

Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von

Elfriede Jelinek

by

Alexandra Heberger

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2000

© (Alexandra Heberger) 2000



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-53495-2

Canada

The University of Waterloo requires the signatures of all persons using or photocopying this thesis. Please sign below, and give address and date.

Ph.D. Thesis Abstract

Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von

Elfriede Jelinek

Alexandra Heberger

The power of language and the ambiguity of linguistic symbols are predominant topics in modern Austrian literature, and the works of Elfriede Jelinek are no exception. Thus it seems surprising that secondary literature on Jelinek focuses mainly on the content of her texts rather than on her use of language. This thesis demonstrates that Jelinek is particularly interested not so much in what things mean but in “how” things mean. An analysis of Jelinek’s use of language reveals that all her characters, both men and women, are nothing but stereotypical products of society, each one’s identity indistinguishable from its respective social role.

Fundamental for Jelinek’s writing is Roland Barthes’ book Mythologies. This thesis therefore uses Barthes’ theories on “Myths” for its methodical approach towards Jelinek’s literature. Barthes presents a study of the ways in which mass culture constructs a mythological reality and encourages conformity to its own values. The role of the mythologist, as Barthes sees it, is to expose these Myths as the artificial constructs that they are in order to reveal their workings and show that what appears to be natural is, in fact, socially constructed and determined by history.

As secondary literature has generally failed to acknowledge the importance of her male stereotypes, this thesis focuses on Jelinek’s male figures and their function in the patriarchal society. Jelinek agrees with modern gender-studies in perceiving sexual

differences between men and women as social constructs rather than biological distinctions. This thesis shows how Jelinek presents male stereotypes as personifications of various sociological and cultural symptoms. In her portrait of men the traditional role of the patriarchal father figure is questioned as much as that of the rebellious son. Discourses like literature, music, philosophy, history, sports and politics are depicted through a variety of male characters and are exposed as ideological stereotypes created by a patriarchal system to ensure the political status quo. In presenting a wide range of Jelinek's male role models, the intention of masculine behavioral patterns set by social institutions and by channels of mass communication are investigated. Jelinek's male figures represent economic, social and political conditions rather than psychological case studies. She sees the roots of male myths or any other cultural myths in the way they are represented through language.

In conclusion this thesis demonstrates how Jelinek presents language as a predetermined communications device, defined entirely by a patriarchal, capitalistic society whose members have no choice but to use it to exchange messages. Thus language becomes, in a political context, the determinant of society's behavioral patterns. As an author, Jelinek ironically finds herself dependent on language to communicate her ideas, and consequently rejects a realistic literary reproduction of modern society to avoid reinforcing rather than challenging the status quo. Through analyzing the ambiguity of linguistic signs by looking at the way in which Jelinek represents her male characters, this thesis reveals the function of myth and therefore lays the basis for understanding the structure of social and cultural life and the power of language.

Acknowledgements

In no way do I wish to pretend that the completion of this work reflects only my own singular effort. This thesis was possible due largely to the patience and understanding of a number of individuals whose collective efforts I feel matched my own. To them I am greatly indebted.

For her careful guidance and advice I thank my thesis supervisor and mentor, Professor Dr. Brude-Firnau. The time she spent truly enabled me to publish these pages as an academic work. Academically and personally she will always be a role model for me.

Next I would like to acknowledge the concern and help of Professor Dr. David John, Janet Vaughan and Marlene Bechthold, who supported me in many ways throughout the program, and the University's German Department whose financial assistance made this work possible.

I also want to thank my mother Ursula Heberger, whose ambitious support in reading and discussing this work with me was of great benefit throughout the various stages of writing.

Finally, I would like to mention my children Kiera and Maximillian and the rest of my family. Apart from academic and financial support there is also the kind of support that gives individuals the will and determination to accomplish their goals. My achievements over the past years I can attribute to my family's love, which carried me through some difficult times. I love you all dearly.

For my mother

Gliederung

1.	Einführung	2
	1.1 Forschungsstand.....	6
	1.2 Forschungsbeitrag.....	12
2.	„Der klassisch belastete Gegenstand“: Die Biographie	13
	2.1 Lebensdaten.....	16
	2.2 Literarische Tradition.....	17
3.	Methode	18
	3.1 Roland Barthes' Trivialmythen-Theorie	21
	3.2 Elfriede Jelineks theoretischer Ansatz.....	23
4.	Geschlechterdifferenz als sozialpolitisches Konstrukt	29
5.	„Jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen ist unbeabsichtigt und rein zufällig“: Jelineks Figurenkonstrukte	35
6.	„Der autoritäre Charakter“ – Vaterfiguren und Vaterinstanzen	40
	6.1 Der Mythos der patriarchalischen Autorität - <u>Die Klavierspielerin</u>	43

6.2	Der Mythos des patriarchalischen Tyrannen: Die Vaterfigur „Asthma“	47
6.3	Der ewig gestrige Nazivater – Mythos der historischen Unschuld.....	49
6.3.1	Der „Ex-Offizier“ Witkowski.....	53
6.4	Der Mythos vom Heldentum: Hans Sepp.....	57
6.5	Der Mythos von der väterlichen Antinatur: Unfreiwillige Väter.....	58
6.5.1	„heinz ist ein guter mensch“.....	61
6.5.2	„erich ist ein schlechter mensch“.....	62
6.6	Der „gesellschaftliche Vater“ - Elektronische Medien als „Über-Ich“ einer unmündigen Gesellschaft.....	64
6.6.1	Der Ersatzvater TV, „ <i>denn</i> keiner kommt ohne seinen vater aus“: <u>Die Klavierspielerin</u>	66
6.6.2	Das patriarchalische Über-Ich Fernsehen: <u>Die Liebhaberinnen</u> und <u>Michael</u>	69
6.6.2.1	<u>Die Liebhaberinnen</u>	69
6.6.2.2	<u>Michael</u>	73
6.7	Der TV-Mythos vom gerechten Hausvater.....	81
6.7.1	<u>Flipper</u> und <u>Der „gute“ Onkel Bill</u>	85
6.7.2	Wohlhabende Väter.....	88

6.8	Jelineks literarische Auseinandersetzung mit dem Leben des eigenen Vaters.....	91
6.9	Väterliche Verhaltensmuster als gesellschaftlich- kulturelle Erscheinungen.....	94
7.	Wie der Vater, so der Sohn: Söhne als Myhenträger.....	96
7.1	Der Mythos von der Einzelpersönlichkeit: <u>Die Ausgesperrten</u>	97
7.1.1	Der marxistische Mythos von der Arbeiterschaft als revolutionäres Subjekt: Hans Sepp Junior.....	98
7.1.2	Der existentialistische Mythos vom freien Selbstentwurf des Einzelnen: Das „Genie“ Rainer.....	100
7.1.2.1	Rainers „narzisstische Position“ versus die „vatermörder maria und otto“.....	104
7.2.	Die Triade Mann-Sohn-Ewigkeit: Die „wohlbedachte Anzahl Kind“.....	107
7.3	Misshandelte Söhne.....	115
7.3.1	„erich ist ihrer aller produktives eigentum“.....	115
7.4	„mutter & sohn haben viel spass“: Die fehlende Vaterinstanz in <u>Michael</u>	118
7.5	Söhne als Metaphern.....	121

8.	Die Mythen „Liebe“ und „Sex“	123
8.1	„gefühle [sind] mehr weiblich“ - Ökonomie der Liebe.....	124
8.2	Das Liebeskonstrukt in <u>Michael</u>	127
8.3	Der Geschlechtsakt als pornographisches Spiegelbild.....	129
8.3.1	„Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich“ – der Mythos von der maskulinen Potenz.....	129
8.3.1.1	„Der Mann – freudig ist er ein Gott“.....	132
8.3.1.2	„Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen“.....	134
8.3.2	„Die Liebe in der österreichischen Norm“: die männliche Erika.....	137
8.3.3	„Sauereien des Privatlebens“: Pornographie in <u>Die Ausgesperrten</u>	140
8.3.3.1	„Witkowski sen. sprengt die engen Schranken der Kleidung und Moral“.....	142
8.3.4	Das männliche Sexsymbol: Das maskuline Werbeimage.....	143
8.3.4.1	Erich „der inbegriff des männl. mannes“ und „das Götterbild Michael“.....	145
8.3.5	Der Mythos vom potenten Arbeiter: „Hans ist sportlich und überhaupt der Chef“.....	149
8.3.6	„gewalt zeugt gewalt. zeugt gewalt“: <u>wir sind lockvögel baby!</u>	153
8.3.7	Die „Kopulationsmaschine“: bukolit.....	156

9.	Der Mann als Repräsentant gesellschaftlicher Diskurse	158
9.1	Der Künstler – maskuline Kunstproduktion.....	158
9.1.1	„Die Welt des Männergenies ist die Todeslandschaft. Der Friedhof“: Robert S.....	159
9.1.2	„Ich bin ein Mitglied des Olymps der italienischen Dichter. Gabriele D’Annunzio“.....	165
9.1.3	Der Künstler als Zitatenspende.....	170
9.1.3.1	„Fünf Jahre mindestens werde ich jetzt Hölderlin nicht mehr zitieren“: Der Roman <u>Lust</u>	171
9.1.3.2	Goethe: „Unser Dichtefürst“.....	176
9.1.3.3	„Die Kunst ist ein Schleim. In ihr ist niemand daheim“: <u>Wolken. Heim</u>	179
9.2	Das männliche Prinzip: <u>Krankheit oder moderne Frauen</u>	184
9.3	Der Mann als Kapitalist: <u>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft</u>	191
9.3.1	Konsul Weygang.....	193
9.3.2	„Der Kaufhauskönig ist selber der König, sagt schon sein teurer Name“.....	199
9.4	Der gejagte Jäger.....	201
9.4.1	„Das Ziel ist klar, die Mittel vorgezeichnet“: Walter Klemmer....	202
9.4.2	Der Holzknecht Erich.....	206

9.4.2.1	Erich: „Er selbst ist nur eine Vierfarbenreproduktion von nichts“	209
9.4.2.2	Die alte Frau	209
9.4.2.3	Die Managerin	211
9.5	Der Sportler	213
9.5.1	„Karli Schranz, Karli Schranz, der gehört uns ganz“	213
9.5.2	„O Sport, Sport! Supersport!“	218
9.5.2.1	„Er erfüllt das Haus mit seinem regen Leben“: Burschi	219
9.6	„Die fescche alte Niedertracht“: Faschismuskritik	221
9.6.1	„Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerzen“: <u>Totenauberg</u>	221
9.6.2	„Und daitsch wird gredt“: <u>Burgtheater. Posse mit Gesang</u>	227
9.6.3	„Achtung, EU, die Österreichen kommen!“: Jelineks Stellungnahme zu Jörg Haider	234
9.6.4	Jelineks Sprachverweigerung	238
10.	Schlusswort	240
11.	Anhang: Email-Austausch mit Elfriede Jelinek	244

12.	Literaturverzeichnis.....	248
12.1	Primärliteratur.....	248
12.2	Sekundärliteratur.....	248

Abkürzungen:

AUS	=	Die Ausgesperrten
B	=	Burgtheater. Posse mit Gesang
BU	=	bukolit. Hörroman
CS	=	Clara S. Musikalische Tragödie
END	=	Die endlose Unschuldigkeit
ES	=	Ein Sportstück
EU	=	Erschwerende Umstände oder kindlicher Bericht über einen Verwandten
I	=	Ich möchte seicht sein
K	=	Die Klavierspielerin
KIN	=	Die Kinder der Toten
KRA	=	Krankheit oder moderne Frauen
L	=	Die Liebhaberinnen
LO	=	wir sind lockvögel baby!
LU	=	Lust
M	=	Michael
N	=	Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft.
ST	=	Stecken, Stab und Stangl
TO	=	Totenauberg
W	=	Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr
WH	=	Wolken. Heim

Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen.
Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt,
wozu lesen wir dann das Buch? (Franz Kafka: 27f)

1. Einführung¹

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volk fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind.
(Friedrich Nietzsche: 880f.)

Die Vieldeutigkeit sprachlicher Zeichen ist ein bestimmendes Thema sprachphilosophischer und ästhetiktheoretischer Diskussionen der Moderne. In der Nachkriegszeit versuchten die Wiener Gruppe sowie die Autoren Konkreter Poesie, basierend auf dem Avantgardismus des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem durch sprachästhetischen Protest Sprache als politisch motiviertes Machtinstrument zu entlarven. Diese oftmals radikale Sprachverfremdung hatte die „Befreiung des Bewußtseins aus einer sprachlich vorgefabrizierten Wirklichkeit“ zum Ziel (Doppler: 120). Elfriede Jelineks gesamtes Oeuvre ist diesem Kontext verpflichtet. Dies zeigt sich in den Montagen und Collagen der frühen Texte, in ihrem Sprachstil, in der konsequenten Kleinschreibung, im Verzicht auf Interpunktion und Silbentrennung und vor allem auch in dem antifaschistischen Programm, das in ihren späteren Publikationen überwiegt. Sind ihre Gedichte noch überwiegend Anlehnungen an Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Symbolismus und Pop-Art mit dem Ziel des Schockeffekts, so macht sich der Roman wir sind lockvögel baby! die trivialen Muster der Pop-Art zur Methode, dies aber noch im Kontext der Internalisierung gesellschaftlicher Mythen. Durch die in ihren frühen Texten schon dominante Intertextualität sowie durch das Verfahren der Montage und Collage der experimentellen Literatur und Pop-Art setzt Jelinek in ihren folgenden Werken Roland Barthes' Methode der ideologiekritischen Mythendestruktion fort. Dies unterscheidet

¹ Diese Arbeit verwendet die neuen Rechtschreiberegeln. Zitate von Jelinek werden im Original

Jelineks Schreibweise von der der Postmoderne, die sich zwar ironisch, aber seltener destruktiv kultureller Zitate bedient.² Jelinek geht es um das Erkennen des Vertrauten in der Parodie der Entstellung, mit der sie die Trivialmythen ausspielt. In bezug auf Sprache lehnt sie sich an die Schriften von Karl Kraus, Franz Kafka und Walter Serner, sprich an die Tradition der Sprachskepsis, des Antimetaphysischen und des Antimythologischen an. Es geht Jelinek aber nicht um das ironisch-sarkastische Sprachspiel mit trivialen Mustern, sondern um das Entschlüsseln der ihnen inhärenten Gewaltstrukturen, die sie als dominantes Merkmal der hierarchisch-patriarchalischen Gesellschaft sieht.

Bisher wurde Jelinek fast ausschließlich im feministischen Kontext analysiert, was eine einseitige Festlegung auf weibliche Positionen und Weiblichkeitsbilder zur Folge hatte. Dass Jelinek eine im höchsten Maße politische Autorin ist, wird zwar in der Sekundärliteratur erwähnt, aber nicht auf die Textrezensionen und Interpretationen übertragen - und wenn, dann nur wieder im Kontext feministischer Diskurse. So wird Jelineks Hang zum Kommunismus und ihre befristete Mitgliedschaft in der KPÖ ausschließlich als Kampf gegen die Unterdrückung der Frau im kapitalistisch geprägten Patriarchat interpretiert.

Demgegenüber sieht diese Arbeit Jelinek als politische Autorin mit gesellschaftsrevolutionären Ambitionen. Alles Denken, Fühlen und Handeln manifestiert sich in Sprache, als Laut- und Signalsystem. Folglich ist es auch die Sprache, die Jelinek als Unterdrückungsmechanismus der modernen, patriarchalisch dominierten Gesellschaft entschlüsselt. Durch Montage, Collage, Dekonstruktion und andere Mittel versucht sie,

übernommen.

² Jelineks Verfahren ähnelt zwar phänomenologisch der Postmoderne, gehört aber nicht in den Kontext der Postmoderne, sondern der Ideologiekritik: „Weder das ›Subjekt‹ noch ›der Sinn‹ wird bei Jelinek destruiert; die Destruktion richtet sich vielmehr gegen die Ideologisierung von ›Sinn‹ und ›Subjekt‹“ (Janz:

vorgefertigte Gedankenschablonen zu zerstören. Ihre Frühwerke zeigen noch politische Ideale, die später ein tiefer Pessimismus ablöst, der aber gerade durch seine Extremität ein kritisches Bewußtwerden im Leser anregt. Das Aufzeigen dieses Prinzips soll teilweise Aufgabe der Arbeit sein. In Jelineks Werk wird eine „infantile“, d.h. unmündige Gesellschaft dargestellt, die sowohl Urheber, Adressat wie auch Opfer eines patriarchalischen Unterdrückungsmechanismus ist.

In Anbetracht der Fülle von Bearbeitungen zu den weiblichen Charakteren beschränkt sich diese Arbeit ausschließlich auf Jelineks Darstellung von männlichen Figuren. Ziel der Analyse ist es nicht, das Verhalten der Männerfiguren inhaltlich zu interpretieren, obwohl das ebenso wie bei den weiblichen Figuren verlockend wäre, weil Jelinek dem Leser eine große Fülle stereotyper Interpretationsmuster präsentiert. Da sie im Text aber schon als solche explizit durchgespielt und gedeutet werden, scheint diese Art der Interpretationsarbeit wenig ergiebig. Deshalb werden die männlichen Charaktere als Vertreter von Stereotypen gesehen, die den gesellschaftlichen Mythos „Mann“ mit all seinen Konnotationen verkörpern. Folgt man den zahlreichen Arbeiten, die die von Jelinek gelieferten Mythen inhaltlich ausdiskutieren, wird die Notwendigkeit einer mehr strukturellen Sprachanalyse offensichtlich. Anhand einer Fülle von stereotypen maskulinen Charakteristiken in Jelineks Prosawerk soll deshalb gezeigt werden, wie sie diese vor allem sprachlich als rein patriarchalisch geprägte Gedankenkonstrukte dekonstruiert. Wesentlich ist weniger, was der Mythos inhaltlich repräsentiert, als seine Funktion in bezug auf manipuliertes Denken und gesellschaftliches Verhalten. Im Unterschied zu vorhergehenden Analysen, die Jelineks Frauenfiguren zu Opfern und die Männer zu Tätern machen,

verdeutlicht diese Methode, wie vorgeprägte geschlechtsspezifische Mythen das Leben jedes Individuums determinieren und einem, wenn auch nicht offensichtlichen totalitären Herrschaftssystem unterstellen. Sprache ist demnach eine vom Patriarchat mit politischen Inhalten und Idealen vorgeprägte Schablone, der man sich zum Transferieren von Aussagen bedienen muss, und die indirekt sämtliche menschliche Verhaltensmuster determiniert. Ideologiefreies Denken wäre nur in einem sprachfreien Raum möglich und bleibt somit unrealisierbar. Daher greift Jelinek mit ihrer Mythenkritik die Basis, d.h. die Sprache an, denn erst wenn deren Vieldeutigkeit durchschaut und hinterfragt wird, hält Jelinek eine Emanzipation des Menschen für wahrscheinlich.

Gegenstand der Untersuchung bildet eine Auswahl von Jelineks Prosawerken und Theaterstücken. Die Anzahl der Texte ist beträchtlich, aber überschaubar, da sich die Analyse nur auf den Teilaspekt des Männerbildes bezieht. Gedichte und Hörspiele werden nicht berücksichtigt. Denn eine Untersuchung der Gedichte scheint im Kontext dieser Arbeit wenig lohnenswert, da es sich zum größten Teil um Jugendwerke handelt, die aus einer unzusammenhängenden Fülle von avantgardistisch geprägtem Material der sechziger Jahre bestehen. Intertextualität und grotesker Humor haben dabei noch keinen programmatischen Charakter, sondern dienen dem bloßen Schockeffekt. Bei den Hörspielen wird die Sprache zur Klangvariation, die, ähnlich wie Musik, vor allem auf akustische Sinneseindrücke abzielt, was bei literarischen Texten sonst nicht so ausschließlich der Fall ist. Das Spiel mit dem Gleichklang von Worten steht dabei dem mit Phonemen gegenüber. In Jelineks Texten sind es die vermeintlichen Schreibfehler, Wortverdrehungen, Veränderungen und Einklammerungen, die den Sarkasmus der Aussage häufig optisch erzeugen, während es in

ihren Hörspielen auf den Klang, nicht aber auf die Schreibweise der Aussage ankommt. Die Hörspiele bedürfen somit als selbständige Gattung einer eigenen Untersuchung.

1.1. Forschungsstand

Es liegen einige Dissertationen, Buchveröffentlichungen und unzählige Artikel über Jelineks Publikationen vor. Die Anzahl der Rezensionen und Analysen zu den einzelnen Texten verteilt sich unproportional. Auffallend ist, dass es zu den im traditionellen Sinn „romanähnlichsten“ Darstellungen Die Ausgesperrten, Die Liebhaberinnen, Die Klavierspielerin, und Lust die meisten Besprechungen gibt, da sie sich noch am ehesten kontextuell interpretieren lassen. Jelineks experimentelles Schreiben wie bukolit, Michael, Totenauberg findet weniger Aufmerksamkeit. Während sich vereinzelte Abhandlungen den Theaterstücken widmen (Spanlang, Pflüger), ist die Forschungsliteratur zu den Hörspielen minimal. Scheint es doch der Sensationseffekt von Texten wie Lust zu sein, der die Rezensenten anzieht und zu oft voreiligen Urteilen drängt.

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit und grenzt sich von denjenigen Bearbeitungen ab, die Sprache und Mythentheorie zum Inhalt haben und somit für diese Arbeit vorrangig sind. Michael Fischers Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen bezieht sich auf Die Liebhaberinnen und Die Klavierspielerin. Er gibt eine kurze Einführung in Barthes' Mythentheorie, verwendet bei seiner Interpretation jedoch nicht dessen, sondern den traditionellen Mythosbegriff: Mythos als legendär gewordene Ideenvorstellung einer Gesellschaft, im Gegensatz zu Barthes' Fremdbelegung von Signifikaten mit politischer Intention. Fischer setzt den Mythenbegriff mit den

Merkmale des Trivialromans gleich und sucht in seiner auf den Inhalt gerichteten Interpretation nach dem Realitätsgehalt dieser Merkmale. Sein Ziel ist es, die von ihm als wirklichkeitsfremd empfundenen Bilder von Liebe, Sexualität und Musik, die die Romane vermitteln, der Realität entgegenzusetzen und damit das Scheitern der Protagonistinnen zu erklären. Er erkennt zwar, dass die Sprache Mittel zur Ideologizertrümmerung ist, nimmt aber die sprachlichen Bilder der Romane ernst und interpretiert sie, statt sie zu hinterfragen. Damit verlieren Jelineks Werke ihre Tragweite. Der Mythosbegriff von Barthes, den Jelinek übernimmt, lässt keine Realität zu. Anstatt die Funktion der von ihm ermittelten Mythen aufzuzeigen, interpretiert Fischer sie und macht sie somit zu neuen Mythen.

Sigrid Schmid-Bortenschläger untersucht neben Werken anderer Autorinnen auch Jelineks Die Klavierspielerin und Die Liebhaberinnen. Sie beschreibt Jelineks Methode zwar korrekt als eine Montage von Trivialgenres und Alltagsmythen mit schockartigem Verfremdungseffekt, liefert dann aber eine fehlerhafte und wenig ergiebige Textinterpretation. Schmid-Bortenschläger erkennt dennoch, dass Jelinek Trivialmythen, die vom Fernsehen und aus der Trivialliteratur stammen, als Schablonen über die gesellschaftliche Realität legt und somit alle Mitglieder der Gesellschaft, einschließlich der Männer, zu Opfern dieser implantierten Mythen macht. Frauen und Männer nehmen aktiv diejenige Rolle für sich in Anspruch, die der Mythos ihnen vorgibt.

Alexander von Bormann geht in seinem Aufsatz auf Jelineks Sprachstil in bezug auf den Roman Die Liebhaberinnen ein. Barthes' Vieldeutigkeit von Mythen bezeichnet Bormann linguistisch als Überschuss an Signifikanten im Vergleich zum Signifikat und kommt so zum gleichen Ergebnis wie Barthes, dass sprachliche Aussagen zum Diskurs

werden, da das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut und außerhalb eines Systems von Differenzen präsent sein kann. Anstatt die Vieldeutigkeit der Signifikanten, sprich Sprache, aufzuzeigen, begnügt sich Bormann mit einer Aufreihung von Zitaten, um zunächst einen inhaltlichen Überblick zu geben. Das rhetorische Mittel der Metonymie, bei der das Dargestellte zugleich wörtlich und zeichenhaft gemeint ist, scheint ihm Kernpunkt von Jelineks „Kunstsprache“ zu sein, die dadurch ihre Interpretation in den Text selbst einbringe, die ideologiekritische Entlarvung aber dem Leser überlasse. Diese interessante Theorie bleibt leider nur eine solche und wird von Bormann nicht auf den Text übertragen.

Elisabeth Spanlang geht in ihren Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk ausführlich auf Jelineks Biographie ein. Sie begeht dabei den Fehler, diese ständig auf die Textinterpretation zu übertragen oder sogar Stil und Inhalt mit der Biographie zu entschuldigen. Spanlang liefert einen Überblick über das Frühwerk Jelineks, d.h. die Gedichte, bukolit und Michael. Ihre Textinterpretation ist hauptsächlich inhaltlich und setzt sich vorwiegend aus Zitaten der entsprechenden Werke zusammen. Bei ihrer Besprechung von bukolit und Michael geht Spanlang kurz auf Männerfiguren ein, aber auch dies nur durch Aufreihen von Textzitaten ohne vertiefende Kommentare. Sie spricht Barthes' Mythentheorie an, indem sie Jelineks Barthes-Zitate in deren Aufsatz Die Endlose Unschuldigkeit auflistet, wendet dieses Modell aber nicht zur Textinterpretation an. Mit einer kurzen Einführung in den Begriff der Satire erläutert Spanlang Jelineks Sprachstil in bezug auf Die Liebhaberinnen. Sie erkennt, dass Jelineks Charaktere Repräsentanten von Typen sind, geht aber bei ihrer Analyse über das Aufzeigen von Textbeispielen nicht hinaus.

Einen der brauchbarsten Beiträge zu Jelineks Verwendung von Mythen und Sprache liefert Annette Doll. Sie gibt eine aufschlussreiche theoretische Einführung, die in vielen Punkten mit den Zielen dieser Arbeit übereinstimmt. Doll sieht die Kritik der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit als Ausgangspunkt von Jelineks Schreiben. Jelineks Methode sei das Instrumentalisieren von Sprache zur Zerstörung mythenbildender Diskurse. Als Methode wählt Doll den Intertextualitätsbegriff von Broich und Pfister. Im Sinne der These dieser Arbeit sieht sie in ihrer Einführung die Position sowohl des Mannes als Herrscher und der Frau als Beherrschte in Jelineks Werk im gesamtgesellschaftlichen Kontext als vom Patriarchat vorgegebene Rollen. Ihre Analyse erscheint jedoch unsystematisch und zusammenhangslos. Sie weist Jelineks Verwendung von Intertexten an wenigen Beispielen verschiedener Werke nach, wobei sie häufig in inhaltliche Interpretation verfällt. Das Kapitel IV.2., in dem sie anhand von Textbeispielen des Romans Lust Jelineks sprachliches Verfahren zu verdeutlichen sucht, ist zwar kurz, aber aufschlussreich. Entgegen ihrem Ansatz erkennt Doll in ihrer Analyse nicht den Sarkasmus in dem von Jelinek etablierten Klischee Mann / Frau. Sie bleibt deshalb mit ihrem Ergebnis im Kanon der Forschungsliteratur, die sich auf inhaltliche Interpretation beschränkt. Fehlerhaft erscheint auch ihr Verständnis des Mythenbegriffs von Roland Barthes, wenn sie seine Suche nach dem Ursprung, sprich der „Natur“ von Mythen, als Natur im Sinne von „Umwelt“ im Werk Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr analysiert.

Kernpunkt von Maria E. Brunners Studie ist die Unterdrückung der Frau in einem patriarchalischen System, die sie in Mythen, d.h. bestimmten Begriffen von Liebe, Weiblichkeit, Menschlichkeit, Familie, Ordnung und Sauberkeit repräsentiert sieht. Zur

Definition ihres Mythosbegriffes verwendet Brunner eine etwas verwirrende, sich wiederholende, endlos scheinende Auflistung von Textbeispielen und Selbstaussagen der Autorin, ferner Werke verschiedener Theoretiker wie Barthes, Kristeva und Gmelin. Brunner entlarvt Jelineks pseudo-naive Darstellungsart als Verkehrung der Wirklichkeit und macht es sich zur Aufgabe, diese „Wirklichkeit“ zu beschreiben. Sie kommt dabei zu keinen wesentlichen Ergebnissen, da Jelineks Aussagen in ihrer Überzeichnung schon die Interpretation enthalten und diese so von Brunner nur reproduziert wird. Brunner begeht den Fehler, Jelineks Intention der Verwendung von Mythen darin zu sehen, dass sie ihnen ihre Geschichte (im Sinne von Barthes) wiedergeben will. Damit ist Brunners „Mythenzertrümmerung“ gleichzeitig eine Neubelegung derselben, da man für jede inhaltliche Interpretation nur eine mythenbeladene Sprache zur Verfügung hat, die wertfreie Aussagen unmöglich macht. Überraschend ist, dass sie den Mythos „Frau“ als solchen dekonstruiert, indem sie Begriffe wie Gefühl, Opfer, Natur als vom Patriarchat indoktriniert erkennt, aber den Mythos „Mann“ vollends ernst nimmt und inhaltlich interpretiert. Sie stimmt dem Stereotyp der kapitalistischen „Machosexbestie“ zu, ohne dessen Rollenhaftigkeit bei Jelinek im geringsten anzuzweifeln.

Uda Schestag bietet in ihrer Analyse eine hervorragende Übersicht verschiedener theoretischer Ansätze zur Entschlüsselung von Jelineks Werk auf struktureller Ebene. Ihre überzeugende Darstellung von Ludwig Wittgensteins philosophischer Bestimmung des „Sprachspiels“ wird in diese Arbeit integriert. Schestag sieht Jelineks Durchbrechen konventioneller literarischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen als Erprobung des Realitätsgehalts und der Realitätsmächtigkeit von Sprache. Jelineks semantische Aussagen lägen im Kontrast zur Oberflächen- und Tiefenstruktur (Wittgenstein) ihrer Texte. Aufgrund

dessen versucht Schestag Jelineks Werke anhand ihrer Sprachstruktur zu entschlüsseln, da diese als Negation zum Kontext den eigentlichen Inhalt freilegen. Schestag zeigt anhand der Romane bukolit, Michael, Die Ausgesperrten, Die Klavierspielerin und Die Kinder der Toten, wie Jelinek durch den Gebrauch von Ironie, Intertextualität, wechselnder Erzählperspektive und Montage ein Spiel mit strukturellen Abnormitäten betreibt. Sie weist am individuellen Wort nach, was andere Forschungsarbeiten semantisch erfassen: dass Jelineks Texte einen Inhalt ausdrücken, der sich selbst semantisch, aber auch strukturell widerspricht. Jelineks negative Technik habe das Aufzeigen der Mehrdimensionalität einzelner Worte und der Polyvalenz des Gesamttextes zum Ziel. Wesentlich für Schestag wie auch für diese Arbeit ist, dass die Bedeutung von Jelineks Texten nicht im Text selbst, sondern in der Vieldeutigkeit ihrer Lexeme zu finden ist.

Monika Szczepaniak stellt ihrer Analyse eine unbegründete Zusammenfassung der Mythen-Theorien Horkheimers, Adornos und Blumenbergs voran, die, wie sie selbst bemerkt, in „keinem direkten Bezug zum Werk Jelineks stehen“ (Szczepaniak: 11). Auch Barthes' Mythosbegriff, den sie ihrer Arbeit zu Grunde legen will, wird unabhängig von Jelineks Werk vorgeführt und findet in ihrer Analyse keine Anwendung; ebenso ihr Überblick über die Ansätze der Dekonstruktion und Intertextualität. Szczepaniak beschäftigt sich mit den Begriffen „Familie“, „Frau“, „Mann“, „Liebe“, „Sex“, „Natur“, „Heimat“ und „Musik“ bei Jelinek. Jeder Begriff stellt für Szczepaniak einen Mythos dar, der ein Idealbild, ein „Glücksversprechen“ konnotiert. Szczepaniak begründet historisch, soziologisch und psychologisch das Zustandekommen dieser Mythen. In Jelineks Texten sieht sie eine kontextuelle Dekonstruktion dieser Mythen, da das Idealbild zwar von Jelinek vorgeführt, aber von der sarkastisch beschriebenen Textrealität widerlegt wird. Das utopische Ideal der

perfekten Kleinfamilie wird beispielsweise mit den von Jelinek dargestellten disfunktionalen Familienstrukturen kontrastiert. Resultat von Szczepaniaks Studie ist ein kritisches Gesellschaftsbild. Der Aspekt der sprachlichen Dekonstruktion bei Jelinek wird erwähnt, nicht aber in der Analyse berücksichtigt.

1.2 Forschungsbeitrag

Bisher wurde keine Arbeit veröffentlicht, die sich ausschließlich mit Jelineks Männerbild befasst. Männerfiguren werden nur am Rand und stets in der Rolle des unterdrückenden Gegenparts der Frauenfiguren erwähnt. Als Verkörperung des Mythos von der Sekundärliteratur bisher ernst genommen, stößt dieses Männerbild des Machos, Unterdrückers, arbeitslosen „Losers“ und der gefühllosen Sexbestie in der Kritik auf Ablehnung und Ekel. Erst das Hinterfragen ihrer sprachlichen Darstellung zeigt die Hüllenhaftigkeit dieser Mythen, die so in beide Geschlechter indoktriniert wurden, dass der reale Mensch dahinter nicht mehr zu existieren scheint. Die Dekonstruktion seines Mythos befreit den Mann von einem Göttlichkeitszwang, der in einer bedeutungsbelegten Sprache verankert ist, die Jelinek als Unterdrückungsapparat einer kapitalistisch-patriarchalisch dominierten Gesellschaft sieht. Diese Arbeit erweitert den bisherigen Forschungsstand um verschiedene Aspekte. Einerseits befasst sie sich mit den männlichen Figuren in Jelineks Prosawerk, was bisher versäumt wurde. Dabei gewinnt sie Einsichten in das kulturelle Stereotyp „Mann“, wie es sich im Laufe der Geschichte in der modernen Gesellschaft etabliert hat. Es ist nicht der Mytheninhalt an sich, der in dieser Arbeit interessiert, sondern seine gesellschaftsbedingte Intention. Wesentlich ist die Wichtigkeit und Funktion des von Jelinek dargestellten „Alibis“ (siehe Barthes). Ziel soll es sein, die Intention und den

Wahrheitsgehalt des Mythos „Mann“ zu analysieren, nicht aber seine „Natur“, im Sinne von Barthes, zu rekonstruieren. Aufgezeigt werden die Mittel, mit denen Jelinek die künstlichen Mythen schon in dem Augenblick, in dem sie der Leser wahrnimmt, dekonstruiert. Was also im Endeffekt untersucht werden soll, ist die Polysemie von Sprache im allgemeinen, die es ermöglicht, Mythen überhaupt aufzustellen. Da auch diese Arbeit an das limitierte Medium der Sprache gebunden ist, versucht sie nicht, eine objektive Sprachanalyse zu erstellen. Der traditionellen Interpretation von Jelineks Werken, die den Großteil der Sekundärliteratur beherrscht, wird eine Funktionsbeschreibung der Sprache entgegengestellt. Ein Erschließen von Jelineks Texten scheint nur über die Sprache möglich, die den Kontext als solchen ständig dekonstruiert. Nur eine Analyse, die untersucht, wie Jelinek etwas schreibt, im Gegensatz zu dem, was sie schreibt, wird den Mytheninhalt dekonstruieren und Jelineks Intention in ihrem vollen Gehalt erkennen.

2. Der „klassisch belastete Gegenstand“: Die Biographie

Jelineks Biographie ist insoweit interessant, als sie sich aus der schemenhaften Symbolwelt ihrer Werke zusammensetzen scheint: Anfängen von der ambitionierten „Eislaufmutter“, dem genialen, aber labilen Vater, bis zu Jelineks psychischem Zusammenbruch mit achtzehn und ihrer Teilzeitehe. Ebenso stereotyp ist die Geschichte ihres eigenen „Genies“ (Meyer: 53): Sie beschreibt sich als schon im Säuglingsalter – ganz im Sinne des Bildungsromans oder als dessen Parodie – von ihren Eltern durch klassische Musik und Literatur konditioniert. Die Modellhaftigkeit dieses „Familiendramas“ ist dermaßen offensichtlich, dass es verblüfft, wie undifferenziert Jelineks Selbstaussagen in die Sekundärliteratur Eingang finden (siehe dazu: Friedl;

Meyer). Betont Jelinek ständig, dass die Darstellung von Individualität in der modernen Gesellschaft unmöglich ist³, so wird sie doch stets zu individuellen Aussagen gedrängt. Entsprechend personifiziert sie sich als ihr eigener Mythos und schafft sich so, ganz im Sinne von Barthes, eine falsche Geschichtlichkeit. Die „Diskursprogramme“ sind „vorgegeben, die Parodie läuft. Jelinek entwirft von sich ein zweifaches Spiegelbild, hinter dem das Modell schon längst getürmt ist, war es jemals da“ (Vogel: 148). Ihre Selbstaussagen erscheinen als Spiel mit den Medien, perfekt inszenierte Klischees, die - dem jeweiligen Interviewpartner entsprechend - soziologisch, psychoanalytisch, phantastisch und skandalös oder feministisch geprägt sein können: „Ich mache mich zum Subjekt meiner Handlungen“ (Vogel: 149). Indem Jelinek aber anscheinend nichts verschweigt oder geheim hält – „sie enthält ja nichts vor, sie gibt alles zu“ (Vogel: 152) - verweigert sie paradoxerweise jegliche Intimität. Sie liefert alle „Bits“, die ihr „aus Leben, Gestalt, Werk zusammengesetztes Repräsentationssystem“ darstellen sollen (Vogel: 152). Gerade durch die Künstlichkeit und Reproduzierbarkeit ihrer medialen Selbstrepräsentation destruiert sie den Mythos der biographisch geprägten Erzählperspektive, die gerade Autorinnen zugeschrieben wird, und betreibt somit eine strenge Genrekritik.

Jelineks biographische Darstellung verdoppelt durch Übereinstimmung von fiktionaler und nichtfiktionaler Darstellungsart die sprachliche Methode ihrer Werke. Ebenso wie ihre Charaktere präsentiert sich Jelinek als ein Mosaik differenter

³ “[...] ich halte ‚freie Persönlichkeitsentwicklung‘ sogar für unmöglich. Ich möchte das jetzt wirklich überspitzt formulieren und sagen, dass in diesem System der Individualismus eine große Illusion und eine große Lüge ist“ (Sauter: 113). „Es wird kein individuelles Handeln mehr beschrieben, weil ich es für sinnlos halte, es zu beschreiben, und weil ich nicht glaube, daß individuelles Handeln bei der derzeitigen Geschlossenheit dieses kapitalistischen Systems überhaupt möglich ist“ (Friedl: 38). Siehe dazu auch Jelineks Polemik gegen den Weg der Selbstrepräsentation von Schauspielern in Ich möchte seicht sein.

medieneffektiver und –dominierter Mythen. Die Bedingungen, Ergebnisse und Wertungen der offensichtlich als solche angelegten Stereotypen liefert sie, wie in ihren Werken, gleich mit. Der folgende Teil eines Interviews mit dem Psychiater Adolf-Ernst Meyer, der sich mit Jelineks Sprachstil befasst, klingt beispielsweise wie ein psychoanalytischer Aufsatz und nimmt dem Kritiker jegliche Analysearbeit vorweg. Sich der traditionellen Methode der Psychiatrie bedienend, die den Ursprung psychischer Störungen in der Kindheitsphase lokalisiert, überträgt Jelinek dieses Konzept auf ihre Biographie:

Aber woher das kommt [destruktiver Sprachstil A.H.], weiß ich nicht. Es ist ein Muß, das, was einem heil erscheint, zwanghaft aufzureißen. Da könnte eine Psychoanalyse des Schaffensvorgangs bei mir sicher auf Erklärungen kommen, z.B., daß kein Urvertrauen da ist, wenn man weiß, daß immer alles brüchig ist [...] Das hat bei mir sicher mit einer sehr frühkindlichen Brüchigkeit zu tun. Wenn man in der Katastrophe zwischen den Eltern und allen andern aufwächst und nirgends Sicherheit hat, einem auch die einzige starke Autorität, nämlich die Mutter, keine Sicherheit gibt, sondern zur Bedrohung wird, wenn das Kind das Bewußtsein hat, nicht geboren zu sein, so muß es wenigstens ständig die Wörter zu gebären zwingen, um das – ich fabuliere das jetzt -, was in ihnen ist, herauszupressen (Meyer: 73).

Jelineks Sarkasmus liegt nicht nur in der unmittelbaren Darstellung des Mythos, hier des Mythos der Freudschen Tochter, den sie dem Psychiater Meyer anbietet, sondern in seiner sprachlich übertriebenen Präsentation. Ihrem Interviewpartner entsprechend spielt Jelinek mit Begriffen der Psychoanalyse, wobei es ihr nicht auf Bedeutungsvermittlung,

sondern auf Destruktion der Klischees ankommt. Dementsprechend existiert eine große Anzahl divergenter Selbstaussagen und Interpretationen zu Jelineks Person. Von Bezeichnungen wie „Domina“, „männerhassende Feministin“ bis hin zu „Masochistin“ ist alles vorhanden, was an weiblichen Stereotypen in der Medienwelt vertreten ist. Selbst Kritikern, die ihre Methode durchschauen, begegnet Jelinek mit einem neuen Mythos, indem sie ihnen gekränkt boshafte Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit unterstellt (siehe: Gerhard Fuchs: 9). Letzten Endes ist jede ihrer Selbstaussagen nur ein Abbild der vorhandenen Medienwirklichkeit und so als Mythos einer nicht existierenden Realität zu verstehen, was sie für die Textinterpretation unbrauchbar macht.

2.1 Lebensdaten

Den Mythos „Jelinek“ außer Acht lassend, bezieht sich der folgende Abschnitt konsequenterweise rein auf die Lebensdaten der Autorin (zur Darstellung des „Familiendramas“ siehe: Spanlang). Jelinek wird am 20.10.1946 in Mürzzuschlag/Steiermark geboren und verbringt ihre Kindheit und Jugend in Wien. Nach Besuch eines Klosterkindergartens und einer Klosterschule besucht sie ein öffentliches Gymnasium. Noch während ihrer Schulzeit belegt sie am Wiener Konservatorium Orgel, Klavier und Blockflöte. Nach dem Abitur 1964 studiert sie Theaterwissenschaften und Kunstgeschichte an der Universität Wien, was sie nach sechs Semestern abbricht. 1971 schließt sie am Konservatorium als staatlich geprüfte Organistin ab. Seit 1966 lebt sie als freie Schriftstellerin in Wien und seit ihrer Heirat mit Gottfried Hängsberg 1974 teilweise auch in München.

2.2 Literarische Tradition

Ich fühle mich leidenschaftlich und patriotisch und geradezu fanatisch als österreichische Autorin. (Interview Jelinek mit Vogel: 9)

Sprachskepsis und Sprachzweifel haben eine lange literarische Tradition. In der Moderne setzt vor allem die österreichische Literatur sprachphilosophische Erörterungen in Texte um, indem sie den Zweifel am Realitätsgehalt der Sprache zur Basis literarischer Strukturen und Formen macht. Autoren wie Ingeborg Bachmann und Peter Handke suchen nach einer „anderen“ Sprache, die dem Gehalt der auszudrückenden Dinge näher kommt. Karl Kraus, die Wiener Gruppe, die Autoren der Konkreten Poesie, Ernst Jandl und Thomas Bernhard drücken andererseits Kritik durch Destruktion der vorhandenen Sprache aus. Die Wiener Gruppe postuliert den „totale[n] Abbau bürgerlichen Sinnzusammenhangs“ und „die provokative Zerstörung der tradierten Formen“ (Doppler: 113). Die Sprache selbst – so die These - sei kein adäquater Ausdruck der Realität, somit sei sie ein manipulierter Träger politisch motivierter Kosten–Nutzen–Zusammenhänge der kapitalistischen Gesellschaft. Basierend auf Wittgensteins Philosophische[n] Untersuchungen und der Sprachtheorie Benjamin Lee Whorfs⁴, beschäftigt man sich mit grundlegenden Fragen sprachlicher Ausdrucksmöglichkeit. Im Zentrum steht der Zusammenhang von Denken und Sprache. Untersucht wird, inwieweit sprachinterne Strukturen das Bewusstsein determinieren und inwiefern Denken unabhängig von Sprache möglich ist. Da man kein sprachunabhängiges Verständigungsmittel fand, versuchte man durch sprachliche Dekonstruktion das „Bewusstsein aus einer sprachlich

⁴ Die amerikanischen Ethnolinguisten Edward Sapir (1884-1939) und B.L Whorf (1897-1941) befassen sich mit dem Zusammenhang zwischen Denken und Sprache, zwischen Sprache und Kognition. Sie untersuchen lexikalische Inkongruität (Nichtdeckungsgleichheit im Wortschatz) zwischen verschiedenen Sprachen. Sprachen sind demnach keine universellen Nomenklaturen, da sie die außersprachliche

vorfabrizierten Wirklichkeit“ zu befreien (Doppler: 120). Durch ein konstantes Spiel mit literarischen Verfahrensweisen soll die Manipulierbarkeit von Sprache offengelegt werden. Sprache soll sich selbst und die ihr inhärenten Gewaltstrukturen dechiffrieren. Vom Leser wurde das aktive Weiterentwickeln von Texten gefordert, mit dem Ziel der „Befreiung von erstarrten Formen und Formeln und d[er] Entbindung von Assoziationen“ (Doppler: 118).

Jelinek bekennt sich in verschiedenen Interviews und Schriften zur Tradition der Wiener Gruppe, da es ihr eher um die „Relationierung und Perspektivierung als um Bedeutungsvermittlung und Sinnggebung“ in ihrer Literatur geht. Sie selbst „betont in ihrer poetischen Arbeit den Materialaspekt von Sprache“ (Doll: 13).

3. Methode

In ihrem 1970 erschienenen Aufsatz Die endlose Unschuldigkeit beschäftigt sich Jelinek unter anderem mit Roland Barthes' Konzept der Trivialmythen. Sie verbindet darin Muster und Theorien von Trivialmythen mit der Trivialkultur selbst und bietet so simultan Beispiele und Analyse. Der Aufsatz besteht aus einer Aufreihung von Fragmenten aus Comics, Groschenheften, Werbung und Fernsehserien, durchsetzt mit Zitaten von vier wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit Trivialmythen beschäftigen. Es handelt sich um Roland Barthes' Mythen des Alltags, Hans Barths Mythos und Masse, Otto F. Gmelins Rädelsführer I oder Emanzipation und Orgasmus, sowie Marshall McLuhans Die magischen Kanäle. Das von Jelinek hier angewandte Montageprinzip spiegelt sich auch in ihren anderen Schriften wider: Jelinek zitiert die vier Werke in elf Textstellen direkt durch

Wirklichkeit nicht alle in der gleichen Weise aufteilen (Sapir-Whorf-Hypothese).

Angabe des Autors in Klammern⁵ oder wie in fünf Fällen durch Anführungszeichen. Ironischerweise bleibt aber der überwiegende Teil der Textstellen zum Trivialmythos, der aus den vier Werken paraphrasiert, zusammen- oder abgeschrieben ist, unmarkiert. Belegt werden die theoretischen Thesen, ähnlich wie bei Barthes, durch eine Fülle von Zitaten aus Frauenzeitschriften, Werbung und Fernsehsendungen, die an manchen Stellen auch kommentiert werden. Jelineks Mythosbegriff im linguistischen Sinn basiert auf Roland Barthes' Werk; seine gesellschaftlichen Implikationen übernimmt sie von Hans Barth. Während sich Jelinek hier noch mit den Trivialmythen der Massenmedien und der Kulturindustrie beschäftigt, beziehen sich ihre folgenden Werke auf soziale und kulturelle Mythen im allgemeinen. Barthes' Mythosbegriff wird für ihren Stil und auch die Wahl des Kontextes bestimmend. Direkte oder modifizierte Barthes-Zitate durchziehen Jelineks Gesamtwerk. Mit Mitteln der Intertextualität wie Zitaten, Anspielungen, Parodien, Travestien, Imitationen, Adaptionen und Pseudoplagiaten persifliert Jelinek jede Art von Text. Was sie dabei offen legen will, sind diejenigen patriarchalisch geprägten „Parasiten“, die sich in der Sprache festgesetzt haben und die Roland Barthes als „Mythen“ bezeichnet. Methode dieser Arbeit wird es sein, Roland Barthes' Mythentheorie - hauptsächlich in bezug auf sein Werk Mythen des Alltags - darzustellen und zu zeigen, wie Jelinek diese auf ihr Schreiben anwendet. Dabei sind es besonders die Funktion und die Intention des Mythos „Mann“, die in dieser Arbeit interessieren.

Da der Terminus „Mythos“ automatisch Assoziationen zur Antike hervorruft, soll er im folgenden kurz vom griechischen Mythos-Begriff der Heldensagen abgegrenzt werden. Die traditionelle Mythenforschung beschäftigt sich mit der systematischen

⁵ Seite: 49, 50, 52, 54, 55, 59, 64, 71, 82.

Erforschung, Vergleichung und Sinndeutung von Volksmythen, um Aufschlüsse über das Wesen, die Denkformen und das Alter bestimmter Kulturen zu gewinnen (siehe: Wilpert: 599ff). Barthes hingegen bezieht sich mit seinem Mythenverständnis auf die amerikanische Pop-Avantgarde, die Trivialmythen als „Stimulanzen“ definiert „die heute in jeden Alltag einwirken“ (Matthaei: 8). In seinem Text Mythen des Alltags beschreibt Barthes den Mythos als ein Phänomen der Semiologie und erweitert Saussures Begriff des „Zeichens“ um ein ideologisches Moment. Barthes versteht den Mythos nicht als ein Konzept, eine Idee oder ein Objekt, sondern als eine politisch motivierte Botschaft.

Die Sekundärliteratur zu Jelinek grenzt sich häufig nicht eindeutig vom traditionellen Mythen-Begriff ab und konzentriert sich daher nicht auf die Sprache, sondern auf den geschichtlichen Gesichtspunkt. Ein diachroner Überblick zur Entwicklung des Mythen-Begriffs - wie ihn Szczepaniak in Ansätzen auflistet - ist für diese Arbeit nicht produktiv, da das historische Mythenverständnis nicht mit Barthes', folglich auch nicht mit Jelineks Mythen-Theorie übereinstimmt. Der in dieser Arbeit verwendete Begriff „Mythos“ bezieht sich demnach ausschließlich auf Roland Barthes Trivialmythentheorie. Um die Validität dieser Vorgehensweise zu belegen, wird im Folgenden kurz Barthes' und Jelineks Ansatz aufgezeigt.

3.1 Roland Barthes' Theorie der Trivialmythen

Die Mythen sind nichts anderes als das unaufhörliche, unermüdliche Ersuchen, die hinterlistige und unbeugsame Forderung, die verlangt, daß alle Menschen sich in dem ewigen – und doch datierten – Bild erkennen, das man eines Tages von ihnen gemacht hat, als ob es für alle Zeit sein müßte.

(Roland Barthes: Mythen des Alltags: 147)

Voraussetzung für Roland Barthes' Mythentheorie ist die Willkür sprachlicher Zeichen. „Sprache kann ein ganzes Fragment des Zeichens durch Analogie zu anderen Zeichen hervorbringen“ (Barthes: 108). Barthes bezeichnet Mythen als eine „Aussage“, ein „Mitteilungssystem“ und eine „Botschaft“ (Barthes: 85). Alle Kommunikationsmittel wie Bild, Gestik und Sprache (Akustik) können zu Trägern mythischer Aussagen werden. Wesentlich ist, dass der Mythos nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert wird, sondern durch die Art, wie er dieses repräsentiert. Barthes führt hiermit den Mythosbegriff auf die Semiologie zurück. Diese definiert die Beziehung zwischen den Termini „Bedeutendes“, „Bedeutetes“ und „Zeichen“. Zur Erläuterung gibt er das Beispiel eines Rosenstraußes, wobei das Bedeutende die Rose, das Bedeutete die Leidenschaft und das Zeichen die assoziative Gesamtheit beider Begriffe ist. Der Mythos geht über dieses System hinaus, indem er das Zeichen seines Inhalts entleert (Bedeutendes), es mit einem neuen Inhalt füllt (Bedeutetes) und somit durch die Verbindung beider ein neues Zeichen prägt. Das Zeichen verliert seine historische Bedeutung und erhält eine differente, die den ursprünglich diachronen Kontext verdrängt, aber nicht aufhebt. Der Begriff (Satz, Bild) bleibt bestehen, wird aber seines Inhalts beraubt und entfremdet. Der Mythos ist folglich ein *„sekundäres semiologisches System“* (Barthes: 92), da er auf eine bereits vor ihm existierende, semiologische Kette aufbaut. Er beinhaltet ein linguistisches System (Sprache, Kommunikation), das Barthes in Objektsprache und Metasprache trennt. Objektsprache

definiert er als Sprache, derer sich der Mythos bedient, um sein eigenes System zu erreichen, und Metasprache als eine Kette intransitiver Bilder, mit denen man über die Objektsprache spricht.⁶ Wesentlich für Barthes ist dabei, dass der Mythos den ursprünglichen Sinn des Wortes durchdringt und aufgrund der Analogie, die er zum originalen Sinn und zur Form bildet, eine falsche „Natürlichkeit“ impliziert. Der Leser von Mythen reagiert auf den „konstitutiven Mechanismus des Mythos“ (Barthes: 13). Dieser ist weder Beispiel noch Symbol des Implizierten, sondern wird zu dessen Präsenz. Er wird „zur wahren, aber irrealen Geschichte“ (Barthes: 111). Die Sprache ist dabei aufgrund der Abstraktheit ihrer Begriffe dem Mythos ausgeliefert. Der Sinn jedes Bedeutungsträgers kann theoretisch deformiert werden. Daher vermag „alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann“ (Barthes: 85), Mythos zu werden. Somit wird der Mythos selbst zur Sprache (Barthes: 7). Demnach sieht Barthes seine Aufgabe als Mythologe in der Entzifferung deformierender Mythen „als Betrug und Alibi der Form“ (Barthes: 111), und in der Bloßlegung der Kunstwahrheiten, die sich in die geschichtlichen Begriffe einnisten. Da sich die Welt an Sprache orientiert (Barthes: 130), sieht Barthes Mythen als politisch motivierte Unterdrückungsmechanismen:

Man könnte mit Marx antworten, daß das natürlichste Objekt immer [...] eine politische Spur enthält, die mehr oder weniger erinnerte Anwesenheit des menschlichen Aktes, der es hervorgebracht, zurechtgemacht, benutzt, unterworfen oder verworfen hat (Barthes: 132).

⁶ Objektsprache: „die die Dinge spricht“; Metasprache: „die von den Dingen spricht“. Siehe dazu Barthes' theoretisches Beispiel des Holzfällers, der in Jelineks Texten Die Liebhaberinnen und Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr zur fiktionalen Figur aufsteigt (Kapitel: 9.4.2). Roland Barthes, Mythen des Alltags (Suhrkamp Verlag: Frankfurt/Main, 1964) 134f.

Für Barthes wird ein Objekt im Augenblick seiner Benennung zum politischen Mittel. Er sieht den Zweck der Mythisierung von Sprache in der Verschleierung gesellschaftlicher Missverhältnisse:

[Der Mythos A.H.] schafft die Komplexität der menschlichen Handlung ab [...] er unterdrückt jede Dialektik [...] er organisiert eine Welt ohne Widersprüche (Barthes: 131).

Die Entschleierung von Mythen wird zum politischen Akt der Emanzipation einer unterdrückten Gesellschaft. In seinem Werk Mythen des Alltags zeigt Barthes an einer Fülle von Beispielen aus Kunst, Musik, Literatur und Trivialgenres, wie Mythen alle Bereiche, die durch Kommunikation geprägt sind, durchdringen.

3.2 Elfriede Jelineks theoretischer Ansatz

Barthes' Theorie zur Bekämpfung von Mythen liest sich wie eine Analyse der Sprache in Jelineks Werken. Ihre Literatur basiert im ganzen auf Barthes' Idee der Mythendekonstruktion, dies sowohl auf der Ebene der Sprache durch destruktive Sprachzertrümmerung als auch kontextuell, indem ihre Werke eigentlich keinen spezifischen Inhalt aufweisen, sondern vor allem aus einer endlosen Aufreihung von Mythen und deren implizierter Entschlüsselung bestehen. Sprache ist dabei nie wertfrei und stets als politische Aussage zu verstehen. Was Barthes der Bourgeoisie zuschreibt, spricht das Besetzen der Mytheninhalte, sieht Jelinek umfassender, indem sie das gesamte Denken des modernen Menschen dem Wertesystem der patriarchalisch geprägten Gesellschaft unterordnet. Da es aber keine andere Ausdrucksmöglichkeit als Sprache gibt und sämtliche Inhalte und Strukturen deshalb nie in wertfreie Zusammenhänge gesetzt werden können,

schreibt Jelinek ganz im Sinne der patriarchalischen Projektionen und treibt die Möglichkeit, mit ihnen kongruent zu werden, auf die Spitze, was die Klischeehaftigkeit der Bilder, die von ihr imitiert, aber nicht selbst produziert worden sind, überhaupt erst sichtbar werden lässt. Sie begegnet den patriarchalisch geprägten Bildern nicht mit abstrakten positiven 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. Die Selbstverständlichkeit, mit der Jelinek Klischees unkritisch niederzuschreiben scheint, enthüllt deren absurden Charakter. Sie betreibt also Mythendekonstruktion, indem sie ein Sammelsurium von oft inkompatiblen kulturellen Stereotypen, Ideologien, Mythen und Vorstellungen der modernen Gesellschaft aufzeigt, und zwar in grotesk überspitzter Weise, welche aber immer im Rahmen des patriarchalischen Diskurses bleibt. Jelinek macht damit das gängige Kulturgut - sei es Philosophie, Literatur, Musik oder auch Volkskunst - zu Schablonen, die sie präzise auf das moderne gesellschaftliche Leben überträgt. Das grotesk-perverse Bild, das unter diesen Schablonen zum Vorschein kommt, enthüllt deren Unbrauchbarkeit. Zitate von Klassikern wie Goethe und Rilke beispielsweise, die Freiheit, Individualismus und unbelastete Natur preisen, kontrastieren mit der Textrealität und dem Kontext, in dem das Kleinbürgertum diese Zitate in Jelineks Werken verwendet. Konzepte wie das der Freudschen Tochter werden bei dem Roman Die Klavierspielerin strukturbestimmend und sogar determinierend für die Protagonistin, die sich, entgegen ihrem natürlichen Drang, verpflichtet sieht, dem vorgegebenen Schema zu folgen. Der kulturelle Wert, den Musik und Kunst implizieren, wird von einem aufstiegshungrigen

Kleinbürgertum wirtschaftlich vermarktet. Die Variationsmöglichkeiten, in denen Jelinek diese Konzepte durchspielt, scheinen endlos.

