprachige Romane der 80er Jahre von Frauen, die entweder pornographisch angelegt sind oder aber eine Auseinandersetzung mit der Pornographie in literarischer Form unternehmen – wie jene von Cathy Acker, Almudena Grandes, Cathérine Breillat oder Jenny Diski[8]. Aus diesen Auslassungen heraus ist es dann zwar etwas vermessen, aber auch konsequent, wenn Jelineks Romanprojekt den direkten Vergleich mit de Sade und Bataille sucht.

3. Pornographische Intertexte

Die Berufung Jelineks auf die sehr gegensätzlichen, zugleich am meisten vollendeten Formen der literarischen Pornographie von de Sade, Bataille und Réage ist nicht nur dahergesagt – sie führt tatsächlich zu Möglichkeiten des Vergleichs. Wenn der Vergleich auch nicht in allen Fällen gleich weit reicht – Jelineks Text hat mit Bataille und Réage eher wenig zu tun, mit de Sade dafür mehr als im ersten Moment ersichtlich. Weil alle drei Textuniversen überhaupt erst Kriterien zur Verfügung gestellt haben, aufgrund derer sich Pornographie

7 Rachilde, *Monsieur Vénus*, hg. v. Maurice Barrès, Paris, Flammarion, 1992.

8 Paradoxerweise befindet sich im selben Konkursbuch, in dem Jelinek über die Unmöglichkeit weiblicher Pornographie schreibt, nicht nur einige pornographische Texte von Frauen, sondern auch eine relativ umfangreiche Bibliographie – in der allerdings die oben genannten Autorinnen auch nicht erwähnt sind. Vgl. *Konkursbuch extra*, op. cit., S. 198f.

als literarisches Genre fassen lässt, soll hier als erstes Jelineks Inanspruchnahme der Gattungstradition kurz ausgeleuchtet werden. Es soll also nachvollzogen werden, was für Jelinek aber auch für jede andere Beschäftigung mit literarischer Pornographie unvermeidlich ist, nämlich der Blick auf Bataille, Pauline Réage und de Sade, die drei genrebildenden Autoren[9].

Ausgehend von ihnen lassen sich, mit Susan Sontag und ihrem fundamentalen Aufsatz "Die pornographische Phantasie" von 1967, zwei grundsätzliche Varianten bezeichnen: entweder neigt Pornographie zum Tragischen – wie Bataille und auch Réage, wenn als tragisch gilt, dass der Fluchtpunkt der Handlung das Unmögliche und der Tod ist – oder sie neigt, wie de Sade, zum Komischen[10].

Allen pornographischen Texten – jenem von Jelinek eingeschlossen – gemeinsam ist das Moment der Übertreibung, weshalb es nützlich sein kann, dort anzusetzen. Bei Bataille geht es um eine Form von Übertreibung oder, in seiner Begrifflichkeit gesagt, "Überschreitung", die nicht komisch und nicht lächerlich oder gar verächtlich sein kann oder sein will – wie er in seinem Vorwort zu "Mme Edwarda" schreibt – weil sie mit dem Bewusstsein dessen, was immer auf dem Spiel steht, geschieht, und auf dem Spiel steht das Leben[11]. Aus der Sorge, dass der Mensch seine geschlechtlichen Aktivitäten immer leichter nehme, formuliert Bataille den Anspruch, die

9 Da in Frankreich in den Nachkriegsjahren eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit pornographischer Literatur begann, ausgehend von Blanchot, Klossowski, Leiris und Barthes, aber auch von Simone de Beauvoir – eine Beschäftigung, die in erster Linie auf die Ästhetik des Pornographischen gerichtet war – konnten die beiden zu genrebildenden Autoren werden.

10 Der Essay von Susan Sontag, "Die pornographische Phantasie", ist ein kluger Versuch, Pornographie ästhetisch zu situieren und im literarischen Kanon aufzuwerten als Genre mit seinen Gesetzmässigkeiten wie die Science Fiction oder der Krimi. Ihre ästhetischen Bestimmungsmerkmale gewinnt sie aus den Texten Batailles, de Sades und Pauline Réages, entfernt auch bei Henry Miller und Jean Genet. Susan Sontag, "Die pornographische Phantasie", in: dies., *Kunst und Antikunst*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1982, S. 48-87.

11 Georges Bataille, "Madame Edwarda", in: ders, *Das obszöne Werk*, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1977, S. 57-61.

Lust in der Perspektive des Unerträglichen, der Verausgabung, des Exzesses und das heisst, in der Perspektive des Todes zu suchen. In "Die Geschichte des Auges", dieser kühnen, 1928 anonym erschienenen Erzählung, auf die Jelinek explizit Bezug nimmt, können nun drei Momente herausgestellt werden, die einen Vergleich ermöglichen und zugleich verunmöglichen.

"Die Geschichte des Auges" ist aus einer beinahe schmerzhaften Spannung heraus geschrieben, die – ähnlich wie bei Jelinek – von Anfang an durch stilistische und metaphorische Anstrengungen transportiert wird. Grundsätzlich anders aber als bei Jelinek hat diese Spannung ihren Ausgangspunkt in der Lust der weiblichen Figur – was nach einem Theorem von Jelinek nicht sein kann[12]. Es ist Simones Begehren, das den Ich-Erzähler von Anfang an stimuliert und einen vieldeutigen, mitunter gequälten, mitunter getriebenen Bezug zu ihrer Umgebung herstellt. Das Moment der Tabubrechung nun, das zur Übertreibung oder Überschreitung gehört, steht in der "Geschichte des Auges" im Zusammenhang mit einer okularen Metaphernserie (Auge, Sonne, Ei, Hoden), und einer metonymischen Kette (Milch, Geschlecht, Blut, Urin, Speichel, Tränen), die das eigentliche Geschehen ins Zeichenhafte transzendieren. Wenn das Auge aber, das eigentliche Objekt der Geschichte, wie am Ende des Kapitels "Das Auge Graneros" aus dem Leichnam des Toreros heraushängt, dann zeigt sich, dass die Transzendenz eine leere ist: ein Objekt, ein unmögliches, nirgendwo verankertes und nirgendwohin blickendes[13]. Dass das Auge am Schluss der Erzählung im Geschlecht von Simone endet und von dort aus als Objekt der Begierde beider den Icherzähler anblickt und sogar, da Simone gleichzeitig uriniert, Tränen zu vergiessen scheint, ist zugleich eine ungeheuerliche Allegorie des sexuellen Blicks selbst und zeigt in der Reflexivität eine letztlich nicht mehr darstellbare Lust. Es