Die Art, in der Jelinek Mythen dekonstruiert, ist kongruent mit den Ideen Roland Barthes'. Anstatt nach der originären Bedeutung (Objektsprache) eines Mythos zu suchen, greift sie einen „doppelt“ künstlichen Mythos auf, indem sie diesen durch einen weiteren Mythos ersetzt. Während sie die metasprachliche Bedeutung des originären Mythos übernimmt und erweitert, bringt sie den primären Mythos zum Stillstand, löst dessen Mythisierung und Ideologisierung aber nicht auf, sondern denunziert diese durch Übersteigerung. Der von Jelinek dargestellte künstliche Mythos übertreibt und pervertiert den ideologischen und enthüllt dessen, nach den Worten Barthes', „angeschaute Naivität“.⁷ Was Jelinek von einem großen Teil der Kritiker vorgehalten wird, dass sie lediglich leere flächenhafte Bilder produziere, ist für Barthes nur die logische Folge dieses Verfahrens: „Sprache hat darin wohl einen Sinn, aber dieser Sinn ist die leere Form eines begrifflich Bedeutenden“ (Barthes: 121). Sprache, und die ist es, um die es Jelinek geht, kann demnach nicht realistisch oder unrealistisch sein, da sie nur die Form ist, die den Mythos verkörpert, und daher kann diese Form ihn auch ebenso gut denunzieren. „Denn nur durch Sprechen gibt es Lüge, d.h. das, was nicht ist – und so auch das, was ist“ (Bohrer: 473). Bei Jelinek heißt dies: Sprache in der Sprache, Spiegelung, Verkehrung und Verdoppelung einer falschen Sprache und des ideologischen Denkens, auf dem die Sprache basiert.

⁷ In diesem Sinne schreibt Barthes auch: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen [...] dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein [...] da der Mythos die Sprache entwendet, warum nicht den Mythos entwenden? [...] dazu genügt es, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen [...] die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen.“ Ebd. 121/122.

Im Rahmen ihrer dekonstruktiven Praxis kann Jelinek folglich auch Menschen nicht mehr als subjekthaft handelnde „Charaktere“ darstellen. Es sind Subjekte (d.h. Unterworfenen) des eigenen Unbewussten und der kulturellen Diskurse. Damit unterbindet Jelinek von vornherein auch jedes „klassische“ Romanmodell, in dem „Figuren“ nicht nur bloße Aktanten, d.h. Funktionsträger des „Mythos“ sind, sondern eben sinnvoll planende, handelnde Charaktere. Die Handlung ist nur insofern wichtig, als sie sich in ihrer Stagnation selbst als solche dekonstruiert; sie demonstriert eine Entwicklung im Kreis, ein ewiges, unendliches Verwobensein im Vorgegebenen, eine ständige Wiederholung der gleichen Mythen in immer neuen Formulierungen. In diesem Sinne schreibt auch Roland Barthes: „Die Sprache des Schriftstellers hat nicht zur Aufgabe, das Reale *darzustellen*, sondern es zu bedeuten“ (Barthes: 123).

Jelinek geht mit ihrem Textherstellungsverfahren noch einen wesentlichen Schritt weiter als Barthes. Sprachliche Objektivität beschränkt Barthes auf einen kommunikationsfreien Raum, in dem ein Individuum (Barthes gibt das Beispiel eines Holzfällers, der einen Baum fällt) eine Handlung ausführt. Diese Handlung ist objektiv, da zweckbestimmt. Die Bezeichnung für die Handlung – die Lautkette B-A-U-M - ist arbiträr und subjektiv, da nichts an der Buchstabenkombination B-A-U-M an den Gegenstand erinnert. Barthes spricht hier von „Objektsprache“, da sie das Objekt bezeichnet. Als Lautkette „Baum“ hat das Wort noch keine Bedeutung. Wittgenstein verweist in seinen Philosophischen Untersuchungen darauf, dass ein Wort erst in einem grammatikalischen Zusammenhang einen Sinn erhält, der je nach Kontext ständig wechseln kann. Sätze haben immer kommunikative Funktion, sie sprechen über ein Subjekt, sind also Elemente der Metasprache. Die Metasprache, die „über“ Dinge spricht, gibt dem Begriff eine Bedeutung,

da er in einem bestimmten Kontext verwendet wird (der bestimmte Baum, den der Sprecher konnotiert, wenn er das Wort benutzt). Nach Barthes entzieht die Metasprache der Objektsprache die Bedeutung und belegt sie mit einer politisch motivierten, mit dem Ziel, die Lebensweise des Proletariats durch ein bourgeoises Weltbild zu prägen.

Bei Jelinek überlagert eine weitere Ebene ideologisch motivierter Metasprache, ein „Natürlichkeitsschleim“ (END: 56), die ersten beiden Schichten und prägt nicht nur vereinzelt Mythen, sondern die Sprache überhaupt. Voraussetzung für absolute Sprachbeherrschung eines politischen Machtapparats sind für Jelinek die Massenmedien, die, da sie alle kommunikativen Kanäle beherrschen, sämtliche sprachlichen Inhalte determinieren können. Die zweite Metasprache macht die erste zu ideologischen Symbolen und zwingt dem Empfänger Bedeutung unbewusst auf. Der Empfänger verbindet automatisch die ideologische Intention mit jedem Wort seines Sprachschatzes. Jelineks Texte präsentieren dies einerseits in der Tiefenstruktur durch eine ideologisch durchsetzte Sprache und andererseits in der Oberflächenstruktur, indem die Macht der Massenmedien und der Literatur in jedem Roman oder Theaterstück thematisiert wird. Der Roman wir sind lockvögel baby! ist eine einzige Trivialmythenmontage, Michael eine Zusammensetzung aus Familiensendungen, Die Liebhaberinnen die Kopie eines Trivialromans, Die Ausgesperrten basiert auf dem Denken von Albert Camus, und Wolken Heim auf der Poesie Hölderlins. Wenn auch nicht, wie in diesen Fällen, als ganzes Romankonzept, so determinieren die Massenmedien durch Fernseh-Shows und Literaturzitate die kontextuelle und strukturelle Ebene.

Das Thema „Macht“ ist der zentrale Gegenstand von Jelineks Texten. Unmittelbare Macht basiert auf körperlicher Gewalt. Macht auf globaler Ebene, also über viele Menschen,

ist nur durch Sprache möglich. Inhaber der Macht ist derjenige, der die Sprache vollständig beherrscht. Durch Massenmedien kann, nach Jelinek, daher ein politischer Herrschaftsapparat sämtliche Diskurse prägen und die Gesellschaft in seinem Sinne „konstruieren“. Eine spannende Frage wäre, wie sich die Autorin zum Internet äußert, das (noch!) - erstmalig seit dem Zeitalter der Massenmedien - gesteuerte Beherrschung von Kommunikation unmöglich macht, da es von keiner Machtinstanz dominiert wird.⁸

Aufgrund dieses theoretischen Hintergrundes versucht die folgende Analyse entgegen der rein kontextuellen Interpretation, welche die Sekundärliteratur zu Jelineks Werk weitgehend beherrscht, Jelineks Aussagen nicht wörtlich zu nehmen, sondern die sie verbergende politische Intention wahrzunehmen. Jelinek kombiniert in ihren Texten Sprache und den sie unterhöhenden Mythos. Diesen gilt es zu erkennen und zu hinterfragen, was anhand der Barthes'schen Mythentheorie möglich scheint. Methode wird es sein, den „Kreislauf von Form und Sinn“ (entspricht Signifikant und Signifikat bei Saussure) zu unterbrechen und beide Elemente voneinander getrennt zu betrachten. Indem man auf den Mythos das „statische Verfahren der Entzifferung“ (Barthes: 104) anwendet, leistet man seiner Dynamik Widerstand. Man geht „vom Zustand des Lesers des Mythos zum Mythologen“ über (Barthes: 105). Da auch diese Arbeit dem Diktat der Sprache unterliegt, versucht sie nicht, den Mythos „Mann“ zu entschlüsseln und ihm seine „Natur“ im Sinne von Barthes wiederzugeben. Wesentlich ist nicht der Inhalt des Mythos, sondern seine Funktion und Intention, auf die es Jelinek in ihrer monströs übersteigerten Darstellung auch ankommt. Jelineks Werke werden sowohl inhaltlich als auch sprachlich als Versuch

⁸ Siehe dazu Email-Korrespondenz im Anhang.

gesehen, der politischen Motivation von Mythen entgegenzuwirken, d.h. sie im Sinne von Barthes als Betrug und Deformation zu entlarven.

4. Geschlechterdifferenz als sozialpolitisches Konstrukt

It is not sexuality which haunts society, but society which haunts the
body's sexuality. (Maurice Godelier 17)

Jelinek analysiert in ihrem Werk unter anderem maskuline Charaktereigenschaften, die sie als vom patriarchalischen Herrschaftssystem etablierte Mythen entlarvt und dekonstruiert. Ähnlich wie die moderne „Gender“-Forschung sieht Jelinek geschlechtsspezifisches Verhalten als ein gesellschaftlich-politisches Phänomen. Die „Gender studies“ konstituieren sich um 1990 und ersetzen den auf biologischem Unterschied basierenden traditionellen Begriff der Geschlechterdifferenz durch ein soziologisches Modell. Zur Analyse des Mythos Mann in der modernen Gesellschaft scheint der folgende komprimierte Überblick zum „Gender“-Begriff unverzichtbar.

Ausgangspunkt der Gender-Forschung ist die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stattfindende „Abkehr vom cartesianischen Leib-Seele Dualismus“ (Honegger) zugunsten der psycho-physischen Einheit des Individuums. Wurden geschlechtsspezifische Eigenschaften ursprünglich von sozialen Positionen und dazugehörigen Tugenden abhängig gemacht, verlegte man sie jetzt als biologisch bedingt ins Innere des Menschen. Unterschieden wurden primär anatomische und psychologische Eigenschaften. Dem Mann wurden von Natur aus Stärke und Rationalität zugesprochen, was seinen Wirkungsbereich ins öffentliche Leben verlegte, während die Frau als emotionales Wesen an Haus und

Familie gebunden blieb.⁹ Natur, sprich der Gattungszweck, definierte demnach die Physis und Psyche der Frau, während sich die Natur des Mannes vom Kulturzweck herleitete (Marianne Weber). Die Bestimmung des Mannes galt der gesellschaftlichen Produktion, die der Frau der privaten Reproduktion. Diese „wesenhafte“ Differenz der Geschlechter pseudolegitimierte eine biologisch bedingte Unterlegenheit der Frau. Mann und Frau galten nicht mehr, wie zuvor, als nur anatomisch, sondern ihrem natürlichen Wesen nach als verschieden. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden diese Zuordnungsprinzipien durch Medizin, Anthropologie, Psychologie und Psychoanalyse „wissenschaftlich“ fundiert, d.h. nach der Idee Roland Barthes' zum historischen Mythos gemacht: Die Geschlechterdifferenz wurde also „erst durch die diskursive Herstellung von unterschiedlichen Geschlechtskörpern historisch erzeugt, um dann als Wesentliches, Naturbedingtes aus diesen soziokulturell konstruierten Körpervorstellungen wiederum abgeleitet zu werden“ (Osinski: 118). Die Gender-Forschung (im Besonderen Judith Butler) negiert den biologischen Determinismus der Geschlechtercharaktere, der Frauen von Natur aus als subversiv definiere und Feminismus somit obsolet mache. Ab Mitte der 80er Jahre verwendet man den Begriff „Gender“ zur „Bezeichnung des sozial und kulturell erworbenen und geprägten Geschlechts im Unterschied zum biologischen, das als ‚Sex‘ abgegrenzt“ wird (Osinski: 105). Geschlechtsidentität ist demnach nicht angeboren, sondern sozial, kulturell und sprachlich konstruiert. Individuen sind in politische, ökonomische und soziale Funktionszusammenhänge eingebunden und verinnerlichen diese Disziplinierungsmechanismen, was Denken außerhalb des soziokulturellen Diskurses unmöglich macht. Geschlechterdifferenz versteht man als politisch motiviertes Konstrukt

⁹ Das Interesse der Abgrenzung Mann - Frau spiegelt sich in zahlreichen Lexika des 19. Jahrhunderts unter

zur Etablierung eines patriarchalischen Herrschaftssystems. Nach Butler ist Heterosexualität dementsprechend eine Zwangszuschreibung, die der Festigung hierarchischer Machtverhältnisse diene. Dieser die feministische Forschung reformierende Ansatz hat die Dekonstruktion der Opposition Mann/Frau zum Ziel. Untersucht werden der Einfluss und die Funktion von Geschlechterrollen und Geschlechtermetaphern auf die Entwicklung und Erhaltung der Gesellschaftsordnung.

Wenn das Genus und sämtliche damit konnotierte Verhaltensweisen sozialpolitisches Konstrukt sind, wird die Frau/Opfer- versus Mann/Täter-Konstellation fraglich. Betont die Gender-Forschung die allgemeine Aufhebung der geschlechtlichen Differenz, so wendet sie diese Erkenntnis doch nur auf die weibliche Zuweisung und Funktionalisierung der Geschlechtereigenschaften an. Obwohl das Männerbild ebenfalls sozial determiniert ist, wird es unreflektiert als Mythos beibehalten und als Schablone zur Dekonstruktion femininer Geschlechtereigenschaften verwendet.

Der „Gender-Begriff“ scheint kongruent mit Jelineks Geschlechterbegriff. Jelinek führt ihn aber noch weiter, indem sie männliche Gendereigenschaften nicht nur als soziologisches und politisch motiviertes Phänomen identifiziert, sondern den ihnen inhärenten konstruierten Zwangsdeterminismus zu hinterfragen sucht. Die wenigen soziologischen und literaturtheoretischen Arbeiten, die sich ausschließlich mit dem Männerbild beschäftigen,¹⁰ bleiben stets im Kontext der gesellschaftlich etablierten Mythen und versuchen, diese zu rechtfertigen, zu entschuldigen, oder zu widerlegen. Der Wahrheitsgehalt des „kulturellen Konstrukts Mann“ wird interessanterweise nicht angezweifelt.

Stichworten wie „Geschlecht“, „Geschlechtscharaktere“, „Geschlechtseigentümlichkeiten“ wider (Siehe: Ute

Revolutionär ist Jelineks Methode der sprachlichen Dekonstruktion. Die Gender-Forschung integriert zwar die Sprachtheorien Jacques Lacans, Jacques Derridas und des Poststrukturalismus, führt diese aber nicht konsequent auf das konstruierte Geschlechterbild zurück. Butler erkennt, dass alle individuellen und soziokulturellen Erfahrungen durch eine immer schon determinierte Sprache vermittelt werden. Daher sei die Trennung des biologischen vom sozialen Geschlecht unmöglich, weil Auffassungen von Natur und vom biologisch-materiellen Körper immer schon soziokulturell und sprachlich vermittelt seien (Osinski: 118). Die biologische Komponente wäre zwar vorhanden, entzöge sich aber jeglicher Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeit und sei daher unwesentlich. Demnach sind es die in der Sprache integrierten Mythen (im Sinne von Barthes), die von Geburt an das Leben jedes Individuums determinieren. Inkonsequenterweise formuliert Butler als Ziel der Gender-Forschung die historische und systematische Demaskierung kultureller Genderkonstruktionen, was ihr, da auch sie nur die mythenbeladene Sprache zur Verfügung hat, als unmöglich erscheinen müsste. Diese Tatsache ist Kernpunkt bei Jelinek.

Jelinek sieht Genderunterschiede in allen kulturellen Zeichensystemen, mit denen sich eine Gesellschaft ausdrückt und verständigt - Literatur, Massenmedien, Institutionen, Rituale, Mode und anderes mehr - verankert. Die Feststellung: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“¹¹ paraphrasiert Jelineks Methode der destruktiven Sprachzertrümmerung, die positive Utopien radikal negiert. Wie auch die Gender-Forschung formuliert, demonstriert Jelinek in ihrem Werk, wie die politische Intention des Mythos Mann in seiner diachronen Entstehungsgeschichte als biologisches Phänomen getarnt wurde. Der „Mythos Mann“ ist für Jelinek daher ein gesellschaftlich-politisches Konstrukt. Sämtliches menschliches

Frevert).

Verhalten steht in ihrem Werk im Zusammenhang mit einem gesellschaftlich geprägten Rollenkonzept. In diesem bedingen verschiedene strukturell festgelegte soziale Positionen bestimmte kulturell vorgegebene Verhaltensmuster, die das tatsächliche Handeln der Positionsinhaber prägen. So determinieren Rollenerwartungen und nicht subjektive Verhaltensentscheidungen Interaktionen und Verhalten von Individuen. Deren Einhaltung wird meist durch sozialen Konsens oder Zwang kontrolliert. Das Rollenverhalten wird nicht erlernt, sondern kopiert, internalisiert und damit zum „Normalverhalten“. Jelinek untersucht stets das Ausmaß an Kongruenz zwischen dem künstlichen Rollenideal, einem bestimmten menschlichen Rollenverhalten und der gesellschaftlichen Realität. Ihre Figuren streben nach einem irrealen Rollenvorbild, dessen Künstlichkeit durch seine grotesk-absurde Darstellung dechiffriert wird, indem sie unreflektiert Rollenideale kopieren, oder diese sarkastisch überzeichnet verkörpern. Eine Art Pseudorealität, die durch die künstliche Atmosphäre von Jelineks Werken scheint, enthüllt den Zustand, in dem sich, nach Jelinek, die heutige „Infantilgesellschaft“ befindet. Sie kritisiert dabei weniger die Unmündigkeit und fehlende subjektive Entscheidungskraft der Individuen, als die kritiklose Übernahme von Mythen, deren totalitäre Macht nicht durchschaut und verstanden wird.

Wie der Gender-Forschung geht es Jelinek um die Analyse von Machtverhältnissen, aber nicht nur zwischen den biologisch definierten Geschlechtern, sondern auch um die Analyse von gesellschaftlichen Diskursen, die durch metaphorische maskuline oder feminine Attribute geprägt werden. Nach Jelinek beinhaltet und legitimiert Sprache politisch motivierte Machtverhältnisse in medizinischen, religiösen, psychologischen, philosophischen und ästhetiktheoretischen Diskursen. Der Genderunterschied stellt für

¹⁰ Siehe beispielsweise: Schneider; Pilgrim; Barz; Frank; Tellenbach.

Jelinek das zentrale Strukturprinzip der kapitalistischen Gesellschaftsordnung dar, ein Prinzip, das nicht nur die Bereiche der ökonomischen Produktion und sozialen Praxis, sondern auch politische und kulturelle Repräsentationssysteme bestimmt. Kapitalismus basiert nach Jelinek auf der ökonomischen Vermarktung von Menschen. Der traditionelle Genderunterschied, der theoretisch in Herrscher/Konsumenten und Beherrschte/Konsumierte unterteilt wird, dient daher als ideale Voraussetzung für einen kapitalistisch patriarchalischen Machtapparat. Im Endeffekt sind es die politischen Machthaber, die die Gesellschaft durch künstlich produzierte und durch Sprache vermittelte Mythen missbrauchen. Jelineks Werk betont daher im besonderen, dass die Rolle der Männer, ebenso wie die der Frauen, rigide determiniert ist. Dem Mann werden ebenso wie der Frau Pflichten auferlegt, die dem Fortbestand des patriarchalischen kapitalistischen Systems gelten, aber im Prinzip die Freiheit in ähnlichem Maße einschränken. Die gesellschaftlich konstruierte, dominante maskuline Machtposition demonstriert, auch indirekt im Sinn der Gender-Forschung, keine freie Entscheidungsfähigkeit.

In Jelineks Werk internalisieren die männlichen Charaktere ihre Determiniertheit ebenso wie die weiblichen, und stehen unter ständigem Druck, dem maskulinen Rollenideal gleichzukommen. Dabei stellt Jelinek keine Individuen dar, sondern maskuline Typenträger, die sich aus Sprachfloskeln, die das patriarchalische Weltbild repräsentieren, zusammensetzen. Jelineks Werke spielen mit mythenbeladener Sprache, die sie ständig auf sämtlichen Erzählebenen variiert. Erzählperspektive, Figuren, Figurenhandlung und die verschiedenen Bedeutungsebenen porträtieren und dekonstruieren immergleiche Mythen. Die gesellschaftlich fabrizierten

¹¹ Siehe: Titel

Genderdefinitionen bilden die Schablone für Jelineks Männerfiguren und determinieren deren Aussehen, Sprache, Werte und Handlung. Ihnen entsprechend kristallisiert sich ein sportlich durchtrainierter faschistischer Sexmacho im Jägerkostüm als maskuliner Prototyp heraus. Zwischenmenschliche Beziehungen, Aussehen und Verhalten der männlichen Charaktere kontrastieren in ihrer grotesk überzogenen Art ironischerweise diesen Prototyp. Sämtliche Aussagen bezüglich der Männerfiguren, sei es auf kontextueller oder struktureller Ebene, können als Dekonstruktion maskuliner Gendereigenschaften verstanden werden. Die folgende Analyse erläutert die von Jelinek scheinbar traditionell dargestellten Männerbilder, die sich, durch eine Konfrontation von Inhalt und Darstellungsart, weniger kontextuell als sprachstrukturell selbst zerstören.

5. „Jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen ist unbeabsichtigt und rein zufällig“ (M: 6): Jelineks Figurenkonstrukte

Die Zeugen meiner Anklage gegen Gott und Goethe, mein Land, die Regierung, die Zeitungen und die Zeit solo, sind die jeweiligen Figuren, jedoch ohne sie darzustellen und ohne sie sein zu *wollen*, weil sie sie ja schon sind! Also nicht im Sinn einer platten Identifikation mit einem Etwas, sondern im Sinn eines Sinns von etwas!

(Elfriede Jelinek: „Sinn Egal. Körper Zwecklos“ Bartsch/Pechmann, 269)

Jelineks Verfahren der Figuren-Konstruktion ist eine konsequente Ausarbeitung von Barthes' Trivialmythentheorie. Nach Barthes bedient sich ein politischer Machtapparat ideologisch angefüllter Mythen mit dem Ziel, die „Welt“ im eigenen Sinne künstlich zu konstruieren (Barthes: 148). Indem Mythen „alle nationalen Vorstellungen“ wie ein „natürlicher Brei überziehen“ (Barthes: 128), nehmen sie dem Bürger jede individualistische Eigenmächtigkeit und etablieren die Herrschaftshierarchie:

So wird an jedem Tag und überall der Mensch durch die Mythen angehalten, von ihnen auf den unbeweglichen Prototyp verwiesen, der an seiner Statt lebt und ihn gleich einem ungeheuren inneren Parasiten zum Ersticken bringt (Barthes: 147).

Durch sprachliche Ablagerung von Mythen in sämtlichen gesellschaftlichen Diskursen scheint auch für Jelinek „eine Wirklichkeit aus erster Hand“ und die „Geschlossenheit einer Individualität“ nicht mehr möglich (Jelinek in Meyer: 47):

Es wird kein individualistisches Handeln beschrieben, weil ich es für sinnlos halte [...] und weil ich nicht glaube, daß individualistisches Handeln in der derzeitigen Geschlossenheit des kapitalistischen Systems überhaupt noch möglich ist (Jelinek in Meyer: 38).

Dementsprechend sind Jelineks Charaktere auf geschlechtlichen und gesellschaftlichen Status reduzierte Typenträger, die soziale, ökonomische und kulturhistorische Zusammenhänge personifizieren. Wie auch Barthes, geht Jelinek davon aus, dass die mythenbeladene Sprache ein künstliches Menschenbild propagiert, das die Erhaltung des Status quo einer patriarchalischen kapitalistischen Gesellschaftsordnung sichern soll. Die Menschen werden, von ihrem gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext abhängig, in bestimmte stereotype Rollen gedrängt, die eine hierarchische Machtstruktur etablieren. Jelinek listet diese Rollen systematisch auf, indem die Figuren selbst die verschiedenen Mythen personifizieren. So ist Herrmann (LU) der „hyperpotente Firmeninhaber“ und sein Handeln ein kontinuierliches Demonstrieren dieses Mythos. Die Charaktere sind daher keine psychologisch ausgearbeiteten Individuen, und sie machen auch keine Entwicklung durch: sie „haben keine Geschichte“ (L: 10). Sie haben bloße Repräsentationsfunktion. Der „fremde Panther“ Erich (W) ist ebenso wirklichkeitsfremd

wie das „Originalgenie“ Robert Schumann (CS). Sie sind aber auch nicht als realistisch konzipiert, sondern verkörpern maskuline „Typen“ eines ideologisch geprägten Typenfundus. Jelineks Definition der Charaktere in Die Liebhaberinnen kann auf ihre sämtlichen Kunstfiguren übertragen werden: „sie sind geradezu symptomatisch für alles, was unwichtig ist“ (L: 12). Fehlende Dialoge, ständig wechselnde Erzählperspektiven und minimale Handlung unterstützen formal Jelineks „Holzschnitt“-Technik (Jelinek in Sauter: 113).

Die Reduktion von Figuren zu bloßen Bedeutungsträgern ist literaturgeschichtlich gesehen nicht neu. Schon in der Typenkomödie dient die Stereotypisierung der satirischen Bloßlegung von Charaktereigenschaften:

Die Reduzierung der Figuren ist [...] Merkmal von Satire überhaupt: Sie muß vereinfachen und reduzieren, weil sie Verhaltensweisen und Überzeugungen von allgemeiner Bedeutung zur Unkenntlichkeit verzerren und so die charakteristischen Züge vieler, nicht die Einzigartigkeit eines Individuums treffen will (Claßen, Ludger. Zitiert nach: Heidemann-Nebelin: 259).

Auch Jelinek bedient sich der Satire zur Überzeichnung und Verzerrung gesellschaftlicher Zustände. Unter dem Zerrbild erscheint bei ihr jedoch kein positives Gegenmodell. Es sind nicht Gesellschaftsbilder oder individuelle Charaktereigenschaften, die Jelinek erfassen will, sondern deren durch Sprache propagierte ideologische, politische Intention:

Mir wird oft vorgeworfen: wo bleiben Psychologie, Subtilität und Differenzierung? Ich halte es für absolut legitim, diese vergrößernde, ironisierte,

satirische Darstellung zu verwenden, wenn man polemisch und agitatorisch wirken will (Jelinek in Sauter: 113).

An anderer Stelle heißt es:

Ich schreibe ja nicht über reale Personen, sondern über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren. Das, was ich kritisiere, ist immer die Sprache (Jelinek in Bartsch/Höfler: 35).

Was Jelinek hier im Besonderen betont, ist, dass nicht der Mensch die Sprache, sondern die Sprache den Menschen produziert. Determinierender Kernpunkt für Jelineks Texte ist eine Art „Hegelsches Herr/Knecht-Verhältnis“ (Bartsch/Höfler: 13), das sich auf globaler Ebene durch Sprache manifestiert. Während Vertreter des Kleinbürgertums als Produkte der Massenmedien dargestellt werden, verkörpert das Großbürgertum kapitalistische Besitzverhältnisse. Jelinek spricht von einer „Infantilgesellschaft“ (M), die im kapitalistisch-patriarchalischen System keine Möglichkeit zur Emanzipation hat. Machtverhältnisse determinieren für sie sämtliche zwischenmenschliche Interaktionen, soziale, politische und kulturelle Diskurse, Geschlechterbeziehungen und den Mythos Mann/Frau. Nach Jelinek sind es zum größten Teil die Massenmedien, die das „Bild einer unbeweglichen Menschheit hervor[bringen A.H.], die durch eine unendlich wiederholte Identität definiert wird“ (END: 56). Sie zitiert Barthes, wenn sie den Leser persönlich ermahnt:

[...] durch tv werden sie gnädige frau und sie meine herren beeinflusst [...] sie werden aufgenommen in die große familie mensch [...] als teil einer undeutlichen und undefinierten aber genau strukturalisierten und beherrschten großfamilie (END:52).

Die Mytheninhalte haben, nach Jelinek, die Realität „bereits vollständig überlagert [...] daher ist die Sekundärebene [...] die eigentliche“ (Jelinek in Bartens/Pechmann: 21). Im Sinne von Barthes, der die unterschwellige Präsenz der zur Form entleerten Objektsprache als wesentlich zur Mythenkonstruktion sieht, beschreibt Jelinek ihr Realitätsverhältnis:

All die semantischen Sprachspiele, die Satire, die ja an sich schon Abstand von der ersten Realität verlangt, also eine Art Objektivierung, setzen [die A.H.] erste Realität natürlich voraus [...] natürlich braucht man, um diese Sprachspiele verorten zu können, die erste Realität noch, so wie ein beinahe durchsichtiges Raster, das darunter weiterläuft (Bartens/Pechmann: 21f).

Jelineks Methode der Figurendarstellung verwahrt sich gegen das Produzieren von gesellschaftlichen Abziehbildern. Hinterfragt werden nicht Einzelschicksale, sondern die Strukturen, die das Gesellschaftsbild etablieren. Die Autorin produziert überzeichnete Abbilder einer durch Sprache geprägten Realität, „um den Widerstand gegen die Eigendynamik des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses durch Übertreibung zu stimulieren“ (Weinzierl: 213). Die Figuren „sind Träger ideologischer Positionen und deren gesellschaftliche Manifestation“ (Grandell: 185). Jelinek zeigt dabei „den Menschen als Opfer und Exekutor gesellschaftlicher Verhältnisse“ (Hoffmann: 41). Die Methode, mit der sie die durch Sprache etablierten maskulinen Geschlechterrollen kategorisiert und dekonstruiert, soll im folgenden Teil der Arbeit analysiert werden.

6. „Der autoritäre Charakter“ – Vaterfiguren und Vaterinstanzen

In der Vaterfigur, dem Symbol der autoritären Gesellschaftsstruktur, sieht Jelinek die Basis des patriarchalischen Gesellschaftssystems. Familien werden bei ihr stets als autoritär-patriarchalische Kleinfamilien dargestellt. Diese gestalten sich gemäß einer auf Macht- und Herrschaftsausübung gegründeten und an ihr orientierten Autoritätshierarchie, an deren Spitze in der Regel der Vater steht, und „unter“ diesem (von Jelinek häufig als zweideutiges Wortspiel betont) die Mutter, dann die Kinder. In Jelineks zahlreichen Rumpffamilien übernehmen entweder die Mutter (K, KIN, L, M) oder die Massenmedien (M, K, BU), als unverändertes Spiegelbild des Vaters, die patriarchalische Vaterposition. Die väterliche Autorität leitet sich nicht vom Individuum, sondern aus der mit der Position Mann und Vater verbundenen Macht her. Mit dem Zweck dieser für Jelinek politisch motivierten und propagierten Familienhierarchie haben sich auch Sozialforscher wie Erich Fromm, Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschäftigt. Jelinek ist mit deren Theorien vertraut und verwendet sie als Versatzstücke in ihren Texten (siehe z.B. K).

Für Fromm hat die Familie als primäre gesellschaftliche Sozialisationsinstanz und Institution eine wesentliche Bedeutung in der Entwicklung der gesellschaftlich-politischen Struktur. Er charakterisiert die Familie als „psychologische Agentur der Gesellschaft“ (Fromm: Studien: 87). Für Horkheimer reproduziert die Vaterfigur politische Hierarchiestrukturen und projiziert sie auf die Kinder:

Die geistige Welt, in die das Kind infolge dieser Abhängigkeit [wie sie in der bürgerlichen Kleinfamilie herrscht A.H.] hineinwächst, wie auch die Phantasie, durch welche es die wirkliche beseelt, seine Träume und Wünsche, seine

Vorstellungen und Urteile sind vom Gedanken an die Macht von Menschen über Menschen, des Oben und Unten, des Befehlens und Gehorchens beherrscht. [...] selbst das Jenseits [vermag es A.H.] nur unter diesem Aspekt zu erfahren (Horkheimer: 3).

Horkheimer versteht Autorität als zentrales Element geschichtlicher Entwicklung. Er sieht den bisherigen Geschichtsverlauf dominiert durch die „Herrschaft von Menschen über Menschen“ (Horkheimer: 179). Adorno greift diese These in seinen Studien zum autoritären Charakter auf: Der autoritäre Charakter vereinigt unter anderem die „autoritäre Unterwürfigkeit“ und die „autoritäre Aggression“ (Adorno: 45ff). Fromm, wie auch Adorno sehen im autoritären, ich-schwachen Charakter ein potentiell faschistisches Individuum. Wie sie betont Jelinek, dass die Vaterfigur als Repräsentant von Zwang und Gesetz besonders in kleinbürgerlichen Familien zum Ausdruck kommt. Symptomatisch für kleinbürgerlichen Faschismus ist nach Fromm, die

Betonung des männlich-väterlichen Autoritätsstandpunktes und die Unterwerfung der Frau. Auch der Zusammenhang des Nationalismus mit der patriarchalisch-kleinbürgerlichen Struktur gehört in diesen Problemkreis (Fromm: Analytische Sozialpsychologie: 68f).

Die Autorität der Vaterfigur basiert demnach nicht auf biologischem Vorrecht, sondern auf einer politisch organisierten Gesellschaftshierarchie. Jelinek entwickelt diese Theorie weiter. Wie ein Teufelskreis verfestigen und bestätigen alle kulturellen, ökonomischen und gesellschaftlichen Diskurse die Machtposition des Vaters, während die Vaterfigur wiederum diese Diskurse prägt, unter anderem auch den religiösen, den Horkheimer anspricht. In der Sozialforschung, wie auch in der Sekundärliteratur zu Jelinek, die den

sprachlichen Aspekt außer Acht lässt, wird die Familienstruktur in eine Subjekt / Objekt - Konstellation, d.h. in eine aktiv-dominante Vaterposition und eine passiv-rezessive Mutterrolle unterteilt. Jelinek unterstützt diese Theorie in ihrem Roman Lust ironisch, indem sie vom Mann nur im grammatikalischen Aktiv und von der Frau im Passiv spricht.

Der Mann hebt das Bein in seinem eigenen Garten, dann geht er hinaus und hebt es an jeder weiteren Ecke [...] Die Frau ist dem Nichts entwendet worden und wird mit dem Stempel des Mannes jeden Tag aufs neue entwertet (LU: 19).

Die grammatischen Konstruktionen spiegeln den Inhalt, da sich der Mann ständig an seiner wehrlosen Frau vergent. Beide Geschlechter sind für Jelinek jedoch funktionalisierte Objekte eines politischen Machtapparats. Ihre Syntax reflektiert dies: Das politische System bildet das Subjekt, der Mann das indirekte Objekt und die Frau das direkte Objekt.

Die Weichen werden eingestellt, und auch der Herr Direktor ist in der Höheren Hand, wobei er öffentliche Gelder verschlingt. Unüberschaubar ist die Politik der Eigner, die keiner kennt (LU: 81).

Als Repräsentant patriarchalischer Diskurse, und „unermüdlich [...] von seinem Fleisch und den Frechheiten der Presse [...] aufgestachelte“ (LU: 68) unterwirft sich der Mann die Frau, „die ja gerade aus dem Geschlecht des Mannes“ entsteht. (LU: 30). Jelinek betont an mehreren Stellen eine doppelte Unterdrückung der Frau, die dem politischen Machtapparat und dem Mann unterstellt ist: „Es ist keiner so niedrig, daß er nicht etwas niedrigeres hätte: seine Frau“ (L: 31). Dennoch ist es für sie wesentlich zu zeigen, dass der Mann nicht naturbedingt oder bewusst die Rolle des Unterdrückers übernimmt,

sondern dass er, als ebenso entindividualisierte Figur, in eine ihm zugeschriebene Position gedrängt wird.

Jelinek erweitert diesen Ansatz noch um das wesentliche Phänomen der Massenmedien, die den Vater als Vermittler politischer Machthierarchie im Laufe dieses Jahrhunderts obsolet machen. In vielen ihrer Texte wird die Vaterinstanz durch den auf verschiedene Art personifizierten „Ersatzvater TV“ substituiert, der ihrer Macht beraubte verkrüppelte Vaterfiguren verursacht (W/AUS/K) oder sogar indirekt Vätermord begeht, indem, wie in Die Klavierspielerin, der durch das Fernsehen nutzlos gewordene Vater abgeschoben wird und in Vereinsamung stirbt. Mit dem Ziel der Dekonstruktion pervertiert Jelinek an anderer Stelle die durch die Massenmedien dargestellten Vaterinstanzen: Porter Ricks, der ultimative Supervater in der Familienserie Flipper misshandelt Frauen und Kinder, und Der Gute Onkel Bill lässt sich von seiner kleinen Nichte oral befriedigen (M, siehe auch BU).

Im Endeffekt ist es die Sprache, die zum Träger und Vermittler von Vatermythen wird. Das folgende Kapitel beschäftigt sich deshalb mit der sprachlichen Methode, die Jelinek zur Kategorisierung und Dekonstruktion des Vatermythos verwendet.

6.1. Der Mythos der patriarchalischen Autorität - Die Klavierspielerin

Der Roman Die Klavierspielerin folgt Freuds psychoanalytischer Weiblichkeitstheorie: Erika Kohut ist Klavierlehrerin am Konservatorium der Stadt Wien und steht unter der diktatorischen Obhut ihrer Mutter. Der Vater verliert den Verstand und verstirbt in einer Irrenanstalt. Erika kompensiert durch Schaulust und Masochismus unterdrückte Gefühle und den Vaterverlust, folglich muss der Liebesversuch Erikas mit

ihrem Schüler Walter Klemmer fehlschlagen. Erika endet wieder am Anfang der Geschichte, nämlich im Ehebett ihrer Mutter.

In dem Roman entlarvt Jelinek den Mythos von der autoritären Vaterfigur durch dessen eigene Symbole. Der Mythos basiert auf bestimmten stereotypen Vorstellungen, die die gesellschaftliche Position des Vaters etablieren und somit seine Machtposition legitimieren. Indem der Mythos alle privaten, ökonomischen, kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche durchzieht, produziert er ein abgerundetes, aber künstliches Vaterimage. In der kapitalistischen Gesellschaft ist die Vaterrolle zweckbestimmt. Da Jelinek den Vatermythos in seine Merkmale zerlegt und diese negativiert, macht sie die Vaterfigur funktionsunfähig und nimmt ihr so ihre Existenzberechtigung. Die Vaterfigur wird abgeschoben und ersetzt. Jelineks Verfahren liegt auf sprachlicher, nicht kontextueller Ebene. Der namenlose Vater Erikas hat keinen Subjektstatus. Er wird nicht charakterisiert oder individualisiert, direkte Rede und Handlung fehlen ihm. Er wird als passives Objekt eliminiert. Jelinek zerlegt durch sarkastische Formulierungen systematisch die verschiedenen Aspekte des autoritären, patriarchalischen Familienoberhaupts.

Der Roman selbst hat die „Schablone Freud“ auf mehreren Ebenen zum Vorbild. Als Ganzes demonstriert er ein sarkastisch überzeichnetes Abbild des „Penisneids“ und der „Freud-Tochter“, die an ihrer Sozialisation versagt. Das Vaterbild wird im Sinne Freuds etabliert, aber gleichzeitig dekonstruiert. Für Freud ist der Phallus beispielsweise ein determinierendes Symbol männlicher Macht. Erikas Vater gab nach der Geburt der Tochter „den Stab an seine Tochter weiter und trat ab, Erika trat auf, der Vater ab“ (K: 5). Die Metapher „Stab“, der Sportsprache (Staffellauf) entnommen, impliziert gleichzeitig

Penis-, sprich Machtverlust. Die Wiederholung des Verbs „abtreten“ akzentuiert die Bedeutung des Generationenwechsels. Der Vater wird durch das Kind aus dem Ehebett verdrängt und schließlich, angedeutet durch Kindersprache, vollkommen entmündigt, indem man ihn, während des Abschiebens in eine Irrenanstalt, zum „Winkewinke machen“ (K: 97) zwingt. Schon fast als Kalauer formuliert Jelinek die endgültige „Kastration“ – den Transport des Vaters in die Irrenanstalt. Diese Aktion wird ironischerweise durch den „Mann mit dem blutigen Handwerk“ (K: 98) unterstützt, den „angestammt[e A.H.] Wurstwarenhändler, ein berühmter Selberschlachter, der nie daran dächte, sich selber zu schlachten“ (K: 94), der es den Damen Kohut ermöglicht, sich eines „Glied[es A.H.]“ der Familie zu entledigen, indem er für sie den Vater zum Sanatorium fährt. Sarkastisch spielt Jelinek mit der Zweideutigkeit von „Wurst“ und „Glied“ auf den Phallus an und liefert gleichzeitig die psychoanalytische Deutung des Väterverlustes für Erika.

Jelinek arbeitet gegen das Bild des Vater als Sozialisationsinstanz, der die Gesellschaft von außen in die Familie hineinbringt, indem der Vaterfigur aus ökonomischen Gründen der Ausgang untersagt bleibt: „Zuhause blieb der Vater, um noch mehr Geld zu sparen“ (K: 200). Weiteres Merkmal der patriarchalischen Vaterinstanz ist seine Funktion als Familiernährer. Auch seiner ökonomischen Aufgabe kann der Vater Erikas nicht genügen: „Erika ist erst nach zwanzigjähriger Ehe auf die Welt gestiegen, an der ihr Vater irr wurde“ (K: 15). Unklar bleibt bei dieser Formulierung, ob der Vater an der Ehe oder der Welt „irr“ wird, jedenfalls kann der Geisteskranke seiner Rolle als Verdienner nicht gerecht werden, und wird folglich „in einer Anstalt verwahrt, damit er keine Gefahr für die Welt würde“ (K: 15). Die Ausstoßung des Vaters „vollzieht sich als

Opfer männerdominierender Strukturen, denen er auf Grund seiner sozialen Lage nicht genügen kann“ (Stangel: 18). Der Vater scheitert nicht als Individuum, sondern am Mythos der autoritären Vaterinstanz. In seiner Existenz ist er für die Familie nutzlos. Mutter und Tochter schieben ihn in ein Sanatorium ab. Die Ausschaltung des Vaters bedeutet aber nicht die Eliminierung patriarchalischer Macht. Der Vater-Mythos setzt sich auch ohne Mann fort, bei Jelinek ironischerweise durch die Mutterfigur, die stellvertretend und noch pervertierter das „Gesetz“ des Vaters repräsentiert. Jelinek verdeutlicht die Weiterführung patriarchalischer Gewaltverhältnisse besonders auf sprachlicher Ebene. Sie verwendet dafür das Mittel der Wortvermehrung, das Freud in seinem Text Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten systematisiert [„die mehrfache Verwendung des gleichen Wortmaterials“ (Freud: 26)].

Doch da steht schon die Mama groß davor und stellt Erika. Zur Rede an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt (K: 5).

Durch die rhetorische Figur des Zeugmas verbindet Jelinek semantisch verschiedene Satzglieder. Das beiden Sätzen gemeinsame Verb „stellen“ intendiert in dieser Satzkonstruktion drei verschiedene Bedeutungsinhalte. „Die Mutter stellt Erika“: eine aus der Jägersprache entnommene Metapher für das Aufspüren des Jagdtieres. „Die Mutter stellt Erika zur Rede“: ist eine allgemeine Redewendung; und sie „stellt Erika als Erschießungskommando an die Wand“: ist eine der Militärsprache entnommene Wendung. Obwohl Jelinek hier drei verschiedene Arten von Aussagen in einem Verb zu kombinieren scheint, haben diese im Grunde alle den gleichen Bedeutungsinhalt: jemanden in die Enge treiben, um ihn dann (wenn auch nur im zweiten Beispiel wörtlich)

zu töten. Durch die Verkehrung der Geschlechterhierarchie und der Gewaltverhältnisse unter den Geschlechtern kontrastiert sich die Handlung der Mutter Erikas inhaltlich mit Freuds Theorien der Weiblichkeit (die Frau als Kastrierte, narzisstisch Gekränkte und daher dem Mann Unterlegenere).

6.2 Der Mythos des patriarchalischen Tyrannen: Die Vaterfigur „Asthma“

In dem Roman Die Liebhaberinnen präsentiert Jelinek das Schicksal zweier mittelloser Arbeiterinnen, die sich durch Heirat eine gesicherte Zukunft erhoffen. Brigitte ist Näherin in einer Fabrik und prostituiert sich körperlich wie seelisch für den Elektroinstallateur Heinz, mit dem Ziel, ihn durch eine Schwangerschaft zur Ehe zu zwingen. Paula beginnt eine Lehre als Näherin und verliebt sich in den Holzfäller und Dorfschönling Erich. Heinz schwängert Brigitte, heiratet sie und beide werden wohlhabend. Paula wird auch schwanger, aber Erich heiratet sie erst nach großem Widerstand. Er vertrinkt sein Einkommen und schlägt seine Frau, die sich, um Geld für die erträumte Zukunft zu verdienen, in der Stadt prostituiert. Paula wird entdeckt, schuldig geschieden und endet als Näherin in der Fabrik, in der Brigitte begonnen hat. Jelinek parodiert den Titel des Romans, wenn sie Liebe auf Taktik, Berechnung und den Wunsch nach Sicherheit beschränkt. Weder die Männer- noch die Frauenfiguren erfahren Liebe (siehe dazu: 8.1). Der Charakter von Erich und Heinz wird auf die sie prägenden Vaterinstanzen zurückgeführt. Der folgende Abschnitt befasst sich deshalb mit dem von Erichs Vater verkörperten Mythos väterlicher Autorität.

Der Männlichkeitsgrad und der damit verbundene Machtanspruch von Jelineks Vaterfiguren rekrutiert sich nicht aus körperlicher, sondern aus der vermeintlich

gesellschaftlichen Potenz. Jelinek demonstriert den Mythos des patriarchalischen Haustyrannen anhand der Figur von Erichs Vater, die sie ironisch als „Asthma“ bezeichnet: „die oberleitung hat herr kapellmeister asthma“ (L: 101). Er „läßt die beiden klapprigen weiber funktionieren, daß es eine freude ist“ (L: 77). Die Ironie liegt im Kontrast von Asthmas physischer Schwäche und seiner Autoritätsposition in der Familie: „der krüppel asthma (L: 101) [...] der so heißt, weil er asthmatiker ist [...] führt regiment“ (L: 77). Jelinek verweist nicht durch den Kontext, der Asthma als starke Autorität etabliert, sondern durch sprachliche Deskription auf die Pseudolegitimation seines Gewaltanspruchs. Asthma wird mit hilflosen Kleintieren gleichgesetzt:

der kranke pensionist asthma sitzt wie eine erdkröte auf seinem fleck und wird mit nahrung, trunk und dem fernsehprogramm versorgt (L: 77).

asthma fiept durch die nase wie eine getretene maus [...] asthma atmet durch seine kiemen mühevoll hindurch und ächzt (L: 100f).

Der Mythos des autoritären Familienoberhaupts ist derart in der Gesellschaft verankert, dass Asthma nicht einmal der Sprache bedarf, um sich durchzusetzen: „er dirigiert, ohne zu reden“ (L: 101). Jelinek spielt auf die faschistoiden Züge des Kleinbürgertums an, wenn sie Asthmas „Führerposition“ durch seine ehemals gesellschaftliche Position begründet: „als ein früherer beamter ist asthma zum befehlen ausgebildet worden“ (L: 101). „[E]in ehemaliger beamter kann verlangen“ (L: 101). Asthma ist den meisten Mitgliedern seines Milieus durch die einstige Beamtenstelle überlegen. Die Lächerlichkeit seiner Position im gesamtgesellschaftlichen Kontext demaskiert Jelinek auf semantischer Ebene:

das wirkliche regiment führt der einzige mann im haus, erichs stiefvatta, der ein ehemaliger beamter ist, was nicht viele von sich sagen können, wenn es einmal am ende zur großen abrechnung kommt [...] er macht es auf eine subtile tour, auf die beamtentour. er macht es wortlos, allein durch seine persönlichkeit [...] häßlich innerlich rasselnd, schwebt asthma über dem ganzen wie ein böser alptraum. asthma hat alles absolut unter kontrolle, so wie er früher einen kleinen, aber seinen wesentlichen teil der bundesbahn unter kontrolle gehabt hat. oft erzählt asthma von diesen zeiten. dann herrscht atemlose spannung (L: 77).

Der der Militärsprache entnommene Ausdruck „ein Regiment führen“ wirkt im Kontext der Beamtenposition geradezu lächerlich. Die „spitzfindige Beamtentour“ macht ihn gegenüber dem dümmlichen Erich zum „einzigen Mann“ im Haus. Seine Legitimation als familiäre Kontrollinstanz dekonstruiert Jelinek ironisch durch die Gleichsetzung mit seiner „wesentlichen“ Stellung bei der Bahn. Asthma wird im Verlauf des Romans nicht individualisiert. Er „schwebt über dem ganzen“ als gesellschaftlich fabriziertes Prinzip autoritärer Gewalt. Die von Jelinek implizierte Scheinlegitimation, die ihn dazu befähigt, hinterfragt den Mythos. Dies wird auch im Besonderen darin deutlich, dass alle weiteren Vaterfiguren Jelineks, die als Personifikation patriarchalischer Gewaltherrschaft zu verstehen sind, körperliche oder seelische Defekte aufweisen.¹²

6.3 Der ewig gestrige Nazivater – Mythos der historischen Unschuld

Die von Jelinek dargestellte Vatergeneration rekrutiert sich zum großen Teil aus Teilnehmern des Zweiten Weltkrieges, die die fehlende Auseinandersetzung mit der

¹² Witkowski: einbeinig (AUS); Schuhmann: geisteskrank (CS).

deutschen und österreichischen nationalsozialistischen Vergangenheit verkörpern. Den stereotypen Bildern entsprechend, basiert nach Jelinek die heutige moderne Gesellschaft auf einem Machtpotential, das seine Wurzeln in einer bewusst unbewältigt gebliebenen Vergangenheit hat. Dies äußert sich sowohl in einem im Kleinbürgertum manifesten Alltagsfaschismus, als auch in den subtilen Machtspielen der Führungselite, in der noch lange nach dem Zweiten Weltkrieg „Ex-Nazis“ mitmischen:

Zu dieser Zeit gibt es allerdings immer noch zahlreiche unschuldige Täter. Sie blicken voller Kriegsandenken von blumengeschmückten Fensterhänken aus freundlich ins Publikum, winken oder bekleiden hohe Ämter. Dazwischen Geranien. (AUS:7).

Das Paradoxon „unschuldige Täter“ dekuviert das fehlende Verantwortungsbewusstsein der Kriegsteilnehmer, die sich „am Fensterbrett“ gut bürgerlich und bequem „zwischen Geranien“ in einen Alltagsfaschismus einnisten, und das „vor Publikum“, also keinen Hehl aus ihrer Nazi-Vergangenheit machen. An anderer Stelle wird die zwischen den Zeilen liegende Kritik ausformuliert: „Alle Schuldigen sind Täter, und alle Täter sind schuldig“ (AUS: 30). Die Verdoppelung steigert die Aussage und betont im Besonderen, dass es keine unschuldig Beteiligten gibt. In sämtlichen Texten Jelineks ist die „untote“ Nazivergangenheit präsent und deutet auf die Schuldigen. Wie Janz aber richtig erkennt, geht es der Autorin nicht um

eine abstrakt moralisierende Denunziation der Nachkriegsgeschichte als immer noch faschistischer [...] Ihre ästhetischen Verfahrensweisen zielen vielmehr darauf ab, die Mythologisierung gesellschaftlicher Gewaltverhältnisse in den Sprachformen ‚bürgerlicher Ideologie‘ aufzudecken (Janz: Die Geschichte: 226).

Jelinek dechiffriert in ihren Texten die ideologisierte Ablagerung von Gewaltverhältnissen und Machtstrukturen in der Sprache. Die Sprache des Dritten Reiches scheint für sie das Extrem eines Mythenträgers zu sein. Ihre sämtlichen Texte sind deshalb durchsetzt von nationalsozialistisch geprägter Sprache und der noch immer implizierten Ideologie. Wenn Sprache zum Träger und Machtmittel einer solchen Denkweise werden kann, lässt sie sich für Jelinek nicht mehr als unschuldiges Medium betrachten. Sie zeigt dies, indem sie den Mythos gegen ihn selbst wendet und seine im Sinne von Barthes unterdrückte, aber immer noch präsente Geschichtlichkeit wieder hervorzwingt. In der Nachkriegszeit wurde der Nazi-Mythos verdrängt. Naziverbrecher wurden stellvertretend gerichtet und die gesamtgesellschaftliche Straftat somit gesühnt und abgetan. Aktiv Beteiligte und Mitläufer sahen sich als Opfer der politischen Verhältnisse. Jelinek dekonstruiert diesen Mythos, indem sie die verleugnete Ideologie wieder in die Alltagssprache zurückführt. Sie infiltriert die Nazi-Sprache und Ideologie wie beiläufig, meist kommentarlos, durch Einfügen „geladener Begriffe“ in allen ihren Texten. Hier ein paar Beispiele aus dem Roman Die Ausgesperrten:

Beschmutzung ist ihr [Sophie A.H.] vollständig wesensfremd, genau wie vor etlichen Jahren den Deutschen noch alles Undeutsche artfremd gewesen ist (AUS: 44). [D]as Gift der vorbeizischenden Autos [haben die Kinder A.H.] bereits in Herzen und Hirnen. Nicht weil eine Umwelt verpestet wird, die ohnedies noch vom Krieg her verunziert ist, sondern weil ein Kapital zum Autokauf fehlt (AUS: 47).

[Die Jugendgruppe A.H.] demonstriert unangefochten Übermenschentum, was auch die anderen gern demonstrieren würden, bei denen langt es jedoch nur zum Untermenschentum (AUS: 51)

[E]rstaunte Totenblicke auf unterernährten Gesichtern, wer tut mir das an und warum [...] ein Blutfaden im Mundwinkel und aus den beiden Ohren heraus. Fäden, aus denen die Geschichte gewebt ist, und nicht aus den Goldfäden der Mäntel von Kaiservonösterreich und Königvonungarn (AUS: 80).

Diese Kommentare scheinen im Kontext unmotiviert. Sie haben nichts mit dem Handlungsverlauf zu tun und tragen auch nichts dazu bei. Sie dominieren aber das Textganze und prägen daher unbewusst dessen Gesamtbild. Für Jelinek ist es bezeichnend, wie reibungslos sich die Nazi-Sprache und ihre Ideologie in das demokratisch-kapitalistische Gesellschaftsbild der Nachkriegszeit einfügt. Die Autorin spielt mit der semantischen Verwandtschaft der Wörter, hier „wesensfremd“ und „artfremd“ und der philosophischen Idee des Übermenschentums, beides terminologische Fundierungen des Genozids. An anderer Stelle implizieren Neuschöpfungen, die kontextunabhängig ein Wort manipulieren, den Gräuel des Nazifaschismus: „Menschenledersessel“ (KIN: 456); „die guate Menschenhaut. Die Lampenstirn“ (B: 189).

Jelinek demaskiert den Mythos der verdrängten Nazivergangenheit im Besonderen durch dessen Repräsentanten – der am Krieg mitwirkende Vatergeneration – indem sie die Vaterfiguren aus Versatzstücken der Nazi-propaganda konstruiert. Ihre Methode soll am Beispiel einer Vaterfigur des Romans Die Ausgesperrten demonstriert werden.

6.3.1 Der „Ex-Offizier“ Witkowski

In dem Roman Die Ausgesperrten porträtiert Jelinek, auf einen authentischen Fall zurückgehend, einen sozial bedingten Familienmord im Wien der fünfziger Jahre. Sie zeichnet das Bild einer Jugendbande, die aufgrund einer falschverstandenen Existentialismustheorie brutale Verbrechen begeht. Die Mitglieder sind Rainer, ein Kleinbürgersohn mit künstlerisch-intellektuellen Ambitionen, und seine abgestumpfte Zwillingschwester Anna, der Proletarier Hans-Sepp und die wohlstandsverwahrloste adlige Sophie. Die Unmöglichkeit des sozialen Aufstiegs, den die Figur Sophie repräsentiert, endet schließlich im Familienmord Rainers. Jelinek thematisiert unter anderem einen im Kleinbürgertum inhärenten Alltagsfaschismus, den der ehemalige Nationalsozialist Witkowski auslebt und auf seinen Sohn Rainer überträgt.

Otto Witkowskis Charakterisierung folgt dem Stereotyp des Nazivaters, der seine politische Gesinnung nie aufgab, im Ruhm des Gestern lebt und den Machtverlust durch Misshandlung seiner Familie kompensiert.

Herr Witkowski war aus dem Krieg einbeinig aber aufrecht zurückgekehrt, im Krieg war er mehr als heute, nämlich unversehrt, ein Zweibeiner und bei der SS [...] Seine Gegner von einst waren durch die Schornsteine und Krematorien von Auschwitz und Treblinka entwichen oder bedeckten slawische Erde. Die kleinlichen Grenzen, die Deutschland heute gesetzt sind, überschreitet Rainers Vater jeden Tag aufs neue, wenn er künstlerisch fotografiert [...] Zieh dich aus, wir machen ein oder mehrere Aktfotos, Margarethe! (AUS: 15).

Die Ironie, mit der Jelinek die Figur Witkowski beschreibt, liegt in der Tiefenstruktur der Aussage. Jelinek spielt mit der Mehrdeutigkeit der Phrase „mehr sein“; wörtlich im Sinne

von quantitativer Repräsentanz: zwei Beine - und übertragen im Sinne von hierarchischer Geltung: bedeutend sein. Das gleiche Prinzip verfolgt sie, wenn sie durch ein fehlendes Komma die Wörter „einbeinig“ und „aufrecht“ syntaktisch miteinander verbindet und dadurch ironisch auf die Doppeldeutigkeit von „aufrecht“ im Sinne von „gerade stehen“ und „ehrlich sein“ verweist. Die syntaktische Zweideutigkeit des Verbs „entweichen“ – „fliehen“, „ausströmen“ - hat euphemistischen Charakter. Der Name „Margarethe“ ist eine Anspielung auf Paul Celans Gedicht Todesfuge (1945), das die Judenvernichtung in Auschwitz zum Inhalt hat und dem „aschene[n] Haar Sulamith“, als Bild für das verbrannte Opfer, das goldene („arische“) Haar Margaretes gegenüberstellt. Wie dieser kurze Abschnitt schon andeutet, wird Witkowski nicht individualisiert, sondern repräsentiert als Sprachkonstrukt den nationalsozialistischen Mythos. Er ist die Personifikation der Nazi-propaganda. Selbst seine scheinbar harmlose Alltagssprache ist durchsetzt mit Ideologie:

Herr Witkowski redet wieder einmal wie ein Wasserfall, was leider nur Silber ist, Frau Witkowski schweigt dazu, was Gold ist. Diesen Spruch kennt Herr Witkowski noch aus seiner Kinderzeit und zusätzlich aus den Häftlingsunterkünften in Auschwitz, wie übrigens auch den Satz, daß ehrlich am längsten währt. Seit ihm die Geschichte verziehen hat, ist er ehrlich geblieben, und das währt bereits lange. Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen, zu demselben Entschluß hat sich auch die Unschuld durchgerungen. Witkowski fängt in ihr wieder ganz von unten an [...]. Und noch mehr Gold schweigt (wohl für immer): Zahnbrücken, Brillengestelle, gespaltene Halsketten und Armbänder, Münzen, Ringe, Uhren, es schweigt das Gold, weil es vom Schweigen herrührt und

wieder ins Schweigen hineingegangen ist. Vom Schweigen kommt nur das Schweigen (AUS: 98f).