12 Im weiter oben erwähnten Gespräch mit Sigrid Löffler, formuliert sie in der ihr üblichen ausschliesslichen Weise, dass Frauen ihr Begehren nicht realisieren können, dass sie im Moment, in dem sie sich selber ein Objekt ihrer Begierde suchen das männliche Begehren ganz sicher auslöschen. Jelinek/Löffler, *art. cit.*

13 Bataille, "Die Geschichte des Auges", *op. cit.*, S. 38.

ist die unmögliche Verschränkung vom Blick *auf* das weibliche Geschlecht mit dem Blick *aus* dem weiblichen Geschlecht. Interessant für den Vergleich mit Jelinek ist nun der semiotische Überschuss in dieser pornographischen Erzählung Batailles, der etwa mit der exzessiven Veräusserung von Körpersäften hergestellt wird – so exzessiv, dass sie zeichenhaft wird. Was bei Bataille sowohl die männlichen wie die weiblichen Figuren betrifft, wird bei Jelinek geschlechtsspezifisch verteilt. Männer vergiessen lustvoll Samen, Urin und Speichel, während die Frauen ihre Säfte nicht verschwenden, sondern verklemmt und zerquält, meist aus Versehen und in Peinlichkeit absondern. Das Fliessen ihrer Körpersäfte führt mithin immer zu einer Unterbrechung der Lust, die höchstens durch einen sadistischen (männlichen) Voyeur wieder hergestellt werden kann. In Jelineks "sexueller Poetik" findet eine konsequente Desexualisierung der Frau statt, die durch eine überschüssige Negation ihrer Lust erzwungen wird[14]. Der stimulierende Signifikant, das Auge, von dem in Batailles Erzählung die zeichengenerierende Energie ausgeht, findet bei Jelinek keine Entsprechung; bei ihr bleiben die Augen der Frau 'niedergeschlagen' (L 15).

Das dritte Moment von Batailles pornographischer Ästhetik, das sich zu Jelinek in Bezug setzen liesse, ist das ihrer Blasphemie. Blasphemie meint bei Bataille – auch im Gegensatz zu de Sades Antiklerikalismus – eine Erfahrung, die sich an den Grenzen des Bewusstseins ansiedelt, sie erzählt letztlich nicht von einer Utopie, sondern von einem Verlust, der den Tod Gottes meint: "Was vor dem Hintergrund von Sexualität Sprache sagen kann, wenn sie rigoros ist, ist nicht das Naturgeheimnis des Menschen, nicht seine stille anthropologische Wahrheit, sondern daß er ohne Gott ist" – so Foucault in

14 Zum Begriff der sexuellen Poetik vgl. die Studie von Ina Hartwig, die in ihrem Kapitel zu Jelinek im Zusammenhang mit der Desexualisierung der Frau das marxistische Fundament der jungen Jelinek betont: weil die Sexualität der Frau entfremdet und kommerziailisiert ist, muss die Antwort dialektisch korrekt lauten: Entsexualisierung. Ina Hartwig, *Sexuelle Poetik, Proust, Musil, Genet, Jelinek*, Frankfurt a. M., Fischer, 1998, S. 250.

seinem Text über Bataille[15]. Die Überschreitung bei Bataille, in ihrer engen Bindung an den Tod Gottes gedacht, siedelt das Utopische der Sexualität nicht im Äusseren des Seins an, sondern in einem inneren und unmöglichen Erfahrungsraum, in einer radikalen, unumschränkt subjektiven Erfahrung. Deshalb gibt es in dieser Sprache Batailles das Moment an Unsagbarem, das noch in der grössten Eindeutigkeit der Bilder das Moment des schmerzlichen Nachdenkens bringt, die Trauer, das Schwinden von Sinn und Wissen. Und genau darin erweist sich der Vergleich Jelineks mit Bataille als eigentlich unmöglich: zwar ist auch *Lust* gespickt mit blasphemischen und gottlosen Wendungen, doch werden damit keine Sinnlücken eingefügt, im Gegenteil – es wird unaufhaltsam Sinn produziert. Wenn es etwa heisst: "Er (der Direktor, S.H.) ist unausweichlich wie der Tod. Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zeigen, daß auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist" (L 55), dann ist die Macht des Mannes zugleich religiös, sozial und geschlechterlogisch begründet und man hat es mit einer Häufung und nicht mit dem Schwinden von Sinn zu tun. Im Hinblick auf eine ästhetische Beurteilung von Jelineks Pornographie möchte ich die Frage mitnehmen, inwiefern ihr Text, in seiner sexualmetaphorischen Überdeterminiertheit ein Nachdenken provoziert, als ein "Mehr-Geniessen", das letztlich die Lust von Literatur überhaupt ausmacht.

Die zweite pornographische Tradition zu der Jelinek in eine intertextuelle Relation tritt, ist, wie schon angedeutet, die *Histoire d'O*, wobei bei dieser Relation vor allem zwei Bezugspunkte wichtig sind, ein theoretischer und ein stilistischer. Theoretischer Art ist der Reflex auf den Namen der Titelfigur O. O symbolisiert das weibliche Geschlecht, das seiner Form nach leer ist, eine angefüllte Leere, ein Nichts, eine Leerstelle. Dieses psychoanalytische Theorem, wonach dort, wo etwas sein sollte, beim weiblichen Geschlecht nichts ist, gepaart mit der Unsichtbarkeit des weiblichen Geniessens

15 Michel Foucault, "Zum Begriff der Übertretung", in: ders., *Schriften zur Literatur*, Berlin,Wien, Ullstein, 1978, S. 70

wird bei Jelinek ins Extreme weitergeschrieben: die Metaphern für das weibliche Geschlecht in "Lust" lauten: Sparbüchse, Klomuschel, stinkendes Loch, Parkplatz, löchriges Boot, in das der Mann "Recht auf Einblick" fordert. Mit einer Alliteration wie Klitoris/Klotüre (L 57) wird das Theorem der weiblichen Minderwertigkeit, die sich aus der Minderwertigkeit ihres Geschlechts ableitet, in drastischer, schon fast übereiliger Zuspitzung überboten. Was die Unsichtbarkeit des weiblichen Orgasmus anbelangt, wird bei Jelinek daraus eine Inexistenz: in der Logik der Blicke und der äusseren Wahrnehmung, die Jelinek in "Lust" inszeniert, gilt, dass es das, was man nicht sieht, nicht gibt. Und hier hört der Vergleich mit der *Geschichte der O* auch schon auf, denn dort geht es, noch in den Momenten höchster Erniedrigung, immer um den psychischen Lustgewinn der Protagonistin, um eine unsichtbare und unbegreifliche, aber relevante Kategorie.

Stilistisch verwendet Jelinek ein anderes Merkmal von Pauline Réage: das seines religiösen Pathos. Die *Geschichte der O* ist über weite Teile in getragenem, feierlichem Ton geschrieben, in einer übertriebenen Reinheit des Stils, die der kruden Beschreibung ihrer Unterwerfung zu widersprechen scheint, gleichzeitig ihren Masochismus ins Religiöse erhöhen. Was bei Réage eine ernsthafte Analogie von religiöser und sexueller Extase beschreibt, wird bei Jelinek "verwendet" und in bösester Absicht zu Radikalanalogien montiert, in welchen Kleingeist, Dummheit, Katholizismus, Kapitalismus, Sexismus und falsches Bewusstsein zusammenschiessen und den Bereich des Religiösen gar nicht mehr als Besonderen erkennen lassen:

> Der Mann kommt vom zweiten Rasieren, die Frau wie ein Schifferl vor seinem Schwall herzutreiben. [...] Der Mann erschafft, vom Winde emporgeweht, die Frau, er zieht ihr den Scheitel und wirft ihre Beine auseinander wie welke Knochen. Er sieht Gottes tektonische Verwerfungen an ihren Oberschenkeln, sie machen ihm nichts aus [...] Der Mann führt sie ins Bad, redet beruhigend auf sie ein und bückt sie über den Wannenrand. Er greift in ihrem Gebüsch herum, damit er endlich einsteigen kann und nicht auf die Nacht verwiesen werden muß. Ihr Laub, ihre Zweige biegt er auseinander. Die Fragmente des Kleides werden abgerissen. Haar fällt in den Abfluß. Fest wird ihr auf den Hintern geschlagen, die Spannung dieses Portals soll endlich nachlassen, damit die

> Menge brüllend und schiebend ins Büffet stürzen kann, dieser liebe Verbund von Konsumenten und Lebensmittelkonzernen. (L 24f.)

Weder der Bereich des Religiösen noch jener des Sexuellen lässt sich in dieser Prosa noch als gesondert wahrnehmen: alles ist mehrfach bis übercodiert und rückt somit in den Bereich des Komischen. Das führt zum dritten Vergleich, zu jenem mit der pornographischen Sprache de Sades.

Was de Sade und das Komische anbelangt, betont Susan Sontag zurecht die Nähe der Pornographie zur Science Fiction[16], vielleicht wäre auch ein Vergleich mit Comicdarstellungen gar nicht abgelegen. Beide Genres drängen sich durch das Moment der Mechanisierung zum Vergleich auf: de Sades Orgien, so Roland Barthes, nehmen sich wie die Schichtarbeit in einer Werkhalle an, organisiert, befohlen, überwacht, eingeteilt – rentabel wie Fliessbandarbeit, ohne Mehrwert allerdings[17]. In der Idee vom Menschen als Ding und Maschine, der sich nach dem Leistungsgesetz der permanenten Erektion unbegrenzt entladen und veräussern kann, schreibt sich eine Sexualität, die unabhängig von irgendeiner Wahrnehmung, rein äusserlich funktioniert in der prinzipiellen Austauschbarkeit der Körper als Objekte. Dazu gehört auch die Gesichts- und Geschichtslosigkeit pornographischer Darstellung, der radikale Verzicht auf Individualität und Psychologie, die Typisierung und Verflüchtigung jeder Persönlichkeit. Der Vergleich mit Science Fiction und Comics zeigt auch den irrealistischen Zug der de Sadeschen Pornographie. Demnach gäbe es an einer de Sadeschen Orgie nichts zu verwirklichen oder anders: verwirklicht würde sie bar aller Realität erscheinen. Das Gebot der permanenten Erektion, die Vielfalt praktikabler Stellungen, die Komplikation der Kombinationen, die unbegrenzte Orgasmusfähigkeit, die unendliche Verwundbarkeit eines Körpers, die Ausblendung jedes sozialen Kontextes: all dies zeichnet das Irrealistische bei de Sade aus. Die Nähe zum

16 "Die Pornographie ist – genau wie die Science Fiction – ein Zweig der Literatur, der auf Desorientierung, auf psychische Verwirrung ausgerichtet ist." Sontag, op.cit., S. 61.

17 Roland Barthes, "Sade II", in: *Sade, Loyola, Fourier*, Frankfurt a/M.: stw 1986, S. 143.

Komischen in der Pornographie zeigt sich auch in den ironisch-parodistischen Wendungen der Erzählerstimme bei de Sade, etwa wenn er sich in keuschem Ton um die Tugend seiner Heldin Justine sorgt – wenn er von ihr als "unser armes Kind" spricht, dann ist das auch eine Karikatur eines literarisch gültigen weiblichen Tugendideals, dem gemäss solch arme Kinder in den Romanen und Theaterstücken des 18. Jahrhunderts lieber sterben, als ihre Keuschheit zu verlieren. Ein weiteres formales Merkmal der de Sadeschen Pornographie ist das der Häufung, syntaktisch meist als Asyndeton auftauchend: Vatermord, Inzest, Prostitution und Sodomie habe einer begangen, gefesselt, gepeitscht, angespuckt, penetriert, sodomisiert worden sei eine andere oder: er fickt, sie pisst, er entlädt[18] – ein sprachliches Verfahren, das Barthes zur Aussage bewegt, dass das de Sadesche Verbrechen nur proportional zu der darin investierten Sprachmenge existiert[19]. So ginge es also um Übertreibung, um Mechanik und die Lächerlichkeit derselben und es ginge, was vor allem Barthes' Rezeption von de Sade herausstellt, um eine spezifische Verbindung von Sexualität und Rhetorik, im weitesten Sinn um Sprachlust. Alle diese Merkmale des Pornographischen sind in Jelineks Text vorhanden, sie werden jedoch durch etwas gebrochen, was den Vergleich mit de Sade vorläufig beendet, und das ist der feministische Anspruch Jelineks.

4. Pornographie als Gefängnis

Was bei den männlichen Arbeiten zur Pornographie, aber auch im Essay von Susan Sontag auffällt, ist die gänzliche Ausblendung des Geschlechterverhältnisses, das heisst die Frage der Macht, die in der feministischen Diskussion um Pornographie seit den 80er Jahren zentral geworden ist; in der theoretischen, insbesondere der feministischen Diskussion hat der Begriff der Macht jenen der Lust nachgerade ersetzt.