Auch die scheinbar harmlosesten Wörter, die Witkowski benutzt, sind mit ideologischem Inhalt belegt. Wörter wie „schweigen“ und „Gold“ können für Jelinek nach dem Genozid nicht mehr ideologiefrei verwendet werden. Im Sinne von Barthes ist in ihnen der historische Mythos stets präsent. Indem Jelinek den Mythos der Unschuld mit konkreter faschistischer Bedeutung füllt, verweist sie auf seinen ideologischen Charakter. Jelinek verdeutlicht an der Volksweisheit „Reden ist Silber, und Schweigen ist Gold“, wie anfällig die Sprache für Mythen ist. Der Spruch wird seines Inhalts, den Jelinek im ersten Satz dieses Abschnittes andeutet – „sprechen ist gut, zuhören ist besser“ - beraubt und ideologisch angefüllt. Basis der Dekonstruktion ist die inhaltliche Mehrfachbelegung des Verbs „schweigen“ und des Nomens „Gold“: „Gold“ steht als pars pro toto für die ermordeten Juden und für die Wertgegenstände, die man ihnen entwendet hat. Es „schweigen“ die Toten, es „verschweigen“ die Täter. „Vom Schweigen“ (als einer Metapher für die Toten) kommt nur das Schweigen“ (als eine Metapher für den fehlenden Widerstand). Dazwischen macht sich Jelinek noch über die Volksweisheit lustig, indem sie diese wörtlich nimmt. Jelinek entlarvt hier den Mythos der Geschichtsverdrängung ebenso wie sie dies durch die Personifikation erreicht: die Geschichte „hat verziehen“ und „hat sich entschlossen“, die Unschuld „hat sich durchgerungen“, was die Täter zu passiven schicksalsabhängigen Opfern machen würde, wäre der Kontext nicht so zynisch. Jelinek produziert hier, im Sinne Barthes', einen Mythos, indem sie dem Sprichwort seine eigentliche Bedeutung entzieht und es mit einer ideologischen belegt. Sie dekonstruiert ihn aber gleichzeitig, da sie die konkrete Ebene des Genozids miteinfließen

lässt. Jelinek verweist damit auf die durch den Mythos gestohlene Wahrheit der Naziverbrechen, indem sie auf eben genau diese Wahrheit anspielt.

Jede der Aussagen von und über Witkowski impliziert ideologische Bedeutung und ihre gleichzeitige Dekonstruktion:

Sie [Margarethe A.H.] dachte an ein Ährenfeld und einen Spaziergang durchs Grüne [...] Der Vater denkt an das Feld der Ehre, auf dem er nicht geblieben ist. Dafür achtet er jetzt auf das Feld der Familienehre, daß seine Frau, die Sau, nicht mit unbeschädigten Männern fremdgeht [...] Frau Witkowski sagt, daß das Frische tanken oft nötig ist. Herr Witkowski sagt, daß er ihr gleich eine Frische tanken wird (AUS: 17).

Dieser Abschnitt enthält eine Fülle von Wortspielen: Die Homonyme „Ährenfeld“ und „Feld der Ehre“ verweisen auf den ideologischen Charakter der Sprache Witkowskis. Sein Ehre- Verständnis wird durch das Bathos „die Sau“ ironisiert. Es ist hier besonders die der Sprache inhärente Brutalität, die Jelinek als Ausdruck von Machtverhältnissen entschlüsselt. Den Ausdruck „Frische tanken“ setzt Witkowski in die Sprache der Gewalt um: „[...] denn der Exoffizier ist für anderes da als für das Verbreiten von Gemütlichkeit. Er zerstört Behaglichkeit wo er sie vorfindet“ (AUS: 33). Als Stereotyp des Nazifaschismus bleibt Witkowski ein ideologisch geprägtes Sprachkonstrukt. Nur an einer Stelle scheint er für einen kurzen Moment individualisiert:

Es schluchzt der schwere Mann, mit so vielem ist er fertig geworden, so viele hat er fertiggemacht, und jetzt wird er selbst mit vielem nicht fertig. So ein Pech [...] Mein armer armer Otti. Streichel streichel tätschel patsch (AUS: 103f).

Witkowski wird hier aber gleichzeitig durch Sarkasmus (Wortspiel: fertig werden, fertigmachen), zynischem Erzählerkommentar (So ein Pech) und Comic-Sprache (streichel streichel tätschel patsch) verhöhnt.

6.4 Der Mythos vom Heldentum: Hans Sepp

Hans Sepps gleichnamiger Vater personifiziert das Gegenprinzip zu Witkowskis Naziideologie. Als einzige Figur Jelineks präsentiert dieser Charakter uneigennützige Züge, er kämpft und stirbt für ein positives Ziel:

Hans Sepps Vater war aus der Arbeiterbewegung gekommen und auf der Stiege des Todes in Mauthausen umgebracht worden. Als hätte es solche Dinge nie gesehen, bricht sich das Licht der untergehenden Sonne, viel heftiger noch als es aus dieser herauskommt, grell in den Fenstern der Kochgasse. Man muß vor der Gewalt der Natur die Augen zumachen. Geblendet. Die Bewohner sind geübt darin, die Augen vor etwas zu schließen (AUS: 25) [...] Das heißt aber noch lange nicht, daß es das, was man nicht sieht, auch nicht gibt. Sofern es nicht vergangen und also vergeblich und vergessen ist, ist es noch da (AUS: 30).

Jelinek entlarvt Heldentum in der modernen Gesellschaft als einen sinnlosen, unrealistischen und unrentablen Mythos: das Opfer Hans Sepps war vergeblich. Die Kritik der Autorin liegt in der Mehrdeutigkeit des Verbs „blenden“, das sie einerseits wörtlich - jemandem unmittelbar ins Auge strahlen - auf die untergehende Sonne bezieht und im übertragenen Sinn – täuschen, getäuscht werden – als fehlenden Widerstand gegen das Nazi-Regime entlarvt. Das personifizierte Licht und die entpersonifizierte Naturgewalt des Nazi-Faschismus blenden (auch wieder im Doppelsinn), d.h. zwingen die Bevölkerung zum

Wegsehen, was den ihr damit verliehenen Opferstatus gleichzeitig dekonstruiert. Die Anapher „vergangen, vergeben, vergessen“ spielt auf die fehlende Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit an. Ironisch ergänzt die Autorin: „Nach intensivem Leiden stirbt der Hansvater unter einem Felsblock aus original österreichischem Gestein“ (AUS: 82). Die Kritik gilt hier dem „original österreichischen“ Faschismus und falschen Patriotismus. Selbst Hans Sepps Familie hat für seine Ideale kein Verständnis: „Von mir aus hätte er nicht sterben müssen, mir ist das wurscht“ (AUS: 29), spricht sein Sohn, während seine Frau ihm sogar Vorwürfe macht: „Schade, daß ihn der Papa nicht hat aufwachsen sehen. Aber fremde Leute waren ihm ja wichtiger als die Familie“ (AUS: 30). Frau Sepp richtet sich bequem in einem Alltagsfaschismus ein: „Was sich weiter über sie senkt, ist dieser menschliche Teewärmer aus Erschlagenen, Gehenkten, Vergasten, Erschossenen, Goldzahnausgebrochenen“ (AUS: 30). Die Katachrese „Teewärmer“ und die Wortneuschöpfung „Goldzahnausgebrochenen“ unterstützen die Ironie der Aussage. Den Mythos des Widerstandskämpfers und Helden vollkommen demontierend, folgert die Erzählinstanz zynisch: „Vielleicht lernen sie endlich aus der Geschichte und unterstützen von Anfang an die richtigen Kräfte“ (AUS: 100).

6.5 Der Mythos von der väterlichen Anti-Natur: Unfreiwillige Väter

In seiner Studie über den Mythos Mann geht Gilmore davon aus, dass „Männlichkeit kein biologisches Faktum, kein individueller psychischer Zustand, sondern ein kulturelles Produkt“ ist (Gilmore: XI). Er versteht die unter „Männlichkeit“ zusammengefassten Eigenschaften als Konstrukt, das den männlichen Charakter prägt, kontrolliert und damit für eine Gesellschaft nützlich macht. Gilmore geht davon aus, dass

sämtliche Kulturen der Erde ein jeweils definiertes Männerbild haben, das dem Mann aufgezwungen wird. Als Leistungsdruck ausübendes Organ fordere jede Gesellschaftsform vom Mann „daß er seine Potenz (und Kompetenz) unter Beweis stellt“ (Szeczeplaniak: 86). Gilmore beschreibt daher die soziale Rolle des Mannes als die des „Erzeugers, Beschützers und Versorgers“ (Gilmore: 245). Jelinek nimmt dieses Stereotyp in Die Liebhaberinnen auf und dekonstruiert es, wie Gilmore, als gesellschaftlichen Entwurf. Es sind erstaunlicherweise die weiblichen Figuren, die auf hinterlistige Art die naiv, fast schon dümmlich porträtierten männlichen Charaktere in die ihnen zugeschriebene Rolle zu drängen suchen. Paula hat durch den Beginn einer Schneiderlehre die Möglichkeit, vom Mann unabhängig sozial aufzusteigen. Wie Brigitte sieht sie es aber nicht als ihre Aufgabe an, für sich selbst zu sorgen, sondern arbeitet gezielt daraufhin, sich einen „Versorger“ anzuschaffen: „ein mann muß her“ (L: 16). Durch den beabsichtigten Einsatz der Sprache der Massenmedien implantieren Paula und Brigitte Bilder rollenkonformen Verhaltens in die Männerfiguren. Sie präsentieren sich den Männern als Abbild eines von den Trivialmedien produzierten Weiblichkeitsideals:

eines tages beschloß brigitte, daß sie nun mehr frau sein wollte, ganz frau für einen typ, der heinz heißt. sie glaubt, daß von nun an ihre schwächen liebenswert und ihre stärken sehr verborgen sein würden (L: 9).

Brigitte entnimmt ihr Frauenbild den Trivialmedien und eignet sich das Stereotyp der passiven Unterordnung (Schwächen) bewusst an, um einen Mann zu bekommen und nicht mehr arbeiten zu müssen. Heinz' und Erichs Wert wird anhand der Anpassungsfähigkeit an das Männer-Stereotyp gemessen. Sich auf den Ehrenkodex des Kleinbürgertums verlassend, gelingt es Paula und Brigitte schließlich durch

Schwangerwerden, Erich und Heinz zur Heirat zu zwingen. Interessant für diese Arbeit ist nicht der Kontext, sondern die Art, wie Brigitte und Paula, um ihre Ziele durchzusetzen, bewusst zum Sprachrohr der Massenmedien werden. Sie durchschauen die Absicht der Trivialmedien und eignen sich gezielt deren Methode als Selbstzweck an:

was ist das, was da so leuchtet wie reife polierte kastanien, fragt sich heinz eines tages auf dem wege zur arbeit. es ist brigittes haar, das frisch getönt ist [...] heinz hat geglaubt, daß das reife polierte kastanien sind, die da so leuchten, jetzt sieht er aber, daß es brigittes haar ist, das da so leuchtet. er ist erstaunt, daß das schicksal zugeschlagen hat. ich liebe dich, sagt brigitte. ihre haare glänzen in der sonne wie reife kastanien, die auch noch poliert sind (L: 21).

Das der Shampoo-Werbung entnommene Stereotyp schönen glänzenden Haares wird von Heinz als Metapher für schicksalhafte Liebe interpretiert. Jelinek zeigt durch die mehrfache Wiederholung des Ausdrucks, wie bestimmte Signalwörter unbewusst eine Reaktion im Menschen auslösen. Brigitte und Paula erkennen die Wirkung dieser Wörter und verwenden sie dementsprechend für die eigenen Ziele. Wenn man den sprachlichen Aspekt berücksichtigt, kommt man zu einem anderen Ergebnis als die Sekundärliteratur, die die Frauen als unterworfenen, passiven, ausgenutzten Opfer egoistischer Männer-Monster porträtiert. Brigitte und Paula machen sich bewusst zu Mythenträgern von Weiblichkeitsidealen, die sie den Männern aufzwingen. Diese Tatsache soll an den Männern in ihrer Position als unfreiwillige Väter aufgezeigt werden.

6.5.1 „heinz ist ein guter mensch“ (L: 98)

Während Jelinek in den meisten Fällen die Mythen direkt in ihre Kunstfiguren einträgt und diese dadurch zu passiven Repräsentanten funktionalisiert, verkörpern Paula und Brigitte Jelineks sprachliches Prinzip. Die beiden Frauenfiguren erkennen die der Sprache inhärenten Stereotype, dekonstruieren sie aber nicht, sondern verwenden sie eigennützig. Brigitte versucht, um Heinz an sich zu binden, schwanger zu werden: „das kind wird ein wunschkind werden. das kind wird von brigitte gewünscht, aber nicht von heinz“ (L: 106). Dem Mythos der liebenden Mutter entsprechend tarnt sie diese Tatsache als Instinkt:

das wird das ergebnis ihrer großen liebe sein, das kindlein [...] brigitte gibt an, daß so ein kleines wesen sie zu einer mutter einer mutter einer mutter machen würde, daß heinz mit babies nichts anfangen kann, weil er ein mann ist, daß sie mit babies viel anfangen kann, weil sie eine frau ist. heinz wird das baby später lieben lernen, brigitte wird es gleich und sofort lieben können (L: 34).

Den Mythos des „wunschkindes“ als „ergebnis von Liebe“ entlarvt Jelinek in allen ihren Texten. Kinder werden aus ökonomischen Gründen produziert, versklavt und misshandelt. Die weibliche Bestimmung zur liebenden Mutter (ausgedrückt durch die Wiederholung: einer mutter) wird hier ebenso wie die des gefühlsarmen Vaters demaskiert. Heinz, der aus materialistischen Gründen kein Kind möchte und daraus keinen Hehl macht, scheint harmlos, verglichen mit Brigittes Hass gegen das von ihr zur Heirat benötigte Baby:

in wirklichkeit würde sie ihnen am liebsten die zarten fingerknöchelchen brechen, die hilflosen kleinen zehen mit bambussplittern spicken und der

frischangekommenen hauptperson einen dreckigen fetzen statt des geliebten nuckelschnullers ins maul stecken, damit sie endlich mal erfährt, was richtig schreien heißt (L: 35).

Auch der Hass ist ein aus dem Comic-Genre, im besonderen aus Zeichentrickserien entnommenes Klischee, das durch seine übertriebene Brutalität die Aussage verstärkt. In Die Liebhaberinnen verdoppelt Jelinek ihre Sprachkritik häufig noch durch den Inhalt, während sie in Romanen wie Lust oder Die Kinder der Toten auf rein sprachlicher Ebene bleibt. Brigittes Strategie ist schließlich erfolgreich. Heinz heiratet sie und macht sie zur Geschäftsfrau.

6.5.2 „erich ist ein schlechter mensch“ (L: 98)

Auch Paula bedient sich der Sprache der Trivialmedien, durchschaut deren Funktion aber nicht vollständig und lässt sich anfangs vom Mythos Liebe blenden. Sie erträumt sich die Fürstenhochzeit, Babys in weißen Kleidchen und rote Rosen. Während der Kontext den Säufer Erich für den Fehlschlag von Paulas Leben verantwortlich macht, eröffnet die sprachliche Ebene eine andere Perspektive. Aktiver Teil der Beziehung ist Paula, die sich im Sinne von Gilmores Studie einen Erzeuger und Versorger erwählt und dann Erich die Erfüllung dieses Mythos abverlangt:

erich ist ihr jetzt fast gleichgültig, aber dem kind, wenn es reden könnte, wäre erich nicht gleichgültig, sondern vatta [...] dabei hat sie an dem menschen erich gar kein interesse mehr, nur am künftigen vatta erich (L: 103).

erich, der nährvater. so hat es paula von ihrer mutta gelernt. und vom vatta auch, der sie zwar fast totgeschlagen, aber immer regelmäßig genährt hat. der paulavatta hat immer seine pflicht gegenüber der familie erfüllt, was erich auch soll (L: 113).

Paula reduziert den Mann auf die stereotype Funktion des Ernährers. Sich des Mythos bewusst, drängt sie Erich durch Schwangerwerden in seine prädestinierte Rolle. Der Mythos wird für Paula Mittel zum Zweck. Sie treibt Erich zur Hochzeit, indem sie an sein Pflichtgefühl appelliert. Im Gegensatz zu Heinz, der Brigitte sofort im Sinne des Mythos anstandslos heiratet, sieht Erich keine Veranlassung, sich an Paula zu binden. Jelinek spielt hier auf die Macht der Trivialmedien an, für die der begriffsstutzige Erich nicht anfällig ist, weil er sie nicht versteht und ihnen nicht ausgesetzt ist. Obwohl Erich lieber ein Moped als ein Kind will - „hoffentlich siegt das moped in diesem interessenkonflikt“ (L: 115) - gewinnt am Ende der durch die anderen Romanfiguren personifizierte Mythos. Wie Jelinek durch eine Aussage der Eltern Erichs andeutet, habe er ohnehin nichts zu verlieren: ein „bankert [...] kostet dich unter bestimmten umständen ein vermögen und deine zukunft, erich“ (L: 40). Jelinek spielt mit dem Homonym „Umstand“ im Sinne von „Verhältnis“ und „Schwangerschaft“ (andere Umstände), aber auch mit der Tatsache, dass Erich weder ein Vermögen noch eine Zukunft hat.

6.6 Der „gesellschaftliche Vater“ - Elektronische Medien als „Über-Ich“ einer unmündigen Gesellschaft

„du schaust nicht ins fernsehen, das fernsehen schaut auf dich.“ (LU 411)

Die Vaterfigur war von jeher dominantes Symbol der patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Die hierarchische Familienstruktur hat nach Jelinek die Sicherung politischer Macht zum Ziel, da mit der Anerkennung der Autorität des Familienvaters eine ebenso selbstverständlich hingenommene staatliche Obrigkeitshörigkeit einhergehe. In der modernen Gesellschaft sind es die Massenmedien, durch die ein politisches System seine Ideologie verbreitet. Die Struktur der Massenmedien ist, wie Jelinek erkennt, an die der traditionellen Familie angelehnt. Die Autoritätsposition des Vaters übernimmt das Fernsehen selbst, wie Sauter bemerkt, als „väterliche Ersatzinstanz“, indem es, besonders in Fernsehspielen und Familienserien, „traditionelle familien und führungsstrukturen“ (er zitiert hier Jelinek, END: 51) reproduziert (Sauter: 37). Jelinek geht aber noch weiter, indem sie behauptet, dass das Fernsehen Verhaltensweisen nicht reproduziert, sondern produziert und die Gesellschaft diese dann reproduziert:

hauptprinzipien [des Fernsehens sind A.H.] die vaterinhalte in kultur & individuum [...] [sie A.H.] bilden zentrale machtgelanke der gesellschaft monopolistisch institutionalisierte kontrollinstanzen aus in denen sich die gemeinsamen interessen von machthabern treffen. die öffentlichkeit wird gemacht (END: 50).

Die Massenmedien selbst werden zum patriarchalischen „Über-Ich“ der Gesellschaft: „fernsehen ist heute so etwas wie das massenkommunikatorische über ich. es hat die vergesellschaftung übernommen als das technisch fortgeschrittenste medium“ (END: 52).

Jelinek bezieht sich auf Freud, wenn sie folgert, dass die Gesellschaft „den vatermord nicht begehen und sich so niemals wirklich realisieren“ (END: 65) kann: Nur „[d]as Fernsehen bescheinigt uns, daß es uns gibt“ (KIN: 471). Die ans Unterbewusstsein appellierende Struktur der Massenkommunikation verhindert demnach eine individuelle Emanzipation und macht Menschen zu Objekten, zu „Menschenprojektionen“ (KIN: 111). Die menschenverachtende Dimension dieses Prozesses entblößt Jelinek durch Metaphern mit Anklängen an den Nationalsozialismus, wie „Verbrennungslager des TV-Sets“ (KIN: 225), „Endlager“ (KIN: 246) und „muffelige Ofen des Fernsehens“ (KIN: 606). Durch diese Komposita setzt Jelinek die Intention des Fernsehens mit der Menschlichkeit verachtenden, Menschen versklavenden und vernichtenden Funktion der Konzentrationslager gleich.

Nicht nur die Institution der Massenmedien an sich, sondern auch deren Inhalte reflektieren die patriarchalische Familienhierarchie: „die sogenannten familienserien (von der familie über die familie für die familie) und kurzfilme dieser sparte haben den karakter von kontrollinstanzen. von harter lenkung durch einsicht (einsicht)“ (END: 53). Die Wiederholung des Nomens „Einsicht“ gibt der Aussage einen ironischen, doppeldeutigen Charakter: da man das Familienkonzept im Fernsehen sieht (einsehen kann), erkennt und akzeptiert (Einsicht) man es. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich deshalb mit dem Mythos des „gesellschaftlichen Vaters TV“ und seiner Dekonstruktion.

6.6.1 Der Ersatzvater TV, „*denn* keiner kommt ohne seinen vater aus“ (END: 51):

Die Klavierspielerin

das bild ist wirklich gut getroffen. so echt wie im wirklichen leben. (so echt wie im wirklichen leben. fast noch echter). (M: 139)

In dem Roman Die Klavierspielerin verwendet Jelinek Werbesprüche aus den Massenmedien, aber vor allem dem Fernsehen, das, da die Vaterfigur abwesend ist, zum wesentlichen Vermittler patriarchalischer Strukturen wird. In dem Essay Die endlose Unschuldigkeit zitiert Jelinek Otto Gemlins marxistisch-freudianische Theorie der Massenkommunikation: „das über ich ist heute die massenkommunikation vor allem das fernsehen. je gewalttätiger und patriarchaler es ist desto neurotischer die öffentlichkeit“ (END: 52). Das Über-Ich rekrutiert sich bei Gemlin aus „Väterinhalten in Kultur und Individuum“ (Fischer: 19). Als Reproduzent traditioneller Führungsstrukturen wird das Fernsehen zur väterlichen Ersatzinstanz (END: 51). Der funktionslose Vater von Erika wird in seiner Herrscherrolle durch den Fernsehkonsum der Damen ersetzt. Dieses Klischee verbildlicht Jelinek, wenn die in der autoritären Vaterrolle versagende Mutter dem Fernsehapparat diese Aufgabe zuschiebt: „Wenn schon sie, die eigene Mutter, nicht störend eingreifen kann, wird dieses texanische Dauerwellenimitat einer Frau ganz gewiß zu stören vermögen, und zwar durch Schieben des Fernbedienungsknopfs“ (K: 223). Die Autonomie der Mutter scheint sich in der Betätigung des Fernbedienungsknopfes zu erschöpfen:

Eingesperrt ins Gerät winzige Figuren, über die man verfügt, indem man sie willkürlich ein- und ausschaltet. Dem winzigen Fernsehleben ist das große richtige Leben gegenübergestellt, und das richtige Leben siegt, indem es frei über

das Bild verfügen kann. Das Leben richtet sich nach dem Fernsehen, und das Fernsehen ist dem Leben abgeschaut (K: 222).

Der Fernsehknopf suggeriert eine Pseudomacht, indem man damit „frei über das Bild verfügen kann“. Diese „Macht“ negiert Jelinek im darauf folgenden Satz: Das Fernsehen prägt ursprünglich das Gesellschaftsbild (Leben richtet sich nach dem Fernsehen) und reproduziert sich somit selbst (das Fernsehen ist dem Leben abgeschaut). Die Fernsehwelt wird zum Surrogat für das eigene Leben und das Reale wird zur Fassade, während das Irreale zum realen Leben zu werden scheint:

Blau wabert die erste Vorabend-Familienserie aus erst diesem, dann jenem, dann vielen Fenstern [...] Die Fassaden werden zu flächigen Bühnenkulissen, hinter denen nichts zu vermuten ist; alles ist gleich und gesellt sich zu gleichem. Nur die Fernsehgeräusche sind real, sie sind das eigentliche Geschehen. Ringsumher erleben alle Leute zur gleichen Zeit dasselbe (K: 49).

Das gesellschaftliche Über-Ich vereinheitlicht die Menschen und untergräbt jeden Individualismus. Jelinek demonstriert dies wiederum durch die Fernsehmetapher, wenn sie ironisch darauf verweist, was einem Individualisten blüht:

[Jeder erlebt das Gleiche A.H.] außer in jenen seltenen Fällen, da ein Einzelgänger einmal das zweite Programm Aus der Welt der Christenheit eingeschaltet hat. Diese Individualisten werden über einen eucharistischen Kongreß belehrt, der mit Zahlen untermauert ist. Es hat heute eben seinen Preis, wenn man anders sein will als die anderen (K: 49).

So wird auch die Programmübersicht, nach der der Tagesablauf organisiert wird, „in der Familie Kohut sehnsüchtiger erwartet als die große Liebe, die sich nur nicht blicken

lassen soll“ (K: 198). Die Vermischung von Realität und Pseudorealität des Fernsehens im Leben von „Charly Frankensteins Tollen Tanten“ (K: 33), wie Jelinek Mutter und Tochter passend bezeichnet, zeigt sich weniger in der Semantik als am Sprachstil. In der folgenden Kette von Hauptsätzen werden Realität und Fernsehfiktion gleichbedeutend und austauschbar:

Klemmer lacht. Die Mutter kratzt. Der Fernseher kreischt. Die Tür ist zu. Erika ist still. Die Mutter lacht. Klemmer kratzt. Die Tür kreischt. Der Fernseher ist zu. Erika ist (K: 225).

Alles scheint relativ und auswechselbar. Anstelle von Erika, die von Klemmer misshandelt wird, kreischt der Fernseher, während sie, gefangen in der sprachlichen Umklammerung, weder Teil der fiktionalen noch ihrer Lebensrealität zu sein scheint.

Die Sprache und das Bewusstsein sind von Sedimenten des Fernsehkonsums durchzogen. Die Beschreibung von Vorgängen und Gegenständen erfolgt oft durch die Perspektive des Fernsehens: „phallisch geformte Plastikflaschen mit den flüssigen Resten giftig eingefärbter Kinderlimonade (für die pro Sorte Geschmack je eine Tierart singend im Fernsehen wirbt)“ (K: 135). Die Massenmedien prägen die Realität, was Jelinek durch Anthropomorphisierung wörtlich nimmt und anhand der Natur demonstriert: „draußen gurrert der Fernseher“ (K: 227) anstelle einer Taube. Die Natur ist ihrer künstlichen Reproduktion gegenüber nicht konkurrenzfähig: „Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm“ (W: 7).

Die Fernsehstrukturen prägen sich den Menschen ein und beeinflussen deren Weltbild: Die reichere Mittelklasse ergründet beispielsweise Mozarts Requiem anhand des „Mozartfilm[s]“ und „beißt“ sich so „ein Loch in die Hülle eines der ganz Großen“

(K: 22). Als Vaterersatz dient das Fernsehen als Sozialisationsinstanz für die Tochter und prägt somit Erikas Weltbild. Erika „wünscht sich derart übertriebene Betrachtung und Hinwendung, wie sie die Fernsehfiguren erhalten“ (K: 263) und imitiert daher in der Beziehung zu Klemmer die Fernsehperspektive:

Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann [...] Hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen, daß man nie das Ganze sieht, immer nur kleine Ausschnitte, jeder für sich aber eine ganze Welt? Den jeweiligen Ausschnitt liefert der Regisseur (K: 223).

Jelineks Kritik liegt weniger in der direkten Darstellung des Mythos Fernsehen als in der Kollision der durch das Fernsehen vermittelten Strukturen mit der Textrealität. Sowohl Klemmer als auch der Leser zeigen für Erikas sexuelle Phantasien Unverständnis, was Erika wiederum nicht begreift, da sie diese nicht erfindet, sondern nur imitiert. Jelinek produziert „Kunstwelten auf Bildern, die auch künstlich sind (aber nicht künstlerisch)“ (K: 39) und verdoppelt dieses Verfahren kontextuell.

6.6.2 Das patriarchalische Über-Ich Fernsehen: Die Liebhaberinnen und Michael

6.6.2.1 Die Liebhaberinnen

ich mag diese familienserien die leute wirken so echt [...] whaaaam! die beliebte volkstümliche darstellerin fliegt von einem riesigen felsbrocken getroffen tausend meter durch die luft! aber sie fängt sich wieder bravourös. (END: 63)

Das Konzept des Fernsehens als patriarchalisches Über-Ich bildet die Grundlage für den Roman Die Liebhaberinnen. Die durch TV und Trivialliteratur vermittelten Ideologien graben sich ins Unterbewusstsein der Charaktere und werden zur Schablone, durch die diese ihr Leben bewerten. Sich am Familienkonzept der Massenmedien

orientierend, die in der Kombination Liebe, Ehe, und Kinder Glückseligkeit propagieren, scheitern die weiblichen Charaktere am Versuch des Imitierens dieses Images.

Den Trivialmedien entnommene Vorstellungen von Liebe und Familienidyll determinieren das Denken und Handeln der Figuren. Der den Sprachstereotypen der Massenkommunikation immanente Mythos von Familienglück und immerwährender Liebe steht im Kontrast zum Kontext. Basis zwischenmenschlicher Beziehungen ist eine durch Hass geprägte Besitzgier. Die Liebesmetaphorik der Heftchenromane und Familiensendungen wird vom kapitalistisch geprägten Warencharakter der Handlung dekonstruiert. Schon der Titel verweist auf die ökonomisch geprägte Doppelnatur der Liebesterminologie: „lieb“ und „haben“. Während Brigitte nur „haben“ will, möchte Paula „nicht nur haben, sie will liebhaben“ (L: 22). Paula will den Trivialmythos Liebe mit ökonomischen Besitzverhältnissen koppeln, das heißt, sie will ihn in die Realität übertragen, was sich als unmöglich herausstellt. Signalwörter wie: haben, nehmen, brauchen, anschaffen, wollen, bekommen und gehören, bilden in immer wiederkehrenden Variationen das Grundgerüst des Romans. Jelinek zeigt, wie sich Mythen in den kleinsten Wortnuancen ablagern. Der materialistische Aspekt zwischenmenschlicher Beziehungen wird bis in die Tiefenstruktur des Textes anhand der Tätigkeitswörter „nehmen“, „brauchen“ und „machen“ dekuvriert:

die tochter ist noch **wie neu** [...] die tochter soll bald **gebraucht werden**, sie **braucht** es schon nötig, und her damit mit dem **neuen** besseren, als da sind pfarrer, lehrer, fabrikarbeiter, spengler, tischler, schlosser, uhrmacher, fleischhauer! und selcher! und viele andre, u.v.a. und alle **brauchen** sie ununterbrochen frauen und **verwenden** sie auch, aber selber wollen sie auf keinen

fall eine schon **gebrauchte** frau kaufen und **weitereverbrauchen**. [...] es gibt keine prostitution, es gibt aber eine menge unehelicher kinder, die, die hätte es nicht **machen** dürfen, sie hat es aber **gemacht**, dabei hat man es ihr **gemacht** [...] **gebrauchte** frauen werden selten und wenn, dann vom **erstverbraucher** **genommen**. dann müssen sie sich ihr leben lang anhören: wenn ich dich nicht **genommen** hätte, hätte dich kein anderer **genommen**, und du hättest schauen müssen, wo du das geld fürs kind **hernimmst** [...] und du kannst jetzt das geld von mir **nehmen**, nachdem ich das geld für den alkohol vorher **genommen** habe, und ich kann doch ohne schwierigkeiten dafür **nehmen**.

[die Tochter wird] rapide altern und **gebraucht** werden. aber warum soll die tochter nicht **verbraucht** werden, wenn die mutter auch **verbraucht** worden ist?

(L: 16f, Hervorhebung A.H.).

Ähnlich der Aktionsart drücken die fettgedruckten Verben einen zeitlichen Sachverhalt aus: inchoativ: „neu“; durativ: „nehmen, brauchen, verbrauchen“; perfektiv: „verbraucht“. Schestag spricht von einem „serielle[n] Sprachexperiment“ (Schestag: 28). Der Mythos der Liebe als Fundament zwischenmenschlicher Beziehungen wird durch die umgangssprachliche Darstellungsvariation dieser Verben dekonstruiert. Die Wörter „neu“, „brauchen“ und „verbrauchen“ enthüllen den Materialcharakter der Beziehung zwischen Mann und Frau. Die „noch wie neu[e] Tochter“ lässt sich, für das „neu[e] bessere“, die Hauseinrichtung, brauchen:

die küche ist ganz neu und der staubsauger ist neu und die vorhänge sind neu und der ecktisch detto und der fernseher ist neu, und die neue couch ist neu und der neue herd ist zwar gebraucht, aber wie neu (L: 16).

Die Wortwiederholung „neu“ dient der Verstärkung und Ironisierung. Geschickt geht Jelinek zu dem Verb „gebraucht“ über, das den Ablauf der Benutzung verdeutlicht. Ihr Spiel mit der semantischen Vielschichtigkeit des Verbs „nehmen“ hat eine ähnliche Funktion: Der Mann hat die Frau „genommen“ und zwar im Doppelsinn: sexuell und zur Ehefrau, und dafür kann diese ihn nun materiell (Geld) „hernehmen“. Der Mythos verbirgt sich in den unterschiedlichen umgangssprachlichen Verwendungsformen der Verben „nehmen“, „brauchen“ und „machen“. Sie tauchen im Gesamttext wiederholt auf und charakterisieren das moderne kapitalistische Gesellschaftssystem. Der zitierte Abschnitt, der sich durch die Polysemie dieser Verben auszeichnet, spiegelt in komprimierter Form den Inhalt des gesamten Romans. Jelinek verweist durch die Verbwiederholung im besonderen auf die Mythenanfälligkeit jedes einzelnen Wortes. Im Sinne von Barthes durchdringt der Mythos kontextbedingt Wörter und Satzstruktur. Indem Jelinek die Vielschichtigkeit einzelner Wörter systematisch auflistet, verweist sie auf den Mythos und seine Methode. Wie Uda Schestag erkennt, geht es Jelinek dabei um

Veränderung von Wahrnehmungswinkeln, um Perspektivierung in und durch Sprache [...] die ihrerseits zu Wahrnehmungsveränderungen und perspektivischen Verschiebungen gegenüber nichtsprachlichen Wirklichkeitsbereichen führen soll (Schestag: 30).

Jelinek erweitert durch die Variation veränderter Perspektiven den Wahrnehmungshorizont des Lesers.

6.6.2.2 Michael

Der Roman Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft vermischt mehrere Handlungsstränge, die sich alle an vorgegebenen Schemata der Massenmedien orientieren. Eine pervertierte Version der Sendung Flipper und Der gute Onkel Bill wechseln sich ab mit der Liebesgeschichte des armen Michael, der die Tochter eines Multimillionärs heiratet und zum Juniorchef der Firma aufsteigt. Kontrastiert werden diese Erzählteile mit der Geschichte der kaufmännischen Lehrlinge Ingrid und Gerda, die erfolglos dem fiktiven Glück des vorgegebenen Genres „Lore-Roman“ nachzueifern versuchen und fatal scheitern.

In Jelineks Roman ist das Über-Ich der Massenkommunikation doppelt präsent. Es wird als die erzählende Instanz personifiziert und taucht stellvertretend durch die Vaterfigur Koester auf der semantischen Ebene des Romans auf.

Die Autorin dekonstruiert den Mythos des Fernsehens als subversives Machtpotential, indem sie dessen Funktion als patriarchalisches Über-Ich in einer erzählenden Pseudo-Vaterfigur personifiziert und diese in den Roman integriert. Jelinek macht den Leser zum infantilen Kind und unterstellt ihn einem allwissenden belehrenden Vater, der für den Leser urteilt, wertet und denkt. Konsequenterweise spricht diese Vaterinstanz die Leser mit „hallo liebe buben und mädel“ (M: 20) an und sogar als „liebe Kinder“ (M: 109):

guten tag meine lieben ich freue mich euch endlich persönlich kennenzulernen!
bloss eines stört mich an euch: immer sollen die andren schuld sein. ihr müsst schon besser schauen wenn ihr die stiege herunterfallt oder überfahren werdet

oder eure stellung verliert. da stellt man eben die bildschärfe genauer ein. der knopf ist doch wohl gross genug dass ihr ihn seht. nicht? (M: 7).

Mit der persönlichen Anrede ironisiert Jelinek den auch von Barthes formulierten Mythos der „geborgenheit in der menschl. großfamilie“ (END: 58), den das Fernsehen zur Erhaltung des status quo vortäuscht. Das Leben als Abbild der Fernsehrealität wird durch Knopfdruck regulierbar. Dies zu erkennen, fordert Jelinek den Leser auf, indem sie auf die Größe des Knopfes als pars pro toto für das Fernsehen verweist, und damit auf die politische Absicht.

Der Roman vermischt seinen Handlungsstrang mit TV-Shows, verstellten, vorhandenen und erfundenen Familienserien und Interviews. Geleitet, unterbrochen und gewertet wird die Pseudo-Handlung von der vermeintlichen Vaterfigur, die den Leser ebenfalls in den Text integriert:

tja liebe kinder. im fernsehen zuschauen genügt nicht. selber machen ist viel schöner. natürlich könnt ihr nicht alles nachmachen was ihr seht. natürlich könnt ihr keinen onkel bill haben weil der in amerika in new york lebt. und eure onkel hier sind auch viel niedriger als onkel bill. auch wenn onkel bill der architekt hier leben würde wäre er noch viel höher als onkel karl zu hause. aber einen niedrigen onkel bill im fernsehen würdet ihr auch gar nicht haben wollen. nicht? obwohl er eurem onkel karl zu hause sehr ähnlich wäre. deshalb genügt zuschauen im fernsehen. selber machen müsst ihr eure arbeit sonst nichts (M: 109).

Sarkastisch präsentiert Jelinek hier die politische Intention des von der Medienrealität vermittelten Gesellschaftsbildes. Das Ideal der Familienserien (Onkel Bill aus Amerika) kontrastiert mit der Realität (Onkel Karl). Da unerreichbar, verweist das Fernsehen die

Gesellschaft in ihre Schranken (deshalb genügt zuschauen). Das Individuum wird im kapitalistischen System zum Produzenten („arbeit sonst nichts“) reduziert. Zynisch tröstet der „Vater TV“ des Romans seine Kinder/Leser:

liebe jungen und mädchen! ihr wisst doch dass udo jürgens eisern an sich arbeitet.
viele stunden täglich. ihr wisst doch dass udo jürgens an sich selbst ARBEITET?
er sagt es macht ihm grosse freude so hart an sich zu arbeiten. ARBEIT
SCHÄNDET NICHT. wir wollen alle richtig froh sein dass arbeit nicht schändet.
stellt euch einen geschändeten udo jürgens vor! nicht auszudenken wenn udo
jürgens plötzlich als geschändeter auftreten müsste (M: 106).

In diesem Abschnitt demonstriert und dekonstruiert Jelinek die ideologische Methode der Massenmedien. Die väterliche Erzählinstanz setzt durch die Wortwiederholung *Arbeit* den Leser vermeintlich auf die gleiche Stufe mit dem Schlageridol Udo Jürgens und wertet so den Arbeitsbegriff und die Situation der Arbeiter scheinbar auf. Der Großdruck und die Redewendung vermitteln unbewusst die politische Botschaft: die Aufforderung zur Arbeit, die selbst ein berühmter Udo Jürgens nicht zu scheuen scheint. Der unterschiedliche Kontext der psychologischen Arbeit Udos an sich selbst im Kontrast zu der täglichen Arbeitsroutine der Leser entlarvt den falschen Schein ebenso wie die wörtlich genommene Redewendung des geschändeten Udos. Die unterschwellige sexuelle Komponente von „an sich arbeiten“ wird durch den Ausdruck „grosse Freude“ und „hart“ verstärkt.

Ständig wird der Leser als Konsument von Massenmedien vom Erzähler auf seinen infantilen Status hingewiesen: „hallo liebe buben und mädel!“ (M: 20), „liebe junge leser!“ (M: 44), „liebegrösse&kleineleser!“ (M: 50), „liebe junge leser“ (61), „liebe

buben und mädel!“ (M: 78), „liebe jungen und mädchen“ (M: 101). Das Erwachsenwerden im Rahmen der Massenkommunikation ist unmöglich, da diese nach Jelinek nur „Jugendprogramme“ für eine entmündigte Gesellschaft produziert:

na meine lieben buben und mädel! ihr seht natürlich nur das jugendprogramm, ihr müsst ja morgen früh aus den federn. da darf man nicht zu spät schlafen gehen [...] allerdings wird euch euer Lieblingsprogramm die lücke nicht füllen können die zum beispiel der tod eines lieben menschen oder haustiers hinterläßt. allerdings wird auch euer Lieblingsprogramm überhaupt keine lücke füllen können (M: 84).

Jelinek entlarvt die Institution Fernsehen als Ideologiefabrik und spricht ihr jeglichen Wert ab („lücke“). Als gesellschaftliche Vaterfigur lenken, überwachen und leiten die Massenmedien die Menschen. Die Autorin macht dies dem Leser direkt bewusst, indem sie ihn in den Text integriert und einer patriarchalischen Vaterinstanz unterordnet. Der Vater/Erzähler zeigt dem Leser, daß das konstruierte Gesellschaftsbild

einfach viel wichtiger [ist A.H.] als ihr es je sein werdet (M:125) [...] tja liebe kinder! da kann man nur eines sagen: hingehen und nachmachen! (M:131) [...] guten tag und auf wiedersehen liebe junge freunde (M: 141).

Das Fernsehen als gesellschaftliches Über-Ich prägt aber den Text nicht nur auf struktureller Ebene. Die Vaterfigur Koester repräsentiert das Idealbild des autoritären, aber gerechten Patriarchen. Koester ist Firmenbesitzer in einer im Roman ständig angeführten Familienserie und auch aktive Figur im Textgeschehen. Der Roman selbst formuliert den Grund für die Vermischung der beiden Textebenen:

tv ist nicht wirklichkeit. natürlich nicht. aber fernsehen ist der wirklichkeit sehr ähnlich. man erkennt so vieles wieder. allerdings gibt es im wirklichen leben sogar leute die beinahe oder ganz so leben wie die im fernsehen. der herr chef zum beispiel [...] der herr chef lebt in wirklichkeit wie die chefs im tv. es gibt fast nur chefs im tv zu sehen. ein tag ohne chef im tv und das publikum käme aus der übung (M: 83).

Jelinek überträgt das vom Fernsehen projizierte Gesellschaftsbild auf eine kleinbürgerliche Scheinrealität. Das sich daraus ergebende pervers verzerrte Gemisch aus Fürstenhochzeitsträumen und Comic-Brutalität dekonstruiert sich selbst. Mit der Bemerkung, dass es „fast nur chefs im tv gibt“, d.h. bourgeoise Idealvorstellungen, bezieht sich Jelinek auf Roland Barthes:

Unablässig absorbiert die Ideologie der Bourgeoisie andere Klassen, die nicht ihren Status haben und diesen nur im Imaginären leben können, das heißt in einer Fixierung und einer Verarmung des Bewußtseins. Dadurch, daß die Bourgeoisie ihre Vorstellungen durch einen ganzen Katalog kollektiver Bilder zum kleinbürgerlichen Gebrauch verbreitet, heiligt sie der illusionistischen Undifferenziertheit der sozialen Klassen (Barthes: Mythen: 128f).

Das kleinbürgerliche Gesellschaftsbild wird fixiert, indem das Kleinbürgertum indirekt durch die Massenmedien am bourgoisen Lebensstil beteiligt wird, und das täglich, damit es nicht „aus der Übung kommt“. Auch die allen übergeordnete Vaterinstanz des Firmeninhabers Koester bleibt reines Medienkonstrukt. Jelinek geht über Barthes hinaus, wenn sie die Oberschicht als von den Machthabern funktionalisiertes Produkt entlarvt.

Sie zeigt, dass das idealistische Bild, das die Oberschicht dem Kleinbürgertum vorlebt, ebenfalls adaptiert und politisch motiviert ist:

darf ich sie zu einem drink einladen fragt herr koester jemanden der zu ihm passt.
jemand der zu herrn koester passt lässt sich von ihm zu einem drink einladen (M:
119).

Das Verhalten des Chefs ist ebenso rollenkonform („der zu ihm passt“) wie das seiner Angestellten.

Koester personifiziert den Mythos des strengen, aber gerechten und fürsorglichen Vaters, den Jelinek anhand der Formulierungen, die sie zu seiner Etablierung wählt, hinterfragt. Mit der Figur Koesters ironisiert Jelinek den Mythos von der großen Familie der Menschheit. Als gerechter Freund aller steht er scheinbar auf der gleichen Stufe wie seine Angestellten:

herr koester kennt jeden einzelnen vom jüngsten lehrling bis zum kaufm. direktor
genau. er ist allen seinen angestellten eher ein freund als ein vorgesetzter. mit
allem kannst du zu ihm kommen lieber junge und liebes mädchen. hechelnd vor
freude eilt gerda zu herrn koester ihrem freund. sie sagt guten tag herr freund (M:
31).

Im Gegensatz zu „Herrn“ Koester reduziert die Abkürzung „kaufm.“ die Figur auf ihren Titel und ihre Funktion. Der Wechsel von der dritten in die erste Person und die Ansprache mit Junge und Mädchen implizieren väterliche Vertrautheit. Mit der formalen Anrede „herr freund“ verweist Jelinek jedoch eindeutig auf den Klassenunterschied. Das utopische Moment der Klassengleichheit enthüllt Jelinek durch dem Comicgenre entnommene brutale und übertriebene Handlungen und Formulierungen:

gerda zeigt ihrem chef wie lieb sie ihn hat. sie streichelt den herrn chef und sagt ich habe sie lieb herr chef. aber der herr chef tritt gerda von hinten gegen die kniekehlen dass sie einknickt wie ein bambi rehlein (M: 32).

ich habe heute geburtstag sagt die kollegin ingrid zum herrn chef. fein! und wo hat denn die ingrid ihren magen? da! und schon sitzt ein wuchtiger schwinger vom herrn chef gekonnt placiert in ingrids magengrube (M: 63).

Gerdas überzeichnete Liebeserklärung ist ebenso künstlich formuliert wie die Reaktion Koesters. Die Unmöglichkeit einer menschlichen Beziehung zwischen der Ober- und Unterschicht deutet Jelinek durch Verweis auf Märchen an (Bambi). Wie im Comic schlagen, misshandeln und massakrieren sich die Charaktere selbst und untereinander.

die andren kaufm. angestellten und lehrlinge [...] führen [...] ihre kunststücke vor. sie schlagen räder stehen kopf essen brennende zigaretten und stechen sich überall messer in den leib. herr koester lächelt zwar aber sagt kein wort des lobes. er weiss genau wie weit er gehen kann und wie weit nicht (M: 94).

Durch die Formulierung „Kunststückchen vorführen“ degradiert Jelinek die Menschen zu Tieren, die im Konkurrenzkampf jegliche Würde verlieren, wobei ihr Anbiederungsversuch sinnlos ist. Worauf es Jelinek aber ankommt, ist nicht die menschliche Tragödie, sondern zu zeigen, wie funktionsfähig und mächtig selbst unrealistische Mythen sind.

bei der feier sagt der herr chef etwas nettes. zu jedem sagt er das gleiche. trotzdem glaubt jeder dass er das zu keinem andren sagt als nur zu ihm. allen rinnt der schweiss herunter vor angst etwas falsches zu tun oder zu sagen. trotzdem lachen sie im chor über die guten witze vom chef [...] so ein schönes wetter

jubiläumswetter sagt herr koester. gerda ist ganz sicher dass er nur sie damit gemeint haben kann (M: 33f).

Der Vatermythos des Firmeninhabers Koester und seiner großen Familie der Angestellten ist durchgehend Thema des Romans. Da der Mythos den Chef zu Gerdas „Freund“ macht, wird jegliche Handlung, wenn auch wie hier zusammenhangslos (das Wetter und Gerda), durch den Mythos interpretiert.

Der Mythos des liebenden und aufmerksamen TV-Vaters der Familienserien, der seine Kinder beschützt und verwöhnt, wird wiederum in Jelineks spitzer Formulierung demaskiert.

herr koester hält patrizia seine tochter die noch immer dasselbe kind wie vorhin erwartet ganz fest an sich gedrückt. so gehen beide durch die gänge und korridore des koester hochhauses. herr koester hebt zuerst den rechten fuss patrizias und stellt ihn behutsam ein stück weiter vorn wieder auf den boden dann tut er dasselbe mit dem linken. dann schiebt er den schwer gewordenen aber noch immer unheimlich schönen patriziakörper nach. so fürsorglich ist er als mensch und vater (M: 93).

Mit „dasselbe kind“ verweist Jelinek auf Familienserien, und indem Koester sogar Patrizias Füße zum Laufen bewegt, zeigt sie, wie übertrieben und unrealistisch diese Sendungen Menschen porträtieren. Die Macht der Massenmedien ist Thema des Romans. Die bedeutungslose Realität dagegen personifiziert Jelinek in Gerda und Ingrid. Deren Leben, bemerkt sie zynisch, „interessiert [uns A.H.] nicht besonders. nicht? mir wird schon beim schreiben fad“ (M: 62). Anhand eines Liedes, das der Erzähler selbst

formuliert, fasst Jelinek das unmündige Leben der Gesellschaft unter dem Vater „Koester“ und dem Vater „TV“ zusammen:

für euch alle noch mal der text zum mitschreiben: freitag um 4 ist die arbeit der woche vorbei. freitag um 4 fühle ich mich so glücklich und frei. und ich habe die taschen voll geld. für 2 tage gehört mir die welt (M: 131).

für 2 tage gehört gerda und ingrid die welt die ihnen im tv gezeigt wird. das tv zeigt ihnen auch gleich was sie mit dieser welt alles machen können. die andere wirkliche welt gehört natürlich herrn koester (M: 129).

wenn die welt schon jemand andrem gehören sollte für diese 2 tage dann setzt euch besser auch am samstag und am sonntag vor den fernseher. vor allem am samstag. da laufen immer die aufregenden familienspiele! (M: 131).

Der Volksspruch „mir gehört die Welt“ wird von Jelinek wörtlich genommen und daher negiert. Die Welt gehört den politischen und wirtschaftlichen Machtinstanzen, die sie durch die Massenmedien kontrollieren.

6.7 Der TV-Mythos vom gerechten Hausvater

vorsicht vor zuviel! das sieht angemalt aus. (M: 7)

In dem Aufsatz Die endlose Unschuldigkeit setzt sich Jelinek mit den Trivialmedien als mythenprägender Instanz besonders im Bezug auf die kleinbürgerlichen Familien auseinander. Die Familie als kleinste soziale Einheit wird zur wesentlichen Zielgruppe der Massenmedien. Dem Vater als Familienoberhaupt und prägender Kontrollinstanz kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Etabliert wird:

der bürgerliche mütos des „friedlichen zusammenlebens“ der familie in einem friedlichen ungestörten bürgerlichen universum mit einem beschützenden „strengen aber gerechten“ hausvater im vordergrund (nicht einmal im hintergrund!) (END: 63).

Vermittler dieses Gesellschaftsideals sind für Jelinek hauptsächlich die Familienserien: „familie feuerstein lieber onkel bill (man ist lieb zu herzigen kindern und tieren. die allumfassende menschlichkeit schließt auch neger und ausländer und arme leute ein)“ (End: 65). Der zynische Unterton dieser Aussage findet seine Verdopplung im Roman Michael. Hier setzt sich Jelinek mit dem Realitätsgehalt und der politischen Motivation der Sendungen Flipper, Onkel Bill und einiger von ihr erfundener Familienserien auseinander. Jelinek verwendet das Verfahren der Umkehrung, indem sie die Familienserien gegen sich selbst wendet. Sie spielt mit der Leseerwartung, wenn diese Serien sämtliche Ideale und Werte, die sie verkörpern sollen, in pervertierter Weise selbst karikieren. Träger und Repräsentant der Mythen sind ironischerweise nicht die Massenmedien, sondern die in den Text integrierten fiktionalen Zuschauer. Im dialogischen Verfahren kontrastiert Jelinek die Rezeptionserwartungen dieser mit einer mythenverkehrenden Textrealität.

ich würde gerne diesen zahmen delfin sehen [...] angeblich ist er freund aller kinder. angeblich ist es immer lustig wenn er erscheint (M: 25).

porter ricks schlägt als amtperson erst zu wenn es mit milde nicht mehr geht dann geht es mit strengere [...] darf ich ihnen miss nordstrand vorstellen? sie unterstützt mich bei der arbeit [...] das wird ein mordsspass. gern vater. ich halte ihr rechtes bein und den rechten arm fest. sandy kniet auf ihrem linken fuss und

hält miss nordstrand mit den ellbogen die kehle zu [...] jetzt bist du dran vati!
 nein porter bitte nicht. denken sie an unsere schöne kameradschaft. wollen sie all
 dies mutwillig aufs spiel setzen? ich will das alles mutwillig aufs spiel setzen (M:
 25f).

Jelinek bedient sich des Montageverfahrens, wenn sie Zitate aus der Sendung Flipper mit
 diese Sendung dekonstruierenden Textelementen vermischt. Die Wiederholung von
 „angeblich“ impliziert, was der Text überzogen thematisiert: die Zerstörung einer heilen
 Scheinidylle. Die Kombination des Satzes „porter ricks schlägt als Amtsperson erst zu
 wenn es mit milde nicht mehr geht“ mit der Redewendung „wenn es mit Milde nicht
 mehr geht, geht es mit Strenge“, verweist durch das Wortspiel subtil auf die körperliche
 Gewalt, die der Text schildert. Jelinek formuliert hier auch wieder kleinbürgerliche, im
 politischen Sinn rechtslastige Erziehungsmaximen.

Durch die verkehrte Darstellung der Familienserien hinterfragt die Autorin diejenigen
 Mythen, die sie dem Zuschauer vermitteln sollen. Die idyllische Kunstwelt von Flipper
 ist ebenso unreal wie die Horrorwelt, die Jelinek porträtiert. Als gesellschaftsprägendes
 Phänomen sind die Familienserien Basis der Vorstellungswelt der Charaktere. Jelineks
 Kritik äußert sich nicht im Kontrast von Realität und einer durch die Massenmedien
 porträtierten Idealwelt. Im Umkehrverfahren zeichnet sie eine pervertierte TV-Welt,
 deren Brutalität sich in der Gesellschaft widerspiegelt. Ebenso wie Porter Ricks Frauen,
 Tiere und Kinder quält, wird die Unterschicht im Roman körperlich misshandelt. Der
 Realitätsgehalt der Familienserien wird durch den überzeichneten Kontext, aber auch
 durch die fiktionalen Zuschauer selbst dekonstruiert.

sandy und bud sind bei all ihrem glück doch eigentlich halbweisen. schrecklich [...] aber es geht ihnen besser als vielen andren die beide eltern haben. soviel kann er doch nicht verdienen als aufseher. unsre polizisten verdienen doch auch nicht soviel (M: 28).

Bemerkungen wie „sind [...] doch eigentlich halbweisen“ und „unsere polizisten verdienen doch auch nicht so viel“ implizieren Zweifel der fiktionalen Zuschauer am Wahrheitsgehalt der Sendung. Dennoch haben Jelineks Figuren kein kritisches Bewusstsein. Ihre Autonomie beschränkt sich auf den Fernsehkonsum. Sie orientieren sich an einem durch die Medien vermittelten Gesellschaftsbild, obwohl sie Unstimmigkeiten mit ihrer sozialen Realität erkennen. Das durch die Massenmedien vermittelte und für die Charaktere verbindliche Ideal macht - weil es nicht mit der Realität kompatibel ist – ihre die Existenz als Individuen unrealisierbar.

Sinnbild der TV-Produktion Flipper ist der Delphin als Metapher für Freundschaft, Vertrauen und Kameradschaft. Jelinek entlarvt diese Tugenden in der modernen, materialistisch geprägten Gesellschaft als utopisch und sinnlos. Der in der Sendung massakrierte Flipper hat auch für den Zuschauer reinen Objektstatus:

gerda und ingrid sind solche mit denen mal eine familie gegründet werden wird. sie zerbrechen sich den kopf wo sie einen zahmen delfin für ihre späteren kinder herkriegern können (M: 130).

Die Botschaft der Tier-Metapher bleibt für die Figuren unverstanden, man will den Delphin nur besitzen. Barthes sieht in der Vermittlung solcher utopischer Identifikationsobjekte das ideale Mittel politischer Unterdrückung:

Dadurch, daß die Bourgeoisie ihre Vorstellungen durch einen ganzen Katalog kollektiver Bilder zum kleinbürgerlichen Gebrauch verbreitet, heiligt sie die illusionistische Undifferenziertheit der sozialen Klassen. Von dem Augenblick an, da eine Stenotypistin [...] sich in der großen bürgerlichen Hochzeit erkennt, erreicht die bürgerliche Ent-Nennung ihre höchste Wirkung (Barthes: Mythen: 128f).

Die Bourgeoisie propagiert, nach Barthes, ein Idealbild¹³, an dem sich die Unterschicht orientiert. Die Realität wird zugunsten einer attraktiveren Utopie ignoriert und durch ein Wunschbild ersetzt. Die Identifikation des Kleinbürgertums mit der Oberschicht - oder im Fall Gerda und Ingrid mit der Fernsehrealität – ist rein illusorisch. Das unerreichbare Vorbild wird auf seinen materiellen Aspekt hin reduziert („bürgerliche Hochzeit“; „Delphin“).

6.7.1 **„vati ist der wichtigste mann hier der aufseher über coral key park“ (M: 26) Flipper und Der „gute“ Onkel Bill**

Die Vaterfigur in Flipper verkörpert den Mythos des lebenswerten, fürsorglichen, dennoch mutigen Kameraden und zuverlässigen Familienoberhauptes. Porter Ricks ist attraktiv: „er trägt eine helle jeans und helle hemden er ist sehr braun“ (M: 26) und ist maskulin: „ich biege ihnen jetzt zart aber männlich entschlossen den kopf zurück und küsse sie kurz und brutal miss nordstrand“ (M: 26). Er ist das Idol der weiblichen Phantasiewelt: „wenn porter ricks ihr chef wäre würde er ihr immer die tür aufhalten und die aktenstösse tragen. und dabei noch lächeln“ (M: 73). Während der Mythos in der

¹³ „Hervorrufen eines kollektiven Imaginären“ (Barthes: Mythen: 128, Fn.22)

Textrealität und im Fernsehen Bestand hat, entlarvt ihn Jelinek ironischerweise durch das Medium des Fernsehens als reines Konstrukt. In der dargestellten Sendung wird Porter Ricks von seinen Söhnen misshandelt, quält aber auch selbst Kinder, Frauen und den Delfin. Auf die Lächerlichkeit der ständigen Gefahren, die er als Mann bravourös meistert, verweist Jelinek im folgenden Abschnitt:

miss nordstrand gerät in not. porter eilt ihr zu hilfe. sie ist nämlich eingeklemmt.
mit dem tauchermesser schneidet porter einen sauberen rundschnitt am
schenkelansatz dreht den knochen ab und schneidet die restlichen sehnen durch.
beinlos strebt miss nordstrand wieder der oberfläche zu (M: 73).

Die in der Art der Zeichentrick-Serien beschriebene Rettungsaktion karikiert sich selbst. Auch der fiktionale Zuschauer wundert sich: „wie oft porter seine kinder retten muss. in der stadt passiert nicht soviel“ (M: 29). Die von Gewalt dominierte Textrealität scheint verglichen mit ihrem Fernseh Vorbild noch harmlos. Die Kritik liegt im Widerspruch der extremen Überzeichnung:

nein vati ich ziehe dir dieses schwere brett über den schädel. dann hole ich das
geld aus deiner brusttasche (M: 27).

schau die schöne gegend. schau die schönen palmen. schau das schöne meer.
schau der schöne strand. schau der herzige flipper. schau das schöne haus. schau
das große motorboot und das auto (M: 28).

bud du bindest vatis füsse an den bootssteg ich befestige seine hände am boot.
wird das ein spass wenn wir dann gas geben! (M: 29).

Im freundlichen Ton der Familienserien („wird das ein spass“) zerstört Jelinek das Fernsehidyll durch destruktive Inhalte.

Das gleiche Verfahren wendet die Autorin bei der Rezeption der Serie Guter Onkel Bill an. Im Kontrast zum Motto „man ist lieb zu herzigen kindern und tieren. die allumfassende menschlichkeit schließt auch neger und ausländer und arme leute ein (End: 65)“, quälen die Kinder einen sozial schwächeren Ausländerjungen und werden selbst vom Onkel sexuell missbraucht.

euer onkel bill muss aber ein feiner kerl sein. ist er. und er kann einfach ALLES (M: 16) [...] bill davis zeigt den kindern seinen schwanz und was man damit alles machen kann. fein onkel bill darf ich auch mal meldet sich jody übermütig während cissy noch eher scheu auf onkel bills penis schaut. aber das wird sich ändern und gut ding braucht weile [...] gut also hier vorne immer hinauf und hinunter aber (keuch) [...] mein schwanz ist zwar schon sehr hart (keuch) aber er könnte noch viel härter werden (keuch keuch) [...] cissy cissylein (keuch) jetzt wird gleich etwas passieren (keuch) [...] lass sie dort die cissyfingern braaav (keuch). ja gut so (keuch) aaaaaah! (M: 38f).

Die verstümmelte Zusammensetzung aus direkter Rede mutet wie ein Zitat der Originalsendung an. Ansatzpunkt der Kritik ist das durch Grossdruck betonte Wort „alles“, das, wörtlich genommen, auch negative Eigenschaften beschreiben kann. Der darauffolgende Satz, in dem „alles“ im Kontext zu Bills „Schwanz“ wieder aufgegriffen wird, veranschaulicht dies. Im Stil der Comic-Sprache und mit dem Mittel der Onomatopöie beschreibt Jelinek im weiteren Verlauf mehrfach Bills sexuelle Befriedigung. Sein sexueller Anspruch und seine Potenz stehen proportional zu seinem gesellschaftlichen Fortkommen:

dein vögelchen kenne ich schon lieber onkel bill. aber warum hat mr. french nicht auch so eines? du weisst doch dass ich architekt bin buffy? ja onkel bill. und du weisst auch dass man dazu lange studieren muss? [...] und du weisst auch dass mr. french unser butler ist? [...] und weil mr. french nicht so weit vorangekommen ist wie ich und weil er daher tun muss was ich ihm auftrage deshalb hat mr. french auch kein vögelchen wie ich hier unten (M: 44).

Die Kritik liegt im Kontrast des den Kindersendungen adäquaten Vokabulars und dessen metaphorischer Bedeutung. Die Diminutivform „vögelchen“ wird zur Metapher für den Phallus („vögeln“). Jelinek verspottet durch Überzeichnung den moralischen Gehalt, den diese Art Serien zu vermitteln sucht und dekonstruiert gleichzeitig den Mythos vom Penis als maskulines Machtsymbol.

6.7.2 „geld macht glücklich“ (L: 29): Wohlhabende Väter

Koester (L), Willy Fisch (M), der Vater Susis (L) und Sophies (AUS) sind als Vertreter der reicheren Oberschicht scheinbar die einzigen Väter, die sich die Beachtung ihrer Kinder „leisten“ können. Der Mythos des liebenden und aufmerksamen Vaters wird im Fall Koester/Fisch durch Montage aus Familienserien, bei Sophie durch materielle Aspekte und bei Susi durch Kontrast zu anderen Figuren etabliert. Inwieweit die sprachliche Methode Jelineks diesen Prozess beeinflusst, soll im folgenden untersucht werden.

Familienserien produzieren nach Jelinek den „autoritären“, unterwürfigen Charakter. Im Zentrum steht die alles dominierende und überragende Vaterfigur:

ein besonderes produkt: salto mortale [...] hier entstehen nämlich sogar spannungsansätze zu einem kritisch aggressiven duell zu einer auseinandersetzung mit dem vater dem oberhaupt der artistenfamilie. die folge ist aber (!) nicht etwa eine verweigerung der jungen sondern: ein sogenanntes „einsichtiges“ reumütiges wieder anerkennen ein neuerliches aufsiehnehmen dieser autorität basierend auf liebe treue zusammengehörigkeit an einem strang ziehen und ähnlichen irrationalismen (END: 65).

Die stereotypen „Irrationalismen“, von denen Jelinek hier spricht, demaskiert sie in allen ihren Texten. Der von Willy Fisch (Anspielung auf den Schauspieler Willy Fritsch) personifizierte Mythos des verständnisvollen Familienvaters steht im Kontrast zur Brutalität, die Jelinek in das von ihr beschriebene Familienidyll infiltriert. Die Sprachfloskeln, mit denen Jelinek Willy Fisch charakterisiert, wirken wie die einer Familienserie entnommenen Versatzstücke:

der alte herr lächelt und denkt sein sohn ist doch ein teufelskerl [...] natürlich weiss willy fisch genau dass sein sohn schauspieler werden will. aber er läßt sich nichts anmerken. er will dass thomas so viel vertrauen zu ihm hat dass er ihm selber die wahrheit erzählt (M: 13).

Ausdrücke wie „der alte herr“, der in der dritten Person gehaltene Plauderton und Konzepte wie „vertrauen“ und „wahrheit“ kopieren den familiären Fernsehstil. Diesen fortsetzend, füllt Jelinek die schönen Worte mit grausamen Taten:

zu tisch bitte. willy fisch hat sich eine bunte Schürze umgebunden. [...] thomas steckt ganz reizend den ungezogenen buben spielend sein händchen mitten in die sahnekrone auf der torte [...] die oma [...] nimmt [...] den schweren tortenheber

aus silber und schlägt ihn dem kleinen thomas zur strafe auf die fingerl [...] der vati füttert seinen thomas weil der sein händchen nicht mehr bewegen kann [...] essts nur kinder esst. willy fisch legt jedem ein neues stück auf den teller [...] die beiden kinder das große kind willy und das kleine kind tommy sind gleich dabei wenns um einen unsinn geht. sie ziehen sich gleich aus und wälzen sich in der cremetorte herum. und schmieren einander die feine fülle überallhin auch dorthin wo sies sonst nicht so gem haben. und die omi ist die allerwildeste dabei sie wird wieder ganz jung. sie setzt ihrem liebbling tommy zwei kandierte kirschen statt seiner augen ein. ganz blind tapst der tommyfrosch da herum. willy wirft seiner mutter eine handvoll schlagobers ins gesicht (M: 47ff).

Die „bunte schürze“ und fröhliche Ausgelassenheit stehen im Kontrast zur im Comic-Stil überzeichneten Handlung, in der die Omi dem Enkel die Hände bricht und die Augen durch Kirschen ersetzt. Der Vater wird zum infantilen Verbündeten.

Susis Vater wird durch Parallelisierung und im Kontrast zu Heinz' Vaterfigur charakterisiert:

wieder einmal hält der zu kurz gekommene heinzvater seinen sohn im polizeigriff nieder [...] der vater spricht mit der wucht seiner ganzen desolaten lebenserfahrung [...] heinz japst nach luft [...] susi japst nach luft unter den festen sportlichen umarmungen ihres sportlichen vaters, der auch tennis spielen kann. susis vater umarmt seine tochter, weil sie eine gute torte ganz allein vollbracht hat [...] der vater von heinz hat sein leben noch immer nicht ganz zu ende vollbracht (L: 98f).

Jelinek spielt mit den Bedeutungsnuancen des Verbs „niederhalten“. Der Vater unterdrückt den Sohn im doppelten Sinn, körperlich durch den Polizeigriff und im übertragenen Sinn durch seine sozial niedrige Position, die dem Sohn kaum Aufstiegsmöglichkeiten erlaubt. Heinz bekommt durch die körperliche Gewalt und soziale Einengung im übertragenen Sinn keine Luft mehr. Die negative Metapher des Nach-Luft-Japsens wird in der Parallelisierung mit Susis Situation positiv belegt. Die körperliche Zuneigung des Vaters dient dem Lob, nicht der Gewalt. Durch die Anaphern „Tennis“ und „Torte“ etabliert Jelinek den Mythos des supersportlichen (dreifache Wiederholung) Vaters, der seine im Haushalt erfolgreiche Tochter in ihrem Stereotyp bestätigt. Der doppelte Sinn des Verbs „vollbringen“ wird durch Perspektivenwechsel und die Übertragung vom Kind (Susi) zum Vater (Vater von Heinz) gesteigert. Der Vater von Heinz hat weder etwas im Leben erreicht (vollbracht), noch je etwas beendet (vollbracht). Durch die Gleichsetzung der Torte mit dem Leben des „Heinzvaters“ verweist Jelinek auf den Wert von Menschen im patriarchalischen Gesellschaftssystem.

6.8 Jelineks literarische Auseinandersetzung mit dem Leben des eignen Vaters

Waren das glückliche Tage, wo der Familienvertreter noch nichts zu fressen hatte, weil er jetzt nämlich auch noch sein Leben verlieren soll, was viel schlimmer ist als nichts zu fressen zu haben. (EU: 7)

In dem Text Erschwerende Umstände oder kindlicher Bericht über einen Verwandten fasst Jelinek in einer Art biographischen Überblicks zynisch und distanziert das Leben ihres Vaters zusammen.

Das Familienmitglied wird im Jahre 1904 geboren. Das Unglück will es, daß es als Jude auf die Welt kommt, was zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte

nicht gern gesehen wird. Bald schlägt sich das in der Gemütslage des jungen Mannes nieder, er wird reizbar und oft auch gedrückt. Die drückenden Umstände wirken sich eben in erhöhtem Druck auf das Mitglied aus (EU: 106).

Die Vaterposition wird an keiner Stelle als solche identifiziert. Die Erzählerfigur spricht von einem Verwandten und von einem Familienmitglied, das durch die Abkürzung „Mitglied“ ironisch auf den Phallus reduziert wird. Dem „kindlichen Bericht“ entsprechend, schlägt der Erzähler einen naiven, von der Nazi-Propaganda geprägten Erzählton an:

Jedenfalls eins ist gut dabei, daß der Verwandte ein naturwissenschaftliches Studium wählt. Fachrichtung Chemie, was seinen Neigungen und Interessen entspricht, falls ein solches Exemplar der Gattung Mensch überhaupt das Recht zu Neigungen und Interessen hat (EU: 106).

Der kritische Kommentar liegt in der Selbstverständlichkeit, mit der der Erzähler die Nazi-Propaganda unkommentiert in den Text einträgt, indem er wie beiläufig die Persönlichkeitsrechte der Juden anzweifelt. Das Leben des Vaters wird aus der Nazi-Perspektive beschrieben und bewertet:

Der Verwandte muß nämlich die ganze Zeit neben dem Studium arbeiten und verdienen, ist er doch einer der ganz wenigen Vertreter seiner Rasse, die nicht, wie man so schön sagt, mit einem silbernen Löffel im Mund geboren werden [...]

Die silbernen bzw. goldenen Löffel werden übrigens vielen Rassenvertretern später aus dem Mund wieder herausgebrochen (EU: 106f).

Mit Anspielung auf die Nazi-Propaganda, nach der alle Juden reiche Wucherer sind, beschreibt der Erzähler den nicht vermögenden Vater als Ausnahme seiner „Rasse“. Wie beiläufig verkehrt er die Redensart des goldenen Löffels zum Bild für den Genozid, bei

dem man den Juden die Goldzähne ausbrach. In einem Perspektivenwechsel wertet der Erzähler, stellvertretend für den Leser, die Mitarbeit des Vaters am Nazi-Regime moralisch ab:

Der Verwandte zieht schließlich doch das Leben dem Tode vor und arbeitet Kunststoff. Wir werden das sicher nicht verstehen! [...] Sie hätten sicher anders gehandelt an seiner Stelle (EU: 109).

Ironisch spielt Jelinek auf das für sie fast schon pathologische Verhalten der Nachkriegsgesellschaft an, die für ihre eigene Unschuld plädiert, indem sie die Opfer zu Tätern macht. Die Autorin verweist auf den Fortbestand der Nazi-Sprache und -Ideologie, wenn sie die Nazi-Terminologie auch zur Bewertung der Nachkriegsereignisse beibehält:

Ausgerechnet 15 Jahre später (er hat übrigens [...] einen kleinen Mischling fabriziert, ein ganz schönes Risiko, wenn man das Alter von Mutter und Vater bedenkt. Wie leicht hätte nicht ein kleiner Mischling, sondern ein kleiner Krüppel, ein kleines Mongölchen daraus werden können! Aber nein, das Kind war soweit ganz o.k.) ausgerechnet dann also muß der Trottel wahnsinnig werden [...] Einfach plemplem. Total regrediert. Verrückt. Verblödet (EU: 110).

Jelinek definiert sich hier selbst anhand der Nazi-Propaganda als einen erstaunlicherweise gesunden Mischling. Durch die Wortwahl des „Trottels“ drückt sie ihr Unverständnis für die Tatsache aus, dass der Vater die Nazi-Zeit geistig überlebt hat, die Folgezeit aber nicht. Durch den Verweis auf den Genozid relativiert sie das negative Kindheitserlebnis und Einzelschicksal der Vaterfigur.

Der Familienzugehörige ist keinen leichten Tod gestorben [...] Es waren aber schon andre vor ihm schwerer Tode gestorben, was man der Gerechtigkeit halber an dieser Stelle anmerken muß (EU: 111).

Jelinek setzt sich distanziert mit der Biographie ihres Vaters auseinander. Dennoch schlägt sich ihre Betroffenheit im Zynismus der Kommentare nieder. Durch die unpersönliche Erzählperspektive kritisiert Jelinek die Rassenideologie der Nazis nicht nur als Einzelschicksal, sondern als Schicksal eines ganzen Volkes. Indem Jelinek nicht die persönliche Perspektive wählt, sondern verschiedene gesellschaftliche Diskurse in ihr vereinigt, dekonstruiert sie das faschistische Potential der modernen Sprache und Gesellschaftsideologie.

6.9 Väterliche Verhaltensmuster als gesellschaftlich-kulturelle Erscheinungen

Die sozialwissenschaftliche Familienforschung und die meist biographisch geprägte Vaterliteratur beschäftigt sich in der Moderne mit der Frage innerfamiliärer Autoritätshierarchien und der gesellschaftsdominierenden Position der Familienoberhäupter. Schwerpunkt der Untersuchungen ist die Bedeutung von Vaterinstanzen und deren Machtpotential. Als erster großer Einschnitt in das gesellschaftliche Autoritätsgefüge gilt die Industrialisierung. Die maschinelle Produktion macht selbständige Väter zu besitzlosen Arbeitern, die häufig auf die Mitarbeit von Frauen und Kinder angewiesen sind. Die Familienoberhäupter verlieren daher ihre Wichtigkeit in der materiellen Erhaltung der Familie. Einen wesentlichen Einfluss auf die Autoritätsposition des Vaters hat auch der Zweite Weltkrieg. Viele werden getötet oder sind durch ihre Teilnahme am Krieg, gewollt oder ungewollt, in höherem Maße

mitschuldig geworden als die Frauen, was zum Verlust moralischer Sicherheit und Autorität führt. Der Zweifel der Jugend an der bestehenden Autoritätsstruktur artikuliert sich dann in der 68er Rebellion.

Lempp charakterisiert die Zeit von 1933 bis 1945 als „letztes Aufbäumen des Patriarchats“ (Lempp: 178), und Alexander Mitscherlich spricht im Anschluss daran sogar von einer „vaterlosen Gesellschaft“ (Mitscherlich: Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft). Das Erlöschen des Vaterbildes ist für ihn Folge der Arbeitsspezialisierung, die das Trennen von Öffentlichkeit und Privatbereich verursacht. Kulturpessimistisch sieht er dem Ende des „Äon der Vaterherrschaft“ entgegen, da kritische Vernunft und Emanzipation für Mitscherlich nur durch den Vater vermittelt werden könne: „Die Identität mit dem Vater muß gefunden sein, um zu ihrer Zeit überwunden [...] zu werden“ (Mitscherlich: 319). Zu dem Bild der vaterlosen Gesellschaft bemerkt Elisabeth Plessen:

[M]erkwürdig dies: die Nachkriegsgesellschaft wird zuweilen als „vaterlose Gesellschaft“ apostrophiert, obwohl sie nach wie vor eine von Männern beherrschte Gesellschaft ist (Plessen: 20).

Für Plessen lebt im modernen demokratischen Staat die väterliche, autoritäre Ideologie in der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur weiter und kontrastiert mit dem allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungsgrad. Für sie scheinen die Vaterfiguren im öffentlichen Leben zwar verschwunden, ihre Ideologie aber noch immer präsent zu sein.

Jelinek zeigt durch ihr mythendestruierendes Verfahren, dass es nicht auf den Unterschied von gemäßigt-patriarchalischer (rezessive Vaterfigur) oder autoritäts-patriarchalischer Familienstruktur (dominante Vaterfigur) ankommt. Ebenso wie alle

anderen Positionen der Gesellschaft ist für Jelinek die Vaterinstanz ein funktionalisiertes, zweckdeterminiertes Konstrukt und daher der Grad ihrer Macht sekundär. Jelineks Vaterfiguren verkörpern inhaltslose Autoritätsinstanzen, die durch die von Massenmedien verbreiteten Mythen etabliert werden. Jelinek deckt anhand von stereotypen Darstellungen kultur- und gesellschaftsspezifische und -typische Verhaltensmuster und Bewusstseinsstrukturen auf. Die verschiedenen Nuancen des Mythos, die ihre Figuren repräsentieren, tragen alle mehr oder weniger zur Etablierung eines politischen Machtapparates bei, indem sie die Erhaltung des Status quo und die Unterordnung unter eine autoritäre Gesellschaftsstruktur proklamieren. Absicht der Autorin ist nicht die Destruktion väterlicher Autorität, sondern das Entschlüsseln der Funktion und Motivation des von ihr verkörperten Mythos. Jelineks politisch motivierte Vaterkonstrukte prägen als verinnerlichte Stereotype die moderne Gesellschaft. Dadurch, dass Jelinek den Mythos des Patriarchen aufzeigt und dekonstruiert, hinterfragt sie die Intention von künstlich produzierten Machtinstanzen und damit zusammenhängend die Basis der modernen Gesellschaft.

7. Wie der Vater, so der Sohn. Söhne als Mythenträger

Die sogenannte „Vaterliteratur“ ist eigentlich eine Literatur der Söhne, die durch die Auseinandersetzung mit dem Patriarchen ihre eigene Existenz zu ergründen versuchen. Vor allem die Literatur der Vergangenheitsbewältigung des Faschismus lässt sich im allgemeinen als Trauerarbeit betrogener Söhne interpretieren. Den individuell motivierten Dispositionen der schreibenden Söhne setzt Jelinek ein mythendestruierendes Gesellschaftskonstrukt entgegen, das den Generationenkonflikt auf die gesellschaftliche

Ebene verallgemeinert und dadurch analysiert. Jelineks Methode enthüllt einen fundamentalen Zweifel an den Gesetzen der Gesellschaft – sei es am Vertrauen auf elterlichen Schutz, an der geschichtlichen und sozialen Gerechtigkeit oder am Glauben an kindliche Unschuld.

7.1 Der Mythos von der Einzelpersönlichkeit: Die Ausgesperrten

Jelineks Methode der Mythenzertrümmerung basiert, im Sinne von Barthes, auf einer Diskrepanz von Objekt- und Metasprache. Häufig verwendet die Autorin Intertexte als Objektsprache und entschlüsselt deren ideologische Intention als Metasprache. Sie legt dem Roman Die Ausgesperrten Werke von Camus, Sartre, Batailles und den Text Massenpsychologie des Faschismus von Wilhelm Reich zugrunde und verdoppelt den intertextuellen Bezug, indem Leser und Charaktere zu Rezipienten der Intertexte werden. Jelinek eignet sich ebenfalls die Bedeutung der Intertexte an und erweitert sie um eine kritische Dimension: Wie Marlies Janz bemerkt, setzt sich Jelinek in diesem Roman auf verschiedenen Textebenen mit den Idealen des Existentialismus auseinander (Janz: Elfriede Jelinek: 43). Jelinek verweist auf den Mangel wichtiger gesellschaftlicher Aspekte in der Existentialismustheorie, indem sie deren Ideale mit denen der Rezipienten im Roman überlagert. Der Leser liest die Prätexte durch den Filter der Charaktere und erkennt an der Diskrepanz von Objekt- und Metasprache die kritische Absicht. Die ideologische Intention der Intertexte macht Jelinek als Metasprache „selber zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette“, mythifiziert diese durch den Kontext und schafft so einen künstlichen Mythos (Barthes: Mythen: 121). Die Intertextrezipienten im Roman eignen sich zwar die Struktur der Existentialismustheorie an, füllen sie aber

mit ihren eigenen Idealen. Der Originalsinn der Prätexte wird durch den neuen Zusammenhang deformiert, aber nicht substituiert (siehe Barthes: Mythen: 102) und dadurch von Jelinek kritisch beleuchtet. Diese Methode soll im Folgenden aufgezeigt werden.

7.1.1 Der marxistische Mythos von der Arbeiterschaft als revolutionäres

Subjekt: Hans Sepp Junior

Wilhelm Reich analysiert in seinem Text Massenpsychologie des Faschismus die Anfälligkeit des Kleinbürgertums für faschistische Tendenzen, wobei er auf die revolutionäre Kraft der Arbeiterschaft vertraut. Durch die faschistoide Kleinbürgerfamilie Witkowski personifiziert Jelinek Reichs marxistisch-psychoanalytischen Ansatz, zerstört aber, anhand der proletarischen Arbeiterfamilie Sepp, dessen utopische Hoffnung auf eine Revolution. Der Arbeitersohn Hans Sepp reflektiert Camus' Individualismus-Theorie aus zweiter Hand, indem er sie bruchstückhaft von Rainer übernimmt. Verstanden hat er sie - ebenso wie Rainer - nicht. Während die Mutter die sozialistische Kraft der Masse predigt, versteht sich Hans als „eine Einzelperson, die sich andere Einzelpersonen, Frauen nämlich, zu Willen macht“ (AUS: 78). Diese Aussage destruiert der Text zweifach, da Hans einerseits nicht individualisiert wird, sondern Abbild der Reden seiner Freunde und der Trivialmedien ist und andererseits, indem er sich vor Sophie prostituiert. Hans eifert den amerikanischen Superhelden nach, über die er in Heftchenromanen liest und die er im Fernsehen sieht, und die ironischerweise ebenso wie er auf ihre körperliche Kraft reduziert werden. Durch die Verdopplung Vater-Sohn (beide haben denselben Namen) vermischt und karikiert Jelinek faschistische und sozialistische

Ideale. Auschwitz wird zum „Teewärmer“ (AUS: 30) im Haushalt der Mutter, die sich behaglich und unreflektiert in ihre Opferrolle einhüllt und kontinuierlich die Geschichte der Arbeiterbewegung monoton und unreflektiert aus der Fachliteratur zitiert. Hans Sepp, der „Einzelpersönlichkeit“ mit „Individualismus“ verwechselt, hat vor seinem Vater und dessen Idealen keinen Respekt:

Das Bild des toten Vaters glubscht in unangebrachtem Optimismus und unangebrachtem Vertrauen auf die geschichtsbildende Kraft der Werktätigen aus seinem Rahmen, in den er für die nächsten Jahre (solange überhaupt noch einer an ihn denkt) verbannt ist und nicht mehr klassenkämpfen kann (AUS: 227).

Jelineks Kritik äußert sich in der sprachlichen Überzeichnung. Das der Umgangssprache entnommene Wort „glubschen“ wird mit der fachsprachlichen Phrase: „geschichtsbildende Kraft der Werktätigen“ kontrastiert. Die Wiederholung von „unangebracht“ und die Wortneuschöpfung: „klassenkämpfen“ provozieren einen sarkastischen Unterton. Durch die Figur Hans Sepp reduziert Jelinek Reichs Vorstellung von der politisch aufgeklärten und sozialistisch geprägten Arbeiterschicht zur Utopie. Was Hans Sepp lernt ist, dass in einer materialistisch determinierten Gesellschaft „krankhafte Altruisten“ (AUS: 227) dem Untergang geweiht sind:

Recht geschieht ihm [...] und wenn man es glauben darf, so zerfielen Millionen andere mit ihm und verschwanden ohne Spuren in der Welt, und es kommen immer neue herbei und verschwinden, weil ihre Existenzen ohne Belang sind (AUS: 227).

Durch Propagandasprüche, hier angedeutet mit „wenn man es glauben darf“, aber vor allem dem Zitieren des zynischen Auschwitz-Slogans „Arbeit macht frei“, destruiert

Jelinek sämtliche sozialistischen Emanzipationshoffnungen: „Nachdem der Vater von Hans durch die Arbeit frei gemacht worden war, starb er sehr schnell. Viele arbeiten ihr ganzes Leben lang und sind immer noch nicht frei“ (AUS: 81f). Jelinek enthüllt den Euphemismus „frei“ indem sie ihn als das beschreibt, was er in den Konzentrationslagern bedeutete – den Tod. Indem sie den Spruch wörtlich nimmt „viele arbeiten [...] und sind immer noch nicht frei“, negiert sie die sozialistische Vorstellung der Klassengleichheit. „»Frei« sein und Herrschaft ausüben fällt in dieser wüsten Mixtur aus marxistischen und faschistischen Referenzen [die Jelinek in dem Roman als in der Nachkriegsgesellschaft präsent darstellt A.H.] zusammen und pervertiert den Freiheitsgedanken zur ideologischen Rechtfertigung für den Sozialfaschismus und –Darwinismus“ der Jugendlichen (Janz: Elfriede Jelinek: 41). Hans Sepp und sein Vater scheinen einander widersprechende Ideale zu repräsentieren, doch im Endeffekt destruiert Jelinek durch beide Figuren den selben Mythos: die Überwindbarkeit der Klassenschranken und die Utopie der „großen Familie der Menschheit“ (Barthes: Mythen: 16).

7.1.2 „Der existentialistische Mythos vom freien Selbstentwurf des Einzelnen“

(Janz: 48): Das „Genie“ Rainer

Anhand der Gestalt Rainer Witkowskis präsentiert Jelinek den Mythos des aufstiegshungrigen Kleinbürgertums und dessen utopische Identifikationsversuche mit dem Besitzbürgertum. Determinierend für das Verständnis dieser Figur ist das im invertierten Titel angedeutete Theaterstück Die Eingeschlossenen von Sartre. Durch kontextuelle Anlehnung an den Prätext erweitert Jelinek ihren Roman um eine textanalytische Tiefenstruktur. Beide Werke konzentrieren sich auf die Nachkriegszeit - das Ende der

fünfziger Jahre - und untersuchen anhand einer Vater-Sohn-Konstellation das Schuldbewusstsein der Kriegsteilnehmer und deren Einfluss auf die Folgegeneration. Sartre konstruiert ein konziliantes Ende, da Vater und Sohn als Buße für die Nazivergangenheit Selbstmord begehen, indem sie sich mit einem Auto von einer Brücke stürzen. Jelineks Vater- und Sohn-Figuren verkörpern die Gegenperspektive und enthüllen somit Sartres Vorstellung von Reue als Flucht vor dem Verantwortungsbewusstsein sowie als naive Utopie. Jelinek spielt die Selbstmord-Szene nach, wenn Rainer das Auto mit dem Vater auf einen Stausee zusteuert:

Der Vater schaut auf den Sohn wie ein Mann verständnisvoll zu einem anderen Mann. Der Sohn schaut nicht zurück, sondern vor sich hin [...] Jetzt gehen wir beide gemeinsam drauf, horrible, denkt Rainer [...] Im letzten Augenblick wird der Vaternord, kombiniert mit Selbstmord, abgeblasen, weil man zu feige ist, seinem Leben ein vorzeitiges Ende zu bereiten (AUS: 149f).

Der Vater schaut den Sohn nicht im Einverständnis der auf sich zu nehmenden Buße an, sondern weil er sich selbst sexuell befriedigt. Rainers Hass gegen den Vater gründet nicht auf dessen Mitschuld am Genozid, sondern auf seiner sozial schwachen Position, die dem Sohn jegliche Aufstiegsmöglichkeit nimmt. Konsequenterweise siegt die Selbstsucht über den Selbstmord. Weder Witkowski noch sein Sohn lernen aus der Vergangenheit. Der Vater setzt die Nazi-Gräueltaten in seiner Familie fort, während der Sohn sich durch Begriffe wie „Genie“ (AUS: 14), „Führernatur“ (AUS: 200) und „Führer“ (AUS: 129) definiert und auf einer „Treppe aus lebendigen Menschen“ (AUS: 20) zum „Übermenschentum“ gelangen will. Faschistoide Vorstellungen determinieren unterschwellig Rainers Sprache. Dadurch dass er sich weitgehend auf das Zitieren von

missverstandenen Camus- und Sartre-Texten beschränkt, verweist Jelinek auf die Gefahr eines unreflektierten Freiheitsideals und eines übermäßig ausgeprägten Selbstbewusstseins.

Rainer erklärt die Schönheit von Gewalt, wenn man das Zerschlagen von Knochen und Knöcheln, das Zerreißen von Sehnen sowie das Aufplatzen von prall gespannter Haut spürt oder gar herbeiführt (AUS: 63f).

Ebenso wie es das Nazisystem dem Vater ermöglicht hat, „über sich hinauszuwachsen“ (AUS: 101), ist Rainers ultimatives Ziel das Überwinden der Klassenschranken und der Zustand „mehr zu sein“ (AUS: 15). Durch den im Sinne von Wilhelm Reich im Kleinbürgertum inhärenten Alltagsfaschismus dekonstruiert Jelinek den Prätext von Sartre als Metasprache, die vermeidet, sich kritisch mit der Nazi-Zeit auseinander zu setzen, indem die sündhaften Vertreter durch den Selbstmord von Vater und Sohn vernichtet werden. Diese Buße vermeidet die Auseinandersetzung und das Geradestehen für die Untaten und enthält sogar einen scheinbar heroischen Moment. Durch die Vater- und Sohn-Figuren ihres Romans protestiert Jelinek energisch gegen eine solche Art der Vergangenheitsbewältigung. Ein weiteres kritisches Motiv fügt Jelinek hinzu, wenn sie Rainer als Repräsentanten des Kleinbürgertums mit Sophie als Vertreterin des Besitzbürgertums konfrontiert, während Sartres Figuren alle dem Milieu Sophies angehören.

Jelinek reproduziert mit Rainer weiterhin den Hauptcharakter Mathieu Delarue von Sartres Zeit der Reife. Durch den schichtenspezifischen Kontrast der beiden Figuren verdeutlicht sie, dass die Idee des selbstverantwortlichen, von Natur aus freien Individuums in einer durch Besitzverhältnisse geprägten kapitalistischen Gesellschaft ein

Mythos ist. Rainer scheitert an seiner sozialen Herkunft, nicht aber an seiner Persönlichkeit – er bleibt vom Besitzbürgertum „ausgesperrt“: „Rainer aber muß immer dort bleiben, wo er gerade ist, weil er nicht aus seiner Haut kann“ (AUS: 130). Jelinek folgert an anderer Stelle trocken: „denn Geld regiert die Welt, denkt sich der [...] welcher keines besitzt und daher ordnungsgemäß nicht regiert“ (AUS: 100). Schon in der Beziehung zu Sartres Drama und der darauf basierenden Verkehrung des Titels nimmt Jelinek die Aussage des Romans vorweg. Sie kritisiert dadurch den Realitätsbezug des Existentialismus, der Selbstverantwortung propagiert, dabei aber soziale Kategorien außer Acht lässt.

Das Bewusstsein Rainers ist ein Mosaik aus faschistischen und existentialistischen Idealen, die Jelinek gegeneinander ausspielt. Interessant ist, dass sie den Protagonisten an diesem Prozess aktiv beteiligt, indem sie ihn zum Konsumenten der existentialistischen Literatur macht. Rainer definiert sich selbst anhand von Bruchstücken der unverstandenen Existenzphilosophie. Während Jelinek den Mythos freier Individualität durch Mythifizierung auf tiefenstruktureller Ebene dekonstruiert, liegt ihre Kritik auf kontextueller Ebene im Kontrast zwischen dem Kleinbürger Rainer und der Verräterin des Besitzbürgertums Sophie:

Zuviel Alkohol, zu viele Zigaretten, prahlt Rainer und will über Camus debattieren, um sich ins rechte Licht zu setzen. Sophie will sich ins echte Licht setzen, um zu bräunen (AUS: 95).

Wenn Rainer philosophische Ideale zitiert, überführt Jelinek diese häufig, wie hier, durch die Figur Sophies in die Realität, um sich darüber lustig zu machen. Sie spielt mit den Homonymen „recht“ und „echt“ und verdreht dadurch den Sinn des Sprichwortes. Das

Wahre („recht“) ist nicht realistisch („echt“), was auch die Unterscheidung des künstlichen und des echten Lichts verdeutlicht. Sophie dekonstruiert die Großmannssucht von Rainers Dichtkunst und den existenzialistischen Gedanken freier Individualität im Kleinbürgertum als Utopie: „Du sagst nie einen Satz, den ein anderer nicht schon gesagt hat“ (AUS: 256), und gibt gleichzeitig eine soziologische Erklärung: „Weil du halt über keine materiellen Mittel verfügst, mit deren Hilfe du dich natürlich viel lieber über die Masse heben würdest“ (AUS: 63). Ironisch verweist Jelinek auf die soziale Determination der Klassen, wenn sie die Geschlechter nicht in Mann - Frau, sondern in Besitzer und Nichtbesitzer trennt: „In der Natur gibt es mannigfaltige Arten und Formen und zwei völlig unterschiedliche Geschlechter. Sophie kommt aus einem alten Adelsgeschlecht“ (AUS: 196). Rainer ist kein Individuum, sondern Reproduzent von Intertexten. Die literarischen Prä-Texte werden zur Objektsprache und deren Rezeption durch Rainer zur Metasprache. Jelineks Kritik wird darüber hinaus im Sinne von Barthes zur mythenzertrümmenden dritten semiologischen Kette.

7.1.2.1 Rainers „narzisstische Position“ versus die „vatermörder maria und otto“

(LO: 31)

Jelinek präsentiert das katastrophale Finale des Romans Die Ausgesperrten als groteskes Resultat eines missverstandenen Intertextes. Rainers Vatermord ist nicht Ergebnis eines Befreiungsversuchs mit kartesischer Funktion. Durch den Mord realisiert er Camus' Theorie des zur Exzeptionalität gehörenden sinnlosen Handelns. Rainer erkennt zwar die Nutzlosigkeit der Tat in Bezug auf seine soziale Position, bleibt aber dennoch gefangen in einem unreflektierten Intertext, der ihm eine philosophische Freiheit prophezeit:

„Durch das Begehen des Sinnlosen will Rainer seine narzisstische Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben“ (AUS: 263). Die Kritik liegt im Kontrast von Intertext und Textrealität. Die Bewertung des Mordes als „narzisstischer“ Akt von Seiten des Erzählers destruiert den Mythos des Vaternmords als persönlichen Erlösungsakt. Rainers Mordtat ändert weder an der sozialen Realität etwas, noch hat sie läuternde Funktion in Bezug auf den Nationalsozialismus. Jelinek gibt ihre Kritik nicht offen preis, sondern integriert sie in den Roman durch die Präsenz des Intertextes, den sie auf tiefen- und oberflächenstruktureller Ebene dekonstruiert.

Mit seinen bruchstückhaften Zusammensetzungen orientiert sich der Roman wir sind lockvögel, baby an der Popkunst. Jelinek parodiert die Massenmedien durch ihre Vertreter. Figuren wie Supermann, Batman, Mickey Mouse, Heintje, Udo Jürgens, Kennedy oder Axel Springer verkehren miteinander auf absurde Weise in einer durch Brutalität geprägten Welt. In dem experimentellen Frühwerk fehlt Jelinek noch die gesellschaftliche Perspektive. Im Sinne von Sartre in Die Ausgesperrten reinigt der Vaternmord die Sünden der Elterngeneration und erlaubt es den Kindern zu leben: „vaterl ist tot mutterl ist tot flüstert sie ja sagte er heiser wir leben flüstert sie otto wir leben“ (LO: 95). Der alte, verbrauchte Muff des Vaters liegt wie Staub über dem Leben der Kinder:

verfaulte unterhosen armeerjacken stiefel knobelbecher lodenmäntel lederhosen wadstutzen [...] wo das dazuduftet was vaterl unter sich lässt. seinen weg säumen nämlich zigaretten stummel spucke biergläser pantoffeln brillen gebisse hämorrhoiden zäpfchen herztropfen scheisse pisse auswurf. durch das alles müssen sie sich durcharbeiten denn sie sind jung (LO: 41f).

Jelinek stellt den Vater anhand einer Substantivkette von Gebrauchsgegenständen dar, die durch Vermengung mit Unratattributen negative, abstoßende Konnotationen hervorrufen. Durch die semantische Nähe mit Begriffen aus der Fäkalsprache wertet Jelinek alle dem Vater zugehörigen Objekte ab. Es entsteht das Bild eines verkrüppelten Altfaschisten, dem jegliche menschliche Eigenschaften fehlen. Für die Jugendlichen scheint ihre Befreiung nur durch die Eliminierung des Vaters möglich:

15. kapitel wenn wir den vater umbringen wird für uns alles wieder einfach [...] otto hat das gewehr angelegt spielerisch zielt drückt ab [...] mit dem gewehr schlagen sie so lange auf den wehrlosen ein bis er tot ist (LO: 41).

Die Untat des Mordes wird von Jelinek nicht moralisch bewertet, sondern sie wird zum Symbol der Beseitigung des vom Vater verkörperten autoritären Prinzips. Der sich dabei eröffnende utopische Moment der Befreiung, der dem Individuum eine Art Wiedergeburt erlaubt, weicht in Jelineks späteren Schriften einem gesellschaftsbedingten Pessimismus. Individualität scheint ihr in einer kapitalistischen, besitzorientierten Öffentlichkeit unmöglich. Jedes Gesellschaftsmitglied ist klassenbedingt zwangsdeterminiert. Wie auch der Roman Die Ausgesperrten zeigt, ist es nicht die Vatergeneration, welche die Jugend an der Entfaltung hindert, sondern die soziale Determination, die menschliche Emanzipation nicht zulässt. Rainers Schicksal ist auch ohne die Vaterfigur besiegelt.

In wir sind lockvögel, baby beherrschen die patriarchalischen Prinzipien der Vernichtung, Gewalt und Unterdrückung die Figuren. Durch diese Mythen geprägt, bleibt Maria und Otto zu ihrer Befreiung nur das Mittel der Gegengewalt. Der gesamte Roman thematisiert die Paarung von Sexualität, Gewalt und Gegengewalt. Die Erlösung, die Otto und Maria gelingt, wird in Jelineks späteren Werken als Illusion entlarvt.

7.2 Die Triade Mann-Sohn-Ewigkeit: Die „wohlbedachte Anzahl Kind“ (LU: 218)

Der Fabrikbesitzer Hermann im Roman Lust unterdrückt auf gesellschaftlicher Ebene seine Arbeiter und auf privater Ebene seine Ehefrau Gerti, die er mehrmals täglich sexuell missbraucht. Der konsumgieriger Sohn tritt durch die Beherrschung der Spielgefährten und die materielle Erpressung seiner Eltern in die Fußstapfen des Vaters. Gerti trinkt, wird von dem jungen Studenten Michael aufgelesen und verführt. Von dem Liebhaber dann abgewiesen und von ihrem Mann nach Hause zurückgeholt, erstickt sie den Sohn und wirft die Leiche in einen Fluss.

Im Roman ist der Aspekt der Massenkommunikation als mythenprägende Instanz determinierend für die Darstellung der männlichen Figuren. Vater und Sohn sind nicht nur von den Medien beeinflusst, sondern als Myhenträger konstruiert:

Der Fernseher gibt eine Bild- und Tonquelle ab [...] Der Obermann dieses Vereins schreit zornig seine Entscheidung: daß sie alle drei [Hermann, Edgar, Gerti A.H.] zwar von einem Vater gemacht, aber von mir erdacht sind! (LU: 225).

Physisch ist der Mensch biologischen Ursprungs, gesellschaftlich und psychisch aber ist er ein Produkt der Massenmedien. Individualismus wird von Jelinek vollkommen negiert und durch konditionierte Medienkonstrukte ersetzt. Hermann verkörpert den männlichen Mythos der Pornoindustrie und Gerti seinen unterdrückten Gegenpart. Der Sohn Edgar, um die zehn Jahre alt, von dem fast ausschließlich als „Kind“ gesprochen wird, ist eine künstliche Projektionsfläche väterlicher Erwartungen, der Medien- und Konsumindustrie sowie kapitalistischer Besitzverhältnisse. Als Reproduzent gesellschaftlicher Diskurse verkörpert er deren negative Auswirkungen. Jelinek schließt mit der Figur Edgars an die, auch von

Barthes referierte, politische Philosophie von Karl Marx und Friedrich Engels an, indem Edgar alles das verkörpert, was Marx und Engels an der freien Marktwirtschaft kritisieren. Edgar ist das Produkt der ökonomischen Verhältnisse und der kapitalistischen Gesellschaft, in der er lebt:

Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt (Karl Marx/Friedrich Engels: Das kommunistische Manifest – Band 13: 8).

Repräsentant materiellen Besitzdenkens in der modernen Gesellschaft sind die Massenmedien. Edgar ist die Kopie einer Fernsehrealität: „Der Sohn ist eine farbige Abbildung“ (LU: 9). Nicht nur seine Sprache ist durch die Massenmedien geprägt: „Es [das Kind A.H.] spricht ja selbst wie aus dem Fernseher, von dem er sich nährt“ (LU: 12), aber auch wie Jelinek über ihn schreibt: „Der kleine Kriegsgott ist mobil bei Arbeit, Sport und Spiel“ (LU: 54). Durch den einer Schokoladewerbung entnommenen Slogan führt Jelinek den Konsumterror bis in die Tiefenstruktur des Textes:

Nur das Kind, von einem Knaben gespielt, stört noch, indem es Wahrheit aus seiner ebenfalls gepreßten Kehle ausschenkt: Es will etwas geschenkt bekommen [...] der Vorrat der Kindersprache scheint unerschöpflich, aber es fehlt die Vielfalt, es geht nur um Geld und Güter. Dieses Kind wünscht sich glaubhaft ganze Wirbelstürme von techn. Geräten tätätätätä [...] ganze Warenkataloge sprießen aus dem Kind [...] die Waren werden zu Worten, gelt ja, Geld ja (LU: 52).

Durch Edgars Konsumgier verknüpft Jelinek kapitalistische Besitzverhältnisse mit einem vom Fernsehen geprägten Konsumverhalten und denunziert somit die menschenverachtenden Intentionen der Konsumindustrie. Der materielle Aspekt prägt die Tiefenstruktur des Textes und taucht auch in der Oberflächenstruktur auf: Die Kindersprache beschränkt sich auf „Geld und Güter“. Durch den Übergang von der Interjektion des Bestätigungswunsches zum Substantiv in „gelt ja, Geld ja“, demonstriert Jelinek den Wechsel von der Rückfrage zur Forderung. Besitz- und Habgier sind allen Worten des Kindes inhärent. Die Gegenüberstellung von „ausschenken“ und „geschenkt bekommen“ verdeutlicht die Konsumwünsche des Kindes, für das die einzige Realität („Wahrheit“) materielle Güter sind. Die verallgemeinernde Abkürzung „techn.“ veranschaulicht das grenzenlose Konsumverlangen des Kindes, wodurch es psychisch und physisch determiniert wird - „sprießen aus dem Kind“ - und findet seine Fortführung in der lautmalender Steigerung „tätärätätä“. Anhand der Figur Edgars demonstriert Jelinek die Auswirkungen eines durch kapitalistische Besitzverhältnisse bestimmten Konsumverhaltens:

Das Kind gibt vor, nichts verstanden zu haben, es ist doch selbst schon wählender, wählender Konsument. Wie Blätter wehen im Gedächtnis seine Bedürfnisse, verwöhnt ist sein Geschmack von den unsterblichen Bildern in den Sport Katalogen der Sportgeschäfte, die den Staatsbürger zum Wohl! auffordern. (LU: 54).

Der Wunsch „zum Wohl!“ verbindet die Bedeutungen „wohl sein“ und „Wohlstand“, die sich dadurch gegenseitig bedingen. Ironisch protestet der Staat und Profitträger dem Konsumenten „zum Wohl!“, nämlich seinem eigenen, zu.

Schon dieses Gesindel, Gesinde seiner Eltern, hat das Bedürfnis nach einem Kontostand. In ein paar Jahren hat das Geld dann eine schöne Gestalt angenommen, ein Fahrzeug zum Totmachen oder eine Wohnungseinrichtung zum Totsein. Vorausgesetzt, Sie sind – wie der Sohn des Direktors – unter vierzehn und noch ledig und lebendig, noch Kind, aber schon als Kunde des Lebens gekündigt. Für diese künftigen zünftigen Verbraucher werden die Stunden noch lange werden, in denen sie mehr wert zu werden wünschen (LU: 23).

Durch die Alliteration „Kind/Kunde“ setzt Jelinek beide Begriffe gleich und reduziert das Kind auf die Rolle des potentiellen Konsumenten. Leblose Gegenstände (totmachen, totsein) werden zum Lebensziel eines, nach Jelinek, nicht lebenswerten, vorprogrammierten Daseins („des Lebens gekündigt“). Indem sie auf die todbringende Gefahr von Autos verweist und Möbel zur Metapher für einen Sarg macht, hinterfragt Jelinek den potentiellen Wert materieller Güter (der „schönen Gestalt“).

In der kapitalistischen Gesellschaft wird die Bedeutung des Menschen durch seinen Marktwert bestimmt. Hermann ist, wie der Name andeutet¹⁴, als reicher Fabrikbesitzer Gott und Herr über seine Angestellten und seine Familie. Der Marktwirtschaft entsprechend, erhält sein Kind Kaufkraft durch Tauschkraft: „der Vater verlangt ihn als Beute“ (LU: 23):

Es gehört alles ihm und seinen lieben Eltern, denen wiederum das Kind gehört [...] Das Böse Vater zu nennen, hat das Kind schon gelernt, aber der Papa kauft immerhin und immerdar die Warenkörbe, die Fettsäcke, und hält den Sohn an goldene Seile gebunden (LU: 54).

Die Anschaffung des Produktes „Kind“ wird vom Vater genau kalkuliert: „Mehr von einem Kind würde das Interesse der Mutter vielleicht doch zu stark vom Vater ablenken“ (LU: 219). Im Sinne von Marx/Engels reduziert Jelinek innerfamiliäre Verhältnisse auf kapitalistische Bedürfnisse: „Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt“ (Karl Marx/Friedrich Engels: Das kommunistische Manifest: Band 4: 459). Die Kritik an den kapitalistischen Marktgesetzen liegt in Jelineks Wahl von verdinglichten Begriffen [„das Instrument Kind“ (LU:23); „teure Geburtschnitte“ (LU: 23)]. Edgar wird zur Personifizierung der freien Marktwirtschaft und seine Habgier zu deren Kritik. In diesem Sinne ist das Menschentum „Geld, das, um einzukaufen auf der Erde frei herumrennt“ (LU: 255). Jelinek reduziert den Menschen („Geld“) auf seinen Marktwert und deutet auf seine Zweckbestimmung in einer materialistischen Gesellschaftsordnung.

Auch mit ihrer Darstellung der Klassenunterschiede lehnt sich Jelinek an das Kommunistische Manifest an:

Die moderne Industrie hat die kleine Werkstube des patriarchalischen Meisters in die große Fabrik des industriellen Kapitalisten verwandelt. Arbeitermassen, in der Fabrik zusammengedrängt, werden soldatisch organisiert. Sie werden als gemeine Industriesoldaten unter die Aufsicht einer vollständigen Hierarchie von Unteroffizieren und Offizieren gestellt. Sie sind nicht nur Knechte der Bourgeois-Klasse, des Bourgeoisstaates, sie sind täglich und stündlich geknechtet von der Maschine, von dem Aufseher und vor allem von den einzelnen fabrizierenden Bourgeois selbst. Diese Despotie ist um so kleinlicher, gehässiger,

¹⁴ Der Name Hermann geht auf das althochdeutsche heri=Heer und man=Mann zurück. Jelinek bezieht den

erbitterter, je offener sie den Erwerb als ihren Zweck proklamiert. (Karl Marx/Friedrich Engels: Das kommunistische Manifest: Band 4: 461).

Hermann ist Fabrikbesitzer, der seine Arbeiter im wahrsten Sinne des Wortes nach seiner Pfeife tanzen lässt, indem er sie zu einem Chor organisiert. Unterdrückung und Ausbeutung kennzeichnen diejenigen Episoden, in denen Jelinek die Arbeiter darstellt. Verkörperung der Ausbeutung und Klassenschranken ist der Sohn Edgar, der seine ihm sozial unterlegeneren Spielkameraden terrorisiert:

Ihr Sohn ist mitten darunter, er beweist mit jedem Schrei, daß er über den anderen hängt als ein schmutziger Finger [...] Er terrorisiert auf seinen Kleinspur-Schiern die Kleinkinder auf ihren Rodeln. Er ist die neueste Ausgabe eines hellen Gestirns, das auch noch die Stirn hat, jeden Tag aufs neue, aber stets neu eingekleidet, zu erscheinen [...] Er sieht sich schon als eine Formulierung seines Vaters [...] Er brüllt sich die übrigen Kinder zu seinem Maße zurecht. Schneidet sie, wie der Winter die Landschaft, mit Worten zu dreckigen Hügeln (LU: 64). Das Kind fährt gut Schi, die Dorfkinder vergehen wie das Gras darunter (LU: 10). Den Neid der Dorfkinder genießt der Sohn des Direktors wie eine steife Prise Macht (LU: 23). Das Kind, es fährt durch die Kameraden und Kameras hindurch wie durch liebliche Türen (LU: 65). Der Sohn sitzt mit Kindern aus Armenhäusern am Volksschultisch, das ist pädagogisch logisch, doch wir haben Krieg in den Hütten! (LU: 154).

Die Metapher „schmutziger Finger“ deutet auf den sexuellen Diskurs, der den Roman dominiert. Der Aspekt der militärischen Organisation des Kleinbürgertums, von der Marx

ersten Teil des Namens ironisch als Volksethymologie auf „Herr“ und spiegelt damit Hermanns soziale und

und Engels sprechen, wird durch den seine Kameraden im Befehlstone anschreienden Edgar auch von Jelinek aufgenommen. Als zukünftiger Gott, den die Kinder „einstimmig, als ihren Leiter in den Himmel der Vollbeschäftigung gewählt haben“ (LU: 10), kann sich das der „Sohn Gottes“ (LU: 70) erlauben. Die Art, wie sich Jelinek mit der katholischen Kirche durch religiöse Metaphern auseinandersetzt, soll an anderer Stelle in Bezug auf Hermann untersucht werden. Mit „Krieg in den Hütten“ verkehrt Jelinek Georg Büchners Flugschrift („Friede den Hütten, Krieg den Palästen“) und spielt somit auf den immer noch bestehenden Bruch der sozialen Klassen an und auf den unterbleibenden Widerstand des Kleinbürgertums, das sich nur gegenseitig massakriert.

Edgar ist die Fortsetzung der väterlichen Gewalt, die Jelinek als göttliche Macht auf die Kinder niederfahren lässt: „[A]us ihren Leibern [der Mütter A.H.] schießen die Kinder, in deren neu geöffnete Augen die Väter ihre Blitze schleudern“ (LU: 78). Macht und männliche Potenz sind, dem Mythos der Pornoindustrie entsprechend, eins. Das Glied des Vaters wird zur Metapher für die väterliche Autorität. Dementsprechend „freut sich [der Sohn A.H.] gewiß aufs Wachsen, ähnlich dem Glied seines Vaters“ (LU: 154). Jelinek spielt mit der Zweideutigkeit von „Erwachsen“ im Sinne von „Erektion“ und „erwachsen werden“, was in diesem Fall gleichbedeutend ist und vom Sohn weitergegeben wird: er „gibt die Formel seines Vaters weiter: mach mehr aus dir! Schön! Eine Erektion! So trägt sich der Mann vor sich her, damit er sich jederzeit anschauen kann“ (LU: 65). Die Vater-Sohn –Konstellation verdeutlicht das Prinzip patriarchalischer Machterhaltung. Für die kapitalistische Bourgeoisie erscheint es typisch, dass der Vater seine Ideale gerade auf das männliche Kind überträgt. Stereotyp garantiert Edgar dem

sexuell gesteigerte Macht in der Verdoppelung des Männerbegriffs („Herr“ und „Mann“).

Vater die Fortschreibung seiner patriarchalischen Macht: „Dieses Kind ist kein Zufall! Der Sohn gehört ihm! Jetzt sieht er den Tod nicht mehr“ (LU: 64). Das väterliche Prinzip setzt sich durch das Kind fort und gibt Hermann eine Art Unsterblichkeit: Er „wälzt sich in der Gewißheit: sein Kind wird nach ihm weiterleben und andere Menschen in seiner Stadt weiter sekkieren“ (LU: 151). Der hilflose Versuch der Mutter, durch den Mord des Sohnes das väterliche Monopol über Leben und Tod zu brechen, wirkt insofern absurd, als sie nicht gegen Personen, sondern Mythen kämpft. Edgar ist die Personifikation derjenigen Übel, die ein kapitalistisches System hervorruft: Besitzgier, Machtmissbrauch und Menschenverachtung. Den Sohn als Person zu beseitigen, ändert nichts an der gesellschaftlichen Situation:

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen als das nackte Interesse, als die gefühllose „bare Zahlung“ (Karl Marx/Friedrich Engels: Das Kommunistische Manifest: Band 4: 470).

In der Figur Edgars spiegeln sich Jelineks Kenntnisse des Kommunistischen Manifests. Sie verwendet es als Intertext wie eine literarische Vorlage und enthüllt so dessen, für sie, fiktionalen Charakter. Als Äquivalent wird auch der Kapitalismus als Mythos beschrieben. Weder die Kommunismus-Idee noch der Kapitalismus scheinen für Jelinek eine akzeptable Realität zu sein. Die männlichen Figuren sind Metaphern für Jelineks kritische Auseinandersetzung mit der freien Marktwirtschaft und dem kommunistischen Gegenmodell.

7.3 Misshandelte Söhne

das kindchen wird gewickelt und gefickelt, bis es gehen und tretrollern kann, dann wird es geohrfeigt, mit einkaufstaschen beschwert, mit sensen hindurchgemäht, unter autos zermatscht, oder es fällt in den wildbach, dem besoffenen vater unter die hände, unter das gehackte das selbstgehackte kleinholz oder in irgendwelche schänderhände. (L. 88)

Der Mythos der kindlichen Unschuld und uneingeschränkten elterlichen Liebe wird in Jelineks Texten durch böse Sarkasmen verhöhnt. Das als Investitionsobjekt produzierte „gut“ wird „weggezerrt, mit kopfnüssen traktiert und mit fußtritten beladen“, wenn man es bei „einem schwach zuckenden spielversuch“ (L: 88) erwischt. Besonders das männliche Kind, auf dem die Last der Fortsetzung der Familientradition und Familienordnung liegt, wird zu einem durch Misshandlung geprägten Arbeitstier herangezogen. Keiner der Söhne in Jelineks Texten erfreut sich einer glücklichen Kindheit und eines guten Elternhauses. Von beiden Elternteilen gequält, ist das Gefühlsleben der männlichen Nachkommen bestimmt durch Hass, Liebesunfähigkeit und den Wunsch, die Eltern zu beseitigen. Durch die Söhne analysiert Jelinek die soziologischen Wurzeln, auf denen der Mythos Mann beruht.

7.3.1 „erich ist ihrer aller produktives eigentum“ (L: 79).

Im Roman Die Liebhaberinnen betreibt Jelinek auf allen Textebenen eine soziologische Studie der von ihr porträtierten Figuren. Die Ursache der gesellschaftlichen Lebensverhältnisse der Charaktere wird durch einen naiv erscheinenden Plauderton ausformuliert und erläutert. Die Ironie liegt in der Perspektive des Erzählers, der gesellschaftliche Verhaltensmuster als selbstverständlich zu akzeptieren scheint und keinen Versuch kritischer Revision macht:

erich hat nicht nur wenig, sondern gar keine liebe zu verteilen [...] erich möchte gerne seinen vatta und seine mutta erschlagen, was er sich aber nicht traut. schön ist es, stattdessen ein hundchen, eine katze oder ein kleinkind zu quälen, wenn es niemand sieht (L: 89).

Durch psychoanalytische Theorien wird Erichs Verhalten auf kontextueller Ebene erklärt: Da Erich als Kind misshandelt wurde, kann er nicht lieben. Der Erzählerinstanz scheint das Radfahrerprinzip (Kinder und Tiere quälen) folglich logisch und es wird mit „schön“ bewertet. Der kritische Kommentar, der hier von Nöten wäre, trägt sich durch sein evidenten Fehlen selbst in den Text ein. Das pädagogische Moment liegt im Kontrast der Selbstverständlichkeit, mit der die Erzählerinstanz ein pervertiertes Gesellschaftsbild zeichnet, mit dem Realitätsverständnis des Lesers, dessen kritisch-ethisches Potential Jelinek dadurch aktiviert. Erichs Persönlichkeit wird zum stellvertretenden Prinzip. Auch diese Tatsache formuliert der Text aus:

erich ist etwas wie paulas vater oder paulas bruder oder paulas schwager, etwas, das prügel austeilt und sich besäuft, wenn er bis jetzt auch kaum gelegenheit dazu hatte, weil er bis jetzt selber nur geprügelt worden ist [...] prügeln macht spaß, was erich noch nicht weiß (L: 52).

Der Mythos der männlichen Gewalt als biologische Veranlagung, den Jelinek in den ersten Zeilen etabliert, wird im weiteren Verlauf als etwas Erlerntes entschlüsselt. Erich ist von Natur aus „nichts“ - er ist ein Produkt der ihn prägenden Gesellschaft. Jelineks ethisch basierte Kritik liegt in der Überzeichnung der Situation Erichs. Mit sarkastischem Unterton macht Jelinek Erichs von Mythen determiniertes Umfeld - und damit wieder die Mythen selbst - für sein „typisch männliches“ Verhalten verantwortlich:

erich interessiert sich nur für motoren [...] es ist möglich, daß ihm seine familie übereinstimmend seit seiner frühesten jugend systematisch das motorenzentrum im kopf kaputtgehauen hat, irreparabel. nie mehr wird erich uneingeschränkt glücklich sein können. immer wird erichs glück eingeschränkt bleiben (L: 42).

Jelinek verwendet das Stilmittel der Paronomasie, indem sie Wörter, die Klangähnlichkeit aufweisen, aber inhaltlich und etymologisch verschieden sind, gegeneinander ausspielt. Erichs Wunsch, der „Motoren“ durch den Erwerb eines Führerscheins Herr zu werden, wird durch sein beschädigtes „motorenzentrum“ vereitelt. Durch den Gleichklang von „Motoren“ und „Motorik“ stellt Jelinek den Zusammenhang zu einem Hirnschaden her. Das gleiche Prinzip verbindet die der Umgangssprache entnommene Bezeichnung „beschränkt“ für „geistig Zurückgebliebene“ mit der Unmöglichkeit grenzenlosen Glücks. Verantwortlich dafür wird die Erichs Leben determinierende Familie gemacht:

heute aber kommt erich, der inbegriff des männl. mannes, der inbegriff des alkoholismus, der prügel, die er seit frühester kindheit von mutta, der großmutta, dem stiefvater und den kollegen im holz gekriegt hat (L: 38).

Auch hier wird die vom Mythos propagierte Männlichkeit („der inbegriff“) durch den gesellschaftlichen Kontext dekonstruiert. Erichs Lebenszweck wird wie folgt zusammengefasst:

erich mäht gras fürs futter. erich mäht gras fürs futter. das ist heute schon der hunderttausendste tag, an dem erich gras fürs futter mäht. neben der arbeit im holze muß erich immer gras fürs futter mähen. und noch viele andre tätigkeiten ausführen, wie gras fürs futter mähen, ausmisten, mist auf die wiese führen, gras

fürs futter mähen, noch einmal, ein letztes mal gras fürs futter mähen und noch vieles mehr (L: 59).