18 Marquis de Sade, *Justine und Juliette I*, hg. v. St. Zweifel u. M. Pfister, München: Matthes & Seitz Verlag 1990, S. 108.
19 Roland Barthes, "Sade I", op.cit., S. 40.

Bei Sontag ist die Umgehung der Machtfrage allerdings kaum erstaunlich, da es im Diskurs der 60er Jahre bereits etwas Subversives und immer auch Revolutionäres, sprich Machtkritisches hatte, überhaupt von Sexualität in ernsthaftem Sinn zu sprechen – es geschah im Zeichen der Befreiung, mit dem leisen Pathos des Antibürgerlichen. Während es für Sontag also bereits machtkritisch ist, überhaupt seriös über pornographische Literatur zu schreiben[20], will Jelinek die Sexualität selbst als ein durch patriarchale Verhältnisse organisiertes Feld der Gewalt aufdecken. Ihr feministischer Anspruch liegt mithin in der Weigerung, den möglichen Formen von Lust, die auch in der de Sadeschen Tradition männlich, gewalttätig und verächtlich ist, ein (stillschweigendes oder lautes) weibliches Geniessen zur Seite zu stellen. Er liegt in der radikalen Negation dessen, dass sexuelle Energien als sexuelle Phantasien *zwischen* den Geschlechtern ausgetauscht werden; in "Lust" werden sie nur ausgeteilt und vernichtet. Er liegt in der Verneinung der pornographischen Freiheit für Männer und Frauen, die bei de Sade und seiner Philosophie im Boudoir immer in Anarchie endet, und führt ins Gefängnis der Pornographie, das unter anderm mit den Gitterstäben der Pornographie selber errichtet wird. Das ist die enorme ideologische und zugleich die enorme formale Anstrengung in Jelineks Buch, die zur zentralen Frage führt, mit welchen Mitteln denn genau Pornographie zu Antipornographie wird.

Das erste Stilmittel, das Jelineks *Lust* einsetzt, um diesem feministischen Anspruch der Denunziation aller pornographischen Elemente zu folgen, ist jene der Parodie. Nun muss genau dieses Mittel mit der These von Susan Sontag konfrontiert werden, dass Pornographie sich nicht selber parodieren kann, weil die Parodie selber zu den geläufigen Formen des pornographischen Schreibens gehört[21]. Gibt es aber nicht

20 Womit Sontag dem sogenannten Befreiungsduskurs der 60er Jahre folgt, dessen Axiom, dass die Sexulaität etwas sei, was unterdrückt werde, von Foucault kritisch gewendet und als Hypothese, als "Repressionshypothese" neu formuliert wird. Foucault, *Sexualität und Wahrheit* Bd. I, Frankfurt a. M., 1983, S. 14ff.

21 Sontag, *op.cit.*, S. 65.

verschiedene Arten der Parodie? Folgende Textstelle soll hierzu näher betrachtet werden:

> Er spaltet ihren Schädel über seinem Schwanz, verschwindet in ihr und zwickt sie als Hilfslieferung noch fest in den Hintern. Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick ungeschickt knackt, und schlürft an ihren Schamlippen, alles zusammengenommen und gebündelt, damit still aus seinen Augen das Leben auf sie schauen kann. (L 17)

Wäre hier nun die pornographische Handlung soweit parodiert, dass ihre Wirkung von der überformten Konstruktion usurpiert wird? Oder bleibt die Stelle pornographisch? Die parodistische Absicht ist klar, weil hier wie überall die Gewalttätigkeit männlichen Sexualität denunziert werden soll. Die Mittel für die Denunzierung sind einerseits Übertreibung (Schädel spalten), falscher Sprachgebrauch ("Hilfslieferung"), übertriebene Musikalität (auf sch und ck-Laute) und abrupter Stilwechsel von brutal zu keusch. Alle diese parodistischen Mittel, die hier und überall vor allem der Erniedrigung der Figuren dienen, sind nicht antipornographisch – sie stammen, wie sich vor allem mit Hinweis auf de Sades Texte sagen lässt, alle aus dem Repertoire der Pornographie.

Ein weiteres Merkmal pornographischer Literatur, das Jelinek reproduziert, ist das ihrer Geschichtslosigkeit. Handlung ist reduziert auf Handgreiflichkeiten und einen endlosen sexuellen Stellungskrieg, es gibt keine zeitstrukturierenden Momente der Narration. Die Figuren haben keine Psychologie und keine Geschichte ausser jener, die als Ferienphotos im Wohnzimmer ausgestellt ist, sie sind ohne Erinnerung und ohne Erfahrung, eingeschraubt in die Automation eines unermüdlichen phallischen Triebs. Als solchermassen automatisierte Wesen wird ihre Nähe zu Comic-Figuren unvermeidlich:

> Er beißt die Frau in die Brust, und dadurch schießen ihre Hände nach vorn. Das weckt ihn nur noch mehr auf, er schlägt sie auf den Hinterkopf und hält ihre Hände, seine alten Feindinnen fester. Auch seine Knechte liebt er nicht. Er stopft sein Geschlecht in die Frau. Die Musik schreit, die Körper schreiten voran. Die Frau Direktor gerät etwas aus ihrer Fassung, deswegen hat ja die Birne auch solche Schwierigkeiten beim Glühen. (L 21)

In dieser Schablonenhaftigkeit der Figuren und ihrer Handlung, die durch die gesuchte Formalisierung der Sprache noch verstärkt wird, bedient sich der Text wiederum einer pornographischen Ästhetik, in der es auch um die Aufhebung von Subjekten zugunsten von Typen geht und um die Degradierung von Menschen zu Objekten. Dieser pornographischen Degradierung entspricht bei Jelinek auch das konsequente Konvergieren von Sexual- und Warenbereich: Sparbüchse als Metapher für das weiblichen Geschlecht (L 31) ist nur die Radikalisierung eines ökonomischen Diskurses, der zur Pornographie gehört, auch "Dreschflegel" und "Lendenwagen" für den männlichen "Geschlechtsapparat" gehört diesem Diskurs an, der zugleich die Verbindung von Sexualität und Arbeit garantiert – ebenfalls ein pornographisches Mittel, das zumindest in billigen pornographischen Filmen, in welchen man den Helden in mehrfachem Sinn beim Arbeiten zusieht, kaum wegzudenken ist. Damit ist ein weiteres Mittel des Jelinekschen Textes in den Blick gekommen. Die Prädominanz der Bilder, die einer strikt äusseren Optik folgen, gleichen dem Verfahren der visuellen Pornographie: penetrierende Objektiveinstellungen, optische Überzeichnungen, das Phantasma totaler Sichtbarkeit, gleissendes Licht, weisse Kulissen und eine fast ausschliesslich männliche Blickrichtung sind die Mittel pornographischer Filme und Photographien. Der Blick des Direktors, jener des Studenten Michael und mit ihm der des Lesers ist penetrant voyeuristisch und degradierend: Sexualität ist somit bei Jelinek wie in den Pornofilmen die Angelegenheit klar umrissener Organe, Ergebnis eines pornoiden Blicks, der ein zerstückeltes Bild vom Körper liefert. Insofern gehören die diesem Blickarrangement abgerungenen Bilder keineswegs zur Antipornographie, sondern – auch – zur kommerziellen Billigpornographie, in welcher Details so lange vergrössert und ins Zentrum gerückt werden, bis sie grotesk oder hyperreal werden[22].

22 Zur Hyperrealität pornographischer Darstellungen vgl. auch Jean Baudrillard, "Porno-Stéréo", in: ders., *De la séduction. L'horizon sacré des apparences,* Paris, Ed. Denoël, 1979, S. 44-54 und zu einer allgemeinen Sexualästhetik mit ihren verschiedenen Funktionen der Nacktheit Peter

> Dicht neben der Frau plätschert es aus dem dunklen Rauch des Schamhaars in die Badewanne, direkt an ihrer gesenkten Wange vorbei. Das Email strahlt in frischem Glanz. Schnell ist der Schwanz des Mannes in dieser freundlichen Umgebung aufgewachsen. Die Frau muß husten, während ihr die Flanken geweitet werden. Der Büchsenöffner wird aus der grauenhaften Flanellhose gezogen, und eine milchige Flüssigkeit erscheint [...]. (L 38f.)

Die durch solch unerbittliches Nahaufnahmeverfahren erzeugten Bilder lassen den Text Jelineks zu einer Literatur unter hochtechnischen Bedingungen, werden, einer Literatur, die der Bild- und Blicktechnik phototechnischer Reproduzierbarkeit nachstellt, in Bildern, die als reine Oberfläche seltsam leer bleiben – synthetische Bilder, Postkartenbilder, Illustrierten- und Werbebilder oder eben Pornobilder.

Zur selben Illustrierten-, Pornofilm- und Warenhausästhetik gehört das gleissende künstliche Licht, das die Objekte, die Körper als Objekte im Text ausstellt. Während die Frau immer wieder in Dunkelheit und Schweigen gehüllt wird – "Nur in der Frau da ist es dunkel" (L 27) – erscheint die männliche Lust immer in hellstem Licht, "Lust, die weisse Abgeordnete", heisst es wiederholt. Der Mann ist nicht nur Beamter in seiner Lust, sondern auch ihr Händler und Aussteller, er tritt zur Entfaltung seiner Potenz immer protzig und gespreizt in einer Lichtschneise, einem Lichtkegel auf: "Er zertrümmert die Kacheln und Scheiben in diesem schattigen Raum, der unter seinem Treiben und an seinem hellen Licht sich freut." (L 26) Damit ist *Lust* vielmehr eine Ausstellung als eine Erzählung, eine Zur-Schaustellung des Zurschaugestellten. Und in dieser Ausstellung ist alles bewusst, alles sichtbar, alles sagbar, alles eindeutig. Kein Rätsel, kein Sinn, der schwindet – was zum erotischen Moment der Literatur par excellence gehört[23]. In dem Moment, in dem die "Vorhängeschleier" im Text aufgezogen werden, was mit dem ersten Satz des Romans geschieht, wird ein penetranter und penetierender Blick einge-

Gorsen, *Sexualästhetik, Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1987.

23 Zu diesem erotischen Moment der Literatur, das letztlich als "atopisches" die Lust am Text ausmacht, vgl. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M., Bibliothek Suhrkamp, 1992, S. 34f.

setzt, der nicht mehr – wie in *Die Klavierspielerin* – einer Figur, sondern einer äusserst voyeuristischen Erzählerin gehört, die alles ihrem unbedingten Sehen-Wollen-Dispositiv unterwirft[24]. Damit ist der Roman aber nicht mehr dort anzusiedeln, wo ihn die Autorin platzieren wollte, nämlich auf der Leerstelle weiblicher Pornographie und er lässt sich auch nicht mehr von den Traditionen literarischer Pornographie herleiten, auf die sie sich bezieht. Durch den Einsatz dieses pornoiden Blicks nivelliert sie den Unterschied von Pornographie und Anti-Pornographie und zwingt die Sprache, den allzu eindeutigen, gleissenden Bildern aus dem Bereich der Hard Core Pornos bis ins Groteske nachzueifern.

5. Moralischer Anspruch, sprachlicher Sadismus...

Ich möchte nun diese pornographischen Mittel von Jelineks Roman mit zwei weiteren Qualitäten des Textes konfrontieren, um daraus Konsequenzen zu ziehen für eine Bewertung seines Diskurses und für eine kritische Beurteilung seiner Sprache – die zwar, wie gesagt, dem pornoiden Sehdispositiv nachstellt, die dabei aber gleichwohl noch eigene Sprünge tut. Es ginge jetzt also um den feministischen und politischen Diskurs einerseits, der ja dem pornographischen beigesellt ist und es ginge zum andern, um einen wilden, mitunter sadistischen Sprachgebrauch, der sich auch als Sprachlust codieren liesse.