Die Kritik liegt in der Wiederholung, die monoton auf Erich als Produktionsmittel verweist. Der ebenfalls vom Vater misshandelte Heinz (siehe: 6.7.2) kann seine Lage durch seine gesellschaftliche Position kompensieren. Er reproduziert den erlernten männlichen Mythos, wenn er mit Macho-Sprüchen Brigitte unterdrückt und seine Eltern, nachdem er sich deren Ersparnis angeeignet hat, ins Altenheim abschiebt.

Die Sekundärliteratur, die sich meist auf das durch die männlichen Figuren unterdrückte weibliche Prinzip beschränkt, wird hier Jelineks übergreifendem Gesellschaftsbild nicht gerecht. Wie die Figur Erich zeigt, geht es Jelinek bei ihrer Gesellschaftskritik im Wesentlichen nicht um das Klären einer Schuldfrage. Vielmehr ist jedes Individuum als Produkt der Gesellschaft zugleich Opfer und Täter, geprägt durch eine Sprache, die wiederum von der Gesellschaft etabliert wurde. Determinierend sind nach Jelinek nicht individuelle Machtinstanzen, sondern die politische Motivation der gesamten Gesellschaftsordnung.

7.4 „mutter & sohn haben viel spass“ (M: 52): Die fehlende Vaterinstanz in Michael.

Die Figur Michaels ist eine Parodie auf die Theorien Freuds und der Psychoanalyse. Nach Freud kommt dem Vater in der Familienstruktur die wichtige Aufgabe einer Sozialisationsinstanz zu. Durch Einführen der Außenwelt in das Leben des Säuglings ermöglicht der Vater dem Kind die Loslösung aus der geburtsbedingten Abhängigkeit von der Mutter und damit die Selbstfindung. Der Vater provoziert als Konkurrent um die Mutter

den Ödipuskomplex, der das männliche Kind sich seiner unterschiedlichen Sexualität zur Mutter bewusst werden lässt und einen natürlichen Ablösungsprozess einleitet. Die vaterlose Figur Michael verpasst folglich diese Entwicklungsprozesse und bleibt im mütterlich dominierten Säuglingsstadium:

da ist michael. gestatten. michael. der ganze michael wie er da geht & steht weint so herzerreissend dass wir uns unwillkürlich fragen warum weint michael? [...] auch die neuen spielzeuge und rasseln und klappern die patrizia ihm zeigt haben keinen erfolg [...] was hat das buberl nur? frau rogalski die mutter weiss rat. sie ist halt doch erfahrener [...]. rasch holt sie die windelhose herbei [...] der grosse kleine michael streckt seiner mutter die krummen beinchen entgegen. was er alles kann! die aktentasche liegt bereit (M: 50).

Die Kritik liegt in der Diskrepanz der Baby-Metapher und der gesellschaftlichen Position des erwachsenen Geschäftsmannes. Der Diminutiv „buberl“, die Windel und die überzeichnete Mutter-Sohn-Beziehung parodieren den durch die väterliche Abwesenheit bedingten, nicht vollzogenen Trennungsprozess von der Mutter. Indem Michael als erwachsener Mann die prä-ödipale Phase verkörpert, hinterfragt Jelinek die Validität von Freuds Theorie. Michael ist die Personifikation derjenigen Symptome, die eine vaterlose Kindheit nach Freud hervorrufen müsste. Der Freudsche Mythos wird durch die Tatsache dekonstruiert, dass sich Menschen, unabhängig von ihrem familiären Hintergrund, dennoch relativ „normal“ zu entwickeln scheinen. Auch durch Michaels mehrfach erwähnte Inkontinenz verweist Jelinek spöttisch auf Freud:

Fraglich ist auch noch die Rolle des Bettnässens und seiner Abgewöhnung durch Eingriffe der Erziehung. Wir bevorzugen die einfache Synthese, das fortgesetzte

Bettnässen sei der Erfolg der Onanie, seine Unterdrückung werde vom Knaben wie eine Hemmung der Genialität, also im Sinne einer Kastrationsdrohung gewertet (Freud: Bd.14 : 22).

Der vom Vater nicht vollzogene „Eingriff der Erziehung“ wird von Jelinek durch einen windelnässenden Erwachsenen aufgenommen:

oft steckt er ein fingerl hinein [Windel A.H.] um zu prüfen ob er vielleicht nass gemacht hat. nein noch nicht. da lacht er wieder von einem ohr zum nächsten [...] kitzel kitzel [...] michael spuckt vor wonne. tschüs! (M: 51f).

Durch das Fehlen des Vaters gelingt Michael auch nicht der Schritt zur Männlichkeit, die Jelinek dem Mythos Mann entsprechend an der Potenz festmacht:

auch was frau rogalski aus seiner bequemen spielhose herausholt reagiert nicht. es ist mehr wie ein schlapper faden. frau rogalski zieht ho ruck daran und lässt es probeweise zurückschnellen. nichts (M: 101f).

Begriffe wie „spielhose“ und das der Umgangssprache entnommene “ho ruck“ verschärfen die Satire ebenso wie die Tatsache, dass es ausgerechnet die Person der Mutter ist, die versucht, den Sohn zur Erektion - sprich zu verantwortungsbewusster männlicher Handlung in der Firma - anzuregen. Ganz im Sinne von Freud – oder besser der Parodie Jelineks - tritt die Potenz mit dem Erscheinen einer Vaterfigur ein:

ja wenn der vater mit dem sohne sagt frau rogalski gerührt. herr koester geht mit michael intim über die gänge. michael's schwanz steht auf einmal so wie keiner da. auf einmal. bravo! was die mutter weder mit schimpfen noch sonstwie erreicht hat herr koester schafft es nur dadurch dass er da ist. freihändig! o.k! (M: 104).

Wie schon das Lied aus dem gleichnamigen Film besagt, spottet Jelinek, braucht der Sohn einen Vater zur Vollendung seiner sexuellen Reife. Was die Mutter selbst durch „schändliches“ („schimpfen und sonstwie“: Wortspiel: „mit Schimpf und Schande“) „Hand anlegen“ nicht schafft, erreicht der Vater „freihändig“ – die Erektion als Metapher für Männlichkeit. Indem Jelinek durch Michael das theoretische Konzept Freuds personifiziert, entlarvt sie es als Mythos.

7.5 Söhne als Metaphern

Ihnen steht kein Schicksal ins Haus [...] sie sind vor der Geburt bereits zum Tode verurteilt, und in den Köpfen stets das gleiche Bild. Das Bild in dem einen Kopf ist wie das Bild im nächsten Kopf. (AUS 39)

Wie die Vaterfiguren repräsentieren auch die Söhne stereotype gesellschaftliche und kulturelle Diskurse. Sie verkörpern ein von den Massenmedien durch die Väter vermitteltes Weltbild.

analysen von beliebten fernsehspielen und familienserien haben gezeigt daß gerade die massenkommunikation [...] die besorgungen des familienvaters des kleinbürgerlichen vaters übernimmt: die totale vergesellschaftung und die notzucht an den kindern. ja es entspricht die situation der medien und ihrer dramaturgie nicht einmal den gegebenheiten der basis sondern hinkt noch reaktionär hinterher. im fernsehen siegen die vorgesetzten und väter über die jungen leute (END: 51f).

Der Vater als prägende Instanz determiniert auf sozialer und intellektueller Ebene die Position des Sohnes und garantiert damit die Erhaltung der Klassenschranken. Der zur Emanzipation notwendige Selbstbehauptungstrieb, den - nach Freud - die Söhne in der Auseinandersetzung mit der Vaterfigur entwickeln, wird für Jelinek bewusst durch die Massenmedien unterbunden.: “die folge ist aber (!) nicht etwa eine verweigerung der

jungen sondern: ein sogenanntes "einsichtiges" [...] wieder anerkennen [...] dieser [väterlichen A.H.] autorität" (END: 64). Das von dem „*natürlichkeitsschleim*“ (END: 56)¹⁵ der Massenmedien überzogene Gesellschaftsbild erlaubt keine generationsspezifischen Differenzen zwischen Vätern und Söhnen und verhindert damit gezielt den revolutionären Generationskonflikt. Die Söhne scheitern ebenso am Mythos patriarchalischer Autorität wie zuvor die Väter, was den Erhalt des gesellschaftlichen Status quo garantiert. Die gesellschaftliche Position der Väter und Söhne ist daher soziologisch, nicht biologisch bedingt.

Jelinek betreibt gerade durch die Darstellung der Söhne soziologische Studien. Dabei sind ihr individuelle Schicksale unwichtig: Die Figuren „sind keine Randfiguren, sondern Hauptdarsteller. Sie sind der Mittelpunkt, der kein Punkt ist, sondern eine breite Schicht von Menschen“ (AUS: 40). Als individuelle Charaktere stellen die Figuren nichts Bedeutendes dar. Sie personifizieren aber gesellschaftliche Muster, die sich in ihrer Verzerrung selbst dekonstruieren. Jelinek verdeutlicht die Vereinheitlichung der Menschen durch die Massenkommunikation besonders anhand des fehlenden Generationskonflikts. Die Söhne werden zu Objekten, die sich widerstandslos die väterlichen Diskurse aneignen und sich damit selbst zu Repräsentanten des patriarchalischen Prinzips machen.

Durch den Aspekt der Kindesmisshandlung – im speziellen der Söhne durch die Väter – verdeutlicht Jelinek darüber hinaus Barthes' Mythentheorie. Das väterliche Prinzip wird zum Mythos, der sich als Metasprache gewaltsam der Objektsprache – hier der Söhne – aufdrängt und diese zu Trägern der väterlichen Ideologie macht. Ebenso wie

¹⁵ Siehe auch Barthes: „Ein und derselbe »natürliche« Brei überzieht alle »nationalen« Vorstellungen“

die Objektsprache durch den Mythos ihres Sinnes beraubt wird, verlieren die Söhne ihre Individualität und werden zu Repräsentanten eines durch die Väter vermittelten Gesellschaftsbildes.

Die bisherige Untersuchung hat sich mit der gesellschaftlichen Position der Männerfiguren auseinandergesetzt. Der folgende Abschnitt befasst sich mit dem konditionierten sozialen Verhalten der Männer unter dem Gesichtspunkt der Mythen „Liebe“ und „Sex“.

8. Die Mythen „Liebe“ und „Sex“

ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer lieblinge von film, funk,
fernsehen und schallplatte. (L. 26)

Die Massenmedien prägen nach Jelinek nicht nur das Individuum und dessen Vorstellungswelt, sondern auch zwischenmenschliche Beziehungen. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern wird von den Diskursen Liebe und Sexualität determiniert. Den Mythos Liebe sieht Jelinek durch Familienserien und Heftchenromane etabliert, den Mythos des Geschlechtsverkehrs durch die Pornoindustrie. Inwieweit sich diese Tatsache auf das Männerbild auswirkt, soll im Folgenden untersucht werden.

8.1 „gefühle [sind] mehr weiblich“ (L: 23) - Ökonomie der Liebe

Byron sagt mit Recht die Liebe sei im Leben des Mannes nur eine Beschäftigung, für die Frau dagegen ist sie das Leben selbst.
(de Beauvoir: 79)

Der abstrakte Liebesbegriff ist für Jelinek der Inbegriff eines Mythos. Für sie verdeckt der Mythos der magischen „Zaubermacht der Liebe“ (Szczepaniak: 148) das politische und machtstrukturelle Grundprinzip zwischenmenschlicher Beziehungen. Jelinek unterstellt dem Gedanken grenzenloser emotionaler Zuneigung bei beiden Geschlechtern ökonomischen Charakter. Sie etabliert den Mythos dazu im Sinne von Barthes als „entpolitisierte Aussage“: „Man muß das Wort politisch natürlich dabei als Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer wirklichen, sozialen Struktur, in ihrer Macht der Herstellung der Welt verstehen“ (Barthes: Mythen: 131). Der Mythos Liebe wird zum politischen Machtinstrument, denn je mehr ein Staat seine Bürger, im besonderen auch emotional kontrolliert, desto stärker ist seine Autorität. Nach Jelinek sind es die Massenmedien, die soziale Interaktionen durch Präsentation vorgegebener Muster bestimmen und dadurch Konsumorientierung und Machtverhältnisse determinieren: „durch die medien des gedruckten und elektronisch verbreiteten wortes und bildes werden sie [die Mythen A.H.] zu *normen* wenn auch meist erträumten“ (END: 56). Sinn der Mythisierung emotionaler Bereiche ist die Erhaltung des Status quo einer politisch- hierarchischen Ordnung:

die massenkommunikation wird so (und das ist wichtig) zu einem einzigen druck und wirkungselement der privilegierten klassen. das bedeutet daß jene klassen die noch nicht den status der bourgeoisie erreicht haben und ihn nur in ihrer fantasie (welche wiederum von den medien gespeist wird) nachvollziehen können dauernd

von der ideologie dieser privilegierten aufgesaugt werden [...] [Die Massenmedien werden dazu A.H] verwendet jene zu unterdrücken und mundtot zu machen die imaginär jene unerreichbaren verhältnisse nachempfinden sollen und es auch tun [...] [die Massenmedien täuschen die A.H.] „illusionistische undifferenziertheit der sozialen klassen“ [vor]. (END: 56f).

Das Liebeskonzept von Jelineks Protagonisten beruht auf einer den Trivialmedien entnommenen stereotypen Vorstellung von Liebesglück. Was Jelineks Figuren damit konnotieren, basiert allerdings nicht auf zwischenmenschlicher Emotion, sondern auf ökonomischen Überlegungen. Ironischerweise dekonstruieren diejenigen Figuren, die durch den Mythos verführt werden sollen, den Liebesmythos, indem sie zwar dessen Objektsprache beibehalten, sich aber die Intention seiner Metasprache als Selbstzweck aneignen. Durch Verwendung der Liebesmetaphorik und trivialer Klischees versucht Brigitte entsprechend Heinz von ihren Liebesgefühlen zu überzeugen:

die geschichte von b. und h. ist nicht etwas, das wird, sie ist etwas, das plötzlich da ist (blitz) und liebe heißt. die liebe kommt von der seite von brigitte. sie muß heinz davon überzeugen, daß die liebe auch von seiner seite her kommt (L: 10)

ich liebe dich, sagt brigitte [...] ich liebe dich so sehr. das ist das gefühl der liebe dieses unausweichliche gefühl [...] uns beiden passiert hier etwas [...] das neuer und erschreckender ist als alles, was uns bisher geschehen ist, auch neuer und erschreckender als der betriebsunfall voriges jahr, bei dem eine hand verloren wurde [...] für mich gibt es keinen andren mann als dich, heinz [...] oder siehst du hier einen andren mann? heinz sieht keinen[...] ich liebe dich so sehr, daß es weh tut, es tut seelisch in der seele weh und körperlich im körper weh [...] heinz will sich eine

modische hose kaufen. jetzt, wo er geliebt wird, ist eine moderne hose noch viel wichtiger als zuvor [...] ich brauche dich [...] die liebe ist ein gefühl, daß einer den anderen braucht. ich brauche dich, sagt brigitte, damit ich nicht mehr in die fabrik gehen muß, denn die fabrik brauche ich eigentlich überhaupt nicht [...] hoffentlich ist diese liebe auch körperlich, hofft heinz. ein mann muß mitnehmen, was er kriegen kann [...] heinz und brigitte erschrecken vor der größe dieses gefühls. brigitte erschreckt mehr als heinz, weil gefühle mehr weiblich sind. der beruf ist mehr männlich (L: 21ff).

Jelineks Kompositionsprinzip beruht auf dem Schema „Zitat“ (Mythos) – „Kommentar“ (Demythologisierung) (Szczepaniak: 154). Der Mythos der romantischen Liebe wird formuliert („Blitz“) und unmittelbar durch die soziale Realität dekonstruiert („sie muß heinz davon überzeugen“). Meist liegt das Spiel mit der metasprachlichen Bedeutung des Mythos auf subtilerer sprachlicher Ebene. Jelinek setzt dem Verb „erschrecken“, das im Sinne der Metasprache im Bezug auf „Liebe“ positiv konnotiert ist, im selben Kontext seine objektsprachliche Bedeutung entgegen, indem sie ironisch auf das „schreckliche“ Ereignis des Betriebsunfalls hinweist. Wesentlich für diese Arbeit ist das stereotype Männerbild, das Jelinek hier nach dem gleichen Prinzip dekonstruiert. Der körperlich – seelischen Liebe der Frau stellt Jelinek das materialistische Bedürfnis des Mannes entgegen („die moderne Hose“). Das der Liebesmythologie entnommene Verb „brauchen“ im Sinne von Seelenverwandtschaft, wird vom Mann (sexuell) und von der Frau (finanziell) als gegenseitiges Nutzverhältnis demaskiert. Jelinek zerstört den traditionellen Liebesmythos, der auf einer Geschlechterhierarchie basiert („gefühle sind weiblich, der beruf ist männlich“), indem sie seine Basis als ökonomisch verankert entlarvt. Wie Brigitte sich Hans

aus materialistischen Gründen unterwirft, prostituiert sich der gesellschaftlich und finanziell unterlegene Erich in dem Roman Oh Wildnis gegenüber der Managerin und Hans in Die Ausgesperrten gegenüber Sophie:

Hans sagt [...] daß er durch die Liebe, und zwar die zu Sophie, die Schranken egal welche Schranken, besser niederreißen kann als durch den Kampf, egal gegen wen, denn seine Liebe sei schrankenlos (AUS : 230).

Der Mythos der grenzenlosen Liebe impliziert für Hans eine Pseudouberwindbarkeit gesellschaftlicher Schranken und wird als sozial nicht realisierbar dekonstruiert. Zwischenmenschliche Beziehungen und Interaktionen werden bei Jelinek zu Nutzverhältnissen, die nicht durch Geschlechtsunterschiede, sondern durch den sozialen und finanziellen Wert eines Menschen geprägt sind. Das Primat der gesellschaftlichen Verhältnisse dominiert das zwischen den Geschlechtern. Schmölzer bemerkt dazu: „Man muß sich schon grundsätzlich fragen, was ist das Determinierende, das Geschlecht, das Frustration erleidet, oder die sozialen Verhältnisse, die Frustration schaffen“ (Schmölzer: 89).

8.2 „und doch passieren solche sachen im leben immer wieder“ (M: 24): Das Liebeskonstrukt in Michael

Der Roman Michael thematisiert und dekonstruiert den von den Massenmedien propagierten Trivialmythos Liebe. Jelinek vermischt Ausschnitte aus Groschenromanen, Familiensendungen und deren Verkörperung durch die Figuren Michael und Patrizia mit der Pseudorealität der beiden kaufmännischen Lehrlinge Ingrid und Gerda. Die Autorin entlarvt die Trivialmedien als Quellen für das Liebeskonzept und die

Geschlechterbeziehung ihrer Protagonisten. Die verschiedenen Liebesbeziehungen, die der Roman als Fernsehrealität schildert, verlaufen nach dem Muster von Trivialromanen: Der reiche Sohn des Willy Fisch, Thomas, beispielsweise, „wirkt verwegen stark jung mutig unerschrocken schön begabt wild ungezähmt stählem“ (M: 15). Er hilft ehrenhaft der jungen Schauspielerin Gitta aus einer unangenehmen Situation und beide verlieben sich. Jelinek parodiert den Zuschauer dieser Liebesgeschichte als Voyeur, der sich „vor lauter erwartung“ „anmacht“ und „wieher[t] wie ein pferd“ (M: 115), weil er über Thomas Reichtum eher informiert ist als die unwissende Geliebte. Indem das Fernsehen den Zuschauer zum Pseudo-Mitwisser macht, verschleiert es soziale Widersprüche: „die zuschauer sind einer meinung. wenn jeder an dem platz bleiben würde an den er gestellt ist gäbs weniger ärger auf der welt“ (M: 72). Die Zuschauer werden im Sinne von Barthes zu einer „großen Familie der Menschheit“ „gleichgeschaltet“ und durch vorfabrizierte Stereotypen konditioniert. Jelineks Kritik liegt in der Vermischung und dadurch Konfrontation von Fernsehfiktion und Textrealität, was die Figuren Michael und Patrizia auf kontextueller Ebene verkörpern. Michael, der Sohn der Inge Meise, „zieht sich gleich aus und zeigt seine Muskeln“ (M: 34), um der Fabrikunternehmertochter Patrizia habhaft zu werden. Beide heiraten und liefern dem Großvater Köster den erwünschten Erben. Indem Jelinek diese Charaktere nicht nur auf die Familienserie reduziert, sondern auch in die Lebensrealität von Gerda und Ingrid integriert, dekuviert sie die ideologische Funktion des Mediovorbilds. Für die Arbeiterschicht im Roman bleiben beide Realitäten – die der Fernsehfamilie und die der Familie Koester, die die fiktionale Handlung mitbestimmt - Utopie. Die Medienwelt wird Surrogat für die eigentliche Realität: „in diesen wenigen sekunden zieht in gerda ihr ganzes leben vorbei.

vor ihrem geistigen Auge. alles was sie je im Fernsehen gesehen hat“ (M: 63). Da die Medien das Liebeskonzept als Phänomen der Oberschicht präsentieren, wird der emotionale Aspekt von Liebesbeziehungen eliminiert. Die Unerreichbarkeit des Mythos Liebe verweist den Menschen in einen passiven Zustand. Dadurch, dass die Menschen Klischees kopieren, machen sie sich zu solchen.

8.3 Der Geschlechtsakt als pornographisches Spiegelbild

Sexualität und sexuelle Praktiken scheinen noch immer ein brisantes Thema in der Öffentlichkeit zu sein, was sich an der, im Vergleich zu anderen Romanen, überproportionalen Anzahl von Rezensionen zum Roman Lust ablesen lässt. In den Massenmedien wird das „Obszöne“ hauptsächlich durch die Pornoindustrie thematisiert. Entsprechend macht Jelinek Pornographie zum Rollenmodell für die sexuellen Beziehungen und Praktiken ihrer Charaktere. Jelineks Demaskierung des „Sex-Mythos“ liegt in der Übertragung pervertierter/obszöner Sprache und Vorstellungen auf das Leben konservativer, bürgerlicher Durchschnittsfamilien.

8.3.1 „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich“ (LU: 16)

– der Mythos von der maskulinen Potenz

Der Inhalt des Romans Lust ist einfach und scheint, oberflächlich betrachtet, belanglos: Der Direktor Hermann missbraucht mehrmals täglich seine Frau sexuell. Gerti tötet nach einer flüchtigen Liebesaffäre den gemeinsamen Sohn Edgar. Unterbrochen wird die Handlung von Kommentaren über die soziale Lage von Hermanns Untergebenen und den ständigen Vergewaltigungen Gertis durch den Ehemann. Der Roman vermischt dadurch

zwei gegensätzliche Bereiche – den privat-sexuellen und öffentlich-sozialen: „Der Direktor hält seine Frau mit seinem Gewicht nieder. Um die freudig von der Mühe zur Ruh wechselnden Arbeiter niederzuhalten, genügt seine Unterschrift“ (LU: 19f). Hier gehen beide Ebenen im gleichen Satz ineinander über und etablieren den stereotypen Mythos phallokratisch-patriarchalischer Männerherrschaft. Hermann verkörpert eine hyperpotente Machtinstanz, die als „Gott“ das Leben seiner Untergebenen, also auch seiner Familie verwaltet. Kontextuell scheint die Fabel trivial, „die reflexive Sentenz und die tropenreiche, sprachlich-rhetorische Darbietung der ewig gleichen Grundsituation dagegen sind essentiell“ (Hiebel: 303). Durch ein dichtes Netz von Tropen dekonstruiert Jelinek anhand der Figur Hermanns in hyperbolischer Steigerung männlich-patriarchalische Diskurse und vor allem das vermeintlich männliche Genre der Pornoindustrie. Der Roman ist durchzogen von Hermanns kontinuierlichen sexuellen Gewaltakten gegenüber Gerti. Durch das Verwenden poetischer Metaphern bis hin zu Ausdrücken primitivster Obszönität deckt Jelinek sämtliche sprachlichen Bereiche ab, die „Sex“ thematisieren:

Der Mann ragt inmitten seiner Stacheln von Haar und Hitze aus sich heraus. So vergrößern die Männer sich und ihre Werke (LU: 16) – [Er steckt ihr A.H.] seine elektrische Leitung zu ihrer Erleuchtung und seiner Zufriedenheit in den Hintern (LU: 26) – [Er durchstößt ihr A.H.] das Arschloch [und] leert sich in ihr aus (LU: 171).

In endlos scheinender Wiederholung verweist Jelinek auf den Metaphernreichtum pornographischer und sexueller Diskurse in der Alltagssprache. Sie zeigt durch kühne Metaphern („Stachel“; „Erleuchtung“: mit religiösem Anklang), derbe Redewendungen bis hin zu primitiver Direktheit („Arschloch“), in welchem Grad die Umgangssprache mit

Begriffen der Sexualität durchsetzt ist. Unabhängig von dem Niveau ihrer Primitivität repräsentieren alle sexuellen Begriffe die Ausübung zwischenmenschlicher Gewalt und Herrschaftspraxis. Jelinek überträgt das öffentliche politische Konzept des Kapitalismus auf den Bereich menschlicher Intimität und verdoppelt damit ihre Kritik an der wirtschaftlichen Situation von Hermanns Untergebenen durch ein Einzelschicksal. Die Sprache, mit der Jelinek Hermanns und Gertis sexuelle Beziehung beschreibt, entblößt Macht, Besitzgier und Ausbeutung. Der „Geschäftsführer [...] macht sein Geschäft“ in die „Sparbüchse“ der Frau, die dafür jeden Monat „das Leben bar auf den Tisch geknallt“ bekommt (LU: 32). Der private und der öffentliche Bereich funktionieren bei Jelinek nach dem gleichen kapitalistisch geprägten Muster.

Hermann wird zur Inkarnation von Sexualität und sexueller Gewalt. Als Konsument der Pornoindustrie internalisiert und verkörpert er deren prinzipielle Darstellungsweise. In der Art der Pornohelden, hyperpotent und „allzeit bereit“, nimmt er sich gewalttätig die Ehefrau, die „nicht das Herz“ hat, „sich abzuschlagen, sie wandelt wehrlos“ (LU: 16). Jelinek parodiert das durch die Pornoindustrie etablierte Männerbild, indem sie es auf die Vaterfigur einer bürgerlichen Familie überträgt. Die Kritik liegt in der kontextuellen und sprachlichen Übertreibung, die im Porno-Genre passend, im Milieu Hermanns jedoch pervertiert und unrealistisch wirkt. Nach Hiebel liegt der Wahrscheinlichkeitsgrad täglichen Geschlechtsverkehrs nach 10jähriger Durchschnittsehe bei 0,001 Prozent (Hiebel: 306). Borneman bezeichnet das Überhandnehmen an Impotenz und Anorgasmie als „das schwerste sexualmedizinische Problem unseres Jahrhunderts“ (Borneman: Rot-weiß-rote Herzen: 114). In Lust ist es das Medium der Pornoindustrie, das den einzigen noch intakten menschlichen Instinkt - den Geschlechtsverkehr - durch Mythologisierung kanalisiert und

dadurch regulierbar macht. Bilder wie das des „allzeit bereiten“ Mannes ermöglichen dem Menschen, physiologische Schranken (cf. Hiebel und Bormann) zumindest in der Fantasie zu überschreiten und damit auszuleben. Auf die Realität projiziert scheinen sie – wie man an der Figur Hermanns sieht – absurd. Durch Übertragen des pornographischen Mythos in die Romanwirklichkeit bildet Jelinek einen neuen Mythos, der die politische Intention der Pornoindustrie als indirekte Regelung des Sexualinstinkts demaskiert. „Intendiert ist die Vermittlung von Sozialem und Sexuellem, genauer: die Entlarvung der sozialen Produziertheit alles Privaten, Sexuellen“ (Hiebel: 291). Jelinek bemerkt dazu in einem Interview: „Mich interessiert das Thema Lust [...] vor allem in seinem sozialen und politischen Kontext“ (Reinighaus: 9). Die öffentliche und private Hyperpotenz Hermanns wird zur Allegorie gesellschaftlich konditionierten Verhaltens. Was Jelinek aus der Kette übertriebener Geschlechtsakte herauskristallisiert, ist ein Herrschaftsverhältnis, das die gesellschaftliche Situation widerspiegelt.

8.3.1.1 „Der Mann – freudig ist er ein Gott“ (L: 7)

Ich hasse die katholische Kirche mehr als alles auf der Welt.
(Jelinek: Stern 8 (1990) 15)

Jelinek entlarvt das Geschlechterverhältnis ihrer Protagonisten im Roman Lust als ein Resultat der christlichen Eheauffassung und Sexualmoral. Sie kritisiert das traditionelle Gottesbild der jüdischen und christlichen Religion vom allmächtigen Vater als ein einseitig männliches. Das Bild des göttlichen, herrschenden Patriarchen überträgt sich in seiner Machtstruktur auf die Position des Ehemannes. Jelinek dekonstruiert durch Überzeichnung der Verhaltensweisen Hermanns, die mit den Prinzipien der

patriarchalischen Religion des Abendlandes konform zu gehen scheinen, die traditionell christlich determinierte Geschlechterhierarchie. Die Autorin setzt Hermanns Macht über seine Familie und seine Arbeiter durch religiöse Anspielungen mit der Allmacht Gottes gleich. Entsprechend erschafft der „ewige Vater“ (L: 7), der „Sohn Gottes“ „die Menschen in diesem Landstrich aus Erde“ (L: 34). Hermann bildet die Menschen nicht wie Gott nach seinem Bild, sondern in seinem Sinne und funktioniert sie zu Arbeitssklaven um. Jelinek parodiert den Schöpfersmythos vor allem durch die „männliche Schöpfung“ Frau, deren Bedeutung auf ihre Fähigkeit zum Geschlechtsakt reduziert bleibt: „Der Mann erschafft, vom Wind emporgeweht, die Frau, er zieht ihr den Scheitel und wirft ihre Beine auseinander wie welke Knochen“ (L: 24). Wegen ihrer sekundären Geschlechtsmerkmale („Scheitel“)¹⁶ erhält die Frau Leben und Sinn. Der religiöse Diskurs determiniert mittels Ehevertrag die Festschreibung der Geschlechterrollen und legitimiert dadurch die Unterdrückung der Frau. Gerti geht durch die Ehe in Hermanns rechtmäßigen Besitz über und wird für ihn frei verfügbar. Während Jelinek die christliche Liebesmythik auf kontextueller Ebene anhand der brutalen Vergewaltigungen dekonstruiert, liegt ihre Kritik aber vor allem im sprachlichen Bereich. Sie parodiert verzerrte und verkehrte Bibelzitate¹⁷, Liturgien und Kirchenlieder¹⁸.

Lust (40)

Sie muß ihn gepflegt werden
lassen, sauberlecken und

Joh. 12,3¹⁹

Da nahm Maria ein Pfund
Salze von unverfälschter

¹⁶ Der Begriff „Scheitel“ bezeichnet darüberhinaus im orthodox-jüdischen Brauchtum die Perücke der Frau.

¹⁷ Siehe auch: (LU: 59) – Joh. 1,14; (LU: 73) – Hos. 8,7; (LU: 92) – Gen. 2,7; (LU: 122) – Matth. 6,11; (LU: 127f) – Gen. 1,27; (LU: 166) – Matth. 22, 14 etc.

¹⁸ (LU: 210) – Anspielung auf Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

¹⁹ Bibel. Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin

mit den Haaren abtrocknen.	köstlicher Narde und salbte
Jesus hat diesen Wettlauf	die Füße Jesu und trocknete
damals gewonnen, daß er	mit ihren Haaren seine Füße
von einer Frau abgewischt worden ist	

Zunächst schockiert die Blasphemie des Vergleichs: Während Maria die Wunden von Jesus versorgt, wird Gerti von Hermann zur Körperpflege missbraucht. In Anspielung an das Bibelzitat aus Johannes 12,3 verkehrt die Autorin sarkastisch den christlichen Diskurs der Nächstenliebe. Indem sie darüber hinaus Jesus zum Inbegriff des weiblichen Unterdrückers („Wettlauf gewonnen“) macht, stellt sie die Grundlage der christlichen Lehre in Frage. Durch die zahlreichen Anspielungen auf Bibel und Kirche - auch in anderen Texten - entschlüsselt die Autorin die christliche Moralvorstellung als fundierende Grundlage für eine patriarchalische Denk- und Machtstruktur. Figuren wie Hermann, Hundekoffer (KRA) und Weygang (CS) verkörpern die Prinzipien der christlichen Religion und ihre Transformation zum patriarchalischen Gesellschaftssystem.

8.3.1.2 „Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!“ (LU: 28)

Realitätsgehalt und intertextuelle Verweise in Lust sind sekundär. Der Roman besteht aus einer Aneinanderreihung mythenbildender Diskurse auf metasprachlicher Ebene – angefangen von dem Spiel mit Intertexten bis hin zur begrifflichen Verformung des einzelnen Wortes. Das Benannte – die Objektsprache – tritt, im Sinne von Barthes, hinter das Konnotierte - die metasprachliche Ebene - zurück. Jelinek entwickelt ein „zweites

semiologisches Sinnsystem“ (Barthes: Mythen: 92), indem sie die Signifikanten zum Sinnträger macht:

Lust ist das, was ich ästhetisch immer erreichen wollte, beim Schreiben. Diese Art von Komprimiertheit und Ineinanderfallen von Sprache und Inhalt habe ich eigentlich immer angestrebt (Jelinek in Schwarzer: Ich bitte um Gnade: 51)

Der Roman Lust besteht aus figürlicher Rede, er „ist eine einzige Kette von witzigen Katachresen, Metaphern, Hyperbeln, Paronomasien und Wortspielen aller Art“ (Hiebel: 298). Die folgende Textstelle soll Jelineks Prinzip der sprachlichen Textverdichtung erläutern:

Dem Mann genügt eine allein nicht, doch die drohende Krankheit hemmt ihn, seinen Stachel auszufahren und Honig zu saugen. Eines Tages wird er darauf vergessen, daß sein Geschlecht ihn hinwegzuraffen vermag, und er wird seinen Teil von der Ernte einfordern: wir wollen Spaß! Wir wollen in uns abzweigen! Kompliziert liegen die Anzeiger auf ihren Matratzen und beschreiben die Pfade, auf denen sie wandeln. Hoffentlich geht ihnen ihr Ofen nicht aus, so daß sie selber ausgehen und Enttäuschungen erleben müssen. Dem Direktor genügt seine Frau nicht, aber jetzt ist er, ein Mensch mit Öffentlichkeitsrecht, auf diesen Kleinwagen angewiesen. Er versucht das Beste: zu leben und geliebt zu werden (LU: 14).

Von Hermann wird als dem „Mann“ oder „Vater“ referiert und so das Einzelschicksal verallgemeinert. Die Auflistung der Stilmittel in diesem Abschnitt hebt eine weitere tiefenstrukturelle Ebene hervor, die die objektsprachliche Aussage unterhöhlt. Die Synekdochen für Aids „drohende Krankheit“ und Frauen „eine allein“ geben dem Abschnitt

einen sexuellen Unterton. Die katachretischen Metaphern²⁰ „Stachel“ und „Honig saugen“ für Geschlechtsverkehr sind ein typisches Stilmittel dieses Romans. Die Ironie liegt in der häufig grotesken Unangemessenheit der Metaphern, wie man auch an den Ausdrücken „Öffentlichkeitsrecht“ und „Kleinwagen“ sehen kann. Die der Umgangssprache entnommene Phrase „eines Tages“ widerspricht dem Kontext der todbringenden Krankheit. Durch die Personifikation des „Geschlechts“ spielt Jelinek auf den Mythos des männlichen Sexualtriebs an, der den Mann als Sklaven seiner Triebe porträtiert. Das Bild der „Ernte“, die eingefordert wird, verweist wieder auf die zwischenmenschliche Beziehung als kapitalistisches Nutzverhältnis, in dem alles – in diesem Fall auch der Sex – lohnbringend sein muss. Die Interjektion „wir wollen Spaß“, einem Schlager entnommen, ist als Dialogismus zwischen der Erzählfigur und dem Leser angelegt. Der unvollständige Satz „in uns abzweigen“ kann zweideutig, als sexuelle Anspielung verstanden werden. Die kühne Metapher der „Anzeiger“ für das Ehepaar und die Anspielung an das Gedicht Die Winterreise von Wilhelm Müller („Pfade“ „wandeln“ versus „Wege“ „geh'n“) verbinden die Trauer um eine verlorene Liebe ironisch mit der sexuellen Krankheit, die der Geschlechtsverkehr mit sich bringen kann. Durch die homonyme Bedeutung des Verbs „ausgehen“ überträgt Jelinek eine Redewendung „Ofen ausgehen“ als Verschiebungswitz auf Menschen „selber ausgehen“ und verweist auf die Krankheit Aids, die man durch „ausgehen“ - im Sinne von Rendezvous - mit der falschen Person bekommen kann. Das Wortspiel mit der Redewendung „leben und geliebt zu werden“ (anstelle von „lieben“) präsentiert nur durch die Veränderung eines Morphems einen der Kernpunkte des Romans: eigennützige gesellschaftlich etablierte Lebensideale.

²⁰ Katachretische Metaphern: „Flaschenhals“ (LU: 17); „elektr. Leitung“ (LU: 20); „Tagesgebäck“ (LU: 21);

Durch diesen rhetorisch-figürlichen Stil eignet sich Jelinek bestehende Mythen und Diskurse an und füllt sie durch sprachliche Dekonstruktion mit einer weiteren Bedeutungsebene. Sie bringt, wie sie selbst sagt, die Sprache zum Sprechen, indem sie jegliche sprachliche Eindeutigkeit zerstört. Mit dieser Methode bezieht sich Jelinek auf Roland Barthes:

Der Mythologe dagegen ist zur Metasprache verurteilt. Diese Ausschließung hat bereits einen Namen: sie ist das, was man den Ideologismus nennt [...] Es ist wahr, daß der Ideologismus den Widerspruch des entfremdeten Wirklichen durch eine Amputation, nicht durch eine Synthese löst (Barthes: Mythen: 150).

Da der Mythologe zur Mythenentzifferung nur die Metasprache zur Verfügung hat, kann er Mythen nicht analysieren („Synthese“), sondern nur durch Entstellung dekonstruieren („Amputation“). Dennoch sieht Barthes im bewussten Sprachgebrauch ein mythenbefreiendes Moment: „Auf einer Idee der Verantwortlichkeit der Sprache gegründet, postuliert sie [die Mythologie A.H.] gerade durch sie [die Sprache A.H.] die Freiheit“ (Barthes: Mythen: 148). Das utopische Moment, das Barthes der Macht der Sprache noch zumisst, wird bei Jelinek durch die Sprache selbst negiert.

8.3.2 „Die Liebe in der österreichischen Norm“ (K: 232): die männliche Erika

Während das pornographische Element in Lust unterschwellig als Mythos auf die Figuren einwirkt, wird es in Die Klavierspielerin durch Peepshows und Prostitution thematisiert. Stereotype maskuline Verhaltenserwartungen werden im Roman durchgehend angedeutet. Nicht nur die Männerfiguren, sondern auch Erika versucht,

„Pilotenkanzel“ (LU: 27); „Hintertüren“ (LU: 32); „Büchsenöffner“ (LU: 37); „Tauchsieder“ (LU: 112);

diesen gerecht zu werden. Erikas männlich orientierte Position soll daher kurz erläutert werden. Schon früh bekommt Erika symbolisch den „Stab“ (Penissymbol) des Vaters überreicht, der aber seine Macht in der Ehe mit der Mutter verloren hat. Wesentliches Erbe des Vaters ist die „väterliche Rasierklinge“, mit der sie, im Sinne von Freud, ihre Weiblichkeit – oder fehlende Männlichkeit – ergründen will. „Vom Vater vererbt“ ist auch ihr Voyeurismus - symbolisiert durch den Feldstecher, mit dem der Vater in „hirnklarer Zeit [...] Vögel und Berge des nachts aufspähte“ (K: 140), ebenso wie Erika nachts weibliche Körper („Berge“) und Paare beim Geschlechtsakt („Vögel(n)“) beobachtet. Der Versuch, ihrer, durch die „Ehe“ mit der Mutter bedingten, männlichen Stellung gerecht zu werden, veranlasst sie zum Besuch von Peepshows und Sex-Kinos. Der Gipfel von Erikas Emanzipationsbestreben ist es, wenn sie durch Trachtenkleidung in das vom Mann scheinbar verinnerlichte Stereotyp des Jägers zu schlüpfen versucht. Als sie zum Geschlechtsakt mit Klemmer bereit ist, trägt Erika „Trachtenknopfmütze und eine kleine silberne Uhrkette (auch Imitation) im Jägerstil“ (K: 241f). Dass es sich nur um eine Imitation des Mythos handelt, wird von Jelinek direkt im Text erwähnt. Genauso theoretisch wie diese Verkleidung ist Erikas Versuch, der Agierende, anstatt der stereotyp passive Teil beim Sexualakt zu sein, indem sie Klemmer brieflich zu masochistischen Handlungen auffordert. Wie die Jägerrolle, so verinnerlicht sie auch dieses Konzept nicht und endet schließlich am Anfang ihres Emanzipationsversuches: im Bett der Mutter. Erika muss scheitern, weil Selbstfindung und Emanzipation für Jelinek in der heutigen Gesellschaft geradezu absurd sind.

„Delikatesse des Geschlechts“ (LU: 165); „Fleischleibchen mit Soße“ (LU: 247) um nur einige zu nennen.

Das Liebes- und Sexual-Verständnis der Charaktere in Die Klavierspielerin richtet sich nach gesellschaftlich definierten Diskursen. Vermittler zwischengeschlechtlicher Verhaltensregeln sind das Fernsehen²¹ und, im Bezug auf den Geschlechtsakt, die Pornoindustrie, die speziell auf den Mann gerichtet ist. Da für Erika die Pornographie zur Quelle ihres Gefühlslebens wird, imitiert sie mit ihren sexuellen Vorstellungen stereotypes männliches Geschlechtsverhalten. Ihre pervertierten Briefe und sexuellen Annäherungen in Toiletten werden durch die weibliche Position als Mythos entlarvt: „Nichts Schlimmeres als eine Frau, welche die Schöpfung neu schreiben will“ (K: 265f) – aber auch die männlichen Rollen sind nicht weniger stereotyp. Dem Mythos der „allzeit bereiten“ männlichen Potenz widersprechend, „kann“ Klemmer nicht, „wenn er muß“ (K: 244). „Aus Klemmer spricht der Mann“ (K: 268), wenn er als Kompensation seines sexuellen Versagens Erika vergewaltigt: „Das Ziel ist klar, die Mittel vorgezeichnet“ (K: 261). „Er malt, um mit Goethe zu sprechen, den Teufel an die Wand, daß man Geister, die man rief, nicht los wird“ (K: 276). Ein Stereotyp folgt hier dem anderen. Es geht in Die Klavierspielerin also nicht um Inhalt, sondern um sprachlich etablierte Mythen. Die Handlung ist insofern wichtig, als sie sich in ihrer Stagnation selbst als solche dekonstruiert. Der Roman liefert eine Sammlung traditioneller Stereotypen, eingebunden in einen erfolglosen Versuch, ihnen zu entfliehen. Jelinek entlarvt gerade Sprachklischees als Ablagerungsorte patriarchalischer Strukturen, die sowohl den menschlichen Charakter als auch dessen Kulturgut (Literatur, Musik) und dessen technische und soziale Errungenschaften determinieren: „Ziel ist die Destruktion von trivialen Mythen, die Zerstörung von Vorstellungen oder Ideologien, die das

²¹ „Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann [...] hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen, daß

Bewußtsein des Menschen beherrschen – ohne dabei Lösungen und positive Utopien zu präsentieren“ (Jelinek in Sauter: 116).

8.3.3 „Sauereien des Privatlebens“ (K: 132): Pornographie in Die Ausgesperrten

Als Abbild von gesellschaftlichen Diskursen entwickeln Jelineks Charaktere kein Eigenleben und keine Eigeninitiative. Sie setzen sich als ein Mosaik aus vorgegebenen Strukturen zusammen. Auch der Geschlechtsakt ist keine natürliche, instinktive, sondern eine rational gefilterte Handlung. In Die Ausgesperrten zeigt Jelinek, dass bei sozialen Klassenunterschieden der Intertext zwar verschieden, die Determiniertheit aber im gleichen Maße vorhanden ist. Das geschlechtliche Verhalten der intellektuellen Anna richtet sich nach der literarischen Pornographie von de Sade, Bataille und Henry Miller.

Sie wird ihm eine pornographische Stelle von Bataille übersetzen, und wenn ihm dann der Sabber runterrinnt, werden Gott und die Libido den Rest ergeben. Sie wird die verschiedensten Positionen aus den neuen französischen Filmen einnehmen (AUS: 84).

Der obszöne Sexualakt der literarischen Quelle wird mit seiner skatologischen Sprache und frauenerniedrigenden Position für Anna zur einzigen Realität und damit verpflichtend:

Es soll weh tun, weil eine Perversion gut ist (AUS: 89) [...] wir werden jetzt gleich die Grenzen überschreiten, das ist ein gutes Gefühl und steht hier im Buch [...] Im Augenblick ist sie nichts als Körper [...] man ist sehr nackt ohne seinen Kopf, den eine Frau in dieser Situation verlieren muß (AUS: 86f).

man nie das ganze sieht, immer nur kleine Ausschnitte“ (K: 223).

Jelinek macht hier sogar Annas persönliche Empfindungen („das ist ein gutes Gefühl“) zur Kopie eines Intertextes [„Anna hat die Stelle beim Bataille gefunden“ (AUS: 87)]. Die Figuren können nicht selbst empfinden, sondern nur vorgegebene Muster imitieren. Während die belesene Anna sich die „höhere Literatur“ zum Vorbild macht, ist Hans' sexuelles Verhalten seinem Milieu entsprechend die Nachahmung eines von der Fernsehrealität und Pornographie geprägten Images:

Anna [...] mustert Hans, der so aussieht, als glaubte er, er ist ein wildes und schön gebautes Tier, etwa ein Wolf. Er mahlt heftig mit den Kiefern (seine alte Masche), was Leidenschaft, Erregung und gleichzeitig Einsamkeit suggerieren soll, was auch John Wayne und Brian Keith und Richard Widmark und Henry Fonda immer wieder aufs neue suggerieren [...] Die Muskeln sollen sich außen weiß abzeichnen, was vor dem Spiegel immer geklappt hat und nie seine Wirkung bei einem Mädchen verfehlt [...] Er stürzt sich wie der Wolf von vorhin [...] auf Annas Mund [...] es ist nicht sehr gekonnt, aber immerhin ist es wild und paßt sich einem Mann an [...] es soll wehtun [...] es muß aussehen, als ob es einem gegen den Willen geht, man muß die Pritsche dann doch umlegen [...] es muß über einem zusammenschlagen [...] was muß ich jetzt machen, fragt sich Hans innerlich, es muß immer was passieren, kein Leerlauf [...] Jetzt muß ich ihr die Kleider herunterreißen (AUS: 87ff).

Durch den Personenwechsel von Anna zu Hans („glaubte er“) verweist Jelinek auf die Unsinnigkeit der männlichen Stereotypen („Wolf“), indem sie der Empfänger, nicht aber der Sender als solche dekodiert. Die ständige Wiederholung der Modalverben „sollen“ und „müssen“ drückt die gesellschaftliche Bedingtheit der Interaktion zwischen Anna und Hans aus und macht das Gesagte zum Zitat eines Intertextes. Jelineks Figuren sprechen keine

eigene Sprache. Ihr Handeln und ihre Persönlichkeit sind geprägt von den Diskursen, die die ihnen zur Verfügung stehende Sprache vermittelt. Ein sprachunabhängiges Denken ist nicht möglich, was Jelinek im besonderen darin zeigt, dass sogar der biologisch initiierte Geschlechtstrieb sozial gefiltert wird.

8.3.3.1 „Witkowski sen. sprengt die engen Schranken der Kleidung und Moral“ (AUS: 15).

Anhand der Figur Witkowski entschlüsselt Jelinek pornographische Diskurse als Spiegelbild patriarchalischer Herrschafts- und Gewaltverhältnisse. Witkowski ersetzt die Nazigewalt durch die pornographische „Machtübernahme“ seiner Frau. Er kompensiert seine körperliche Verkrüppelung und fehlende Potenz, indem er Margarethe nicht durch den Koitus, sondern durch Aktfotografie erniedrigt:

Den Nachdruck wie damals bei der Berufswahl setzt er heute hinter sein Hobby, das keine Einschränkung kennt: die künstlerische Fotografie [...] Zieh dich aus, wir machen ein oder mehrere Aktfotos, Margarethe[...] du mußt einen angstvollen Gesichtsausdruck machen. Widerstände zu brechen ist immer besonders geil, auch im Krieg habe ich oft Widerstände gebrochen (AUS: 15f).

Witkowski setzt die pornographische Versprachlichung männlicher Übergriffe von Miller und Bataille ins Bild um. Herrschaft und Gewalt werden zum Symbol für Männlichkeit, und phallokratische Obszönität wird zum Sinnbild pornographischer Sprache. Dekonstruiert wird dieser Mythos durch die Figur Rainers, der den Koitus als männliches Konzept ablehnt, leugnet und negiert:

Mittlerweile weiß Rainer, daß es den Schwanz gar nicht gibt, weil der Vater einen hat, und was es nicht gibt, das kann auch die Mutter daheim nicht verunehren [...] Rainer glaubt, das es einer Degradierung der Frau gleichkommt, wenn sie Körperliches über sich ergehen lassen muß [...] Manchmal ißt Rainer nur Suppe und verweigert feste Kost, obwohl Männer sonst herzhaft Kost lieben (AUS: 38).

Jelinek widerspricht durch Rainer der Gleichung: Pornographie = phallokratische männliche Gewalt, verweigerte aber im Sinne von Barthes eine positive Gegenperspektive. Wenn auch, wie die Studie von Ernest Borneman beweist (Rot-weiß-rote Herzen), Gewalt und Sexualität nicht unmittelbar zusammenhängen, impliziert der pornographische Diskurs für Jelinek eine patriarchalische Machthierarchie. Rainers absolute Verweigerung (hier als Metapher der Nahrung) ist nur ein extremes Gegenbild – aber keine Lösung.

8.3.4 Das männliche Sexsymbol: Das maskuline Werbeimage

Jelineks Figuren sind stets Abbilder gesellschaftlich konstruierter Entwürfe. Den Sexualmythos der Pornoindustrie sieht die Autorin im besonderen durch die Werbung funktionalisiert. Weibliche und männliche Sexualität werden dabei im gleichen Maße vermarktet. Obwohl ihre Darstellung der Geschlechtsmerkmale den generellen Mythen Mann – Frau entspricht (hilflose unterwürfige Weiblichkeit versus männliche erigierte Potenz), haben diese bei Jelinek eine andere Funktion. Jelinek entlarvt die Werbeimages, im Sinne von Barthes, als Mittel zur Entpolitisierung des Individuums. In ihrem Aufsatz Die endlose Unschuldigkeit analysiert sie theoretisch das in der Werbung präsentierte Männerbild und setzt ihr Ergebnis in dem Roman Die Liebhaberinnen fiktional durch die Figur Erichs um. Ihre Methode soll kurz aufgezeigt werden:

freude an vestan: rassige maschinen. kraftvoller einsatz. atemberaubende schnelligkeit. das ist männliches vergnügen. (ja nichts andres!) [...] dazu eine schmutzbespritzte starke motorrad-maschine zwischen den schenkeln eines gut gekleideten abenteuerlichen rassigen jungen mannes mit zigarre. die maschine als penis der starke motor als penis zwischen den männerschenkeln. in farbe. die beliebte altbekannte masche von der koppelung starker motor mit männlichkeit. hier ist die *entpolitisierung* (politisch natürlich im weitesten sinn in der gesamtheit) zu untersuchen. die protzige sexualität des bildes gebunden an sekundärmerkmale (in dem fall der anzug der wichtiger ist als die genitalien) wird nicht entfernt [...] entfernt wird jedoch ihre funktion in der gesellschaft ihre raffinierte manipulation einfach ihre ungeheure *macht* [...] die werbung geht sogar noch weiter in der abschaffung der komplexität der menschl.²² handlungen in der einsparung und entpolitisierung [...] [sie macht das A.H.] nichtssagendste an dem foto nämlich den anzug des mannes zur hauptsache zur wesentlichen aussage [...] die arbeit der werbung der wirtschaft am kastrierten oder frigidem menschen (END: 67f).

In der Art der Werbung definiert Jelinek Männlichkeit durch eine Dynamik implizierende Adjektivkette (rassig, kraftvoll, atemberaubende schnelligkeit, männlich). Die politische Intention dieses Images wird in der umklammernden Erweiterung angedeutet: Durch das fehlende Komma kann der Imperativ „ja nichts andres!“ - mit der Betonung auf „ja“ - als Drohung gelesen werden. Die männliche Begierde soll aus Gründen der Kontrollierbarkeit auf ein Minimum - in diesem Fall Motoren - reduziert werden. Die

²² Durch die Abkürzung „menschl.“ verdoppelt Jelinek ihre Aussage auf tiefenstruktureller Ebene.

weitere Betonungsmöglichkeit auf „nichts andres“ deutet an, dass die Werbung erfolgreich war und sich das Interesse der Männer auf Banalitäten wie des Besitzes eines Motorrads beschränkt. Jelinek beschreibt hier den durch die Werbung produzierten Mythos Mann und seine Funktion. In ihrer Analyse bezieht sie sich direkt auf Barthes, den sie mit „politisch natürlich im weitesten sinn der gesamtheit“ (siehe Barthes: Mythen: 131) unverzeichnet zitiert. Sie zeigt durch die Anwendung von Barthes' Theorie, wie der Mythos sich die männliche Sexualität aneignet, ihr die Bedeutung entzieht, und sie mit neuer, politisch motivierter Intention füllt: Der in der Werbung propagierte Anzug nimmt dem Mann seine Sexualität und wird zu dessen Identität. Das objektsprachliche Bild des sexuellen Mannes schwingt in der metasprachlichen Darstellung des Anzuges mit und „manipuliert“ den Käufer. Der dargestellte Mensch wird entindividualisiert - mit den Worten von Barthes „entpolitisiert“ - und im Sinne der Werbung funktionalisiert („wirtschaft am kastrierten oder frigidem menschen“). Natürliche Menschlichkeit scheint für Jelinek verloren. Was übrig bleibt, ist ein funktionalisiertes Produkt, ein Mythos, der die Erinnerung an seinen Ursprung verloren hat. Dieses der Werbung entnommene theoretische Beispiel verwirklicht Jelinek in der Figur Erichs und Michaels.

8.3.4.1 Erich – „der inheriff des männl. mannes“ (L: 38) und „das Götterbild Michael“ (LU: 118)

Erich verkörpert durch seine äußere Erscheinung der Werbung entnommene Männlichkeitsklischees.

die weiße zigarette im braunen gesicht, darüber die pechschwarzen haare und augen, eine fremdartige, gefährliche gestalt wie ein panther, ein wenig wie ein

panther [...] fremdartig, gefährlich und angenehm fürs auge und herz [...] gleich sucht paula in der wochenzeitschrift die stelle mit dem panther, da ist sie ja! [...] erich hat die schule nicht fertiggemacht, was nichts macht. weil er ein schönes raubtier ist: ein panther (L: 41f).

Jelinek etabliert ein durch die Medienindustrie propagiertes Männlichkeitsideal und dekonstruiert es anhand zynischer Kommentare durch den Text. Das Verfahren liegt im direkten Kontrast der beiden Ebenen. Die scheinbar neutrale physische Beschreibung Erichs durch die Erzählerinstanz enthüllt sich als Image aus einer Wochenzeitschrift. Im Sinne der Annonce ist Erichs intellektueller Mangel unwichtig. Die Printmedien sind, durch die Rezeption bedingt, auf die bildliche Darstellungsart angewiesen, was den Menschen auf seine äußere Erscheinung reduziert. In diesem Sinne erfüllt Erich für Paula alle durch die Zeitschrift induzierten Ideale des männlichen „Panthers“.

erich ist nämlich der schönste im dorf. erich ist zwar lediges kind mit drei weiteren geschwistern, die alle von einem andren vatta sind, was schlechte ausgangspositionen schafft, wie man weiß, aber er ist schön. bildschön wie ein bild mit seinen schwarzen haaren und blauen augen, so recht zum verlieben [...] wenn es für einen mann auch nicht wichtig ist, daß er schön ist [...] ist es doch schön, wenn ein mann schön ist. erich hat auch einen interessanten beruf: er ist holzarbeiter. erichs beruf macht erich trotzdem keine freude, obwohl er sehr interessant ist, aber der forst braucht dennoch leute, daher: zum forst, erich. gleich nach der volksschule! erich läßt sich gerne brauchen (L: 38).

Das etablierte Stereotyp wird ständig seines Inhalts beraubt und dann wieder aufgenommen. Da Erichs Aussehen die Kopie eines Werbeimage ist, steht es im Kontrast

zu seiner sozialen Position („erich ist zwar lediges Kind“)²³. Entsprechend dem Bild des Motorradfahrers aus Die endlose Unschuldigkeit, wird Erichs Gestalt zu einem Mythos. Die Ironie liegt darin, dass Jelinek Erichs Individualität zwar anspricht und sogar mit dem Mythos kontrastiert, sie aber dann als unwichtig negiert („aber er ist schön“). Erichs objektsprachliche Lebensrealität wird von dem metasprachlichen maskulinen Stereotyp überdeckt. Der Wechsel zur direkten Rede mit dem Verweis auf den „interessanten“ Beruf klingt wie einer Broschüre entnommen und kontrastiert mit Erichs sozialer Lage und fehlender Intelligenz, die ihn zur Holzarbeit zwingen.

Das Männlichkeitsideal der Werbeindustrie, auf das Jelinek auch in Die endlose Unschuldigkeit verweist, impliziert Freiheit, Abenteuer, Stärke und Potenz. Entsprechend interessiert sich Erich,

nur für motoren, und zwar für solche, die in ein moped oder, noch besser, in ein motorrad eingebaut sind. erich möchte so schrecklich gerne den führerschein machen, damit er sich auch für stärkere motoren [...] nämlich für sportautos, etc., interessieren darf (L: 42).

Was das Modalverb „dürfen“ schon andeutet, wird auch im Text ausformuliert: „er ist aber schon dreimal durch die führerscheinprüfung geflogen“ (L: 42). Den Abenteuerdrang kontrastierend „fährt erich nur bis ins nachbardorf und nicht weiter, in eine entfernte ferne“ (L: 43). Das Bild der wilden Männlichkeit wird hier als Mythos dekuviert: „selten denkt erich an frauen“ (L: 51). Der durch die Werbeindustrie propagierte „inbegriff des männl. mannes“ (L: 38) entlarvt sich als „inbegriff des alkoholismus“ (L: 38). Wesentlich an der Darstellung Erichs ist es aber, dass seine

²³ Der Erzähler bedient sich hier dem Milieu entsprechend bewusst der Umgangssprache. Richtig müsste es

Individualität im Vergleich zu dem Medienimage völlig unwichtig ist. Paula ist durch die Werbung auf das Erkennen des Images konditioniert und negiert deshalb die Realität. Die Werbeindustrie entwirft eine Utopie, einen Mythos²⁴ mit systemstabilisierender Funktion, der die Lebensrealität seiner Rezipienten definiert (Lilienthal bezeichnet die Werbeindustrie als „omnipotenter Systemstabilisator“). Die Werbung „propagiert falsche, die Reproduktion des Systems fördernde Bedürfnisse und sorgt für ihre libidinöse Besetzung“ (Szczepaniak:172). Paula ordnet sich nicht dem Individuum Erich unter, sondern einem politisch propagierten Werbekonstrukt. Erich wird zu einem Symbol der patriarchalischen Ordnung, das den Erhalt der Gesellschaftsordnung garantiert. Jelinek bezeichnet die Massenkommunikation entsprechend als „ideologiefabrik [...] für den kapitalistischen status quo“ (END: 64).