Der Text bezieht seine Moralität dadurch, dass er Sexualität konsequent sozial konnotiert, um sie von jedem möglichen gesellschaftsfreien Wert zu entkoppeln. Ich zitiere nochmals Jelinek zu diesem ihrem politischen, d.h. antipornographi-

24 In *Die Klavierspielerin* ist es Erika Kohout, die von der Obsession alles zu sehen getrieben wird – "Sie muß schauen und schauen" – die sich, um diese Blickgier zu befriedigen, ins Pornokino und die Peep-Show setzt und sich, weil sie noch immer zu wenig gesehen hat, mittels einer Klemme und Rasierspiegel Einblick in das eigene Geschlecht verschaffen will – doch der Körper, heisst es, gibt seine schweigsamen Geheimnisse nicht preis, Zitate aus: Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin,* Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1986, S. 56 und S. 109.

schen Anspruch: "In dem, was ich schreibe, gibt es immer wieder drastische Stellen, aber die sind politisch. Sie haben nicht die Unschuldigkeit des Daseins und den Zweck des Aufgeilens. Sie sollen den Dingen, der Sexualität, ihre Geschichte wiedergeben, sie nicht in ihrer scheinbaren Unschuld lassen, sondern die Schuldigen benennen"[25]. Um der pornographischen Phantasie jede Unschuld, aber auch jede Idee von Freiheit, Deregulierung, sozialer Instabilität und antibürgerlichem Dämon auszutreiben[26], geht Jelinek weit. In der schrillen Überzeichnung des von seinem Phallus getriebenen Mannes, dem Penetration und Vergewaltigung synonym sind, ähnelt der Roman der feministischen Kampfansage von Andrea Dworkin gegen die Pornographie als Vergewaltigungsindustrie. Wenn Dworkin 1979 schreibt "Terror strahlt aus vom Mann, Terror erleuchtet sein Wesen, Terror ist sein Leben" oder "Alle sexuelle Macht geht vom Penis aus"[27], dann ähnelt das in seiner Radikalität dem Diskurs, den Jelinek führt, einem Diskurs, der eben letztlich nicht politisch, sondern biologistisch, oder zumindest atavistisch ist: Männer, das Übel der Welt, eine Welt, die dem totalen Pornographieverdacht ausgesetzt ist und in der die Frauen als unschuldige Opfer von der guten Sexualität nur ohne den Mann träumen können.

Jelinek versteht – wiederum wie Dworkin – das Pornographische nicht als Produkt einer bestimmten Branche, sondern als Universalkodex einer verzerrten, fehlgesteuerten, konsumverdorbenen, kapitalistisch, kleinbürgerlichen Gesellschaftsmoral. Das ist der moralische und aufklärerische Anspruch des Textes, der konsequent die juristischen, medizinischen, religiösen und trivialmythischen Diskurse pornographsich überformt – um sie zu denunzieren. "Mit dem Haustorschlüssel hat man schon das Anrecht auf das Tagesgericht erwor-

25 Jelinek, "Der Sinn des Obszönen", *op.cit.*

26 Zu dieser Funktion der Pornographie im Kontext der pornographischen Erzählungen des 18. Jahrhunderts vgl. den ausgezeichneten Essay von Robert Darnton, "Sex ist gut fürs Denken – Von dem emanzipatorischen Potential der Pornographie", *Lettre international,* 27 (Winter 1994), S. 34-59.

27 Andrea Dworkin, *Pornographie – Männer beherrschen Frauen,* Frankfurt a. M., Fischer, 1990.

ben, und man kann die Klitoris in die Länge ziehen oder die Klotüre zuschmeissen, die röm-kath. Heimat biegt sich, aber sie lässt die Leute zur Schwangerenberatung und zum Heiraten gehen." (L 57) Durch solch permanente Dekontextualisierungen werden religiöse, soziale und ökonomische Abhängigkeitsverhältnisse zusammengezwungen – und alles bleibt sexuell konnotiert. Medizinische, juristische und trivialmythische Diskurse sind mit beinahe soziologischer Umsicht ineinander montiert, und bezeugen in dieser Amalgamierung immer das Eine: dass die Gesellschaft faschistoid, die Männer schlecht, die Frauen dumm sind, alle gleichermassen verdorben von einer verlogenen Bewusstseinsindustrie. Das ist auch die politische, marxistisch-feminstische Wahrheitsanstrengung des Buches, die sich mit Jelineks ausserliterarischen Ansprüchen deckt und die wie ein diskursives Gefängnis funktioniert. Nun kommt aber etwas hinzu, was Jelinek vehement von Dworkin unterscheidet und was die Komplikation dieses Buches ausmacht. Während Dworkin im Namen der weiblichen Opfer schreibt und damit eine monokausale Opfer-Täter-Logik bedient, überschneidet sich bei Jelinek der denunziatorische Blick auf die Gesellschaft mit der Enthumanisierung des pornographischen Kamerablicks. Sie klagt nicht an, ihr Mittel ist Hohn und Kälte, die sich über alles legen. Anders gesagt: Der kalte Blick der jelinekschen Entmystifikation erwärmt sich für niemanden, auch nicht für die Opfer, er ist selbst pornoid, in dem er seziert und ausstellt. Nicht nur die Körper und das Bewusstsein der Figuren, sondern auch die Sprache.

Da gibt es, zunächst, neben der kruden Hardcore-Sprache diesen hymnischen und gespreizten Tonfall, der, wie schon gesagt, ganz in der Tradition der pornographischen Literatur steht, die von solchen Stilbrüchen profitiert, um ihren Gegenstand als schmutzigen zu konterkarieren. "Er deckt die Frau mit Nacht zu, steckt ihr aber eine elektr. Leitung zu ihrer Erleuchtung und zu seiner Zufriedenheit in den Hintern" (L 26) erzielt genau diesen höhnischen Effekt, der sich sowohl bei de Sade wie auch häufig in den Off-Erzähler-Stimmen von Pornofilmen findet. Die Zuspitzung, die Jelinek in dieser Mischung von heiligem und trivialem Diskurs betreibt, ist, dass sie nichts unberührt lässt von dieser höhnischen Sprachmaschinerie – nicht einmal die Erzählerstimme als Sprach- und

Bewusstseinsinstanz. So ist das kollektive "wir" im Text – "wir sind die Herde des Hauses und erwärmen den Herren" (L 248) nicht nur das christliche Kollektiv, es ist auch das "Wir" der Fernsehkonsumenten und Illustriertenleser, das "wir" der Trivialmythen: wir Männer, wir Frauen, wir Österreicher, wir Sportsfreunde – jede kollektive Identität wird so in ihrer trivialmythischen Verfasstheit vorgeführt: "Hier gibts den Heurigen alle Tage wieder. Wir sind doch nicht von gestern." (L 26) Und wenn sich eine Ich-Erzählerstimme einschaltet, so gehört auch sie einem Diskurs an und ist nie Ausdruck eines subjektiven Bewusstseins: "Dieser Weg ist ihr künftig verschlossen fürchte ich" (L 226), meldet sich diese Erzählerstimme, als Gerti über einen weiteren Fluchtweg nachsinnt und unterscheidet sich darin in nichts von der Sparte "Lebensberatung" in den Frauenillustrierten.