Von der Werbeanzeige bis zum Groschenroman, vom Fernseh-Krimi bis zur Familiensaga wird [in Jelineks Texten A.H.] jedes massenmediale Erzeugnis als verschleiertes Herrschaftsinstrument der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft mit dem Ziel einer genau kalkulierten Anpassungsfunktion begriffen (Spanlang: 155).

Auch im Roman Lust setzt sich Jelinek mit dem Zweck der für die weiblichen Rezipientin verheißungsvollen Verkörperungen eines maskulinen Werbeimages auseinander. Gerti sucht in dem „Götterbild Michael, das ihr auf Fotos, die ihm ähnlich sehen, verheißen worden ist“ (L: 118), eine Kompensation für ihre lieblose Ehe. Michael eignet sich das Werbeimage äußerlich an, verinnerlicht aber nicht das damit implizierte Liebeskonzept und ist so im Grunde eine „schöne“ Kopie von Gertis Ehemann.

heißen: „das Kind einer ledigen Mutter“.

Dieser Michael, wenn die Zeichen, die er uns gibt und die er von diversen Illustrierten erhalten hat, nicht trügen, ist er ein blondes Bild auf einer Kinoleinwand, auf dem er aussieht, als hätte er lang mit Gel im Haar in der Sonne gelegen (LU: 117).

Aufgrund seines Aussehens wird Michael von Gerti mit dem entsprechenden Image identifiziert. Da der Mythos aber als Utopie konzipiert ist, kontrastiert er mit dem Handeln der Figur. Michael benutzt Gerti sexuell und übergibt sie dann wieder ihrem Ehemann.

Wie ist das mit den Damen? Das unvergängliche Abbild ihrer Vergnügungen gilt ihnen mehr als das vergängliche Original, das sie früher oder später der Konkurrenz des Lebens aussetzen müssen [...] Jedes Bild ruht besser im Gedächtnis als das Leben selbst (LU: 118f).

Jelinek verweist auf die Künstlichkeit der von den Massenmedien produzierten Mythen, die wegen fehlender Alternativen zum Surrogat für die Lebensrealität ihrer Protagonisten werden.

8.3.5 „Hans ist sportlich und überhaupt der Chef“ (AUS: 77): Der Mythos vom potenten Arbeiter

Hans repräsentiert das Stereotyp des muskelstrotzenden, sonnengebräunten Arbeiters, der seine fehlende Intelligenz und niedrige soziale Position durch sexuelle Potenz kompensiert. Die Charaktere sind durch Intertexte bestimmt: amerikanische Filme und ihre Superhelden, sowie Volksweisheiten, die dem Arbeiter ausgeprägt sexuelle

²⁴ Barthes spricht von der „glückliche[n] Klarheit“ (Barthes: 132).

Naturinstinkte zuschreiben. Hans' Fäuste werden, dem Mythos entsprechend, Synonym für seine Identität. Alle seine Handlungen zeichnen sich – mit den Erwartungen der anderen Charaktere übereinstimmend - durch Körpergewalt aus:

Hans haut mit seinen manuelle Arbeit gewohnten Fäusten ebenfalls vor sich hin. Als Mann beschränkt er sich auf männliche Spielarten der Gewalt. Fausthiebe und tückische Kopfstöße (der Rammbock) [...] Hans ist jung und gesund und verläßt sich auf seine Fäuste [...] wie eine Maschine [...] drischt [er A.H.] schweißstäubend wie eine geistlose Maschine [...] Die Fäuste von Hans gehen wie Hämmer nieder und kommen nur hoch, um neuen Schwung zu holen (AUS: 8f).

Jelinek verweist im Text auf das Bild einer konditionierten Maschine, die fraglos und geistlos Befehle ausführt. Dem stellt sie Begriffe wie „jung“ und „gesund“ entgegen, die natürliches, instinktives Verhalten implizieren, das durch das Nomen „Rammbock“ einen sexuellen Unterton erhält. Der Mythos der gesteigerten sexuellen Potenz des Arbeiters basiert auf der Idee des Sexualtriebs als Naturinstinkt, der von der Gesellschaft durch Kultur, Wissenschaft und damit zusammenhängend Rationalität verdrängt wird. Hans, der „Naturmensch“ (AUS: 25), etabliert sich selbst im Sinne des Mythos: „Mir ist die Natur noch näher [...] Ich bin noch nicht verdorben von Kunst und Literatur“ (AUS: 25). Jelinek missversteht den Naturbegriff bewusst, indem sie ihn wörtlich nimmt und Hans dadurch ironischerweise mit Naturprodukten gleichsetzt: „Ebenfalls etwas Natürliches haben die Erdäpfel und Orangen und Bananen in dem Obst- und Gemüseladen an sich“ (AUS: 25). Da Hans außer seinem Körper nichts zu bieten hat, präsentiert er sich selbst als Mythos und reduziert sich somit auf seine Körperlichkeit:

Vorsichtig schiebt er einen Bizeps ins Bild und spannt diesen an, damit die rohe Kraft, die in dem Muskel haust, von Sophie gesehen und anerkannt wird. Hans ist animalisch und will das Tier in Sophie wecken, das sicher dort wohnt (AUS: 218).

Ständig ist er aktiv und in Bewegung und verweist somit auf seine körperlichen Vorzüge: „Hans schattenboxt die ganze Zeit und führt imaginäre Ringkämpfe auf und fußballspielt“ (AUS: 94). Die Wortneuschöpfungen („schattenboxt“ und „fußballspielt“) verweisen auf die Absurdität seines Benehmens. Jelinek dekonstruiert den sexuellen Naturinstinkt, indem sie Hans auf dessen gesellschaftlichen Ursprung verweisen lässt: „Hans dagegen erläutert, er ist eigentlich ein Tier, kein Mensch, das sich daher auch tierisch benimmt, was er in einem Kriminalroman gelesen hat“ (AUS: 220). Der tierische Instinkt wird gleichgesetzt mit asozialem, hier folglich kriminellen Verhalten, das auf massenmedialer Ebene durch den Kriminalroman verkörpert wird.

In seiner sozialen Klasse verankert, wird der Mythos für Hans Mittel zum Zweck. Seine Intelligenz bewusst negierend und sich für Sophie ausschließlich als Körper präsentierend, erhofft er sich durch sie den sozialen Aufstieg:

Schönheit muß leiden, sagt Hans humorig zu seiner Mutter [...] Während die Schönheit von Hans in den zu engen Schuhen sehr litt (AUS: 81).

Aber es geschieht, um sich kraft schöneren Aussehens die Chance auf ein schöneres Leben zu erwirken [...] Man muß etwas investieren, dies ist einer der Hauptsätze der Ökonomie (AUS: 79).

Für Jelinek ist körperliche Prostitution ein gesellschaftliches, kein geschlechtsspezifisches Phänomen. Dem Volksspruch „Wer schön sein will, muss

leiden“ entzieht sie den demütigenden Aspekt, den die Vermarktung des eigenen Körper mit sich bringt. Entsprechend erniedrigt Sophie den zum Objektstatus reduzierten Hans, indem sie ihn „seinen Trumpf, den Körper [...] ausspielen“ (AUS: 227) lässt, ihn zum Onanieren zwingt und dann ablehnt. Im Gesellschaftssystem der freien Marktwirtschaft reduziert Jelinek den Körper zum Einsatzobjekt: „Siehst du meine Muskeln, Sophie, nur für dich wachsen sie aus mir heraus und werden täglich gekräftigt“ (AUS: 62). Die männlichen Jugendlichen konkurrieren, sich auf unterschiedliche Stereotype berufend, untereinander: Hans zählt auf den Mythos strotzender Männlichkeit, während Rainer den gefühlsbetonten Intellektuellen mimt: „Man redet mit dem Mund, nicht mit den Händen (Rainers Prinzip A.H.). Aber man küßt mit dem Munde (Hans A.H.)“ (AUS: 64). Jelinek dekuviert diese Mythen, indem sie ständig auf deren Quellen verweist:

Hans, der richtig aufregende Filme kennt und nicht die falschen, bei denen man sich nur fadisiert, zerrt Sophie an sich und küßt sie, daß sich das Blut auf seinem Mund verschmiert [...] Man muß sich den süßen Mund eines Mädels einfach nehmen, ohne zu fragen, sagt das Volkslied und schweigt gleich erschrocken, weil es wahr geworden ist (AUS: 97).

Das den Massenmedien entnommene Image wird durch die Verkehrung des verschmierten Lippenstiftes zu Hans' Blut ironisiert. Jelinek verspottet das Volkslied, indem sie es personifiziert und über seine eigene Unsinnigkeit erschrecken lässt.²⁵

Die Autorin dekonstruiert den Mythos des gesunden, körperlich kräftigen Arbeiters, der durch seine Natürlichkeit und intellektuelle Unverdorbenheit vor Potenz strotzt, durch dieselbe Metapher, mit der sie den Mythos etabliert, die Metapher der Hände:

²⁵ Siehe auch: „Dann werden tausend helle Geigen klingen, sagt das Lied noch und verstummt vor seiner

Da hat er sich vor Sophie eigens im Anzug zeigen wollen [...] und jetzt wird er so ausgespottet! Er bedeckt alle Stellen, wo der Anzug leider zu kurz ist, mit den Händen. So viele Hände hat er gar nicht (AUS: 66).

Das Phantasiebild natürlicher sexueller Anziehungskraft, das die Metapher der Hände im Verlauf des Romans propagiert, hält der sozialen Realität nicht stand und ermöglicht nicht das Überbrücken sozialer Klassenschranken („So viele Hände hat er gar nicht“). Die durch den Mythos implizierte Freiheit unterliegt stets ihrer gesellschaftlichen Determiniertheit.

8.3.6 „gewalt zeugt gewalt. zeugt gewalt zeugt gewalt“ (LO: 204): wir sind lockvögel baby!

Mit der Montage von Intertexten der Massenkommunikation macht sich Jelinek in wir sind lockvögel baby! die Kunstform der Pop-Art zur literarischen Methode. Sie vermischt entstellte Zitate aus dem Fernsehen, der Musikszene und der Trivilliteratur und konstruiert durch sie einen von Gewalt dominierten Kontext. Es lässt sich für den Roman kein konsequenter Handlungsstrang nachvollziehen. Einheit findet der Text durch die Figur Ottos, die als Mann oder Frau ein Arsenal von durch Brutalität geprägten Rollen präsentiert. Jelinek verwendet keine einheitliche Erzählerfigur oder Erzählperspektive. In seiner Struktur kombiniert der Roman eine Fülle zusammenhanglos scheinender Intertexte der Massenkommunikation (Zeitschriften, Heftchenromane, Fernsehen, Musik). Verbindungselement und damit Grundthema der Intertexte ist die Omnipräsenz von Gewalt, Sexualität und Destruktion. Die einer Gesellschaft inhärente Brutalität wird durch ihre, den Medien entnommenen, maskulinen Vorbilder präsentiert.

eigenen Blödheit“ (AUS: 233f).

Figuren der deutschen und österreichischen Kultur vereinigen sich mit Charakteren des amerikanischen Trivialgenres wie Superman, Batman und Micky Maus. Jelinek versetzt die Popsänger Heintje, Udo Jürgens, die Beatles und den der Reklame entnommenen Weißen Riesen in eine gewalttätige, sexualisierte Sphäre. Während der gigantische Penis des Kasperl Feen vor dem Zauberer rettet, haben die amerikanischen Superhelden untereinander homosexuelle Beziehungen. In der Darstellung von Gewalt folgt der Roman keiner Logik. Der Text scheint durch Intertextkürzel einen Überblick über das patriarchalisch dominierte Gesellschaftssystem zu geben. Zeitungsausschnitte, Reklame, Comic-Strips, Fernsehsendungen und Märchen sind alles kulturelle Teilelemente, die das Gesamtbild der Gesellschaft prägen. Sie werden in ihrer von Jelinek dargestellten Vermischung ebenso von den Massenmedien präsentiert und vom Rezipienten aufgenommen. Worauf es Jelinek in ihrer deformierten Überzeichnung der Intertexte ankommt, ist der ihnen gemeinsame Diskurs von Gewalt und Sexualität. In der patriarchalisch geprägten westlichen Gesellschaft ist der Mythos der Gewalt ein maskuliner. Entsprechend geht die Gewalt in wir sind lockvögel baby! von den dargestellten maskulinen Idolen aus. Die Autorin dekonstruiert aber diesen Mythos, indem sie die Geschlechteridentität ihrer Figuren nicht mehr eindeutig anhand von Namen erkenntlich macht. Sie weist den Frauen Männernamen zu und den Männern weibliche Eigenschaften. Alle Figuren werden somit zu Repräsentanten der Gewalt:

das kind in seinem leib hatte sich geregt zum erstenmal geregt er presste die hand an das wilde klopfende herz (LO: 75).

schützend breitet otto die hand über die schwangere wölbung seines körpers wieder einmal um den drohenden schlägen auszuweichen (LO: 80).

Da die Sprache der Gewalt ein maskuliner Mythos ist, behält Jelinek in diesen Beispielen das grammatikalische Geschlecht bei („seinem leib“; „seines körpers“). Der Gewalt-Mythos wird dadurch zwar dekonstruiert, nicht aber, im Sinne von Barthes, auf seine Geschichtlichkeit hin untersucht. Da das Konzept weiblicher Gewalt in der patriarchalischen Gesellschaftsordnung nicht vorgesehen ist, parodiert es Jelinek durch die Männernamen auf „maskuline“ Art. Auch die Beziehung der Männerfiguren wird, hier am Beispiel der Beatles, dekuviert: Paul ist die Freundin von John, John ist die Schwester von Paul, und Ringo die Schwester von George (LO: 84ff, 136). Wie in den Wahlverwandtschaften,²⁶ in denen Goethe anhand der Namen das Gefüge der Personen charakterisiert, stellt Jelinek einen Zusammenhang zwischen den Beatles und der Kunstfigur Otto her, indem sie anhand des Palindroms den anazyklischen Charakter des Namens „otto“ parodiert: „8 menschen john paul george ringo njoj luap egroeg ognir kletterten auf seinen rücken“ (LO: 86).

Die Figur Otto ist das maskuline Universalprinzip. Er ist im Roman omnipräsent und verkörpert alle den Medien immanente Männlichkeitsstereotype (Vater, Täter, Herrscher, Sieger, Rassist, Faschist, Weltbürger, Revolutionär, Mörder, Retter und Vergewaltiger von Frauen, um nur einige zu nennen). Spöttisch assoziiert Jelinek das von Otto repräsentierte maskuline Prinzip mit dem Werbeslogan des Versandhauses „Otto“, den sie in den Text aufnimmt: „wohin sie auch kommen, otto ist schon da“ (LO: 248).

²⁶ Goethes männliche Charaktere tragen beide den Namen Otto (Eduards Taufname ist Otto) und die Frauenfiguren eine verkürzte Form davon (Charlotte, Ottilie). Durch die „doppelte Ähnlichkeit“ und „sonderbare Verwandtschaften“ (Goethe: 445) spiegelt Goethe „gegensätzlich[e] und doch ineinander bedingte Daseinsbezüge“ (Schestag: 180). Indem Tod und Leben ständig ineinander übergehen (das Kind Otto ertrinkt im Lustsee, Ottilie stirbt an Eduards Geburtstag), steht das Palindrom „Otto“ exemplarisch für Anfang und Ende, was Jelinek durch die Omnipräsens Ottos in ihren Text aufnimmt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Heinz Schlaffer: „Namen und Buchstaben in Goethes >Wahlverwandtschaften<“. Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, 1972.

Jelinek verweist durch den Leitspruch auf die Allgegenwart des patriarchalischen Systems, das keine alternativen Denkmöglichkeiten („otto ist schon da“) zulässt. Durch den den Massenmedien entnommenen Slogan verdeutlicht Jelinek das Ziel der Massenkommunikation: Die komplette Determination aller gesellschaftlichen Bereiche.

Durch die freie Variation von Versatzstücken der Trivialmedien zeigt Jelinek den Medienwust, dem der Mensch täglich ausgesetzt ist. Das die Massenkommunikation unterschwellig determinierende Element der sexuell konnotierten Gewalt prägt auch den Roman bukolit.

8.3.7 Die „Kopulationsmaschine“: bukolit

Mit dem „hörroman“ bukolit schließt sich Jelinek an die Schreibweise der Wiener Gruppe, der experimentellen Literatur und Pop-Literatur an. Die durch den Titel implizierte naiv-idealisierte, friedvoll-glückliche Welt der Hirtendichtung – Bukolik - verkehrt Jelinek in eine brutale epische Fiktion. In einem unzusammenhängenden Textgefüge beschreibt sie die durch sexuelle Gewalt geprägte Beziehung der Kopulationsmaschinen bukolit und bukolita. Der „hörroman“ ist ein Frühwerk Jelineks, das sich durch zahlreiche Collagen, Montagen und Sprachspiele auszeichnet. Das Leitthema: „brutale Sexualität“ dient eher dem Schockeffekt als der Gesellschaftskritik. Dennoch lässt sich in der männlichen Hauptfigur bukolit eine mythendestruierende Intention erkennen. Jelinek etabliert die Figur bukolit als eine Synthese trivialer maskuliner Stereotype. Er ist Held [„das heldengesicht dem millionen zuzujubeln gewohnt sind“ (B: 25)], Ehemann, Liebhaber, Mörder [„das haupt ab“ (B: 25)] und eine

hyperpotente Sexbestie²⁷: „bukolit schnauft erst bei der 35. ein wenig [...] bukolit beschläft alles kurz und klein“ (B: 55). Was durch die exponierte Sprache und den fehlenden Sinnzusammenhang im Roman unreal wirkt, sind dem alltäglichen Leben und vor allem der Fernsehrealität entnommene Trivialmythen von Männlichkeit. Indem Jelinek ihrer künstlich-übersteigerten Romanwelt keinen Realitätsbereich gegenüberstellt, denunziert sie durch abermalige Überzeichnung ein für sie deformiertes Gesellschaftsbild. In bukolit präsentiert Jelinek ein patriarchalisches Gesellschaftskonzept, das den Mann auf seine Potenz reduziert: „habe ich schon von bukolits ungeheurem schwanz gesprochen?“ (B: 13) und die Frau auf ihre Empfängnisbereitschaft: sie „bleibt bis an ihr Lebensende als Gebärmaschine auf ihren Unterleib beschränkt“ (B: 42). Der Mann wird zu einer Kopulationsmaschine, die an der Vergewaltigung der Frau Lust empfindet (B: 48). In seiner Überzeichnung degeneriert der maskuline Geschlechtstrieb zu gewalttätigem Größenwahn. Jelinek verwendet an das Comics-Genre erinnernde, schockierende Bilder, die sich mit allen sexuellen Bereichen wie Homo- und Heterosexualität, Sadismus, Masochismus und Fäkalerotik beschäftigen und die sie mit dem Kontext – beispielsweise einer Muttertagsfeier (B: 40) – kontrastiert. Der Mann bleibt in der auf sexuelle Handlungen reduzierten Geschlechterbeziehung stets der Beherrscher. Jelineks Kritik liegt in der sprachlichen Überzeichnung der maskulinen Stereotype. Heldentum, Fetischismus, Hyperpotenz und Brutalität sind Rollenerwartungen, die der Mann in einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung zu erfüllen hat. Entsprechend „beschleicht“ auch „bukolit den macht und sieggewohnten angst: er fürchtet mit dem unterleib dieser frischblütigen mägde gleichzeitig auch seinen

²⁷ Jelinek verleiht dem Mann indirekt einen Götterstatus, indem sie hier auf die griechische Heldensage von

schatten zu verlieren“ (B: 13). Jelinek zeigt anhand der monströsen Überzeichnung von Rollenerwartungen den Druck, den diese auf die Gesellschaft – hier im besonderen auf den Mann - ausüben. Anhand einer deformierten Sprache kritisiert Jelinek die den Menschen entfremdenden Gesellschaftsstrukturen:

[...] ihre Sprache tummelt sich selbst im Wahnsinn. Ihre Literatur spricht selbst im Medium der Entfremdung, der Trivialmuster unserer Welt, wenn auch, wiederum verstörend, witzig oder aggressiv gebrochen (Alms: 31).

Dieses Kapitel entlarvte die vermeintlich natürlichen Konzepte von Liebe und Sexualität als gesellschaftliche Konstrukte mit dem Ziel der Kontrollierbarkeit zwischenmenschlicher Verhaltensweisen. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit den kulturellen Säulen der patriarchalischen Gesellschaft wie Kunst, Musik und Sport. Diese Diskurse determinieren die Rollenidentität der einzelnen Gesellschaftsmitglieder ebenso wie die Wirtschaftsstruktur eines materialistisch geprägten Gesellschaftssystems.

9. Der Mann als Repräsentant gesellschaftlicher Diskurse

Immer umgibt uns die lästige Öffentlichkeit, wohin wir auch gehen, nie sind wir privat mit uns zusammen. Wir gehören der ganzen Welt und die Welt gehört dem, der sie sich nimmt. (CS. 104)

9.1 Der Künstler – maskuline Kunstproduktion

Jelinek setzt sich mit dem Thema maskuliner Kunstproduktion auseinander, indem sie sich Texte der großen nationalen idealistischen Dichter, Denker und Komponisten aneignet, „nur um sie sogleich wieder auszuspäen und mit ihnen deren

Herkules anspielt, der zahlreiche Entjungferungen in einer Nacht vornahm (siehe: Graves: Greek Myths).

Postulate über das befreite bürgerliche Subjekt“ (Wright: 52). Der maskuline Kunstdiskurs hat nach Jelinek seinen Ursprung in der Mystifikation des künstlerischen Schöpfungsprozesses im 18. Jahrhundert, der Genialität zum Ausgangspunkt maskuliner Schöpferkraft machte. Der dadurch propagierte bürgerliche Subjektstatus des Mannes wird von ihr als Utopie entlarvt, da der im Netz der mythenbeladenen Sprache gefangene Mensch nur Reproduzent, nie aber Produzent von Gedanken sein kann. Im ersten Teil dieses Kapitels wird anhand des Theaterstücks Clara S. demonstriert, wie Jelinek die literarischen Textvorbilder durch sarkastisches Umfunktionieren dekonstruiert.

9.1.1 „Die Welt des Männergenies ist die Todeslandschaft. Der Friedhof“(CS:122): Robert S.

In Jelineks Theatertext Clara S. Musikalische Tragödie reist Clara nach Italien in das Haus des Dichters Gabriele D’Annunzio, um finanzielle Unterstützung für ihren geisteskranken Mann zu erbitten. D’Annunzio umgibt sich mit einem Harem von ihm finanziell abhängiger Künstlerinnen. Er fordert deshalb auch von Clara sexuelle Hingabe. Als Clara ihren Mann Robert Schumann als unheilbar schwachsinnig erkennt, tötet sie ihn.

Am Beispiel des Komponisten Schumann setzt sich Jelinek mit dem Mythos männlicher Kunstproduktion auseinander. Die Kritik liegt auf einer weiteren Textebene, die Jelinek dem Stück durch den unmarkierten Intertext Am Ende angekommen von Ria Endres zufügt. Endres setzt sich mit dem Bernhardschen Dichtungskonzept auseinander. Sie sieht Thomas Bernhards Text verankert im „Ideal des Originalgenies, das immer noch die männliche Identitätsvorstellung ausmacht“ (Endres: 37). Nach Endres determiniert

das Verständnis männlicher Schöpferkraft des 19. Jahrhunderts den Mythos des Künstlers als Schöpfergott auch noch in diesem Jahrhundert. Durch gezieltes Zitieren der Textvorlage generalisiert und dekonstruiert Jelinek den Diskurs männlicher Kunst und Kunstproduktion. Sie lässt die Figur Clara bewusst [„Der Mann bildet ab, die Frau wird nachgebildet“ (CS: 124)] die patriarchalische Kunstauffassung des freien Schöpfergeistes reproduzieren:

Der Künstler ist Priester und widmet sich nur dem Kunstschaffen, für alles andere ist er taub [...] Mein Robert ist der Prototyp des keuschen, von der Welt zurückgezogenen Künstlers [...] Weil er einen Genius hat. Das Genie geht immer bis an seine Grenzen [...] manchmal tut es einen Schritt zuviel, und schon ist der Wahnsinn da [...] Dieser Reif ist der Wahnsinn, den man beim Künstler auch Reife nennt (CS: 86f).

Die dem Sturm und Drang entnommene Idee des von fremdbestimmten Regeln befreiten Genies wird im Verlauf des Stückes durch das Ehepaar Schumann als politisch motiviertes Konzept enthüllt. Für Clara ist nicht der qualitative, sondern der materielle Wert der Kunstproduktion ausschlaggebend. Sie reist nach Italien, um die Symphonien ihres Mannes an den reichen Dichter D'Annunzio zu verschachern: „Bezahlen Sie... die Symphonie! Erkennen Sie...die Melodie!“ (CS: 114). Durch das Gleichsetzen des als kulturell bedeutend erachteten Komponierens mit einer Fernsehquizsendung spottet Jelinek über die Vermarktung von Kunstproduktion. Das Opus von Robert S. inspiriert nicht den Empfänger durch seine Genialität, sondern wird zum Mittel der Unterhaltungsindustrie. Entsprechend fordert Clara von Robert: „Eine musikalische Idee,

keine dichterische, Robert! Musik! Geldbringendes Schöpfertum auf Klavier und Geige!“ (CS:112). Der idealistische Wert von Kunst wird durch den materialistischen verdrängt.

Der Geniebegriff des 19. Jahrhunderts definiert sich als Begabung zu eigenschöpferischer Gestaltung, die sich durch Intuition, Originalität und Spontaneität auszeichnet (Wilpert: 336). Die Tragik der überragenden Ausnahmepersönlichkeit liegt in der Übersteigerung ihres Genies zum Wahnsinn. Jelinek dekuviert den spezifisch männlichen Geniebegriff in seiner Regellosigkeit und Maßlosigkeit als freiheitsunterbindenden Mythos. Wie Robert selbst formuliert, muss Kreativität stets durch ihre Form der Repräsentation - sei es durch Sprache oder Noten - gebunden sein:

Sie [Clara A.H.] begreift heute noch nicht, daß allein schon der Gedanke an ein geniales Produkt sich totlaufen muß in einem lächerlichen Setzkasten aus Einzeltönen (CS: 115).

Das der Druckersprache entnommene Bild des Setzkastens verdeutlicht die Gebundenheit an vorgegebene Zeichen, Robert reagiert entsprechend auf sein Werk:

Aufhören! Fort! Weg mit dem fremdbestimmten, fremdkomponierten Mist! Dreck! Dilettantismus! Schlechte Qualität! Schrecken ausspuckend! Angst vor Potenzverlust! Ergebnis puritanischer Getriebe im Kopf (CS: 121).

Er bezeichnet seine eigene Komposition als fremdbestimmt, vorgegeben und unoriginell. Schumann „spuckt“ seine Stücke, aus Angst, dem Mythos des maskulinen Schöpfergeistes, den Jelinek mit männlicher Potenz gleichsetzt, nicht gerecht zu werden, als Abfallprodukte „aus“: „Krätze, Räude, Fäulnis, Eiter, Sekret... Scheißhaufen!“ (C: 117). Er zieht schließlich seiner dem Mythos entsprechend göttlichen Eingebung einen klangvollen Schmachtfetzen vor:

Ich will meine Komposition wiederhören [...] welche die schöne Dame vorhin so formvoll in Tempowahn und Dynamik gespielt hat! Nicht diesen Haufen Tonabfall (CS: 122).

Er singt die ersten Takte eines bekannten Schmachtfetzens der internationalen Konzertszene, den jeder kennt, z.B. den Donauwalzer oder Beethovens Fünfte (CS: 116)

Robert zerbricht an der Unmöglichkeit, dem ihm vom Mythos gesetzten Ideal gleichzukommen. Anstatt sich in seinem Genius über den Durchschnittsmenschen in den produktiven, aber einsamen Künstlerwahnsinn zu erheben, verblödet Robert. Der Text entschlüsselt das Ideal des gefühlsbetonten Schöpfergeistes des 19. Jahrhunderts als rationale Kopfgeburt mit dem Ziel, kreatives Künstlertum zu unterbinden und zu regulieren. Für Jelinek beherbergt der Mythos einen Widerspruch zwischen der Verstandesebene, die Kunstproduktion voraussetzt, und dem Anspruch auf gefühlsdeterminierte Schöpferkraft. Robert fürchtet, den Mythos ernst nehmend, um den Verlust seines Kopfes – auch auf übertragener Sinnebene:

Im Kopf sitzt die Macht des Zensors [...] Robert, die Bestie, phantasiert die ganze Zeit, daß er seinen Kopf verliert [...] In diesem Kopf, sagt er, drängt sich für ihn alles zusammen und wird von einer mysteriösen Maschine komprimiert. Diese ungeheuerliche Angst vor dem Verlust des Kopfes! Da er doch weiß, daß darin seine Genialität haust wie der Wurm im Apfel. Der Wurm schaut ab und zu heraus und zieht sich dann, erschreckt von der Welt, zurück ins Kopfgehäuse und weidet dort, das Gehirn zerfressend (CS: 82f).

Der kreative Gedanke, ausgedrückt durch das Bild des Wurms, steht im Konflikt mit der determinierten - „mysteriösen Maschine“ - Realität. An anderer Stelle betont Robert die individuelle Unfreiheit: „Nur der Mann ist gemacht, Maschine in der Maschine zu sein“ (CS: 115). Der Mann als künstliches Produkt seiner Gesellschaft hat keine Chance zur schöpferischen Freiheit: „Das Genie legt sich wie ein schwerer Wahn auf den Kolben meines Kunstmotors [...] Habe leider eine Produktionshemmung, tut mir leid“ (CS: 111f). Der Mann wird zum produzierenden Apparat und die politisch gefährliche Idee der eigenschöpferischen Ausnahmepersönlichkeit der Sturm und Drang-Zeit ist damit eliminiert.

Die mythendestruierende Intention von Clara S. wird weniger kontextuell als durch die Einlagerung von Fremdtexten ersichtlich. Den biographischen Aspekt der Familie Schumann hier außer Acht lassend, ist der Text durchsetzt von Begriffen der Geniezeit, die durch den politischen Aspekt des Kontextes kritisch hinterfragt werden. Durch die Figur Claras bringt Jelinek die Stimme von Ria Endres in den Text ein, die sich kritisch mit männlicher Kunstproduktion am Beispiel von Thomas Bernhard auseinandersetzt. Jelinek setzt Endres' Theorie in einen gesellschaftspolitischen Kontext und entlarvt sie, ebenso wie das von Endres kritisierte Männerbild, als Mythos. Die Idee des patriarchalischen Redeverbots „Aber im Kopf sitzt auch die Macht des Zensors“ (Endres: 37), wandelt Jelinek folgendermaßen um:

Zuerst soll mein Robert noch recht lang die Angst um den Kopfverlust erleiden. Natürlich ist das eine Verlagerung von unten nach oben. Was er wirklich fürchtet ist der Verlust seines Schwanzes. Wo nämlich der Zensor nachläßt, bricht die Verdrängung zusammen. Man hat so seine Sorgen (CS: 90).

Endres macht den Künstler aktiv zum Zensor des eigenen Denkens. Für Jelinek ist der Zensor nicht das Individuum selbst, sondern eine politische Instanz. Durch Verlust der Bewusstseinssebene – im Falle von Robert durch den Schwachsinn – bricht der Verdrängungsmechanismus zusammen und erlaubt den kreativen Freiraum, von dem der Mythos des Originalgenies spricht. Die Geisteskrankheit verhindert ironischerweise Roberts Selbstverwirklichung und enthüllt den Mythos dadurch als Utopie:

Der alte bürgerliche Traum vom Kopf, als dem Sitz des Genies [...] Leerer Größenwahn! [...] Diese wahnhaftige Suche nach etwas, das noch nie geschrieben, komponiert, gesprochen. Die Ori-gi-na-li-tät (CS: 94).

Sein Fehler war, daß er geglaubt hat, das Genie bestehe im Fortschreiten über das hinaus, was schon da ist. Das Genie soll aber nichts überwinden, es kann doch nur mehr Totgeburten ins Leintuch setzen. Alles gibt es schon längst [...] Mein Gott, alles ist ja schon da! Der Beweis der Einmaligkeit erübrigt sich. Und trotzdem spucken diese Tonkünstler endlose Wort- und Tonketten aus, je mehr sie schöpfen, desto mehr verlieren sie ihre Stimme. Blasen aus Wörtern und Tönen! (CS: 103).

Im Sinne von Barthes negiert Jelinek hier jegliche „Originalität“ von Gedanken. Das vorgegebene Sprach-, oder hier Tonmuster, determiniert den Menschen und befähigt ihn lediglich zur Reproduktion von Vorgegebenem. Die Frage, ob Thomas Bernhard patriarchalischen Normen konform schreibt, widerlegt sich dadurch, dass er keine Möglichkeit hat, außerhalb der vorgegebenen Muster zu produzieren, solange er sich dafür der Sprache bedienen muss.

Auch Endres' radikal-feministische Ansichten werden von Jelinek durch Clara kontextuell und strukturell modifiziert. Claras Klage, ihr Genie dem ihres Mannes geopfert zu haben, widerspricht ihrer Befangenheit in den bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen. Weibliche Unterdrückung wird von ihr nicht als Symptom der patriarchalischen Ordnung, sondern als individueller Racheakt ihres Gatten gewertet. Robert wird zur Persiflage der feministischen Perspektive. Er leugnet die Urheberschaft seiner Werke, die nicht von ihm, sondern von festgelegten Strukturen erzeugt wurden und durchschaut somit die Macht des Mythos, während Clara an den Vorstellungen des „Originalgenies“ festhält und, um diese zu bewahren, ihren Mann tötet. Durch die Aufzucht ihrer Tochter und den Gattenmord macht sie sich zum Handlanger des Mythos. Der radikal-feministische Befreiungsakt des Gattenmordes wird bei Jelinek ironischerweise Mittel zur Aufrechterhaltung des Status quo, des Anspruchs auf maskuline Genialität. Endres' feministische Ideale bleiben ebenso im Vorgegebenen befangen wie der Mythos maskuliner Macht. Gerade das Erkennen seiner Machtlosigkeit lässt Robert wahnsinnig werden. Indem Jelinek den Text Endres in ihr Stück integriert, verallgemeinert sie die weibliche Unterdrückung auf eine gesamtgesellschaftliche Ebene.

9.1.2 „Ich bin ein Mitglied des Olymps der italienischen Dichter. Gabriele

D'Annunzio“ (CS: 91)

Durch intertextuellen Bezug auf das Werk des Dichters Gabriele D' Annunzio (1863-1938) erweitert Jelinek den Geniekult des 19. Jahrhunderts um einen faschistischen Aspekt und konfrontiert ihn mit dem Zeitalter der Kulturindustrie, das auf einer materialistischen Grundbasis beruht. Jelinek vermischt die Biographie Clara

Schumanns (1819-1896) mit der des italienischen Vertreters des europäischen Ästhetizismus, wobei sie beide Figuren funktionalisiert: Clara reproduziert den Mythos vom „männlichen Schöpfergedanken“, der von D'Annunzio bewusst als Mittel zur Selbstinszenierung missbraucht, und dadurch zum Ursprung faschistoider Ideale gemacht wird. Durch gezielte Aufreihung von Zitaten aus authentischen Romanen des Dichters dekonstruiert Jelinek seinen übersteigerten Heroenwahn als dekadente, frühfaschistische Ideologie und zeigt somit die direkte Verbindung von ungezügelter, selbstsüchtiger Maßlosigkeit und einer damit zusammenhängenden Menschenverachtung. „D'Annunzio formuliert einen dionysischen Geniekult in faschistoider Variante“ (Janz: Elfriede Jelinek: 56), die an Nietzsche erinnert. Der freie Schöpfergeist wird von den faschistischen Idealen absorbiert, negiert und missbraucht.

Der Mann drängt sich zur Eroberung, er erobert wahlweise ein fremdes Gebiet, möglichst weit weg, eine Frau oder einen Korridor im Luftraum. Die irregeführten Massen applaudieren ihm. Die Massen sind körperbetont wie die Frau. Man kann sie beliebig in Besitz nehmen (CS: 111).

Der Ursprungstext des Dichters D'Annunzio hat objektsprachliche Bedeutung, die durch den metasprachlichen historischen Kontext der Kunstproduktion des 18. Jahrhunderts einen kritischen Nebensinn erhält. Jelinek schafft einen neuen Mythos, indem sie zwei geschichtliche Perioden miteinander verbindet und sich gegenseitig dekonstruieren lässt. D'Annunzios Exzesse und Übersteigerungen demonstrieren die Gefahr der künstlerischen Originalität, Freiheit und Maßlosigkeit, die das „Originalgenie“ des Sturm und Drang definieren. Das Genie macht sich frei von Normen und schafft sich selbst eigene. Entsprechend übergeht D'Annunzio in seiner pervertiert sexuellen Maßlosigkeit

moralische Normen und unterwirft sich, in faschistoider Manier, die ihm untergebenen Menschen („man kann sie beliebig in Besitz nehmen“). Der Geniemythos wird durch D'Annunzio zum Führermythos umfunktioniert. Die „irreführten“ kopflosen („sie sind körperbetont“) „Massen applaudieren“ zustimmend - eine Anspielung auf den Nationalsozialismus. Jelinek entlarvt das Ideal künstlerischer Maßlosigkeit als Ursprung faschistoider Menschenverachtung. Die Kritik liegt auf intertextueller Ebene, auf der Jelinek verschiedene Epochen und geschichtliche Vorstellungen miteinander vermischt: Clara repräsentiert die durch den zeitlichen Abstand gefilterte Idee des Sturm und Drang. Durch Robert wird der Schöpfergeist des Genies als Utopie nicht nur für maskuline Kunstproduktion, sondern für die Kreativität im allgemeinen negiert. Anhand der Figur D'Annunzios überträgt Jelinek die Problematik auf eine weitere gesellschaftlich-politische Ebene. Einerseits entspricht sein Geniekult dem Führerkult um Hitler, andererseits vereinnahmt der Nationalsozialismus, wie auch der Dichturfürst durch den „Besitz“ von Künstlerinnen, jegliches kreatives Gedankengut.

Eine weitere Ebene der Kritik ist der durch D'Annunzio vertretene und durch Clara bestätigte materialistische Aspekt der Kulturindustrie, die Kreativität zum vermarktbareren Konsumgut reduziert: „Ich [D'Annunzio A.H.] repräsentiere eine gigantische finanzielle und noch größere ideelle Macht“ (CS: 102). Entsprechend reduziert Clara die Idee des Originalgenies auf die materielle Basis: „Dem Commandanten mit seinem irrwitzigen Vermögen diesen Wahnsinn [Roberts Komposition A.H.] als Genialität anzubieten, sind wir hergekommen“ (CS: 105).

Jelinek setzt sich in Clara S. intensiv mit weiblichem Kunstverständnis und weiblicher Kunstproduktion auseinander. Wesentlich für diese Arbeit ist, inwieweit die weibliche Position den männlichen Kunstmythos erläutert, kontrastiert und dekonstruiert.

Die Frau ist weich und nachgiebig, der Mann ist hart und drängt vorwärts, egal, wo es endet. Dabei schöpft er auch manchmal eine Komposition. In den Mann geht mehr hinein als in die Frau, deshalb kann er auch mehr aus sich herausholen, wenn es darauf ankommt. Eine Frage des Volumens (CS: 83f).

Indem Jelinek den Unterschied des weiblichen und männlichen Kunst-Diskurses auf sein quantitatives Volumen reduziert, verweist sie auf die beiderseitige Limitierung. Clara reproduziert patriarchalische Klischees: „Ich gebe froh und frei von mir, was der männliche Tonsetzer schöpft“ (CS: 82). Mit dem Widerspruch der ungebundenen („frei“) Reproduktion vorgegebener Muster spielt Jelinek auf die von der Propagandasprache aufgenommene Parole des Turnvater Jahns an („frisch, fromm, fröhlich, frei“) und zieht so Parallelen zwischen dem faschistischen Aspekt weiblicher Unterdrückung und der Unterdrückung der Gesellschaft im Dritten Reich. Während Robert an den gesellschaftlichen Erwartungen zerbricht - „Sohn heißt, wie der Vater zu werden und damit den eignen Tod zu besiegeln“ (CS: 102) - funktionalisiert D'Annunzio diese in seinem Sinne um: „Vor allem kenne ich die Maßlosigkeit aus eigener Anschauung sehr gut. Zum Beispiel in meinen Begierden, die krankhaft und maßlos sind“ (CS: 86). Sich der Metaphorik der Geniezeit bedienend (maßlos, krankhaft), reproduziert D'Annunzio bewusst seine selbstsüchtigen Auffassungen. Während Goethe als Repräsentant des für D'Annunzio egozentrischen Originalgenie-Mythos seine Schöpferkraft durch sexuelle Selbstbefriedigung anregt, bedient sich D'Annunzio weiblicher Künstlerinnen:

He once told me, in order to excite me! how Goethe when he had no woman handy, rather than waste time looking for one, would jerk himself off under his desk so as to be able to get back to work immediately. Unser Dichturfürst! (CS: 105).

Jelinek parallelisiert hier, angedeutet durch die englische Sprache, Goethe ironischerweise mit Henry Miller.

Mittels der verschiedenen Figuren und Textebenen schafft Jelinek im Sinne von Barthes einen künstlichen Mythos, der die Konstruiertheit und Künstlichkeit des originalen Mythos zum Vorschein bringt. D'Annunzio inszeniert sich durch Imitation der Ideale des Geniekults als dessen Mythos. Der Kontrast zu seiner Lebensrealität und der gesellschaftlichen Situation entlarvt den Mythos und macht ihn obsolet. Offensichtlich wird dieser Konflikt auf der sprachlichen Ebene. Jelinek verwendet kulturelle Stereotype und kontrastiert sie durch die Sprache der Figuren selbst. Die objektsprachliche und metasprachliche Bedeutung wird vermischt, parodiert und damit dekonstruiert. Während auf kontextueller Ebene die Mythen des Künstlertums und des fehlenden weiblichen Subjektstatus ausgeschrieben und bis zum katastrophalen Ende vorgeführt werden, entlarvt sie Jelinek im Stück selbst durch Textmontagen. Die Dekonstruktion erfolgt nicht auf der Bewusstseinssebene der Figuren, sondern durch die in ihre Rede eingeschriebenen Fremdtexte:

Commandante *hustend*: Wahrscheinlich ist die Frau doch eher das Nichts. Das Nichts! [...] Die Folge: Angst! Man muß das Weib deshalb zu etwas Ekelhaftem, womöglich gar Verwesendem machen, damit es einem graust (CS: 106).

Der in die Sprache des Commandanten - auf objektsprachlicher Ebene - eingelassene Diskurs der Frau als „Nichts“, der auf Texte von Otto Weininger und Jacques Lacan zurückgeht, erhält auf metasprachlicher Ebene gleichzeitig seine Interpretation: Die männliche Angst vor der unergründbaren weiblichen Sexualität. Durch diese Deutung wird der Mythos als kulturelles Konstrukt entlarvt und parodiert.

9.1.3 Der Künstler als Zitatenspender

Einer sagt, daß eine Wolke zu ihm spricht, ein Berggipfel klingt, Wetter tobt, ausgerechnet zu ihm! Das nenne ich Dichtung. (W: 57)

Nach Jelinek setzen sich patriarchalische Strukturen hauptsächlich durch Sprache fort. Der klassische Literaturkanon bildet für die Autorin die kulturelle und philosophische Säule des Patriarchats. Werke der großen Klassiker der Literatur, Kunst und Musik, die sich bis in die kleinsten Redensarten niederschlagen, prägen für Jelinek die Vorstellungswelt der Gesellschaft. Entsprechend durchziehen literarische und philosophische Intertexte unterschiedlichster Funktion ihr Schreiben. Dieses Kapitel soll Einblick geben, in Jelineks Technik, Texte der Literatur- und Geistesgeschichte zum Etablieren und Dekonstruieren patriarchalischer Strukturen und damit gleichzeitig des Männerbildes zu verwenden.

Jelineks Gebrauch literarischer und philosophischer Prätexte ist vielfältig. Im Folgenden soll anhand von einigen Beispielen gezeigt werden, welche gesellschaftsdeterminierenden Konsequenzen Jelinek in der Idealisierung des klassischen Literaturkanons sieht. Untersucht wird die sprachliche Methode, mit der sich Jelinek –

durch Trivialisierung bis hin zur Verkehrung und struktureller Dekonstruktion – mit den kulturellen Prätexten auseinandersetzt.

9.1.3.1 „Fünf Jahre mindestens werde ich jetzt Hölderlin nicht mehr zitieren“

(TO: 30): Der Roman Lust

Lust ist geprägt von Lyrikzitate der Dichter Matthias Claudius, Goethe, Schiller und Rilke, aber vor allem Hölderlins. Viele dieser Zitate dienen in Bezug auf die Thematik lediglich der ironischen Trivialisierung.

Wilhelm Müller: Fremd bin ich ein eingezogen, fremd` zieh ich wieder aus
(Wilhelm Müller. Die Winterreise).

Jelinek: Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus (LU: 208).

Der emotional geprägte Abschied in Müllers Gedicht wird durch den sexuellen Kontext banalisiert. Jelinek hinterfragt den Sinn von Müllers Aussage, indem sie mit den verschiedenen Bedeutungsebenen des Begriffes „fremd“ spielt. Michael, der Gerti nicht kennt („fremd sein“), bedient sich eines „Fremden“, das Hermann „gehört“, um dann den Sexualakt mit Gerti „fremd“ im Sinne von emotionslos zu beenden. Durch die Bedeutungsfülle des Begriffes verweist Jelinek auf die Willkürlichkeit von sprachlichen Zeichen. Sie parodiert damit die Lyrik als „Urform der Dichtung“ (Wilpert: 540), in der die Dichter seelische Vorgänge in erhabene Sprache umzusetzen versuchen.

Abgesehen von einzelnen Literaturzitaten prägt vor allem die pathetische Sprache von Hölderlins Lyrik die oberflächen- und tiefenstrukturelle Ebene des Romans. Der Text Hölderlins an sich hat sekundäre Funktion und wird als solcher nicht denunziert,

sondern funktionalisiert. Durch gezielten Einsatz von Hölderlin-Zitaten dekonstruiert Jelinek den durch die Figur Hermanns etablierten Mythos sexueller und sozialer maskuliner Herrschaft. Jelinek modifiziert beispielsweise ein Zitat aus Hölderlins Gedicht Das nächste Beste und verkehrt und ideologisiert somit ironisch die Machtverhältnisse:

Hölderlin: Wahrheit schenkt aber dazu/ Den Athmenden der ewige Vater
(Hölderlin: 235f).²⁸

Jelinek: Dieser Mann, der ihnen die Wahrheit ausschenkt wie seinen Atem
(LU: 7).

Gott in Hölderlins Gedicht, der den Menschen Wahrheit im Sinne von Weisheit schenkt, wird bei Jelinek – in Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte („Atem“) - mit dem Machthaber Hermann kontrastiert, der seinen Untergebenen seinen Willen aufzwingt („die Wahrheit ausschenkt“). Jelineks kritische Intention liegt in der Blasphemie dieses Vergleiches und in der umgangssprachlichen Doppelbedeutung des Begriffs „ausschenken“. Häufig ironisiert Jelinek Hölderlin-Zitate, indem sie diese ihrem Kontext entreißt und in den sexuellen Diskurs ihres Textes aufnimmt:

Hölderlin: Ist alles freudig; warum schläft denn / Nimmer nur mir in der Brust
der Stachel? (Hölderlin: 301).²⁹

Jelinek: Und sein Stachel schläft nie in seinen Hoden (LU: 14).

Der „Stachel“ als Metapher für den Selbstzweifel von Hölderlins lyrischem Ich aus der alkäischen Ode Abendphantasie wird von Jelinek spöttisch auf den Phallus als Symbol dominanter maskuliner Potenz übertragen. Anhand des Zitats etabliert Jelinek einerseits

²⁸ Hölderlin: Sämtliche Werke. Zweiter Band. Stuttgart, 1951.

den Mythos männlicher Stärke, dekonstruiert ihn aber zugleich durch die Trivialisierung des Kontextes.

Die Autorin zitiert Hölderlin nicht nur auf intertextueller Ebene. Der gesamte Roman ist geprägt von Hölderlins poetischem Sprachduktus. Jelineks Entmythifizierung maskuliner Gewalt und Herrschaft zeigt sich im Bruch von Stil (pathetische Sprache) und Inhalt (sexuelle Lust).

Dieser Mann würde auch im Schoß von Felsen seine Melodie spielen, er würde schallend auf der Geige und dem Glied streicheln. Immer geht dieses Glied los, dieser knallende Laut, der so überraschend furchtbar ist (LU: 16).

Die Naturmetapher des ungebundenen Künstlers wird durch die Paronomasie von „streichen“ (Musikinstrument) und „streicheln“ auf den Geschlechtsakt übertragen. Die Macht des Mannes wird zur unberechenbaren Naturgewalt. Das Wortidyll „Schoß von Felsen“ wird durch den stilistischen Gegensinn (Sexualakt) irritiert und als wirklichkeitsverschleiender Kitsch entlarvt.

In den meisten Fällen ist Jelineks Zitierverfahren nicht intertextuell. Es geht ihr nicht um den Vergleich und die semantische Aufwertung ihres Romans durch den Hölderlinschen Ursprungstext, sondern um das Etablieren einer lautlichen Klangähnlichkeit, die sie durch die Kopie des lyrischen Tons erreicht. Jelineks faktisches Textmaterial lehnt sich zwar an das Sprachmuster Hölderlins an, hat aber kontextuell keinen Bezug zum Ursprungstext.

²⁹ Hölderlin: Sämtliche Werke, Erster Band, Stuttgart 1951.

Das nächste Beste

Wohnsitze sind da freundliche Geister, die
Zusammengehören, so die Keuschen
Unterscheidet ein Gesetz. (244)

Lust

Die Armen, auch sie haben
ihre Wohnsitze, in denen ihre
freundlichen Gesichter
zusammengefasst sind (L: 7)

Jelinek zitiert das Gedicht Hölderlins nicht im Bezug auf seinen Sinn, sondern entnimmt ihm unzusammenhängende Worte, die sie auf einen neuen Kontext überträgt. Sie parodiert das Klassikerzitat, indem sie es zu einer Worthülle reduziert und mit konträrem Inhalt füllt. Das Lexem „freundlich“ bezieht sie ironisch auf die sozial schwache Arbeiterschicht und das Bild der Zugvögel, die sich am vorausfliegenden „Nächsten“ orientieren, transponiert sie auf die Unterdrückung der Frau. Jelineks Kritik liegt im semantischen Bruch der Intertexte. Roland Barthes sieht in der Parodie der Literaturklassiker „die einzig mögliche Reaktion auf die bürgerliche Ideologie [außerhalb der A.H.] es heute kein Sprachfeld gibt“ (Barthes: Sade: 14):

weder Angriff noch Zerstörung, sondern ganz einfach Diebstahl: den alten Text der Kultur, der Wissenschaft, der Literatur [...] zerstückeln und dann seine Merkmale bis zur Unendlichkeit zerstreuen, so wie man gestohlenen Gut kaschiert (Barthes: Sade: 14f).

Durch Scheinzitate parodiert Jelinek Hölderlins pathetischen Sprachstil und manipuliert das Leserverhalten. Sie fordert den Leser dazu auf, dem Zitierten und daher auch dem Vorgang des Zitierens distanziert gegenüberzutreten. Für die Textrezeption spielt das unmittelbare Identifizieren der Hölderlin-Zitate an sich keine Rolle. Der unbelesene Rezipient erkennt die Differenz zwischen dem poetischen Sprachstil und dem Inhalt

ebenso wie der Belesene, der die Zitate zwar als Texte Hölderlins identifizieren kann, dann aber vergeblich nach ihrer kontextuellen Auflösung und Funktion im Sinne einer Interpretationshilfe sucht. Indem Jelinek die Hölderlin-Zitate unmotiviert in ihren Text einträgt, parodiert sie den Identifikationsmoment der Leser. Der rituale Wert des Zitierens wird dekonstruiert und die traditionelle kontextuelle Methode der Textinterpretation ad absurdum geführt.³⁰ Kontextuell bezieht sich der Roman Lust kaum auf die fragmentierten und nur schwer identifizierbaren Hölderlin-Zitate: „Wird der Gehalt der verwendeten Texte unkenntlich, so kann deren Ideologie [...] nicht Gegenstand der Satire sein“ (Kohlenbach: 135). Jelinek fordert den Leser zur Differenzierung zwischen dem Text und dem Textgebrauch auf, nicht aber zu einer Textidentifikation.

Wie Jelinek besonders in Wolken. Heim thematisiert, sieht sie im traditionellen Zitieren der Klassiker zur Aufwertung der eigenen Textintention eine mythenproduzierende Gefahr. Die Nazi-propaganda – vor allem Goebbels – missbrauchte Hölderlin-Texte zum Zwecke der gehobenen Selbstdarstellung im Sinne der Rassenideologie und Blut-und-Boden-Politik. Ebenso wie die Aneignung durch die Nazis den Prätext zerstört, entstellt ihn Jelinek, aber mit dem konträren Ziel der Verhinderung einer ideologischen Neubesetzung. Sie missbraucht den Text nicht - im Sinne von Barthes - als Worthülle, die sie ideologisch auflädt, sondern konfrontiert ihn mit einem ihm fremden Inhalt.

Die von Jelinek zitierten späten Hymnen Hölderlins wirken aufgrund ihrer grammatikalischen Unlogik und ihres unabgeschlossenen, fragmentarischen Charakters

³⁰ In den meisten ihrer Texte trägt Jelinek die Interpretation direkt in den Text ein, um die Rezipienten auf

suggestiv (Wackwitz: 119). Im Sinne von Jelineks Textpraxis vermeidet der durch Parataxen und Inversionen schwer zugängliche Sprachstil Hölderlins subjektives Erfassen von Sprache und spiegelt daher Jelineks eigenes Textherstellungsverfahren:

Indem die Sprache die Fäden zum Subjekt durchschneidet, redet sie für das Subjekt, das von sich aus – Hölderlin war wohl der erste, dessen Kunst das ahnte – nicht mehr reden kann (Adorno: Über Hölderlin: 367).

Durch Anlehnung an Hölderlins Sprachstil bricht Jelinek den Sprachfluss ihres Textes. Die große Anzahl reflexiver Sätze und die sprachlich-rhetorische Darbietung geben dem Text einen konstruierten, artifiziellen Charakter. Das gebrochene und allegorische Sprachbild erlaubt keine subjektive und individuelle Identifikation. Die Figuren werden durch fragmentarische Darstellung als mythenverkörpernde Allegorien präsentiert. Jelinek dekonstruiert folglich durch sprachliche Zerstörung des menschlichen Subjektstatus den Mythos vom bipolaren Geschlechterverhältnis.

9.1.3.2 Goethe: „Unser Dichterpriester!“ (CS: 105)

Goethe als Ideal des genialen Dichters und Denkers wird in fast jedem Text von Jelinek parodiert. In „Clara S.“ wird Goethe zur deutschen Variante des pervertierten, egozentrischen Dichters D’Annunzio: „Er [D’Annunzio A.H.] ist vollkommen unersättlich in seinen Wünschen. In seiner körperlichen Gier ist er nur mit eurem Goethe zu vergleichen!“ (CS: 105). Aus dem Akt der Selbstbefriedigung seine Schöpferkraft ziehend, kritisiert Jelinek einen Goethe-Kult, der von dem Dichter selbst produziert wurde. Entsprechend persifliert Jelinek das in Goethes Werken gepriesene Ideal des

den sprachlichen Aspekt der Werke zu lenken (B: CS; K: KRA; W: WH).

freien Schöpferturns, wie die Italiensehnsucht des Künstlers, wenn Clara ihre Reise nach Italien nicht an ästhetischen, sondern an ökonomischen Gründen orientiert, und, dort angekommen, nur von Deutschland träumt. In dem Roman Die Klavierspielerin verballhornt Jelinek Goethes Vorstellung, dass die Vollendung der faustischen Suche keine Erlösung bringen kann und so utopisch bleiben muss, indem sie Erika, im sexuellen Spiel mit ihrem Cousin, diesen Moment höchster Erfüllung erleben lässt:

Das Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen [...] Sie schaut und schaut [...] Dieser Augenblick soll bitte verweilen, er ist so schön (K: 44)

Die von Faust in dem Satz „verweile doch, du bist so schön“ intendierte Erfülltheit des Erlebens wird von Jelinek als ein sexuelles Teenager-Erlebnis profanisiert. Erikas von der Mutter initiiertes Streben nach Besserem wird ebenfalls mit Faust verglichen, wenn die Mutter den Satz: „es irrt der Mensch, solange er strebt“ auf ihre Drillmethode umfunktioniert: „Das Lernen verlangt schon die Vernunft von ihr [Erika A.H.], denn solange sie strebt, lebt sie auch“ (K: 88). Selbst die Erzählerinstanz verwendet häufig Goethe-Zitate. Mit der abgeänderten Stelle aus Goethes Ballade Der Fischer „Halb zog er sie, halb sank sie hin“, scheint sie Goethe sogar zu korrigieren, da der Mann hier die stereotype Verführerrolle übernimmt, was im Sinne patriarchalischer Vorstellungen konsequenter wäre. An anderer Stelle setzt der Erzähler Erika mit Wilhelm Meister gleich, die „für ihre Lehr- und Wanderjahre“ nicht einmal „in eine Zweigstelle einer Bezirksmusikschule“ musste (K: 8). Der Vergleich karikiert einen übersteigerten Goethe-Kult und zeigt, wie sich literarische Zitate als Sedimente in der Vorstellungswelt der Gesellschaft absetzen und diese prägen. „Er malt, um mit Goethe zu sprechen, den Teufel

an die Wand, daß man Geister, die man rief, nicht los wird und lacht darüber“ (K: 276). Anhand eines Zitats aus Der Zauberlehrling rechtfertigt Klemmer die Vergewaltigung Erikas. „Kraft Volksweisheit in die Zukunft blickend“ verkündet er: „Bis du heiratest, ist alles wieder gut“ (K: 277). Jelinek charakterisiert ihre Figuren primär durch deren - meist im erzählenden Text integrierte - Verwendung von Sprache. Sie „stülpt“, nach Lothar Baier, „nicht das Innere ihrer Figuren nach Außen und legt es als grauen Film über die Welt, sondern sucht es in den sprachgewordenen Ablagerungen ihres Bewusstseins auf“ (Baier: 211). Da den Figuren keine eigene Sprache zukommt, verwenden sie vorgefertigte Sprachmuster:

Ich erziele in meinem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt. Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen (Jelinek:TheaterZeitSchrift 7: 14).

Jelinek durchsetzt ihre Texte mit Zitaten aus der klassischen Literatur, deren Ideale sich häufig in Sprichwörtern und Redensarten ablagern. Die in der Sprache verankerten Stereotype, nach denen sich die Menschen richten, prägen vor allem die kleinbürgerliche Mentalität.

Nirgendwo tritt das Kleinbürgerliche [...] schärfer hervor als dort, wo die Autorin ihre Sätze aus dem Spiel mit den Redensarten erzeugt, die, das Evidente und die Ewigkeit der Rangordnung der Welt beschwörend, Sedimente des kleinbürgerlichen Bewusstseins sind (Baier: 211).