Ins Groteske verzerrt wird nicht nur die religiöse Sprache und die Sprache der Trivialmythen; seziert und ins Böse gewendet wird auch die poetische Sprache. Wie ein Ausstellungsexponat fungiert in diesem Zusammenhang Hölderlin. Der Text ist gespickt mit abgewandelten Hölderlin-Zitaten, bereits der zweite Satz ist ein Hölderlin Zitat, unentwegt ist von den Armen, den Himmlischen und den Sterblichen die Rede, ganze Passagen sind im erhabenen Ton und Satzrhythmus Hölderlinscher Hymnen komponiert: "Warum denn schläft nimmer mir in der Brust der Stachel? wird in Jelineks Text zu: "Und sein Stachel schläft nie an seinen Hoden. Aber in der Brust schlafen die Freunde [...]" (L 20). Aber auch die "schlafenden Bergsöhne", die "sichergebauten Alpen" tauchen in Abwandlung auf, und ab und zu ganze Verse wie "und es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit, aber nicht wahr, Musik gehört halt einfach dazu" (L 19). "Begleitmusik" gewissermassen zu diesen hölderlinschen Versen ist die von Hölderlin geprägte Figur der Inversion, die in der Rhetorik des Buchs unablässig verwendet wird – "Nicht liebt er Wildes", "schwer denken sie nach die Helden" (L 26). Was mit dieser Verwendung Hölderlins denunziert werden soll, ist letztlich keine Ideologie, sondern die Literatur, die poetische Sprache selbst und damit ist diese Verwendung nicht nur böse, sie hat auch etwas Selbstzerstörerisches. Es ist ein poetischer Vernichtungszwang, der Jelineks Literatur, wie der Literaturkriti-

ker Rudolf Burger sagt, auf der Höhe der Zeit zu einer "Literatur der Reste" macht[28]. Die Zitate aus den Genres Trivialliteratur, Heimatroman, Comic, Pornographie und Regenbogenpresse werden bei ihr eingespeist in ein System, das sich so gefrässig mit Sinn auflädt – bis es an metaphorischer, konnotativer und sprachwitziger Übercodierung platzt. "Und das Haus muß SOS blinken, während die Frau zur Anwendung gebracht wird. Später wird eine Flasche Auslese entkorkt werden, und dann werden auf dem Bildschirm ausgelassene Auserlesene zu sehen sein, die gegenseitig vor ihren Geschlechtsteilen sitzen, hineinschauen, an der Klinke rütteln und sich ruck-zuckend verschütten" (L 57): Reime über Ungereimtes, metaphorische Überfrachtung, Sinnvortäuschung dort, wo nur Unsinn lauert, Kalauer und Paronomasien, die die sprachliche Intelligenz verhöhnen. Denn die Sprache kann noch so semantisch überstrapaziert werden: der Sinn bleibt immer und überall sexuell, gestützt auf das pornographische Apriori, wonach alles sexuell gemeint ist, in den Sog des pornographischen Sinns gezogen wird[29]. Auf dieser Ebene aber, auf der Ebene des höhnisch-böswitzigen und letztlich pornographischen Mechanismen folgenden Sprachgebrauchs, stellt sich so etwas wie Lust ein, nämlich eine sadistische Lust am Quälen des Sprachkörpers, eine Folter, die bald ihre hässlichen, bald ihre witzigen Triumphe feiert.

6. ...und dahinter eine seltsame Leere

Hinter dieser hässlichen Textmaske befindet sich im hermeneutischen Sinn nichts mehr. Der Sex bleibt eine Leerstelle oder: ein blinder Fleck. Ganz nach der Logik der Vorhänge, die im ersten Satz des Buchs gespannt werden, wird aber

28 Rudolf Burger, "Der böse Blick der Elfriede Jelinek", *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek.* Hg. v. Christa Gürtler, Frankfurt a. M., Verlag Neue Kritik, 1990, S. 29.

29 Vgl. etwa die Beispiele, die Ina Hartwig für diesen Zusammenhang anführt, wonach in einem pornographischen Text das unverfänglichste Wort pornographische Bedeutung bekommt, etwa "zartrosa Einstiegsluke" für das weibliche Genital. Ina Hartwig, op.cit., S. 264.

durch das raffinierte sprachliche Verhüllen der Leere ständig Sinn als Geheimnis erzeugt. Die Vorhänge, gemeint jetzt als sprachliche Maskerade, sind jedoch bunt genug, um doch ein Kunststück zu schaffen, ein ästhetisches Verfahren, das weit mehr als pornographisch oder ideologiekritisch ist. Wenn man nämlich Jelineks sprachliches Misch- und Dekontextualisierungsverfahren, die ganze Inszenierung hybrider Horrorfiguren als Oberflächenphänomen oder eben Maskerade begreift, in der jede Subjektivität nur noch Effekt eines falschen Sprachgebrauchs ist, dann ist der Text nicht nur radikal postmodern, er bekommt auch etwas Hysterisches: ein überdeterminiertes Textcorpus, ein Kabinett von bild- und textfigurativen Nachahmungen, sprich Zitaten, eine raffinierte Inszenierung, die die Einbildungskraft des Lesers / der Leserin vergeblich nach dem Essentiellen tasten lässt. Und irgendwo ein Leiden, ein traumatisches Material, etwas Inkommensurables, das uns allein lässt mit der Frage, wo sich denn die Lust der Frau versteckt. Und gerade weil dieser Text, hinter der ganzen soziologischen Diskursmaschinerie und seiner hysterisch metaphorischen Übercodierung dieses Geheimnis wie panisch verbirgt, bleibt es, als noch immer interessantes Geheimnis, an seiner Erzählerin haften. Ein blinder Fleck eben. Zu diesem blinden Fleck aber verhalten sich die politischen Äusserungen der Autorin in ihrer aufklärerischen Absicht naiv oder schlicht falsch. Denn natürlich weiss jede Leserin und auch mancher Leser, dass es die Lust der Frau auch anders gibt und auch, dass zwischen feministsichen Absichtserklärungen und literarischen Lösungen Welten liegen können. Nur hat Jelinek dieses Einverständnis nicht gesucht, sie hat das Ultimative, Letztmögliche behauptet und damit das Terrain von Pornographie in einem weiblichen Sinn nur aufgerissen, um es für immer einzumauern. Was für ihre Arbeit stimmt – sie ist auf das Anliegen, weibliche Pornographie zu schreiben, nicht mehr zurückgekommen. Gerade in seiner ausweglosen pornographischen und auch misogynen Hässlichkeit aber stehen der Text und seine Autorin sehr einsam da in der Landschaft der sexuellen Diskurse. Weshalb es auch redlicher wäre, Bücher nicht im Namen der Frauen zu lancieren und voreilig auf eine Verständigung mit der feministischen Leserschaft zu setzen. Diese Hässlichkeit ist zunächst nämlich weder teilbar noch ver-