Jelineks Subjekte werden zu Sub-jekten der literarischen Vorbilder, die das stereotypengebundene Alltagswissen prägen. Durch die verschiedenartige

Funktionalisierung der klassischen Prätexte enthüllt Jelinek die systemstabilisierende politische Funktion, die ihnen in der modernen Gesellschaft zukommt.

Der literarische Text [Jelineks A.H.] zehrt von den Klischees, Ideologien, den gesellschaftlich präformierten Wünschen und Reden seiner Figuren [die völlig in der A.H.] narrativen Vernetzung von Klischees und Sprachmustern amalgamiert sind (Winkels: 66).

Der Text Wolken. Heim thematisiert als solcher die mythifizierende Methode der Sprache und soll daher kurz untersucht werden.

9.1.3.3 „Die Kunst ist ein Schleim. In ihr ist niemand daheim“ (W: 122): Wolken.

Heim

Der im Pathos einer Hymne gehaltene Theater text Wolken. Heim eignet sich Textmaterial des klassischen Literaturkanons an, um es der Stimme eines kollektiven „Wir“ unterzuordnen, das in chauvinistischer Manier einen faschistoiden Diskurs unterhält. Der Prosatext ist eine direkte Umsetzung von Barthes' Mythentheorie. Jelinek macht Prätexte von Klassikern wie Heinrich von Kleist, Johann Gottlieb Fichte, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger und Friedrich Hölderlin zur Objektsprache und enhistorisiert sie durch einen monolithischen Text. Die Erzählerinstanz ist ein monologisches „Wir“, dem kein dialogischer Pol in Form von erzählerischer Intervention oder dialogischem Widerspruch entgegensteht. Im Textverlauf wird das dominierende „Wir“ als deutsches Volk identifiziert: „Wir sind wir! Alle diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche!“ (WH: 28). Der hier propagierte nationalsozialistische Germanenkult und Nationalstolz prägt das

Theaterstück. Jelinek gestaltet das „Wir“ als faschistoides Kollektiv, das sich die Prätexte der Klassiker als wörtliche oder deformierte Zitate einverleibt. Jelineks Angriffspunkt ist dabei die Sprache selbst, die sich historische und ideengeschichtlich divergente Diskurse widerstandslos für einen rechtsradikalen Diskurs zu eigen macht. Die Textzitate werden zu einer Hülle, die die erzählerische Instanz metasprachlich mit faschistoiden Inhalten füllt. Ausschnitte aus Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, die das Germanische Reich als „krönendes Ziel der Universalgeschichte“ betrachten (Hegel: Band 12) integrieren sich ebenso problemlos wie Fichtes Reden an die deutsche Nation (Fichte: 121) in das faschistoide Gedankengut und werden von Jelinek entsprechend wörtlich übernommen: „All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche!“ (WH: 28).

Texte von Kleist andererseits deformiert Jelinek zu einer Worthülse und füllt sie mit neuem Kontext: „Es ist mir selbst ein Rätsel“ (Die Familie Schroffenstein III/1) wird von Jelinek in das selbstgerechte: „Wir sind uns selbst kein Rätsel“ (WH: 23) umgeformt. Jelinek verweist vor allem durch das Entstellen von Hölderlin-Zitaten auf die Bedenklichkeit von verstümmelndem und sinnentleerendem Zitieren. Die Texte Hölderlins waren tatsächlich ein zentrales Element der literarischen Kulturpolitik der Nationalsozialisten.³¹ Goebbels funktionalisierte Hölderlinzitate im Sinne der Rassen- und Eroberungspolitik um. Wie Jelinek in ihrer Verwendung von Hölderlin-Texten zeigt, ist – wie auch bei der faschistischen Kulturpropaganda – nicht primär der textgebundene Inhalt beim Zitieren bedeutungsvoll, sondern der vom Text ablösbare Stil. Jelinek demonstriert durch Entstellen der Prätexte, wie die Aneignung des „hohen“ Sprachstils

³¹ Siehe dazu: Volke. In: Herbert Zeman (Hg). Klassiker in finsternen Zeiten 1933-1945. Stuttgart: Klett,

der eigenen Aussage „Prestige“ verleiht und dadurch als Vermittler von Ideologien nutzbar gemacht werden kann.

Hölderlin: Und wie mit andern Schauenden lächelnd ernst
Der Richter auf der Jünglinge Rennbahn sieht,
Wo glühender die Kämpfenden die
Wagen in stäubende Wolken treiben
(Hölderlin: Der Frieden, 1953: 7f).

Jelinek: Die Hand strecken wir nach dem Nachbarn aus, um seine Wege in
die sträubenden Wolken zu lenken und uns an seine Stelle zu
setzen und auszuruhen (WH: 16).

Durch die Veränderung von „Wagen“ in „Wege“ gibt Jelinek dem Text Hölderlins einen faschistoiden Inhalt. Der Euphemismus „seine Wege in die Wolken zu lenken“, der auf die Massenvernichtung verweist, dekonstruiert sich selbst durch die Minimalveränderung der „stäubende[n A.H.]“ zu „sträubenden“ Wolken.³² Fast fünfzig Hölderlin-Gedichte sind in dem Theatertext integriert (siehe Burdorf, 26ff) und werden ihrer häufig persönlichen Ansprache von einem sie einverleibendem „Wir“ beraubt: „Wir Lieben“ (WH: 14) statt „Ihr Lieben“ (Hölderlin: An die Deutschen, 1953: 9f).

In Bezug auf den Vers aus Hölderlins Elegie ersetzt das „Wir“ in Wolken. Heim unterschiedliche Instanzen:

O mein Schutzgeist! denn wie der Nord die Wolke des Herbsttags
Scheuchten von Ort zu Ort freundliche Geister mich fort [...]
Selig, selig ist sie! denn es scheut die Kinder des Himmels

Selbst der Orkus, er rinnt, gleicht den Unsterblichen selbst,
 Ihnen der milde Geist von heitersinnender Stirne [...]
 (Hölderlin: Elegie, 1953: 75ff).

Die das lyrische Ich verfolgenden Geister und die „Kinder des Himmels“ werden bei Jelinek durch die erste Person Plural ersetzt:

„Wir [...] scheuchen von allen Orten die anderen fort. Es rinnt uns der Geist von der Stirne“ (WH: 13).

Die Bedeutung des Hölderlinzitats wird destruiert und im Sinne eines geistversessenen Chauvinismus rekonstruiert. Schon durch geringe Modifikationen überführt Jelinek die Zitate in einen faschistoiden Diskurs: Hölderlins Verse aus Wie wenn am Feiertag, die Götterkräfte beschreiben, die „Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern“ (Hölderlin, 1953: 123), werden bei Jelinek durch die Minimalergänzung „das erste“ ideologisiert: „zuhause, wo wir hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern das erste“ (WH: 12).

Für die ideologische Mythifizierung der Textzitate bedarf es häufig nicht einmal der Abänderung des Wortmaterials. Bei Heideggers Rektoratsrede von 1933 erreicht Jelinek dies durch das Mittel der Wortwiederholung:

Und sie werden es dann und nur dann, wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten [...] Für diesen Zweck muß freilich die natürliche Freiheit des einzelnen auf mancherlei Weise beschränkt beschränkt beschränkt werden (WH: 47).

³² Auch Anspielung an Paul Celans Todesfuge (1945): „Grab in den Lüften“.

Die Wiederholung des Partizips „beschränkt“ verdeutlicht einerseits die extreme Unterdrückung der Individualität und spielt mit der übertragenen Bedeutung der geistigen Beschränktheit, in die die Gesellschaft versetzt wird.

Jelinek stellt in Wolken. Heim nicht nur den sprachlichen Mythifizierungsprozess im Sinne von Barthes dar, sondern führt am Beispiel des Nationalsozialismus auch die Folgen der Verfügbarkeit von Sprache vor. Das „Wir“ propagiert, mit Anspielung auf den Genozid, wie man alles Fremde und Andersartige vernichtet. Indem das „Wir“ sich dafür der Sprache der Philosophen und Dichter verschiedener deutscher kulturhistorischer Epochen bedient, macht es – ähnlich wie die NS- Propaganda - diese zu Untertanen faschistoiden Gedankenguts. Jelinek spiegelt anhand der Sprache selbst den „regressiven Identitätskurs“ (Janz: 123) – sprich die Suche nach „Unverfälschtheit“ der „germanischen Rasse“- der Deutschen während der Zeit des Nationalsozialismus, indem das „Wir“ sein Selbst in der Eliminierung des Anderen sucht.

Die Autorin dekonstruiert den Mythos faschistoider Ideale durch die vom „Wir“ einverlebten Zitate. Die in den Prätexten dokumentierte Philosophie der deutschen Geistesgeschichte hält dem Mythifizierungsprozess nicht stand. In der Deformation verlieren die Texte ihren Sinn und werden zu leeren Begriffen - zu „sprechenden Kadavern“ (Barthes: Mythen: 117). Sie erinnern in ihrem „untoten“ Zustand an das Wiedergängermotiv, das bei Jelinek häufig im Kontext mit dem Nationalsozialismus auftaucht. Sprache wird in Wolken. Heim zum Fundament des Gesellschaftssystems. Die augenscheinlich philosophischen und kulturhistorischen Säulen der patriarchalischen Gesellschaft, repräsentiert durch Textzitate, werden dabei als arbiträr entlarvt. Jelinek

bemerkt dazu passend in einem Interview: „Wir sind nichts, wir sind nur, was wir scheinen“ (Alms: 42) – das was die Sprache den Menschen zu scheinen erlaubt.

Der dem männlichen Kunstschaffen inhärente subjektzentrierte Gedanke von Genialität prägt auch das Männerbild im allgemeinen und verstärkt dadurch die dominante Position des Mannes in der Gesellschaft. Im Roman Krankheit oder moderne Frauen stellt Jelinek dem patriarchalischen Männerbild ein funktionsunfähiges Frauenbild entgegen.

9.2 Das männliche Prinzip: Krankheit oder moderne Frauen

Die Nichttoten schauen aus dem Spiegel hervor als das Nichts,
das sie sind. (KRA: 66)

Im Theaterstück Krankheit oder Moderne Frauen kommen Benno Hundekoffer und Ehefrau Carmilla zur Geburt ihres sechsten Kindes in die Praxis des Gynäkologen und Zahnarztes Dr. Heidkliff. Carmilla stirbt während der Geburt und erhält durch Emily, Vampir und Geliebte Heidkliffs, das Leben einer Untoten. Durch ihren Vampirstatus negieren die Frauenfiguren die männlichen Erwartungen von Mutterschaft und Hausfrau. Ein Kampf zwischen den Geschlechtern beginnt und endet in der Ermordung der Frauenfiguren. In dem Stück dekonstruiert Jelinek durch verdoppelte Spiegelung in der Sprache abgelagerte maskuline und feminine Geschlechtszuschreibungen: Die männlichen Charaktere reproduzieren und inszenieren sich im Sinne einer patriarchalischen Reflexion. Das den patriarchalischen Diskursen immanente Weiblichkeitsbild der Frau als Natur zerstört Jelinek dagegen kontextuell anhand zweier lesbischer Vampirinnen, die das Prinzip Ehe und Mutterschaft negieren. Rollenkonform bekämpfen und zerstören die Männer als Vertreter des maskulinen Prinzips diese Form

pervertierter Weiblichkeit. In diesem Kapitel soll deshalb gezeigt werden, wie Jelinek durch Verdoppelung der Metasprache den patriarchalischen Diskurs männlicher Identitätsbildung parodiert und zerstört.

In einer monologischen Ansprache definiert der Gynäkologe und Zahnarzt Heidkliff seinen im Zentrum des patriarchalischen Weltbilds fixierten Standpunkt. In unpersönlicher Aufzählung stereotyper Eigenschaften präsentiert er sich als männliche Norm. Jelinek konfrontiert dieses subjektzentrierte Männlichkeitsbild durch einen von den Frauenfiguren formulierten, entgrenzten, in die Peripherie gedrängten Weiblichkeitsentwurf. Zur Veranschaulichung sollen hier einige Aussagen der Männerfiguren und Frauenfiguren einander gegenüber gestellt werden.

männliche Aussagen

Ich bin hier, aber nicht dort (193)

Ich schaue aus mir heraus und sehe an meinen Begrenzungsmauern hinunter. Ich entstehe durch das, was sich an meine Mittelachse angelagert hat (193)

Verrückt hat mich keiner (197)

Ich bin von Bestand (197)

Ich bin ein Maß. Ich bin ein Muß (194)

weibliche Aussagen

Ich könnte ebensogut hier wie auch anderswo sein (196)

Ich weiß nicht, wohin ich führe (201)

Ich bin das andere, das es aber auch noch gibt (196)

Bin ich hier? Ich glaube ja (195)

Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen (201)

Ich bastle, aber ich knüpfe an nichts an (200)

Ich bin ich (197)

Wie heiße ich doch gleich? Ich
vergesse es immer wieder (204)

Ich grabe meine Wurzeln tief ein, man
kann mich nicht herausreißen (197)

Ich verziehe mich lieber. Ich bin
verzogen (205)

Jelinek spielt in der Gegenüberstellung des männlichen und des weiblichen Prinzips auf die moderne feministische Literatur an, die von der Tatsache ausgeht, dass die Frau - in ihrer eigenen Geschichte untrennbar mit dem männlichen Diskurs verbunden - kein Bild und keine Erinnerung daran hat, was sie außerhalb der männlich geprägten Gesellschaft war oder sein könnte: „Für die Frau ist die Maske, die ihr im Prozess der Zivilisation aufgedrückt wurde, längst zum eigenen Gesicht geworden“ (Janz: Falsche Spiegel. In Gürtler: 82), dies sowohl im Bezug auf ihre Individualität als auch auf ihre Sehweise. Jelinek selbst schreibt über die weibliche Identität:

Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat einen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert („ge-gliedert“) ist, blickt die Frau von Außen in die Wirklichkeit hinein (Jelinek: Der Krieg mit anderen Mitteln. In Gürtler: 8).

Die Autorin verweist mit der Freudschen Anspielung auf den fehlenden Phallus („ge-gliedert“) auf das maskuline Wert- und Normensystem, dem die Frau untersteht. Sie stellt dementsprechend dem Theaterstück ein Zitat von Eva Meyer voran:

In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb

wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden (KRA: 192).

Die Differenz zwischen dem Bild (d.h. der Kunst, Kultur, Gesellschaft) und der weiblichen Realität verhindert das Verschwinden der Frau in den patriarchalischen Projektionen des Bildes. Indem die Frauenfiguren sich im Sinne des männlichen Diskurses definieren und ihn imitieren, parodiert Jelinek dessen Klischeehaftigkeit. Jelinek dekonstruiert die patriarchalisch geprägten Frauenbilder nicht durch die abstrakte Behauptung weiblicher Selbstverwirklichung, sondern durch Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Wie die Gegenüberstellung des weiblichen und männlichen Prinzips (S.177) verdeutlicht, liegt Jelineks Verfahren in der scheinbar naiven und kritiklosen Übernahme der klischeehaften männlichen Diskurse. Die Frauen- und die Männerfiguren werden stereotyp als Abbilder des patriarchalischen Mythos (Subjekt-versus Objektstatus) definiert und entlarven ihn so als gesellschaftliches Konstrukt. Im Sinne ihrer Theatertheorie aus Ich möchte seicht sein präsentiert Jelinek ihre Figuren als reine Typenträger, die ein Prinzip, nicht aber eine Einzelpersönlichkeit darstellen. Schauspieler sind für die Autorin „Accessoires des Lebens [...] Verschwommene Gespenster! Produkte ohne Sinn, ist ihr Sinn doch das »Produkt einer überwachten Freiheit« (Barthes)“ (I: 158). Entsprechend sind die Aussagen der beiden Männer über die eigene maskuline Position identisch: „Wir sind austauschbar [...] wir sind total dasselbe. Wir sprechen nicht mit Unterschieden. Man hört immer nur uns. Man stört uns daher nicht“ (KRA: 213). Hier wird besonders deutlich, dass Jelinek das patriarchalische Prinzip in der Sprache verankert sieht. Die Männerfiguren definieren sich nicht aus dem gesellschaftlichen Kontext heraus, sondern als normgebendes Prinzip in der

Gegenperspektive zum weiblichen Geschlecht. Die Frauenfiguren präsentieren sich zunächst entsprechend als vom Mann definiertes Konstrukt.

Anhand des Vampirmotivs zeigt Jelinek den Versuch der weiblichen Figuren, aus der Marginalitätsposition heraus einen Subjektstatus zu erhalten. Emily versetzt Carmilla durch den Vampirbiss in das Stadium einer Untoten. Indem Carmilla ihre eigenen Kinder tötet und sich in eine lesbische Beziehung mit Emily begibt, widersetzt sie sich der traditionellen „natürlichen“ Rolle als Mutter und Hausfrau. Da die Männerfiguren den patriarchalischen Mythos der Geschlechterbeziehungen bedroht sehen, fordern sie die Wiederherstellung der traditionellen Ordnung. Im Sinne Theweleits, der die Beziehungen von männlichem Lustempfinden, Gewalt und Machtstreben untersucht und sie in einen faschistoiden Kontext stellt, vollziehen die Männerfiguren eine Regression und werden zu Militaristen, die durch Gewalt die zerstörte patriarchalische Sicherheit zu rekonstruieren suchen. Mit Begriffen wie „Risikogruppe“, „K-Gruppe“ (KRA: 246) und „Krupp-Husten“ (KRA: 247), die an die Sprache des Dritten Reichs erinnern, kämpfen die Männer dementsprechend für „Volksgesundheit“ und Sozialhygiene: „Seid nicht wie ihr seid! Seid hygienisch! Folgt eurer Natur! Putzt!Putzt!Putzt!Putzt!“ (KRA: 241).

Jelinek stellt die für die Männerfiguren undenkbare weibliche Machtanmaßung der Vampirinnen anhand von Sprache dar. Das Konzept eines weiblichen Subjektstatus ist in dem patriarchalischen Gesellschaftsbild nicht vorgesehen und dementsprechend nicht sprachlich fixiert. Entsprechend versagt den Männerfiguren die Sprache, wenn die Frauenfiguren den ihnen indoktrinierten Horizont überschreiten:

HEIDKLIFF *bellend*: Es gibt kein einziges Mittel gegen euch. *Bellt. Versucht, noch etwas Zusammenhängendes zu sagen, kann aber nur noch furchtbar bellen* [...] *Beide Männer bellen wütend die Frauen an* (KRA: 245f).

Subjektzentrierte Weiblichkeit ist in der patriarchalischen Ordnung nicht beabsichtigt und daher nicht sprachlich dokumentiert. Die Männer äußern sich auf den weiblichen Machtanspruch durch Gestammel, das in Hundegebell und dann in körperliche Gewalt übergeht. Da die weibliche Emanzipation weder sprachlich noch konzeptuell einen Ausdruck finden kann, muss sie an sich selbst scheitern. Anstatt sich vom vorgegebenen Gesellschaftsmuster zu emanzipieren, gehen die Frauen untereinander eine ehe-ähnliche Beziehung ein. Sie behalten sogar die Geschlechterhierarchie bei, wenn Carmilla, als der weibliche Teil der Beziehung, Hemden wäscht und die getöteten Kinder auf Vorrat im Kühlfach lagert, und sich Emily, als der maskuline Teil, von Heidkliff einen ausfahrbaren Zahn als Phallus verpassen lässt. Da das vermeintliche Konzept eines weiblichen Subjektstatus nur innerhalb der patriarchalischen Struktur entstehen kann, wird es als Utopie beseitigt. Die Frauenfiguren werden vom „männlichen Prinzip“, im Sinne der christlich-patriarchalischen Logik, durch ein hostiengeweihtes Gewehr getötet, und damit wird ihre sprachliche Existenz ausgeradiert: „Lüge fort. Rübe ab. Mund zu“ (KRA: 248).

Das Geschlechterverhältnis in Krankheit oder moderne Frau wird nicht mehr über exemplarische gesellschaftliche Zusammenhänge thematisiert, sondern anhand der Mythen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Heidkliff und Hundekoffer haben ebenso wie Carmilla und Emily keinen Subjektstatus. Sie sind leere Körper (Objektsprache), die im Sinne von Barthes, eine ideologische Metasprache – den männlichen Diskurs eines patriarchalischen Gesellschaftsansatzes – durch ihre sprachlichen Äußerungen

reproduzieren. Die Aktivitäten der Männerfiguren beschränken sich auf das sportliche Ausbilden ihres Körpers, wobei sie geistig als Sprachrohr der patriarchalischen Denkstruktur verkümmern: „Ich treibe Sport [...] Ich bin gut zusammengesetzt. Ich funktioniere“ (KRA: 196f). Jelinek verweist auf die fehlende Identität der Männer im Text selbst, wenn die Frauenfiguren ihnen das Blut aussaugen wollen und nur leere Hüllen vorfinden: „[...] in diesen Adern absolut kein Blut [...] Du bist innerlich total hohl, Heidkliff“ (KRA: 250). Indem Jelinek durch das Bild der Blutlosigkeit die Individualität der Männer negiert, reduziert sie diese auf die in ihrer Sprache inhärenten maskulinen Mythen: Frauenverachtende Freudianer³³, vom Kapitalismus geprägte Hochleistungsmaschinen, die ihre Macht am „Dokument“ (KRA: 238) ihres Geschlechts präsentieren. Die Frauenfiguren haben gegen das die Sprache und die Denkstruktur determinierende männliche Prinzip keine Chance und werden getötet. Nachdem Heidkliff und Hundekoffer den weiblichen Aufbaumungsversuch unterdrückt haben, attackieren sie verbal das Publikum:

Mir braucherten Platz! Mehr Platz! Gebt! Mehr Licht! (KRA: 253).

So danke. Herzliche Grüße schick euch! [...] Jetztat bitte weggehen. Licht aufdrehen und in Helligkeit weggehen! Bald! Sofort! Hinauslaufen! [...] Weg!

Verschwinden! Abtauchen! Verpissen! (KRA: 265).

Goethes legendäres letztes Wort „Mehr Licht“ zitierend, hinterfragen die Männer den Sinn dramatischer Darstellungen des klassischen Humanismus (vgl. Jandl: 1976). Der Zuschauer wird aus dem Theater geworfen, um - wie Jelinek in Ich möchte seicht sein

³³ Jelinek spielt auf die Psychoanalyse kontextuell, aber auch ironisch mit einem „Freudschen Versprecher“ Heidkliffs an: „Bittschön revolutionär Menschaufwühl sei, mein Benno, mein Freud!“ (KRA: 247).

fordert - sich auf sein eigenes Leben zu besinnen („in Helligkeit“ – sprich: mit Verstand weggehen), statt sich ein falsches Leben präsentieren zu lassen:

Richten wir die Blicke nur noch auf uns! Wir sind unsere eigenen Darsteller [...]

Werden wir unsere eigenen Muster und sprengeln wir den Schnee, die Wiesen,
das Wissen, womit? Mit uns selbst! (I: 157).

Durch Einbeziehung des Zuschauers verdoppelt Jelinek die Intention des Theaterstücks, im Zuschauer ein Unbehagen zu provozieren. Das Erkennen sprachimmanenter patriarchalischer Strukturen führt zwar nicht - wie man am Beispiel von Emily und Carmilla sieht – zu deren Auflösung, sicher aber zur Befähigung kritischer Betrachtung.

Das patriarchalische Prinzip durchsetzt nach Jelinek auch die politische und wirtschaftliche Struktur einer Gesellschaft. Entsprechend personifiziert die Autorin die im folgenden Abschnitt zu analysierenden Männergestalten als Prototypen der kapitalistischen Marktwirtschaft.

9.3 **Der Mann als Kapitalist: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft**

Übrigens ist der Kapitalismus eine Folge der auf die Spitze getriebenen Männerherrschaft. (N: 43)

Anhand des für seine Zeit progressiven Dramas Nora oder ein Puppenheim (1879) von Henrik Ibsen, das Jelinek als Intertext funktionalisiert, zeigt sie, dass der weibliche Emanzipationswunsch selbst in der modernen Gesellschaft noch immer Utopie bleiben muss. Aufgrund bürgerlicher Emanzipationswünsche verlässt Nora auch in Jelineks Theaterstück ihren Mann. Nora arbeitet dann in einer Fabrik und wird die Geliebte des

korrupten Großunternehmers Weygang, den sie auf einer Firmenbesichtigung kennenlernt. Für Weygang entlockt sie ihrem Ehemann wirtschaftliche Geheimnisse. Nachdem Weygang von ihr die gewünschten Informationen erhalten hat, wird Nora für ihn finanziell nutzlos. Er verstößt sie und kauft ihr zum Ausgleich ein Textilgeschäft. Nora kehrt darauf zu ihrem Mann zurück und beide leben von dem Geschäft.

Jelineks Stück beginnt da, wo Ibsen endet: Ibsens Nora verlässt auf der Suche nach Selbstverwirklichung ihr Familiengefüge und schließt hinter sich die Tür zu ihrem unterdrückten Leben. Jelineks Stück setzt an dieser Stelle ein. Bei ihr stößt Nora auf ein undurchdringbares patriarchalisches Machtpotential und endet schließlich wieder am Anfang ihres Emanzipationsversuches: bei ihrem Ehemann.

Für Jelinek ist die traditionelle Familienstruktur Resultat des kapitalistischen Wirtschaftssystems. Mit dieser These schließt sie sich Friedrich Engels an. Engels sieht den Kapitalismus mit seiner Basis im Privatbesitz als Ursprung der monogam orientierten Kleinfamilie:

Sie [die Kleinfamilie A.H.] war die erste Familienform, die nicht auf natürliche, sondern ökonomische Bedingungen gegründet war, nämlich auf den Sieg des Privateigentums (Engels: Der Ursprung: 78f).

Die auf Besitz gegründete Ehe resultiert für Engels in intrafamiliärer Ungleichheit:

Die Einzelehe war ein großer geschichtlicher Fortschritt, aber zugleich eröffnet sie neben der Sklaverei und dem Privateigentum jene bis heute dauernde Epoche, in der jeder Fortschritt zugleich ein relativer Rückschritt ist, in der das Wohl und die Entwicklung der einen sich durchsetzt durch das Wehe und die Zurückdrängung der anderen (Engels: Der Ursprung: 78f).

Da die Tätigkeit der Mutter und Hausfrau nicht direkt und produktiv zur Akkumulation von Kapital beiträgt, wird ihre Position im kapitalistischen System der des Mannes als Kapitalanschafter unterstellt. Gleichzeitig bedingt die wirtschaftliche Reduktion der Frau auf die Kinderaufzucht ihre finanzielle Abhängigkeit vom Mann. Nach Jelinek prägt der Kapitalismus nicht nur die Familienstruktur, sondern alle gesellschaftlichen Bereiche. Dies verdeutlicht sie durch das Theaterstück Nora, in dem die Frau auch außerhalb des Familienbereichs mit maskulinen Machtgefügen konfrontiert wird. Die männlichen Charaktere personifizieren entsprechend ein auf finanzielle, politische und sexuelle Macht gegründetes kapitalistisches System. Sie sind keine Individuen, sondern Reproduzenten kapitalistischer Besitzverhältnisse. Ihre Funktion im Stück soll im Folgenden untersucht werden.

9.3.1 **Konsul Weygang: „Er spricht nicht so, wie schon einmal einer gesprochen hat“ (Jelinek: TheaterZeitschrift 7: 14)**

Konsul Weygang repräsentiert in Jelineks Stück die finanzwirtschaftliche Seite eines kapitalistischen Gesellschaftssystems. Er „spricht“ die Sprache des Kapitalismus, indem er sämtliche Aspekte des menschlichen Lebens auf ihren profitbringenden Wert reduziert. Alle seine Aussagen implizieren Gewinn gier und Profitdenken. Entsprechend ist für ihn die Frau ein Investitionsgut und ihre Unterdrückung eine logische Folge des Kapitalismus. Von seinem „neueste[n] teure[n] Gut“ (N: 25) Nora verspricht er sich sexuelle Befriedigung und Unterstützung bei seinen korrupten Machenschaften:

Schließlich habe ich einiges in dich [Nora: A.H.] investiert. Mit Investition beschreibt man eine Masse von Gütern, die allesamt nur etwas gemein haben: sie werden nicht mittelbar verbraucht (N: 39).

Die Definition zwischenmenschlicher Beziehungen erfolgt bei Weygang im kapitalistischen Sprachfeld. Interaktionen sind geprägt vom Kosten-Nutzen Zusammenhang. Die Frau wird zum Besitz des Mannes und diesem so automatisch unterstellt:

Weygang: Die Frau ist das, was nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann.

Herr: Genau. Dieser Freud sagt, daß jemand erst erfahren muß, daß er kastriert ist, bevor er zu sprechen anfangen kann.

Weygang: Der Mann muß der Frau ihre Kastration erst beibringen, äh, ich meine, er muß sie sie lehren (N: 30).

Die Frau ist in ihrer Rolle als Mutter für Weygang im kapitalistischen Sinne nicht produktiv und daher im gesellschaftlichen Bereich nicht existent („was nicht spricht“). Was Freud anhand des fehlenden Phallus als biologisch und daher natürlich erklärt, entlarvt Weygang - ironischerweise durch einen Freudschen Versprecher - als vom Mann produzierten Mythos, der zur Unterdrückung der Frau dient. Jelinek deutet dies in der Zweideutigkeit des Verbs „beibringen“ - im Sinne von „lehren“ oder „jemandem etwas gewaltvoll zufügen“ - an. Wie für Engels ist auch für Weygang nicht der Mann per se, sondern das kapitalistische System für die Unterdrückung der Frau verantwortlich.

Weygang: Mit dem Stand der Ehe steht und fällt das Gemeinwesen (N: 28).

Engels: [Die Familienform der Ehe war gegründet A.H.] auf den Sieg des Privateigentums über das ursprüngliche naturwüchsige Gemeineigentum (Engels: 78f).

Engels sieht die monogame Beziehung der Ehe gegründet auf der beiden Geschlechtern eignenden Gier nach Privatbesitz. Der in der Öffentlichkeit produzierende Mann wird ergänzt durch eine im Privatbereich agierende Frau. Entsprechend will Nora nicht in die Geschäfte Weygangs miteinbezogen werden: „Dem Mann eine Stütze im Erwerbsleben, doch lieber einen Mann haben, der keine Stütze im Erwerbsleben benötigt, sondern allein erwirbt“ (N: 39). Den Titel des Stücks verkehrend, ordnet sich Nora durch ihre Profitgier selbständig dem Mann unter. Im Sinne der kapitalistischen Marktgesetze ist die Frau für Weygang jedoch kein rentables Investitionsgut:

Kapital ist das einzige, was seine Vermehrung ständig sucht und dabei doch nichts an Schönheit einbüßt, während Frauen, die eifrig ihre Vermehrung betreiben, an ihrem Äußeren oft Schaden nehmen (N: 38).

Während Kapital beständig ist, verliert die Frau als „leicht verderbliche Ware“ (N: 31) – körperlich, besonders nach der Kindergeburt - schnell an Wert und muss daher äußerst rentabel abgestoßen werden. Entsprechend vermarktet Weygang Nora beim Minister:

Weygang: Sie hat nicht nur ein Gesicht und einen Körper, sondern auch noch eine beträchtliche Allgemeinbildung.

Minister: Sie sind ein guter Geschäftsmann, Fritz [...] Sie verstehen zu verkaufen (N: 32).

Im kapitalistischen System – personifiziert durch Weygang - wird nicht nur die Frau, sondern jeder Mensch zum produktiven Eigentum. Weygang vereinnahmt und benutzt

jeden, den er zur Anhäufung von Kapital verwenden kann. Der habgierige Helmer ist für Weygang ein leichtes Opfer.

Weygang: *leise beiseite*: Da haben wir also das schwache Glied in Person.

Laut zu Helmer: Sie wissen wohl, lieber Helmer, was uns beide heute zusammenführt: es ist das Kapital (N: 48).

Nach Art der Typenkomödie, in der die Teufelsfigur in einem Monolog ihre Opfer verspottet, fungiert Weygang hier als die böse Macht des Kapitals, die Helmer durch ein sexuelles Angebot zu verführen sucht. Jelinek spielt mit der Doppeldeutigkeit des „schwachen Glieds“, das einerseits die leichte Verführbarkeit Helmers andeutet und andererseits – mit sexueller Konnotation - zeigt, dass Helmer in der patriarchalischen Gesellschaft, die Potenz stets mit Macht verbindet, nicht seinen Mann stehen kann. Während Weygang den kapitalistischen Mythos eines patriarchalischen Gesellschaftssystems personifiziert, vertritt Helmer die breite Masse und damit die Zielgruppe des von Weygang verkörperten Mythos. Helmer reproduziert die sich in der Sprache abgelagerten kapitalistischen Denkkonzepte, ohne sie zu verstehen oder zu reflektieren.

Wir einsamen Börsenhaie jagen stets alleine unsere Beute. Mit starken Reißzähnen bewaffnet, schnappen wir das scheue Wild Geld den anderen weg... mit unseren bewährten Fängen (N: 45).

Der erfolglose Bankangestellte Helmer, der sich von seiner Haushälterin versorgen und mühelos von Weygang bestechen lässt, widerspricht als Figur seinen sprachlichen Äußerungen.

Die Gesellschaftskritik des Stückes liegt in der Sprache Weygangs verankert. Ironischerweise verheimlicht er die ideologische Intention des Mythos vom Kapitalismus nicht, sondern spricht sie sogar wiederholt aus:

Mein Amt als Präsident des Groß- und Außenhandelsverbandes habe ich jedenfalls aufs Erfreulichste mit den kurzfristigen finanziellen Schwierigkeiten meiner Firma verbunden [...] Man nennt das eine Verbindung von Amt und Geschäft (N: 20).

Unterstützt durch die Regeln der freien Marktwirtschaft verschweigt Weygang seine korrupten Machenschaften nicht. Für ihn rechtfertigt das kapitalistische System jede Methode, die zum Kapitalgewinn vonnöten ist. Jeder Mensch hat seinen Preis, den es zu erkennen und dann entsprechend auszuspielen gilt. Während Weygang Nora von der Fabrikarbeit befreit und ihr einen Rachefeldzug gegen den eigenen Ehemann ermöglicht³⁴, gewährleistet er dem Minister die sexuelle Befriedigung durch Nora und Helmer das Ausleben einer sexuellen Phantasie. Als Gegenleistung erhält er wirtschaftliche Informationen, die ihm ein Vermögen einbringen. Sich menschlicher Schwächen bedienend, verlacht er das System des Kapitalismus, das ihm dies ermöglicht:

Weygang: Die Wirtschaft muß Maßnahmen treffen, nicht für eine Welt, wie sie sein sollte, aber nicht ist, sondern um der Welt zu helfen, wie sie ist.

Minister: Oder wie es Sokrates so trefflich ausdrückte: Ich weiß, dass ich nichts weiß, haha...

Weygang: Und er fügte hinzu: Aber ihr wißt nicht einmal das, haha (N:31f).

³⁴ „Das richtige Leben habe ich ihr erst gezeigt, jetzt will sie sich dafür rächen, daß Helmer sie vom

Genauso wie sich Weygang durch Sokrates' philosophische Einsicht gelehrter Unwissenheit (docta ignorantia) zynisch über seine Untergebenen erhebt („aber ihr wißt nicht einmal das“), spottet er über jede Art von Wirtschaftssystem, das sich mit gemeinnütziger Absicht zu präsentierten versucht, obwohl es die sozialen Lücken des eigenen Systems erkennt. Weygang hingegen – stellvertretend für die kapitalistische Wirtschaftsordnung - verheimlicht seine eigennützigen und manipulativen Intentionen nicht und provoziert damit die Frage, warum die Gesellschaft – und damit auch die Zuschauer – sich kritiklos einem solchen System unterordnen. Jelinek formuliert diese Tatsache in ihrem Text Ich schlage sozusagen mit der Axt drein:

[Sie lässt Weygang A.H.] alles das aussprechen, was ein Kapitalist zwar weiß und denkt, aber nicht öffentlich sagen würde. Er spricht nicht nur das kapitalistische Idiom, er denunziert es zugleich, indem er ausspricht, was die Sprache seinesgleichen sonst nur meint und zu sagen vermeidet (14f).

Das kapitalistische System verankert sich, nach Jelinek, in der Sprache. Weygang spricht die Sprache des Kapitalismus und rezipiert die moderne Gesellschaft durch diese Schablone. Die Kritik liegt in Weygangs direkter Ausformulierung der metasprachlichen ideologischen Bedeutung des Mythos.

Als Personifikation von kapitalistischen Idealen eignet sich Weygang Menschen an und „benutzt“ sie entsprechend der freien Marktgesetze. Nach ähnlichem Prinzip unterwirft sich der „Kaufhauskönig“ in Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr die Natur.

9.3.2 „Der Kaufhauskönig ist selber der König, sagt schon sein teurer Name“ (W: 213f)

Inzwischen glaubt sogar die Allgemeinheit, der Wald gehöre ihr! Haha. Erfolg! Erfolg! (W: 157)

Nach Barthes nimmt ein Mythos Dingen ihre natürliche Geschichtlichkeit, indem er deren ursprüngliche Bedeutung durch ein ideologisches Konzept überlagert. Barthes sieht die Aufgabe des Mythologen in der Wiederherstellung dieses Naturzustands:

Wenn ich mich auf ein erfülltes Bedeutendes einstelle, in welchem ich deutlich Sinn und Form unterscheide und von da aus die Deformation, die die Form beim Sinn bewirkt. zerstöre ich die Bedeutung des Mythos und nehme ihn als Betrug auf (Barthes: Mythen: 111).

Für Barthes ist die Wiederherstellung des Naturzustandes von Dingen realisierbar, indem man sie ihrer – vom Mythos verliehenen - künstlichen Geschichtlichkeit beraubt. Nach Jelinek ist der in der Natur verwurzelte Urzustand verloren. Sie negiert jegliche Möglichkeit, Mythen auf ihre Wurzel hin zu entschlüsseln. Dies zeigt sie anhand der Figur des „Kaufhauskönigs“, den sie zum „Beherrscher[] der Wildnis (W: 282)“ deklariert. Als Besitzer der Natur (er hat große Teile des Waldgebiets aufgekauft) und damit im übertragenen Sinn des Urzustandes, wird er bei Jelinek zum mythendefinierenden Subjekt. Die Vermarktung und Ausbeutung der Natur mythifiziert der Kaufhauskönig als „natürlichen Kreislauf“ (W: 238). Er schafft künstliche Ordnungsfaktoren, die er als naturbedingt darstellt. Die Dorfbevölkerung verkörpert für ihn entsprechend „das natürliche bürgerliche Gesetz der anmutslosen Armut“ (W: 273). Das Wild wird „eigens für den Schußwechsel herangezüchtet, vernichtet die Wälder und

wird schließlich selbst der Endverwertung zugeführt, so lautet der Kreislauf der Natur und deren Nutznießer“ (W: 264). Der künstliche Eingriff in die Natur („eigens gezüchtet“) wird ebenso als naturbedingt mythifiziert wie die Ungleichheit kapitalistischer Besitzverhältnisse: „Millionen unterschreiben unterdessen Volksbegehren für eine schöne Natur, die den Millionären gehört, die ebenfalls unterschreiben, es geht um ihren angestammten Besitz“ (W: 276). Die Schönheit der Natur wird unter anderem durch Naturlyrik als Mythos zur Tarnung kapitalistischer Ausbeutung etabliert.

Der Künstler zwingt die Natur zur Übereinstimmung mit sich, sie soll gefälligst klingen lernen für den Individualisten (Individualtouristen), der sie recht verstehen könnte! (W: 157)

Jelinek zeigt Natur als ursprüngliche „Wohnung der Besitzkräftigen“ (W: 242). Anhand der Figur des Kaufhauskönigs dekonstruiert sie die Idee einer auf dem kapitalistischen Marktsystem aufgebauten Gesellschaftsordnung. Eine besitzorientierte Gesellschaft bedingt soziale Ungleichheit, was Jelinek ironisch durch das Bild des Königs andeutet. Aufgrund seines Reichtums „regiert“ er die geldgierigen Volksvertreter, die sich „mit dem Volk ihrer Wahl, also dem Wahlvolk, zum Schein verbrüderm“ (W: 233). Der „König“ wird zur Personifikation eines auf Ausbeutung basierenden Naturverwertungsverhältnisses, was Jelinek durch seinen Heißhunger auf Braten parodiert. Er ist ein „Festschwein mit seiner gekrönten Schnauze“ (W: 219), von „einem Haufen Freßgier zusammengefügt“ (W: 205), „ohne durch etwas gekennzeichnet sein zu müssen (jeder kennt ihn ja!), als durch seine Zuneigung zur Natur, Natur, die er sich selbst zugeeignet hat“ (W: 278). Wie im gesamten Text, liegt auch bei diesem Beispiel

die Kritik in der Wortwahl: in der Paronomasie von „Zuneigung“ und „Zueignung“. Der Kaufhauskönig überwacht den von ihm künstlich produzierten Naturkreislauf:

Um diesen natürlichen Kreislauf zu sichern, werden Naturschützer, die den Kreislauf der Natur sicherstellen wollen, von den Gewerkschaftsmitgliedern in die Knochen geboxt, damit Arbeitsplätze erhalten werden, die die Arbeitslosen aber nie erhalten (W: 238).

Die Ironie liegt im Widerspruch der natürlichen Verhältnisse und ihrer Organisation („sichern“). Während Weygang als Repräsentant des kapitalistischen Prinzips Menschen offenkundig „verwertet“, mythifiziert der Kaufhauskönig den Ausbeutungsprozess als naturbedingten Vorgang. Jelinek sieht den Ursprung eines mythendeterminierten Gesellschaftssystems in kapitalistischen Besitzverhältnissen. Barthes weiterführend und widerlegend, zeigt sie am Beispiel der Natur selbst die Funktion von Mythen und die Unmöglichkeit, ihrer habhaft zu werden.

Wie dieser Abschnitt demonstriert, prägen kapitalistische Besitzverhältnisse die Klassenschranken eines Gesellschaftssystems. Jelinek macht diese darüber hinaus auch für die Geschlechterhierarchie verantwortlich, was am Beispiel Erichs (W) und Klemmers (K) erläutert werden soll.

9.4 Der gejagte Jäger

Individuen und ihre zwischenmenschlichen Interaktionen sind für Jelinek ein Produkt des Gesellschaftssystems. Die Geschlechterhierarchie basiert demnach nicht auf biologischen, sondern auf gesellschaftlichen Faktoren. Durch die Figur Walter Klemmer zeigt Jelinek, was passiert, wenn die „natürliche“ gesellschaftliche Ordnung der

Geschlechterrollen verkehrt wird. Anhand der Figur Erichs (W) verdeutlicht sie die Priorität der Klassenhierarchie über die der Geschlechterhierarchie. Beide Beispiele sollen im Folgenden kurz erläutert werden.

9.4.1 „Das Ziel ist klar, die Mittel vorgezeichnet“ (K: 261): Walter Klemmer

Der Student Walter Klemmer aus dem Roman Die Klavierspielerin verliebt sich in seine sozial höhergestellte und wesentlich ältere Klavierlehrerin Erika Kohut. Sein Liebeskonzept der Trivialliteratur entnehmend, erwartet er die geschmeichelte Hingabe der älteren Frau und eine erfahrungsbereichernde, kurzzeitige Liebesaffäre. Mit der Darstellung Erikas folgt Jelinek dem Konzept Freuds. Nachdem Erika den Vater in der Kindheitsphase verloren hat, drängt die Mutter sie in die Vaterrolle und in die des Ehemanns: Erika unterhält die Mutter mit ihrem Einkommen und schläft neben ihr im Ehebett. Bei dem Versuch, ihrer Mutter emotional zu entfliehen und sich als Frau zu emanzipieren, trifft sie auf Walter Klemmer. Die Liebesaffäre endet erwartungsgemäß negativ.

Wären die Figuren nicht als Stereotype dargestellt und sämtliche Handlungen schon im Text interpretiert, könnte man den Roman einer psychoanalytischen Untersuchung unterziehen. Was Jelinek aber zeigt, sind Kunstfiguren, die nach patriarchalischen Mythen konstruiert sind und sich an diesen orientieren. Es wird weniger über die Personen und die in ihrem Horizont befindlichen Sachverhalte gesprochen, als über die gesellschaftlichen Diskurse, aus denen die Figuren sich zusammensetzen:

Das Erzählen versinkt gänzlich in der gesprochenen (und erzählenden) Sprache ihrer eigenen Reden, d.h. im Sprechen der sie als Subjekte konstruierenden und zusammensetzenden Diskurse (Hyssen/Scherpe: 242).

Walter Klemmer repräsentiert dementsprechend ein Genrebild von Jugendlichkeit: er ist sportlich, ehrgeizig und wenig intelligent. Seine Beschreibung beschränkt sich auf schlagwortartige Klischees.

[...] ein hübsche[r] blonde[r] Bursche (K: 30) [...] blaue Augen (K: 69) [...] Er ist in Maßen modisch. Er ist in Maßen intelligent. Nichts steht bei ihm vor, nichts ist übertrieben. Das Haar hat er sich gerade ein bißchen wachsen lassen, um nicht zu sehr von heute, aber auch nicht zu sehr von gestern auszusehen (K: 66).

Er ist keine Einzelpersönlichkeit, sondern „die Norm“ (K: 216), „er ist alles in Maßen“ (K: 66) und „eins mit der großen Menge“ (K: 188). Seine Genitalien definieren seine Gruppenzugehörigkeit und sein Wesen: „ein junger Mann, doch sein Schrot und Korn sind alt“ (K: 71). Dem Stereotyp „Übung macht den Meister“ entsprechend, möchte er sich durch die ältere Erika auf andere Frauen vorbereiten.

Er ist der ganz persönlichen Ansicht, daß Fräulein Kohut genau jene Frau ist, die ein junger Mann sich zum Einspielen ins Leben wünscht. Der junge Mann fängt klein an und steigert sich rasch (K: 65).

Auch Erika verkörpert ein der Psychoanalyse, besonders der Theorie Freuds entnommenes Klischee. Dem Mythos der „phallischen Tochter“ folgend, versucht sie sich von der Mutter zu befreien. An dieser Stelle liegt Jelineks mythendestruierender Moment, da sie Erika, zum Zwecke der Selbstfindung, sich an einem falschen Mythos orientieren lässt. Unter Emanzipation versteht Erika irrtümlicherweise „Mannwerdung“

im Sinne der Übernahme maskuliner Gewaltschemata. Durch Verkehrung der Geschlechterrollen versucht sie sich zu emanzipieren. In der ersten Liebesszene mit Klemmer wird dieser zum passiven „Opfer“, da Erika seinen Penis masturbiert und ihm jegliches aktives Handeln untersagt. Erika verbietet Klemmer die Ejakulation und vollzieht damit eine symbolische Kastration.

Erika gibt Klemmer den Befehl zu schweigen [...] der Schüler [...] überläßt sich verstört dem fremden Willen [...] Auffordernd hält er ihr sein kleines Maschinengewehr zum Abzug hin, damit sie es fertig abschießt. Doch Erika sagt, sie möchte es jetzt nicht mehr anfassen, um keinen Preis (K: 180ff).

In dieser Szene wird Klemmer wiederholt als „Schüler“ betitelt, während er in der Vergewaltigungsszene zum „Mann“ wird. Durch einen masochistischen Brief fordert Erika Klemmer dann zu ihrer sexuellen Misshandlung auf. Da sich Erika an einem Stereotyp orientiert, durchschaut auch Klemmer sofort das den Brief determinierende Herrschaftsverhältnis:

Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann? Indem sie bestimmt, was er mit ihr tut, bleibt immer ein letzter Rest von ihr unergründlich (K: 217).

Im Jägerkostüm - einem dem Mann zugeordneten Stereotyp - fordert Erika in einer Abstellkammer des Konservatoriums von Klemmer die sexuelle Vereinigung. Wieder zum passiven Empfänger gemacht, versagt Klemmer: „Er soll jetzt zeigen, was in ihm steckt. Er muss jetzt zeigen, was er nie gelernt hat“ (K: 242). „Er MUSS jetzt und KANN daher nicht [...] Klemmer kann nicht, weil er muß“ (K: 244). Dem Rollenverständnis Klemmers entsprechend ist der Mann der aktive und die Frau der passive Teil beim

Sexualakt. Erikas Forderung nach rollendestruierendem Verhalten („was er nie gelernt hat“) resultiert bei Klemmer in Impotenz. In seiner Position als Mann bedroht, reagiert er entsprechend dem maskulinen Mythos mit Aggression. Der einzige Weg für ihn, sich in seinem männlichen Mythos zu bestätigen, ist schließlich die Vergewaltigung Erikas:

Unbenutzte Triebe werden jetzt bei ihm rasch bösartig, was eine Frau hervorgerufen hat (K: 253) [...] Nichts Schlimmeres als eine Frau, welche die Schöpfung neu schreiben will. Dieses Motiv für Witzblätter (K: 265). Aus Klemmer spricht der Mann (K: 268).

Den Herrschaftsanspruch Erikas versteht Klemmer als Bedrohung seiner männlichen Position. Mit der von ihm als legitim empfundenen körperlichen Gewalt sichert er seinen Machtanspruch.

Die inhaltlichen Aspekte des Romans sind darin bedeutend, dass sie den im Gesellschaftssystem verankerten Mythos Mann parodieren und dekonstruieren. Jelinek zeigt den Zwang, den vorgegebene Stereotypen auf den Menschen ausüben. Klemmer führt einen verzweifelten Kampf, die destruierten Klischees wieder herzustellen und ist unfähig, sich außerhalb dieser kritisch mit der Situation auseinander zu setzen. Erikas fehlgeschlagener Befreiungsversuch kann innerhalb der vorgegebenen patriarchalen Strukturen nicht stattfinden. Die Handlung dekonstruiert sich in ihrer Stagnation; sie demonstriert eine Entwicklung im Kreis. Erika und Klemmer orientieren sich an gesellschaftlichen Diskursen, wie sie Kunst, Literatur, Musik und Volksweisheiten präsentieren. Durch Verwendung und Verfremdung dieser Stereotypen versucht Jelinek die Funktion der Mythen zu entlarven, indem sie die eindeutige und definierte Struktur zerstört und in „Fluss“ bringt.

9.4.2 Der Mann „besitzt auch Tiefe [...] man kann um ihn herumgehen“ (W: 56):

Der Holzknecht Erich

Das zweite Beispiel eines aus seiner Machtposition verdrängten Mannes ist der Holzfäller Erich, eine Weiterführung der Figur Erichs aus Die Liebhaberinnen. Die Verdoppelung dieser Gestalt hat – im Sinne von Barthes – eine ideologiekritische Funktion. Erich (L) ist selbst keine Einzelpersönlichkeit, sondern eine ironisch verkehrte Verkörperung verschiedener den Massenmedien entnommener maskuliner Mythen. Während der Mythos sich der äußeren Hülle des Originals bedient und diese ideologisch füllt, ist im Falle Erichs, der einem Werbeimage gleicht, der Mythos die äußere Hülle, die dem Inhalt - der Identität der Figur - widerspricht. Durch den Holzfäller Erich (W) verdoppelt und potenziert Jelinek den durch Erich (L) etablierten Trivialmythos und entlarvt ihn damit – im Sinne von Barthes – als angeschaute Naivität:

Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen [...] Dazu genügt es, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen (Barthes: Mythen: 121).

Die objektsprachliche Identität Erichs (L) wird durch einen metasprachlichen Mythos ersetzt. Dieser wird in Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr wiederum Ausgangspunkt einer weiteren Mythifizierung durch den Holzfäller Erich: „Dieser Mann ist kein Original. Sein Original ist vielmehr verschollen. Er stammt von der Reproduktion einer Nachahmung ab“ (W: 80). Erich (L) selbst ist kein Individuum, sondern die verkehrte „Nachahmung“

eines maskulinen Werbeimages, das in seiner Künstlichkeit durch eine weitere Reproduktion – den Holzfäller Erich - gespiegelt und entlarvt wird.

Beide Figuren sind wiederum eine Anspielung auf Roland Barthes' Mythentheorie. Anhand der Figur des Holzfällers verdeutlicht Barthes den Unterschied zwischen Objektsprache und Metasprache. Das Subjekt des Holzfällers ist mit dem von ihm geschlagenen Objekt „Baum“ auf „transitive Weise verbunden“ (Barthes: Mythen: 134). Der operative Akt des Holzfällens repräsentiert Natur nur insoweit, als er ihre potentielle Veränderung signalisiert. Auf metasprachlicher Ebene wird die Natur, sprich der Baum, in ein mythifiziertes Bild verwandelt, da er zum Gegenstand einer zweiten semiologischen Kette wird. Für Barthes ist die Figur des Holzfällers eine Allegorie des produzierenden Menschen. Die Objektsprache ist für ihn in ihrer transitiven Verbindung zum Subjekt ideologiefrei und daher das einzige Medium für politische und revolutionäre Veränderungen:

Es gibt also eine Sprache, die nicht mythisch ist. Es ist die Sprache der produzierenden Menschen: überall, wo der Mensch spricht, um das Wirkliche zu verändern und nicht, um das Bild zu bewahren [...] ist der Mythos unmöglich. Hierin liegt der Grund dafür, daß eine eigentlich revolutionäre Sprache keine mythische Ausdrucksweise sein kann (Barthes: Mythen: 134f).

Während das mythifizierte metasprachliche Bild in seiner Verwandlung von Natur in „Geschichte“ nicht mehr veränderbar ist, sieht Barthes im Akt des Holzfällers, der die Metasprache ausschließt, einen befreienden, revolutionären Moment. Der Akt selbst ist für ihn kein Bild, sondern der Sinn des Realen. Jelinek geht in ihrem Text über Barthes' Theorie hinaus, indem sie zeigt, dass auch der eigentliche Akt des Holzfällens politisch

motiviert ist und somit zum Mythos wird. Erich fällt den Baum nicht als Resultat eines ursprünglichen Naturkreislaufes, sondern als ausführendes Organ einer kapitalistisch orientierten Gesellschaft. Der unverfälschte Naturzustand, den Barthes zu ergründen sucht, ist bei Jelinek nicht mehr existent. Die Natur wird als ein politisch motivierter Mythos zur Reproduktion einer künstlichen Fernsehrealität: „Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm“ (W: 7). Da der nichtexistente Naturzustand ein revolutionäres Subjekt ausschließt, handelt Jelineks Roman von dessen Untergang. Durch den „Naturknecht“ Erich entlarvt Jelinek das Naturverhältnis des Mannes als ein degeneriertes Produktionsverhältnis. Das sprechende Subjekt von Barthes wird bei Jelinek Opfer seiner sozialen Lebensumstände: „Jetzt ist er wegen allzu reichlichen Alkoholgenusses arbeitslos geworden“ (W: 185), was ihm das Objekt seiner Arbeit und somit seinen Subjektstatus entzieht. Die operative, transitive Sprache des Holzfällers bei Barthes wird von Jelinek durch die Sprache der Medien ersetzt: „Ein kleiner Kasten hat ihm erklärt, was er von der Natur zu sehen hat und was nicht“ (W: 77). Erich wird schließlich, stellvertretend für die besitzlose Mehrheit, Opfer der mythenproduzierenden Großkapitalisten im Roman. Er wird von einem Leibwächter des Kaufhauskönigs erschossen. Dazu heißt es: „Schon wieder ist ein Vertreter der Mehrheit umgefallen, und keiner merkt es, denn an den Mehrheitsverhältnissen ändert das überhaupt nichts“ (W: 282). Mit dieser lakonischen Aussage spottet Jelinek über einen politischen Status quo, der revolutionäre Gedanken bewusst im Keim erstickt.

9.4.2.1 Erich: „Er ist selbst nur eine Vierfarbenreproduktion von nichts“ (W: 80)

Erich wird, wie sein Vorgänger, als Stereotyp etabliert. Als Medienimage ist er „schön wie im Film“ (W: 216). „[S]ein Hals ist jung, sein Kopf ist jung, seine Arme sind jung, sein Rumpf ist dumpf und jung“ (W: 9). Seine durch „dumpf“ implizierte Gefühlsarmut wird ergänzt durch nicht vorhandene Intelligenz: „Diesem jungen Mann, der hohlwegs aufsteigt, ist Verhalten meist ein Rätsel“ (W: 20). Erich hat dennoch etwas, das ihn für Frauen attraktiv macht: „Es befindet sich ein menschliches Glied an ihm“ (W: 56). Durch das Mittel der Paronomasie spielt Jelinek mit dem Gleichklang von „männlich“ und „menschlich“. Sie reduziert Erich dadurch als Mensch auf seine primären Geschlechtsmerkmale. In Verkehrung des typischen Weiblichkeitsschemas, in dem die Frau nur aufgrund ihrer körperlichen Attribute einen Wert für den Mann besitzt, wird Erich zur sexuellen Zielscheibe zweier ihm sozial überlegener Frauen. Anhand dieser Figuren soll gezeigt werden, dass nicht biologische Faktoren, sondern die Klassenhierarchie die Geschlechterhierarchie determiniert.

9.4.2.2 Der „Holzknecht als Fußvolk und Geschlechtshelfer“ (W: 35): Die alte Frau

Der erste Abschnitt des Romans betitelt mit „Aussentag – *Gedicht*“ beschreibt Erichs Aufstieg zu der „alten Frau“, einer „Gedichtbäckerin“ (W: 99), die sich als Witwe eines österreichischen Naziphilosophen auf einen Berg zurückgezogen hat. „In der alten Frau droben zucken Begiernisse [...] Selten sieht sie einen Menschen und ist doch dieser fröhlichen Reibung bedürftig“ (W: 14). Ziel ihrer sexuellen Gier wird der Holzfäller Erich. „Er soll seine Waldesruhe verlassen und ihr zum Opfer fallen. Einmal will jedes

Opfer Täter sein“ (W: 139). Selbst ehemaliger Spielball ihres Mannes, glaubt sie mit dem dümmlichen und sozial schwachen Erich ein leichtes Spiel zu haben:

[Die alte Frau A.H.] träumt [...] von einem Holzfäller, einem Holzknecht [...] als einem herrlichen Instrument. Zum Zupfen und Streicheln. Sie schreibt die Noten und ist auch die Interpretin. Doch auf der Jagd entwischt die Beute oft. Immer wieder geht er am Abend fort (W: 102).

Das männliche Stereotyp verkehrend, wird die alte Frau aufgrund ihrer sozialen Lage zum dominanten Jäger. Der Mann wird auf seine Geschlechtsmerkmale reduziert („Instrument zum Zupfen“) und zum käuflichen Objekt degradiert: „Sie wird für alles zahlen, wenn nötig. Aber den Preis setzt sie fest. Was er wert ist, das bekommt er in bar ausbezahlt. Bei Nichtgefallen Geld retour“ (W: 186). Erich unterscheidet sich in seiner Position durch nichts von Jelineks Frauenfiguren, die sich, mit dem Ziel der sozialen Absicherung, täglich für ihre Männer prostituieren. Der Körper ist auch für Erich der einzige vermarktbare Wert: „Wohl dem, der noch einen Klöppel zum Schwingen hat. Schwingen hat er aber nicht, solche zum Ausbreiten“ (W: 127). Seine sexuelle Potenz macht ihn zwar attraktiv für reiche Frauen, hilft ihm aber nicht, seinen Klassenschranken zu entfliehen (er hat keine „Schwingen“). In Anlehnung an den Roman Die Liebhaberinnen betont Jelinek die soziale Determiniertheit beider Geschlechter. Erich (L) ist Paula durch seinen geldbringenden Beruf überlegen. Ohne diesen wird er in Oh Wildnis, wie Paula, unter Einsatz seines Körpers zum Nutznießer fremder Kapitalquellen. Auch für die Managerin hat Erich einen reinen Kaufwert. Der Mensch an sich wird bei Jelinek auf seinen vermarktbaren Wert reduziert und seine Gefühle werden als Mythos entlarvt.