ständlich. Im Gegenteil: sie zu geniessen oder auch nur zu akzeptieren, setzt einiges an masochistischer Unterwerfungslust voraus. Wobei die Unterwerfung nicht diejenige unter den männlichen Sadismus wäre, sondern unter den feministischen Sadismus des Antipornographie-Diskurses. Und genau diese Diskrepanz zwischen feministischer Absicht und der sadomasochistischen Struktur des Textes war wohl nicht kalkulierbar, aber sie ist zuletzt das, was die Aktualität des Buches ausmacht. Gerade auch die aktuellen Debatten um die sogenannt weibliche Pornographie im Film zeigen, dass sich die Beanspruchung von sadomasochistischen Szenarien mit der feministischen Deklaration, anti-pornographisch vorzugehen, bis zur Unkenntlichkeit vermischen. In Virginie Despentes' und Coralie Trinh Tihs Film "Baise-moi", der in Frankreich im Sommer 2000 zensuriert und abgesetzt wurde, agieren zwei Frauen nach einem rein sadistischen Muster, erniedrigen ihre männlichen Lustobjekte, bevor sie sie brutal umbringen – unter Berufung auf eine feministische Legitimität: "Wir zeigen Frauen, die Lust empfinden, die nicht einfach das Objekt für (männliche) Lust sind. Das ist eine feministische Position", sagt Virginie Despentes in einem Gespräch dazu[30]. Das soll hier aber nur als Hinweis gelten, dass der Weg zu einer weiblichen Pornographie unter Umständen über so radikale Positionen führt, dass es besser wäre, von Geschlechterhass und nicht von Feminismus zu sprechen. Als Dokument dieses Geschlechterhasses steht Jelinkes *Lust* auch noch nach über zehn Jahren wie ein Gefängnis im grossen Selbstbedienungsladen der Lüste.

30 Vgl. dazu auch meinen Essay "Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie. Zur Debatte um Virginie Despentes 'Baise-moi' und Cathérine Breillats frühem Film 'Une vraie jeune fille'", *Frankfurter Rundschau,* 161, 14. Juli 2000, sowie "Pornographie oder die Lust, die aus dem Schmerz kommt", Andreas Klaeui im Gespräch mit Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, *Basler Zeitung* vom 12. Oktober 2000.

Literaturverzeichnis

Baudrillard, Jean, "Porno-Stéréo", in: ders., *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Ed. Denoël, 1979, S. 44-54.

Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, (1964), Frankfurt a. M., Bibliothek Suhrkamp, 1992.

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986.

Bataille, Georges, *Das obszöne Werk*. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1972.

Darnton, Robert, "Sex ist gut fürs Denken – Von dem emanzipatorischen Potential der Pornographie". *Lettre international*, 27 (Winter 1994), S. 34-59.

Dworkin, Andrea, *Pornographie – Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt a. M., Fischer, 1990.

Flitner, Christine, *Frauen in der Literaturkritik. Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der BRD*, Pfaffenweiler, 1995.

Foucault, Michel, "Zum Begriff der Übertretung", in: ders., *Schriften zur Literatur*, Berlin und Wien, Ullstein, 1979.

Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983.

Gehrke, Claudia (Hg.), *Konkursbuch extra: Frauen und Pornographie*, Tübingen: konkursbuch Verlag, 1988.

Gorsen, Peter, *Sexualästhetik, Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1987.

Gürtler, Christa (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu E. Jelinek*. Frankfurt a. M., Verlag Neue Kritik, 1990

Hartwig, Ina, *Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek*. Frankfurt a. M., Fischer, 1998.

Henke, Silvia, "Macht und Ohnmacht pornographischer Darstellungen", *Basler Magazin*, Nr. 23, 19. Juni 1999.

Henke, Silvia, "Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie. Zur Debatte um Virginie Despentes 'Baise-moi' und Cathérine Breillats frühem Film 'Une vraie jeune fille'", *Frankfurter Rundschau*, 161, 14. Juli 2000.

Jelinek, Elfriede, *Die Klavierspielerin*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1986.

Jelinek, Elfriede, im Gespräch mit Roland Gross, "Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern", *Süddeutsche Zeitung*, 20. 1. 1987.

Jelinek, Elfriede, "Der Sinn des Obszönen", *Konkursbuch extra: Frauen und Pornographie*, Tübingen, Konkursbuch Verlag 1988, S. 102f.

Jelinek, Elfriede, *Lust*. Reinbek b. Hamburg, Rowohlt, 1989.

Jelinek, Elfriede, im Gespräch mit Sigrid Löffler, *Profil*, 28.3.1989.

John de St. Jorre, "The unmasking of O", *The New Yorker*, August 1994, S. 42-50.

Rachilde, *Monsieur Vénus*, hg. v. Maurice Barrès, Paris, Flammarion, 1992.

Réage, Pauline, *Histoire d'O*. Paris, Livre de Poche, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1954-1972.

de Sade, Marquis, *Justine und Juliette I*, hg. v. St. Zweifel u. M. Pfister, München, Matthes & Seitz, 1990.

Sontag, Susan, "Die pornographische Phantasie", in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M., Fischer, 1982.

Text und Kritik, 117: "Elfriede Jelinek", München, Verlag Text und Kritik, 1993.

Vinken, Barbara (Hg.) *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München, dtv, 1997.

Williams, Linda, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel und Frankfurt a. M., Stroemfeld Nexus Verlag 1995.

Abstract

Il y a plus que dix ans que le roman *Lust* de Elfriede Jelinek a paru. L'intérêt qu'il a attiré même longtemps avant sa parution était avant tout lié à l'étiquette de "pornographie féminine" que son auteur lui a donné. C'était une proclamation qui a placé le roman sur un terrain vide où il tournait aussitôt dans son contraire (mais est-ce bien le contraire?): celui de l'antipornographie féministe.
Cette contribution veut retracer les signatures qui permettent d'identifier et de qualifier le pornographique – dans le roman de Jelinek et dans la tradition de Bataille et de Sade qu'elle réclame. Comment séparer alors la pornographie de l'antipornographie? Et la pornographie masculine de la pornographie féminine? L'intérêt est de montrer que le discours féministe politique par lequel Elfriede Jelinek a armé son texte se retourne contre son propre intention et produit un subtexte sado-masochiste qui constitue l'actualité de ce roman.