9.4.2.3 „Es ist Erich, der Holzfäller. Das Schnellgericht“ (W: 247): Die Managerin

Die reiche Managerin ist Teil der Jagd-Gesellschaft des Kaufhauskönigs. Anstatt auf Wild, macht sie selbst Jagd auf den gutaussehenden Erich. Während sich die Liebesbeziehung der alten Frau zu Erich in deren Fantasie abspielt, erkennt Erich das kapitalbringende Potential der Managerin: „er möchte endlich wieder bei sich (das heißt bei jemand anderem, der von der Kraft des Kapitals angetrieben wird) zuhause sein“ (W: 267). Arbeitslos und von seiner Frau verlassen, sucht er die Rekonstruktion seines männlichen Status quo durch seinen einzigen Besitz: „Er hat ein ausführendes Organ anzubieten“ (W: 217). In den das Lebensglück propagierenden Mythen verankert, sucht er, wie Brigitte und Paula, den Aufstieg durch eine sozial mächtigere Person:

In Gedanken und Worten sucht er nach Geld und Glück, diesen Hai-fischen der Heimat. Nach Art eines machtlosen Mannes ruht seine Hand, nicht schwerer als ein Staubpartikel, auf der Schulterhaut der Managerin (W: 267).

Für die Managerin ist „[i]hr neu gekaufter Reisekamerad“ (W: 250) ein konsumierbares Produkt: „Sie glaubt, so ein Waldmensch müsse funktionieren wie durch Münzeinwurf [...] schnell, unkompliziert“ (W: 267). Als Mensch ist Erich für sie wertlos: „Am Holzknecht habe sie niemals etwas bemerkt, das ihn als Menschen vor allen anderen ausgezeichnet hätte, nicht einmal ein Preisschild“ (W: 250). Jelinek drückt dies durch die dem Kapitalismus entnommene Metapher des Preisschildes aus. Ein Preisschild bedeutet, dass jemand einem Produkt einen bestimmten Wert zumisst. Erich erhält aber nicht einmal diese „Auszeichnung“. Im Sinne des Jagdmotivs bietet die Frau Erich einen finanziellen „Zuschuß zu seiner Tierkörperverwertung“ (W: 272) und stellt dazu ihre Bedingungen : „Schon macht diese Frau ihm indirekt Vorschriften, wie er sich im

Paradies zu benehmen haben werde“ (W: 248) Während Erich sich der Utopie von Gefühlen hingibt - „Der Holzknecht sieht sich aber hartnäckig als einen Herkunftsort von Gefühlen an“ (W: 271) - werden diese von der Managerin als solche dekonstruiert: „Sie wird diesen Holzfäller, dem sie jetzt schon mehr gilt als seine dürre Heimat, nämlich dient sie ihm als Geldquelle und Mutterersatz (also Ernährerin und Sprachlehrerin), später strengstens zu meiden wissen“ (W: 260). Jelinek zerstört den Mythos von der Frau als Urquelle der Natur, indem sie diese auf ihren finanziellen Wert reduziert. Ironischerweise ist es die Frau, die hier dem Mann die patriarchalischen Normen gesellschaftlichen Verhaltens beibringen muss („Sprachlehrerin“). Die Geschlechterbeziehung wird zu einem gesellschaftlich determinierten Mythos: „Die Managerin hat den Naturkriegslauf verletzt, indem sie diesen Mann zu sich hinuntergebogen hat“ (W: 272). Der „Krieg“ der Geschlechter ist sozial bedingt und nicht, wie hier sarkastisch angedeutet wird, biologisch. Folglich ist Erich in diesem Szenario das Opfer.

Der Roman selbst formuliert, trotz vereinzelter moralisierender und didaktischer Einwürfe des erzählenden Subjekts, die Gesellschaftskritik nicht direkt im Kontext. Jelinek fügt vielmehr durch bissige Wortspiele und kühne Metaphern ihren Kommentar in den Text ein: „Aus dem erschöpften Kessel der Vergleiche wird etwas in einen Teller gehoben. Dieser Abfallkübel (Sprache) versagt niemals, und zwar wegen Humors“ (W: 58). Es ist der satirische Beigeschmack von Jelineks Formulierungen, der die Äußerungen der Autorin in ihrer ideologischen Absicht entblößt.

Wird der Mann im kapitalistischen Kontext auf seine sexuelle Potenz reduziert, vermarktet ihn das patriarchalische Gesellschaftssystem ebenfalls körperlich durch das Phänomen des Sports.

9.5. Der Sportler

Sport! Der Sport ist die Organisation menschlicher Unmündigkeit, welche in siebzigtausend Personen gesammelt und dann über ein paar Millionen daheim vor dem Bildschirm ausgegossen wird. (ES 49)

Jelinek sieht im Sportkult die Erweiterung eines patriarchalischen Machtsystems. Sie entlarvt die eine Massenbegeisterung hervorrufenden populären Volkssportarten als ein politisch motiviertes, vermarktbare Mittel, das, auf einem staatskonformen Nationalstolz beruhend, Menschen unmündig hält. Die Autorin etabliert durch Zerrbilder österreichischer Sporthelden den Mythos vom sportlichen, dynamischen Mann und dekonstruiert ihn gleichzeitig, indem sie die Funktion der Sportler mit der von Soldaten gleichsetzt. Der Mann wird in beiden Fällen auf seine körperlichen Eigenschaften reduziert und für ideologische Zwecke missbraucht. Der folgende Abschnitt zeigt, wie Jelinek in der Vermischung von Krieg und Sport den systemfördernden Mythos der Nationalsportarten durch deren Repräsentanten - die Sportler - dekonstruiert.

9.5.1 „Karli Schranz, Karli Schranz, der gehört uns ganz“ (LU: 189)

Durch Anspielung auf das Sportido! Karl Schranz setzt sich Jelinek mit dem gesellschaftlich produzierten Phänomen professionellen Leistungssports auseinander. Sie zieht dabei Parallelen zwischen der Massenbegeisterung für den Nationalsozialismus und der für nationale Sportveranstaltungen. Die Autorin spricht von den Österreichern als

[d]em sportlichen Volk, das auf den Brettern lebt, die seinen Sarg bedeuten (und Schifahrern auf den Heldenplätzen zujubeln: Karli Schranz, Karli Schranz, der gehört uns ganz) (LU: 189).

Schranz wurde 1972 vom Internationalen Olympischen Komitee die Teilnahme an den Winterspielen in Sapporo untersagt, weil er seine Erfolge, trotz seines Amateurstatus, profitträchtig vermarktet hatte. Das österreichische Volk war empört und bereitete Schranz auf dem Heldenplatz in Wien einen öffentlichen Empfang. Durch den Plural „Heldenplätze“ verweist Jelinek auf den Anschluss von Österreich an das Großdeutsche Reich 1938, wo der Wiener Heldenplatz ebenfalls zum Schauplatz jubelnder Massen wurde. Durch ein Wortspiel mit dem Homonym „Brettern“ deutet Jelinek einen faschistoiden Zusammenhang mit der Massenbegeisterung am Sport an. Die Verallgemeinerung „sportlichen Volk“ parodiert den Volkssport der Österreicher - das Skifahren - als inszeniertes Theaterstück der gesamten Nation („auf Brettern“). Das Nomen „Bretter“ gilt als Pars pro toto für Österreich, das am Massenmord der Nazis Mitschuld trägt (Sarg), aber auch für den Sport (Schi), der schon etliche „Menschenopfer“ forderte. Durch den Schifahrer Schranz entlarvt Jelinek den Kommerzialisierungsaspekt des Sport und die Tatsache, dass der Erfolg einzelner, richtig vermarktet, eine übersteigerte Vaterlandsliebe stimulieren kann. Wie schon das Nazisystem bei den XI. Olympischen Sommerspielen 1936 in Berlin demonstriert, besteht eine Verbindung zwischen der Etablierung eines Staates und dem sportlichen Erfolg seiner „Nationalhelden“, durch die künstlich ein nationales Bewusstsein der Masse produziert werden kann. In der modernen Gesellschaft hat für Jelinek Sport die Pseudo-Überbrückung von Klassenschranken zum Ziel:

Unsre himmlischen Olympialäufer, jetzt haben sie schon zwei Medaillen nach Hause gebracht, die ihnen um die Hälse hängen, während wir die Kehrseiten betrachten: die Luster des Ruhms, die sich im Fernsehen von der Decke nach uns ausstrecken, ohne uns je zu erreichen (LU: 188f).

Mit Anklang an den himmlischen Olymp verleiht Jelinek den Sportlern einen Götterstatus, mit dem sich das kollektive „Wir“ durch die sprachliche Vereinnahmung („Unsre“) identifizieren soll. Jelinek symbolisiert die Unerreichbarkeit der Sportleridole durch das Bild eines Kronleuchters, der, als Metapher für Ansehen und Reichtum, über den Fernsehzuschauern schwebt. Sie dekuviert dadurch die im Sport propagierte soziale Gleichheit der Menschen als utopisches Phänomen. Die passive Anteilnahme wird zum Surrogat für gesellschaftliche Repräsentation:

Der Sport ist ihnen das Heiligste, das sie mit ihren gebundenen Händen erreichen können (LU: 92).

Der Sport, diese Festung des kleinen Mannes, aus der er herausschießen kann!
(LU: 62)

So fallen sie, von der Wasserscheide des Fernsehens gestoßen, auf die andere Seite hinunter, zu den Kleinen auf dem Idiotenhügel. Au! (LU: 63).

Sport wird zum Identifikationsobjekt des zum passiven Rezipienten reduzierten Arbeiters und Kleinbürgers. An ihre sozialen Schranken gebunden, bleibt der Unterschicht der Aufstieg über den „Idiotenhügel“ hinaus verwehrt:

In der Schule[...] da waren sie alle noch gut. Das müssen sie vergessen, wenn sie später zu Leerstellen im Gewerbe, im Handel und in der Industrie werden, oder zu schwarzen Löchern im Gewebe der Sportbewerbe. Spiele für die Jugend der Welt

werden ihnen ausgerichtet, aber bis sie's erfahren, ist's schon zu spät, und sie rutschen immer noch den seichten Hang vor ihrem Haus hinunter (LU: 92).

Die olympische Idee: „Spiele für die Jugend der Welt“ scheitert für Jelinek an der sozialen Ungleichheit der Klassen.

Auch im Roman Die Kinder der Toten wird Karl Schranz in der Figur Edgar Gstranz wieder aufgenommen. Der Ex-Skirennfahrer, Tennisprofi und Politiker (Kandidat der FPÖ!) Edgar Gstranz, ein „echter, oft verletzter Österreicher“ (KIN: 645), stirbt bei einem Autounfall und sucht als mordender, sexuell determinierter „Untoter“ eine österreichische Dorfgemeinde heim. Jelinek reduziert die Figur Edgars auf ein mythisches Wirkungsprinzip, das den „untoten“, noch präsenten, Nazi-Faschismus Österreichs mit der Verdinglichung und Vermarktung des Körpers im modernen Hochleistungssport verbindet. Durch seine kontinuierliche Wiederauferstehung symbolisiert Edgar die Vergangenheit und Gegenwart. Als „unbestimmter Artikel“ und „der Unglückliche im Gestell“ (KIN: 24) wird er zum Handlanger der politischen Führungselite:

Die Anführer der Partei haben sich zuvor [vor dem Wahlverlust A.H.] immer gern mit ihm und dem an der Kleidung kenntlichen Gespenst des Sports (mit nichts drunter!) fotografieren lassen (KIN: 295).

Edgar wird auf den Mythos des Sportlers reduziert und so, im Sinne von Barthes, seiner Individualität beraubt („mit nichts drunter“) und als Hülle („Gespenst“) ideologisch missbraucht, oder wie Jelinek zynisch im Nazi-Jargon ausdrückt, „endverbraucht“ (KIN: 31). Edgar ist die Personifikation des „neuen Menschen“ (KIN: 127), wie ihn sich der „Demiurg“ Hitler, „der Landessohn, ein Ziehsohn der Deutschen“ (KIN: 631), als

„Europas Nachwuchs“ (KIN: 325) vorgestellt hat und wie ihn Jelinek auch in Stecken, Stab und Stangl und Ein Sportstück präsentiert: Ein geistloser, körperbezogener Kämpfer; die Männer ziehen ihre „Uniformen, die Sportdressen“ (ES: 9) an:

Dazu haben die Leute erst einmal ihre unverwechselbare Natur zerstören müssen [...] Dies geschah, damit sie alle auch wirklich gleich, einheitlich aussehen konnten. Wie Soldaten (ES: 9).

Jelinek setzt die Intention des Phänomens Sport mit der von Kriegen gleich. Der Sportler wird, wie der Soldat, entindividualisiert („unverwechselbare Natur zerstörten“) und ideologisch funktionalisiert: „Wir brauchen Menschen, die Sorge um ihren Leib tragen und ihre Seele jederzeit unbesorgt wegschmeißen würden“ (ES: 25). Der Soldat agiert ebenso wie der Sportler, körper- statt verstandesbetont. Beide kämpfen für ihre Nation und den Erhalt des Nationalstolzes, sind aber im Endeffekt Handlanger eines politischen Machtapparates: „Sportler sind wie Soldaten, ein jeder legt sein Bestes ins Trikot. Olympia wiederum ist dazu da, sie zu lehren, ein Glied in einer Maschinerie zu sein“ (ES: 42). Dem Mythos des Erfolgs nacheifernd, prostituiert der Sportler seinen Körper. Jelinek parodiert die Sportidole als Repräsentanten einer unmündigen Gesellschaft:

Einer unserer ältesten und beliebtesten Profisportler [macht] seine einsame Übung, obwohl auch er nur als Vor-läufer, letztlich wie die meisten von uns, also außer Konkurrenz, gestartet war (ST: 37f).

Der Status des Menschen reduziert sich auf den eines passiven Zuschauers, der an keinerlei Entscheidungen aktiv beteiligt ist („außer Konkurrenz“).

Durch Übertragen des Nationalstolzes auf gezielte Individuen, die aber selbst nur auf ihre Leistung reduziert sind, verweist Jelinek auf den Propaganda-Apparat der Nazis.

Im Anklang an Goebbels' Rede im Sportpalast (18.02.1943), die in rhetorisch geschickter Steigerung in der Frage nach dem „totalen Krieg“ ihren Höhepunkt fand, schildert Jelinek den Stellvertretereffekt der heutigen Sportbegeisterung:

Wie rot die Kinderwangen der Zuschauer! Es macht ihnen Spaß! Endlich ein Sport, bei dem man auch in meinem Alter noch mitmachen kann! Krieg! Krieg! Jubel! Freuen! Frohlocken! (ST: 47).

Gesellschaftliche Machtstrukturen spiegeln sich für Jelinek besonders in dem Massenphänomen Sport wider. Das Ausmaß, mit der die österreichische Gesellschaft sich durch ihre Sportler in ein nationales Selbstwertgefühl hineinsteigert, steht für Jelinek in keinem Verhältnis zu der Art, mit der Österreich die Schattenseiten seiner Vergangenheit ignoriert. Die schon propagandistisch anmutende Sportbegeisterung erinnert Jelinek zu sehr an die des Dritten Reichs und steht daher unter ihrer ständigen Kritik: „Meine Feinde, die Sportler, durchziehen alle meine Texte“ (Jelinek: Interview mit Stefanie Carp: 7).

9.5.2 „O Sport, Sport! Supersport!“ (KRA: 199)

Jelinek rechnet durch das Thema Sport nicht nur mit dem Nationalsozialismus und Fremdenhass ab, sondern verwendet es ebenfalls zur Definition und gleichzeitigen Dekonstruktion des Mythos Mann im allgemeinen. Der passiven Frau steht stets ein sportlicher, dynamischer, aktiver Mann gegenüber. Figuren wie Klemmer (K) oder Heidkliff (KRA) werden nicht nur durch Adjektive der Sportsprache definiert, sondern betätigen sich ständig in der einen oder anderen Sportart. Der sozial schwache und passive Hans erträumt sich in der Karriere eines Sportlehrers den Aufstieg (AUS: 62).

Die Kopulationsmaschine Bukolit (BU) und die amerikanischen Superhelden in wir sind lockvögel, baby zeichnen sich durch ihre Muskeln und körperliche Kraft aus. Wie Jelinek durch gezielte Wortwahl den aktiven Status ihrer männlichen Figuren etabliert, soll am Beispiel der Figur Burschi (K) gezeigt werden.

9.5.2.1 „Er erfüllt das Haus mit seinem regen Leben“ (K:39): Burschi

Burschi, ein Cousin der Klavierlehrerin Erika, ist die Personifikation männlicher Dynamik. Der „junge Sportler“ (K: 41) mit dem „muskulös[en] Bauch“ (K: 43), „kommt wie ein Wirbelwind“ in den Roman „gesprungen“ und „verschwindet auch wieder so“ (K: 42). Im Gegensatz zu Erika, die wie ein „Insekt im Bernstein“ (K: 45) vor sich hin vegetiert, verharrt Burschi für keinen Moment im Stillstand: er „tobt“ (K: 40), „wippt“ (K: 44), „federt“ (K: 44), „hüpft“ (K: 44) und „hetzt in Weitsprüngen davon“ (K: 44). Jelinek beschreibt Burschi anhand einer Reihe von Aktivität- und Energieimplizierenden Verben und betont diese in gesteigerter Form durch Inversion der Satzstruktur: „Hineinstürzt sich jetzt zur verdienten Abkühlung der junge Mann ins Becken“ (K: 42). Sie akzentuiert die Figur Burschi durch das Mittel der Wortwiederholung:

Zur Abwechslung ist ihr [Erikas A.H.] Cousin zu Besuch gekommen und erfüllt das Haus mit seinem regen **Leben**. Nicht genug damit, er bringt auch noch **Leben** mit, fremdes **Leben**, das er anzieht wie das Licht Flugungeziefer. Der Cousin studiert Medizin und zieht dörfliche Jugend mittels prahlerischer **Lebendigkeit** und sportlicher Kenntnis herbei [...] Plötzlich ist **Leben** in das Haus eingekehrt,

denn ein Mann bringt doch immer **Leben** ins Haus [...] Der Mann muß schließlich heraus ins feindliche **Leben** (Hervorhebung A.H. K: 39f).

In der Wiederholung des Nomens „Leben“ verweist Jelinek auf verschiedene männliche Stereotypen. Der in der Öffentlichkeit aktive Mann vertritt den gesellschaftlichen Bereich in seiner Familie und produziert darüber hinaus Leben in Form von Nachwuchs. Die Dorfmadchen „möchte[n] einen Arzt heiraten, und zeig[en] Figur, damit der künftige Arzt weiß, was er bekommt“ (K: 40). Seine stereotype Position verinnerlichend, zwingt Burschi die Frauen durch seine „überlegen[e] Kraft und einen schmutzigen Trick“ zu Boden. „Über ihnen steht der junge Mann und triumphiert [...] Halb zog er sie, halb sank sie hin“ (K: 41). Mit der abgeänderten Stelle aus Goethes Ballade Der Fischer („Halb zog sie ihn, halb sank er hin“) verweist Jelinek auf das gegenseitige Nutzverhältnis von Menschen.

Wie auch die Frau, bleibt der Mann in Jelineks Texten auf seinen Körper reduziert. Sport wird zum Symbol für die physische Überlegenheit der Männer über die Frauen. Die körperliche Macht der Männer rechtfertigt ihre soziale Vormachtstellung und muss daher ständig durch entsprechendes Training gefördert werden. Die vom Sport propagierte Körperbetonung, die den Verstand außer acht lässt, geht nach Jelinek konform mit den Idealen einer patriarchalischen Gesellschaft.

Die Prinzipien des Massenphänomens „Sport“ entsprechen für Jelinek den Methoden des nationalsozialistischen Herrschaftssystems. Ihre Art der Faschismuskritik soll im folgenden an gezielten Beispielen analysiert werden.

9.6 „Die fesche alte Niedertracht“ (W: 158): Faschismuskritik

Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus ist das wesentlichste Thema in Jelineks Literatur. In sämtlichen fiktionalen Texten tauchen Anspielungen auf den Faschismus in Form der verschiedenartigsten Intertexte auf. Wesentliche Angriffspunkte der Autorin sind einerseits die bewusste Geschichtsvergessenheit der deutschen und österreichischen Nachkriegsgesellschaft und andererseits das Weiterleben faschistoider Ideale, vor allem durch das mächtigste Propagandainstrument der Nazis: die Sprache. Die unzähligen Anspielungen und Verweise auf den Nationalsozialismus auszuwerten, wäre Inhalt einer eigenen Dissertation. Folglich soll stellvertretend anhand der Texte Burgtheater und Totenauberg dargestellt werden, wie Jelinek besonders das männliche Prinzip als ein faschistoides denunziert.

9.6.1 „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerzen“: Totenauberg (Jelinek. In: Becker: 7)

Was für ein Aufwand, aus dem Unheimlichen wieder
Heimat herauszukratzen! (TO: 10)

Jelinek setzt sich im Roman Totenauberg durch die Figur Hannah Arendt kritisch mit Martin Heidegger auseinander. Der Text besteht aus monologischen Vorträgen verschiedener Prototypen („Elegante junge Frau“, „Ein Leistungssportler“, zwei „Gamsbärtler“, „Opfer“ u.a.). Gesprochen wird über Heimat und Fremde, Natur und Menschen, Kinder, Fernsehen, Fremdenverkehr, Asylanten, Gott und Tod. Der Titel Totenauberg verbirgt das Thema des Theaterstücks. Die Autorin verbindet darin den

Namen von Heideggers Heimatort Todtnauberg mit dem Bild der Leichenberge („Toten“ – „Berg“) des Nationalsozialismus. Sie kritisiert dadurch Martin Heideggers Unterstützung des Nationalsozialismus und die Fortführung faschistoider Ideale in der heutigen Gesellschaft.

Jelinek dekonstruiert Heideggers Individualitätsverständnis, indem sie Heidegger im Text selbst zu einem Prototyp macht: „Sie sind auch so ein Bilderl, eine Abbildung“ (TO: 10). Der Mensch verkörpert, nach Jelinek, nicht die von Heidegger propagierte Einmaligkeit. Sie sieht in einem ausgeprägten Selbstverständnis den Ursprung faschistoider Egozentrik: Heidegger habe versucht, „das Selbstsein an die Stelle des Menschseins“ (TO: 81) zu setzen. Die moderne Konsumgesellschaft, auf die Jelinek Heideggers Philosophie überträgt, unterbindet bewusst jede Art von Individualität. Der Mensch wird zur künstlichen Reproduktion eines Mythos. Im Text verdoppelt die Autorin folglich den Bühnenschauspieler durch seine auf eine Leinwand projizierte Kopie mit sich selbst (TO: 9). Die Figur Heideggers soll, nach der Regieanweisung, nicht eindeutig dargestellt, sondern „mit einem winzigen Zitat“ (TO: 5) angedeutet werden. Der folgende Abschnitt erläutert, wie Jelinek dem von ihr als Stereotyp etablierten faschistoiden Gedankengut Heideggers die geschichtliche Unschuld nimmt.

In vier Szenen überführt Jelinek unterschiedliche Aspekte von Heideggers Philosophie in einen faschistischen Kontext. Der erste Abschnitt „Im Grünen“ dekonstruiert Heideggers Diskurs über Natur und Heimat. Die Natur als ursprüngliches Idyll wird zum reproduzierten Bild einer an sich schon künstlichen Fernsehrealität: „Was Wald war, wird Bild. Was Berg war, wird Bild. Die Natur wird Gegenstand“ (TO: 25). Heideggers Rückzug in die Provinz und seine Heimatverbundenheit, die Jelinek

Heideggers Aufsatz Schöpferische Landschaft. Warum bleiben wir in der Provinz entnimmt, mit dem er seinen Ruf nach Berlin ablehnt, wird als Flucht vor der Verantwortung und Auseinandersetzung mit seiner Nazi-Vergangenheit entlarvt:

Wenn alles nichtig ist, wird man seine Verstrickungen in die Mitwelt los und geht in die Heimwelt hinein, wo man einsam auf dem Bankerl sitzen kann und eine Orange schälen (TO: 80).

Heimat und Natur werden als Orte des Vergessens und Verdrängens präsentiert. Das Stereotyp der ursprünglichen, arglosen Natur demaskiert Jelinek anhand der Bauernfigur aus Heideggers Aufsatz, die, entgegen ihrem naiven Stereotyp, einen Vortrag über das mörderische Gas Zyklon B hält. Der Abschnitt „Totenauberg (Gesundheit!)“ befasst sich mit den Diskursen Gesundheit und Euthanasie. Die Gegenüberstellung der Leichenberge und des Imperativs „Gesundheit!“, mit sarkastischer Anspielung auf den Wunsch nach Genesung, fasst das Euthanasieprogramm der Nazis zusammen. Jelinek verbindet die rassistischen „Gesundheitsgesetze“ der Nazis³⁵ mit dem heutigen Gesundheitsdiskurs unter dem Aspekt der kapitalistischen Marktwirtschaft. Aus der Perspektive einer jungen Mutter wird Geburtenplanung zum naturbedingten Prozess: „Nichts dem Zufall überlassen. Nur Wunschkinder“ (TO: 30). Gesundes Leben äußert sich in der Konsumfähigkeit eines Menschen und bedingt dessen Existenzberechtigung: Das Kind „ist gesund [...] Es wird den Wunsch haben, Kunde zu werden“ (TO: 31). Der Mensch wird auf den Status eines Konsumenten reduziert. Die Unfähigkeit zum Konsum macht das menschliche Leben, mit Anspielung auf den Nazi-Jargon, „unlebenswert“ und muss vernichtet werden: „Hätte mein Kind nicht den Wunsch, einmal starr vor Kinoreklamen

³⁵ Jelinek deutet Heideggers Text Abraham A Sankta Clara an, in dem Heidegger vom „Prediger der

zu stehen, Essen in der Faust, die Verbände des Sports schief gewickelt um die Füße [...] Ich würde es töten!“ (TO: 32). Das Kapitel „Heimat. Welt“ verbindet die Diskurse Fremdenhass und Tourismus mit dem der Konsumgesellschaft. Der Fremde wird in der „Heimwelt“ der Heidegger-Figur nur als konsumierender Tourist geduldet und dadurch als Produkt vermarktet. Tourist: „Ich bin meine Ware“ (TO: 62):

Diesen Fremden folgen inzwischen schon Wanderer, die bei uns heimischer zu sein glauben. Sie sind verschlagen wie Bälle. Aber sie werden sich nicht einschmuggeln bei uns! Was Großes aus der Menschenhaut herstellen! Und wo endet das? Beim Schirm aus Arbeitslosenunterstützung (TO: 54).

In bösen polemischen Metaphern setzt Jelinek Fremdenhass mit dem Pogrom gleich. Immigranten („Wanderer“) sind für die Heidegger-Figur in der eigenen Heimat fehl am Platz („verschlagene Bälle“), da sie nicht verwertbar sind (wie die Haut der Juden, die Ilse Koch im KZ-Buchenwald zu Lampenschirmen verarbeiten ließ), und daher dem Sozialsystem zur Last fallen („Arbeitslosenunterstützung“). Im Kapitel „Unschuld“ negiert die Heidegger-Figur jegliche Mitschuld des Philosophen am Genozid. Sich in die Natur zurückziehend, wird Heidegger von seinen Sünden gereinigt:

Und einen Ort haben wir auch für unser eigenes ungeheuerliches Wesen, das die Sonne verdunkelt: ein Zuhause. Da wir es haben, müssen wir nie denken, was geschehen ist. Es war nicht! Wir sind da, nehmen uns Aufenthalt und vergessen alles übrige. Unschuldig sind wir, wenn wir zur Hütte hinaufkommen, gesäubert durch die Waschstraßen der Natur (TO: 78).

Gesundheit des Volkes an Seele und Leib“ schwärmt, und bringt ihn in Zusammenhang mit dem Gesundheitsdiskurs der Nazis (Heidegger: Denkerfahrten: 1ff).

Aufgrund der Heimatverbundenheit spricht sich die Heidegger-Figur von jeglicher historischen Reflexion und Verantwortung frei. Heidegger überträgt die Reinheit der Natur auf sich selbst („Waschstraßen“), was Jelinek dadurch dekonstruiert, dass sie die Natur als nicht mehr rein und ursprünglich darstellt: Sie kontrastiert Heideggers idyllische Naturverherrlichung mit einer vergegenständlichten Natur:

Heidegger: Über allem steht ein klarer Sommerhimmel, in dessen strahlenden Raum sich zwei Habichte in weiten Kreisen hinaufschrauben (Schöpferische Landschaft: 9).

Jelinek: Habichte werden wie Glühbirnen in den Himmel eingeschraubt (TO: 90).

Jelinek verweist auf die Künstlichkeit der Natur, indem sie das Verb „schrauben“ wörtlich nimmt.

In Anlehnung an Hannah Arendt, die historisch mit Heidegger liiert war, fügt Jelinek eine kritische Instanz in den Text ein. Anders als im Text Lust, in dem Jelinek Heidegger wörtlich zitiert und am Text dekonstruiert, entnimmt die Arendt-Figur der Theorie Heideggers übergreifende Sinnzitate, Motive und Schlagwörter. Sie kritisiert Diskurse wie Heideggers Verständnis von Natur, Heimat und „Selbst“ durch Entblößung ihres faschistoiden Kontextes. Arendt bringt beispielsweise Heideggers Technikverständnis in direkten Zusammenhang mit den Massenmorden der Nazis: „Sie haben mit Ihrer Technik, diesem düsteren Ort, von dem Sie besessen sind, nicht etwas entstehen lassen, sondern Millionen Menschen verschwinden lassen“ (TO: 83). Die Heidegger-Figur selbst ist gefangen in einem „Gestell“ (TO: 9). Jelinek übernimmt Heideggers Terminus für Technik („Gestell“) und überträgt ihn, in seiner Doppeldeutigkeit, ironisch auf Heidegger selbst. Arendt kritisiert Heideggers angebliche

Unschuld am Nazi-Faschismus als programmatisches Vergessen und fordert ihn zur Rechenschaft auf. Die Heidegger-Figur ist keiner Reflexion fähig: „Nichts war. Ich habe nichts gehört. Ich erinnere mich nicht [...] Und das Gewesene wird wesenlos“ (TO: 86f). An der revolutionären Fähigkeit der Menschen zweifelnd, lässt Jelinek schließlich die Arendt-Figur sich mit Heidegger aussöhnen: „Jetzt aber ist es Zeit zu feiern“ (TO: 89). Jelinek kritisiert damit gleichzeitig die historische Person Hannah Arendt, die sich nach jahrelangen Auseinandersetzungen mit Heidegger schließlich wirklich mit ihm versöhnte und dadurch anscheinend dessen Verdrängungsphilosophie akzeptierte: „Die Bäume, sie sollen doch rauschen, von mir aus!“ (TO: 89) – hier im übertragenen Sinn durch Billigung von Heideggers Naturidyllen.

Wesentlich an Totenauberg ist Jelineks sprachliche Methode. Sie verleiht den philosophischen Idealen Heideggers einen objektsprachlichen Status und überträgt sie im metasprachlichen Sinn auf das moderne Gesellschaftsbild. Im Kontrast werden beide Ebenen als - im Sinne von Barthes - historische Mythen entlarvt. Jelinek verwendet Schlagworte der Philosophie Heideggers wie „Natur“ und „Heimat“ und vermischt sie mit dem Warencharakter der Konsumgesellschaft

Heidegger: Die innere Zugehörigkeit der eigenen Arbeit zum Schwarzwald und seinen Menschen kommt aus einer jahrhundertlangen, durch nichts ersetzbaren alemannisch-schwäbischen Bodenständigkeit
(Heidegger: Denkerfahrten: 10f).

Jelinek: Aber Bodenständigkeit kann durch nichts als einen neuen Boden ersetzt werden, dessen Teile jetzt noch verlegen im Vorzimmer herumstehen, um frisch verlegt zu werden (TO: 49).

Jelinek überführt Heideggers Natur-Diskurs in den der modernen Warengesellschaft. Sie nimmt den Begriff der „Bodenständigkeit“ wörtlich und denunziert ihn dadurch als künstliches Produkt (als Teppichboden).

Moderne Diskurse wie Sport, Tourismus, Ökologie und Ausländerfeindlichkeit wiederum füllt sie mit faschistischem Gedankengut und trägt so durch den Kontrast die Kritik in den Text direkt ein. Dabei entblößt sich das Medium der Sprache durch sich selbst. Heidegger formuliert eine Ideologie, aber auch gleichzeitig ihre kritische Reflexion und Interpretation:

Wir haben nichts gedacht, wir haben alles nur gemacht [...] In unserer Blindheit haben wir über uns hinweggegriffen, und richtig, da war schon jemand! Schon entzündet sich der Kampf um Aneignung [...] Es gehört jetzt alles uns und soll nicht mehr vorkommen! [...] Das ist vorbei und nie gewesen (TO: 79).

Seine Mitschuld verleugnend („nie gewesen“), formuliert Heidegger hier direkt den Raub am Privateigentum der Juden. Heideggers Philosophie wird durch Vermischung mit modernen Diskursen sprachimmanent hinterfragt und als Mythos der Verleumdung ihres historischen Kontextes entlarvt.

9.6.2 „Und daitsch wird gredt! Sufurt! Urdentlich daitsch“: **Burgtheater. Posse mit Gesang** (B: 140).

A Hetz muaß sein! So glocht hamma nimma seit dem Anschluß! (B: 147)

Auf die Schauspieler-Familie Hörbinger anspielend, rechnet Jelinek in dem Theaterstück Burgtheater sowohl mit der Rolle der Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit ab, als auch mit dem Burgtheater als

Inbegriff vaterländischen Stolzes. Heimatschnulzen und Judenbeschimpfung prägen den ersten Teil des Theaterstücks, das um 1941 spielt. Die von Vorurteilen und Gehässigkeit strotzende Sprache des Heimatfilms, die im „Lodengwandl“ einer vorgetäuschten Gemütlichkeit noch bis in die 50er Jahre reaktionäre Verstocktheit perpetuierte, wird von Jelinek satirisch – und hochartifizuell – verdichtet und dem verdienten Verlachen preisgegeben. Der zweite Teil befasst sich mit der Zeit um 1945, in der sich die Figuren durch einen „jüdischen Dreh“ und einen Zwerg, den man angeblich vor der Euthanasie gerettet hat, aus der Verantwortung für ihre Nazivergangenheit ziehen. Eine Aufreihung von austriazistischen Schlagworten der Wiener Volkskultur vermischt mit Nazibegriffen beendet das Stück.

Jelinek befasst sich in dem Theaterstück mit der in ihren Augen empörenden österreichischen Geschichtsvergessenheit. Anhand der kulturell bedeutenden Institution des Burgtheaters hinterfragt die Autorin die gesellschaftliche Verantwortung des Wiener Theaters. Sie enthüllt weiterhin den Mythos vom unpolitischen Künstler und das Fortwirken der faschistischen Ideologie in der heutigen Sprache. Jelinek durchsetzt Intertexte der Wiener-Kulturszene wie Liederkürzel, Operettenzitate, Film- und Theaterausschnitte, Raimund- und Grillparzer-Zitate mit Nazi-Propaganda und Nazi-Sprache. Sie dekonstruiert diese somit als Mythen, die sich problemlos sämtlichen politischen Konzepten anpassen vermögen. Die Männerfiguren werden zur Personifikation der österreichischen Kulturszene. Ihre Rolle als Schauspieler, sprich Identifikationsobjekte für die Bevölkerung, soll im Folgenden untersucht werden.

Mit ihren Figurenkonstrukten lehnt sich Jelinek an die Biographie der Familie Wessely-Hörbiger an, deren Mitglieder während der Nazi-Herrschaft und auch heute

noch als Koryphäen der österreichischen Kulturszene gesehen werden. Indem sie dem Text eine reale Geschichtlichkeit verleiht, wendet sich Jelinek konkret gegen die Geschichtsvergessenheit, die sie im Theaterstück anprangert. Trotz biographischem Hintergrund sind ihre Figuren jedoch Stereotype – Konstrukte, die sich aus Intertexten der österreichischen Kulturszene zusammensetzen. Schorsch, ein ungarischer „Feschak“ im Reitanzug, und Istvan, ein Wiener Lebemann im Frack, fallen von einer Film- und Theaterrolle in die Andere. Als Verkörperung des Wiener Kulturguts zitieren sie kontinuierlich Erfolgsnummern aus der Wiener Musik-, Film- und Theaterszene. Eigene Sprache und eigenes Handeln kommen den Figuren nicht zu. Sie posieren als österreichische Klischees und profitieren von ihrer Vermarktung als solche: dargestellt werden beispielsweise Dienstmann, Ober, Volkssänger, „Strauß-Schani“ (B: 132), Operettenkavalier, Beethoven und Fiaker. Im Jahre 1941, in dem die erste Szene einsetzt, bemühen sie sich, im Zeichen der Zeit, um die Unterstützung der großdeutschen Propaganda:

Schorsch: Oba Schluß itzo mitm monarchistischen Gschlader! [...] Mir missen itzo ein daitsches Filmerl mochen (B: 151).

Schorsch: Anpassn den veränderten Zeitläuften. Dem Verlangen vom Hoamatl... staatspolitisch besonders wertvoll! (B: 132).

In einem allegorischen Zwischenspiel appelliert Raimunds Alpenkönig³⁶ als Widerstandskämpfer und Verkörperung des österreichischen Gewissens an das Rechtsgefühl der Schauspieler. Nachdem Schorsch dem Alpenkönig eine Geldspende zusteckt [„Werma sehn, für wos guat ist...“ (B: 149)] wird dieser von den Figuren in

³⁶ Der österreichische Dramatiker Ferdinand Raimund war zusammen mit J.N. Nestroy ein Protagonist des

Stücke zerfetzt. Im Anschluss an die erfolgreiche Propagandavermittlung für die Nazis durch Hetzfilme wie Heimkehr (Anspielung auf den gleichnamigen Film von 1941 mit Paula Wessely und Attila Hörbiger in den Hauptrollen) heuert man in der zweiten Szene, die 1945 spielt, einen Burgtheaterzweig als Widerstandszeugen an. Schorsch lässt sich in letzter Minute bei der Geldspende an einen Widerstandskämpfer fotografieren und bleibt damit in der Entnazifizierungsphase verschont. Jelinek dekonstruiert den Mythos vom unpolitischen Künstler nicht nur, indem sie ihn als Opportunisten und Mitläufer darstellt, sondern als ideologisch motivierten, aktiven Vollstrecker des Holocaust. Der „Menschennachbildner“ wird zum „Menschenbildner“ (B: 136), der als gesellschaftliches Identifikationsobjekt die Zuschauer prägt („bildet“: hier auch im negativ-pädagogischen Sinn).

Wesentlicher als der Inhalt ist Jelineks sprachliche Methode. Die Autorin komponiert eine Kunstsprache vermischt aus artifiziellem Wiener Dialekt - „dieses Verlautbarungsorgan der gemütlichsten Gemeinheit“ (Löffler: 219) - mit kultiviertem Burgtheaterton und setzt beide Sprachstile zur gegenseitigen Denunziation ein:

Käthe *elegisch*: ... Rollen... Rollen... stets muß ich aus Aigenem gestalten!
 Menschen formen! In naiche Menschenkinder
 einischliaffen! Nie ist die Mimin sie selbst.

Schorsch: Heast, schau, wie die Katherl die naichene Sproch vom
 Reich ko! (B: 141).

Die von Käthe formulierte Aufgabe des Schauspielers, Menschen nachzubilden, wird durch den Kontrast von Jelineks Kopie eines hochgestochenen Theatertons und dem

Wiener Volkstheaters. Jelinek parodiert hier Der Alpenkönig und der Menschenfeind.

Dialekt parodiert. Schorsch's Bemerkung zur „naichene Sproch vom Reich“ als der Hochsprache hat auch ideologischen Charakter, indem er, in Bezug auf den Inhalt von Käthes Text, die Rolle des Schauspielers als ein ausführendes Organ der Nazi-propaganda denunziert. „Oh fein! Oh wie fein! Welche Fraid! Mir derfen mitgestalten! Mir derfen Rollen verkerpern [...] Mir derfen Menschenbildner sein“ (B: 136). Die Funktion des Schauspielers ist es hier, die Menschen im Sinne der Nazis umzuschulen, das heißt, „naiche Menschenkinder“ zu produzieren. Medium dafür ist das Theater und sind vor allem auch die Nazi-propagandafilme, in die auch die Familie Wessely-Hörbiger involviert war. Durch Käthe überführt Jelinek zynisch das Stereotyp schwülstiger Heimatfilme in einen faschistoiden Kontext: „Heimatlaut! Heimatklang! Die Gemse brunzt im Morgenrot. [...] Heil! Sieg Heil!“ (B: 135). Die „heile“ Welt („Heil!“) des Heimatfilms wird durch den „Deutschen Gruß“ dekonstruiert („Sieg Heil!“). Durch Verweis auf die Nazi-Komponistenfilme entlarvt Jelinek den antisemitischen Charakter nationalsozialistischer Bildungspolitik und kritisiert die Schauspieler als deren kulturelle Repräsentanten.

Fies flitzelt ein pomadiger Jud pomale durchs Bild, wie der Mozart grad ieber sei
neieste Simfonie dischkurieren tut [...] Hoit die Pappn! [...] Zu Befehl! Wie a
Weißfischer! Geschwind is zertretn (B: 136f).

Der Jude wird wie beiläufig in den Film integriert und dann einem Insekt ähnlich zerquetscht. Wie auch in anderen Texten Jelineks ist die Kritik hauptsächlich in die Sprache selbst eingelassen. In einem Sprachgestammel demaskiert Käthe ihre Position als „Schauspülerin[]“ unter dem „Fiehrer“ (B: 155):

Schaubrunz...Schauprinz...Schschschaupisserinnen (B: 155); Schaukillerinnen [...] Sssssauschädlerinnen [...] Ssauschlitzerinnen (B: 156); „Au! Au! Auschwwww...Schwestern (B: 157).

Käthe kommt in ihrer durch Wortfindungsstörungen parodierter Identitätsdefinition von Fäkalien über den Meuchelmord zum Höhepunkt in der Andeutung auf Auschwitz. „[Die] Sprache decouvriert [hier durch Einlagerungen A.H.] ein Einverständnis nicht nur mit der Nazi-Ideologie, sondern auch mit der Menschenvernichtung, das sie in der Realität so selbstverständlich nicht aussprechen würde[]“ (Janz: Elfriede Jelinek: 70). Indem Jelinek die Figuren zu Interpreten ihrer Handlung macht, versucht sie den Leser auf das ihr wichtigere Element der Sprache zu fokussieren.

Im abschließenden Monolog bemächtigt sich die Sprache des Dritten Reiches der gesamten österreichischen Kultur. Der anhand von Schlagworten des österreichischen Kulturguts präsentierte Heimatdiskurs wird durch Wortentstellungen und Sprachverballhornung in den Vernichtungsdiskurs der Nazis überführt:

Davon wissen mir nix! Des sengan mir gor net. Wos mir net sengan, des gibts net! Edelschweiß! Knickschuß! [...] Das Riesenrad [...] Der Grillkarzer. [...] Die Philharmoniker [...] Das Kaffeehaus [...] Die Vergaserin [...] Salzburg! [...] Das Krepier! [...] Motzhart [...] Papa Haydn [...] Das Haus Habswürg. A Gasmüch. Das Judensternder! [...] Das Musikkazett [...] Das Burgteatta. [...] Der Teifel. Die guate Menschenhaut. Die Lampenstim [...] Griess enk Gott alle miteinander, alle miteinander, alle miteinander, *etc.* (B: 188f).

Durch das scheinbar unmerkliche graduelle Integrieren des Nazi-Diskurses in die Sprache („Habswürg“) dekonstruiert Jelinek diese als ideales Medium für faschistische

Politisierung. Die verharmlosende Verkleinerungsform „Judensternderl“ entblößt ebenso die pervertierte Nazi-Ideologie wie die Entstellung von „Lampenschirm“ zu „Lampenstirn“, eine Anspielung auf die Machenschaften im KZ-Buchenwald. Indem die Autorin der Sprache durch Wortentstellungen die Nazi-Ideologie einschreibt („Musikkazett“), zeigt sie, dass faschistisches Gedankengut auch die heutige Sprache noch prägt: „Deutsch ist die Sprache der Dichtung und der Vernichtung“ (W: 154). Wie Sigrid Löffler bemerkt, entstellt Jelinek in Burgtheater die Sprache zur „Kenntlichkeit“ (Löffler: Künstler im Dritten Reich: 218) und dekonstruiert somit die ihr inhärenten Mythen. „Die Sprache der Vernichtung vernichtet auch die Sprache, bzw. deformiert den Sprachkörper“ (Bartens/Pechmann: 230). Ironisch präsentiert Jelinek Deuschtümelei in einer Sprache, die man allgemein wohl kaum mehr als deutsch bezeichnen würde. Sie ist entweder plattester österreichischer Dialekt oder gekünstelter Dialekt, der scheinbar hochdeutsch ausgesprochen wird.³⁷ Die Schauspieler werden als Prototypen der österreichischen Publikumsliebliche zu Mythenträgern und Mythenübermittlern. Sarkastisch schließt Jelinek das Stück im platten, gemütlichen Operettentone („Griess enk Gott“), in dem es begonnen hat, und parodiert damit die unreflektierte skandalöse Kontinuität des Burgtheaters, einem der populärsten österreichischen Kulturgüter.

³⁷ „Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen [...] Es ist

9.6.3 „Achtung, EU, die Österreicher kommen!“ (ST: 17): Jelineks Stellungnahme zu Jörg Haider

Der Führer hat schon alles richtig gemacht, aber so viele Leute hätte er auch wieder nicht umbringen müssen.

{Jelinek: „Ein Volk, ein Fest“. Zeit (18.03.1999)}

Die jüngsten politischen Ereignisse in Österreich – der Wahlerfolg der rechtsgerichteten FPÖ Jörg Haiders – müssen ein Alptraum für Jelinek sein, die seit Beginn ihres Schreibens für die öffentliche Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit Österreichs plädiert und mit unzähligen Anspielungen in ihren Texten vor rechtsradikalem Gedankengut warnt. Jelineks Stellungnahme zu Haiders Partei und die Konsequenzen, die sie für sich selbst aus dem Wahlergebnis zieht, sollen kurz dargelegt werden.

In ihrem Wiedergängermotiv, das Jelinek vor allem in Die Kinder der Toten ausschreibt, spiegelt sich ihr Geschichtsverständnis: historische Schuld kann nicht verdrängt und darf nicht ignoriert werden:

Die Geschichte bewegt sich, sie geht ihren Gang, aber sie geht nicht fort, sie kommt immer wieder, gerade wenn wir sie verabschiedet haben, nie mehr wiedersehen wollen und erleichtert sind, dass sie endlich wirklich vergangen ist, genau dann kommt sie zur Hintertür wieder herein. Nein, nicht zur Hintertür, in Österreich werden ihr jetzt bereitwillig die Flügeltüren weit aufgemacht, der rote Teppich wird ausgerollt, es ist sicher schon alles längst abgemacht [„Moment! Aufnahme!“ Frankfurter Rundschau (03.02.2000)].

sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und

Verständnislos steht Jelinek den Wahlergebnissen vom Oktober 1999 gegenüber:

Dieser Wahlsieg der extremen Rechten, und ein Sieg ist es, ist das Ende nicht nur der praktizierten Sozialpartnerschaft der Zweiten Republik, er ist vielleicht das Ende des Politischen überhaupt. [„Moment! Aufnahme!“ Frankfurter Rundschau (01.11.1999)].

Die neue Regierung in Österreich wird möglich, da eine erneute große Koalition scheitert und die ÖVP eine Koalition mit der FPÖ von Haider eingeht. Damit macht ausgerechnet eine Volkspartei (ÖVP) den Wiederantritt einer ultrarechten Partei möglich. Allerdings hatte Haider auch vorher ein großes Wählerpotential, das dem rechten Gedankengut zustimmte. Haiders ausländerfeindliche Politik und Analogien, die er in einer Ansprache zur Waffen-SS zog, fordern Jelinek zu tiefem Zynismus heraus:

Die Gemeinschaft der Anständigen (fast so anständig wie die Waffen-SS, da müssen wir halt noch ein bisserl üben, bis wir können, was die damals gekonnt haben!) hat sich angeboten, fast ein Drittel der Wähler hat sie sich genommen, diese Partei, denn so wie die wollen wir alle sein [„Moment! Aufnahme!“ Frankfurter Rundschau (01.11.1999)].

Der [Haider A.H.] glaubt, die Waffen-SS war anständiger als es die meisten Österreicher heute sind. Jedenfalls sind die Anständigen alle für ihn! [„Ein Volk, ein Fest“. Zeit (18.03.1999)].

Jelinek spielt auf Haiders positive Aussagen zur Waffen-SS und zur Beschäftigungspolitik der Nazis an. Sie denunziert die Unterstützer Haiders als Faschisten (die „Anständigen“). Die Autorin ist schockiert von dem Selbstverständnis,

mit dem sich Haider auf das Nazi-System bezieht und von der Art, wie er Nazi-Metaphern verwendet. Den Wahlerfolg sieht Jelinek in Haiders Vermarktung von Fremdenhass als Nationalstolz. Spöttisch erklärt die Autorin Österreich zum Sieger in der „Weltmeisterschaft des Vergessens“ (W: 37). Durch die Unterstützung Haiders setzt für Jelinek die österreichische Nation die Tradition der eigensüchtigen Geschichtsverdrängung fort:

[D]ie österreichische Geschichte ist immer auch eine Leerstelle, die Krieg, Leichen, Trümmer im Übermaß hinterlassen und ihre Schulden nie wirklich zurückgezahlt hat. Aber das ist jetzt alles vergeben und vergessen. Krieg würden wir doch nie wieder führen, höchstens gegen Minderheiten, Kriminelle [...] oder Ausländer [„Moment! Aufnahme!“]. Frankfurter Rundschau (03.02.2000).

Mit der Bemerkung über die „Minderheiten“ zieht Jelinek direkte Parallelen zum Holocaust. Sie warnt schon in ihren Frühwerken vor dem faschistoiden Prinzip, das Haider verkörpert. Haider selbst taucht konkret in dem Roman Die Kinder der Toten und in dem Theaterstück Ein Sportstück auf.³⁸ Wie auch in vielen Interviews betitelt die Autorin hier den Politiker zynisch als den „Führer“. Sie entlarvt die österreichische Gesellschaft als potentiell faschistisch und Erscheinungen wie den rechtsradikalen Politiker als deren logische Konsequenz:

Der Führer. Man würde ihn mit einer Lampe suchen, verschwände er in Österr. einmal von der Bild-Fläche. So einen Mann hat dieses Land bereits einmal erbaut (die Pläne hat es sich sicherheitshalber aufgehoben), und da der große Aufruhr,

³⁸ Angedeutet auch im Text: er nicht als er.

den dieses Bauen hervorgerufen hat, gestillt war, reichte man sie wieder ein, die Pläne, für eine heftige Volksbewegung, für eine dritte Republik (KIN: 47).

Im Roman Die Kinder der Toten leben die Österreicher symbolisch auf einem Berg von Holocaust-Leichen, die sich nach Sühnung ihres Todes sehnen. Das Verantwortungsgefühl der Nachkriegsgeneration und der modernen Gesellschaft für den Massenmord negiert Jelinek durch die noch heute präsenste faschistische Ideologie, derer sich die Politiker (Anspielung auf Haider) konzeptuell bedienen („die Pläne hat es sich sicherheitshalber aufgehoben“). Im Sportstück reduziert Jelinek die Sportler auf funktionalisierte Körper, die zum Pflegen eines Nationalstolzes vermarktet, „benutzt, ja: vernutzt“ (ES: 27) werden. In Anspielung auf Haider überträgt die Autorin diese Idee auf die politischen Machenschaften in Österreich. Sie präsentiert Haider als erfolgreich vermarktetes Werbekonstrukt der Massenmedien:

Wenn man ihn vorher in den Kühlschrank legt, schmeckt er sogar noch besser, dieser Müsliriegel von einem Menschenführer [...] dieser Ballast, damit wir auch ordentlich untergehen können (ES: 27).

Haider wird als Konsumgut dargestellt, dessen angeblich „gesunde Ballaststoffe“ zum Ballast für eine ganze Nation werden können. In Anspielung auf die Blut- und Bodenpolitik der Nazis („Volk ohne Raum“) und auf Haiders Ausländerpolitik fordert die Haider-Figur im Sportstück „mehr Platz“ (S: 26). Indem Jelinek Haider nicht direkt erwähnt, sondern nur andeutet, macht sie ihn zum universellen Prinzip faschistoiden Denkens, das auch ihre anderen Texte prägt. Haider an sich ist nur ein Sprecher und Repräsentant für einen großen Teil der österreichischen Gesellschaft. Die Person per se

ist für Jelinek weniger erschreckend als die Akzeptanz seiner rechtsradikalen Politik bei einer großen Anzahl von Wählern.

9.6.4 „Man kann sich nicht mehr mit Worten zwischen die Macht und die Wirklichkeit schieben“: Jelineks Sprachverweigerung

[Jelinek: „Meine Art des Protests“: Standard 7.2.2000 (Wien)]

Jelinek sieht durch den Erfolg Haiders eines der Hauptanliegen ihrer jahrelangen Schreibearbeit destruiert:

Und wir, die Künstler, die oft beschworenen Nestbeschmutzer, uns liegt das alles seit Jahrzehnten im Bewusstsein, wie leblose Versatzstücke. Wir setzen sie aneinander, wir erklären, in diesem Land darf nie wieder die extreme Rechte Macht ausüben, wir sagen es, wir schreiben es, wir malen es, nie, nie wieder [...] Moment, gerade bin ich wieder einmal so weit und schreibe es hier hin, fast routiniert, ich habe es so oft gesagt [„Moment! Aufnahme!“: Frankfurter Rundschau 03.02.2000)].

Durch mannigfaltige Arten von Intertexten und Mythendestruierung kritisiert und warnt Jelinek schon in ihren Frühwerken vor Geschichtsvergessenheit und faschistoiden Tendenzen. Das Wahlergebnis widerlegt sie in ihrer Funktion als Autor:

Wir aber, wir Lächerlichen, was sollen wir noch hier? Warum haben wir vor dem Unaufhaltsamen dieser Bewegung gewarnt, wenn sie jetzt auf einmal wirklich nicht aufzuhalten ist? Wo kommen wir denn da hin, wenn wir Recht behalten? [„Moment! Aufnahme!“: Frankfurter Rundschau 03.02.2000)].

Eine für Jelinek ungewöhnliche Reaktion ist die der Resignation. Solange Haider an der Regierung beteiligt ist, verweigert die Autorin sämtliche Aufführungen ihrer Werke in Österreich. Sie meint, dass wenn sie sich der Institution des Theaters bedienen würde, sie sich - obwohl die von ihr dargestellte Sprache systemunabhängig sein kann - zur Komplizin und Repräsentantin der politischen Machthaber mache:

Die Sprache kann aber nicht einfach selbst und von selbst auftreten, sie braucht dafür Platz. Von diesen Leuten will ich mir meinen Platz nicht zuweisen lassen, auch wenn die Theater unabhängig sind, sie bewegen sich ja doch im öffentlichen Raum [„Meine Art des Protests“. Standard (Wien) (07.02.2000)].

Nach Jelinek ist das Unterhaltungsmilieu ein staatlich gelenktes. Da nun auf der politisch determinierten Bühne die kritische Intention ihrer Sprache versagen muss, sieht sie die Verweigerung der Sprache als einzige Konsequenz einer Sprachkritik. Ziel des Aufführungsverbotes sei es, die Sprache sich selbst vorenthalten zu lassen:

Die neuen Machthaber sind mit ihrer Prüfung der Wirklichkeit schon fertig [...] Ich kann ihnen also auch meine Sprache als Objekt des Konsums und auch der Repräsentation (Theater das ist ja im Allgemeinen ein Ort, wo der Staat sich repräsentiert) nicht länger lassen. Ich muss sie ihnen entziehen, um sie erhalten zu können. Das klingt sicher pathetisch, aber: da ich nicht weggehen kann, können wenigstens meine Stücke weggehen [...] anders gesagt: Sie können nur wirken, gerade indem sie weggehen [„Meine Art des Protests“. Standard (Wien) (07.02.2000)].

Im Dritten Reich erhielten fast alle Autoren, die nicht staatskonform dachten, Aufführungsverbot. Jelinek verkehrt demonstrativ die Bildungspolitik der Nazis, indem

sie das Inszenieren ihrer Stücke verbietet und damit die Regierung bestraft. Der Wirkungsgrad dieser Konsequenz mag dahingestellt bleiben. Aufmerksamkeit erregt Jelinek damit allemal, was sich auch in positiven Folgen niederschlagen kann.

10. Schlusswort

Es wäre dem Menschen geholfen, könnte man ihm, wenn schon nicht das Auge für die fremde Schrift, wenigstens das Ohr für die eigene Sprache öffnen und ihn wieder die Bedeutung erleben lassen, die er, ohne es zu wissen, täglich im Munde führt. (Kraus: Bd. 2: 227)

Im Sinne von Barthes ist auch für Jelinek „Realität“ ein medial vermitteltes ideologisches Gesellschaftsbild einer an Machtinteressen geknüpften politischen Ordnung. Für Barthes ist das Ziel des Mythologen die Ergründung der objektsprachlichen Bedeutung von Worten in ihrer metasprachlichen Repräsentation. Nach Jelinek substituieren die politisch determinierten Massenmedien sämtliche objektsprachlichen Bedeutungen von Diskursen und machen sie zu Trägern eines ideologischen Inhalts.

All die semantischen Sprachspiele, die Satire, die ja an sich schon Abstand von der ersten Realität verlangt, also eine Art Objektivierung, setzen diese erste Realität natürlich voraus, oder sollen wir sagen, die erste Natur? Ich meine ja, daß die zweite Natur die erste bereits vollständig überlagert hat, und daher ist meine Sekundärebene, also die der Sprachpirouetten oder wie man es nennen mag, die eigentliche, so wie das Fernsehen die eigentliche Realität geworden ist (Jelinek in Bartens/Pechmann: 21).

Wenn aber sämtliche sprachlichen Äußerungen zu Repräsentanten eines ideologischen Gesellschaftsbildes werden, verliert Literatur, die auf das Medium der Sprache angewiesen ist, ihre Fähigkeit als kritische Instanz. Nach Jelinek prägt nicht der Mensch

die Sprache, sondern die ideologisch geprägte Sprache den Menschen. Ansatzpunkt einer Gesellschaftskritik muss demnach die Dekonstruktion der Sprache in ihrer metasprachlichen Funktion sein. Ziel eines Mythologen kann für Jelinek daher nicht die Suche nach dem Ursprung eines Mythos sein, sondern das Aufmerksam machen auf die fehlende Eindeutigkeit und Repräsentationsunfähigkeit sprachlich manifestierter Diskurse. In ihrem Essay Die endlose Unschuldigkeit spricht Jelinek von „den Dingen, die sich in den Begriffen einnisten“ (END: 49). Ausdruck und Inhalt eines sprachlichen Zeichens sind demnach nicht äquivalent. Der Überschuss der Signifikanten über das Signifikat lässt keinen eindeutigen Inhalt, keine definitive Wortverwendung und keine objektive Interpretation mehr zu. Jelinek deutet in ihren Wortspielen auf die Vielzahl verschiedener Signifikanten hin, die ein Wort konnotieren kann. Indem sie sämtliche Bedeutungen hinterfragt, bleibt am Ende nur eine leere Worthülle zurück. Alles wird „zum Diskurs – das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen präsentiert ist“ (Derrida: 424). Nichts scheint im Grunde mehr das zu bedeuten, was es zu sein vorgibt. Fast keiner von Jelineks Sätzen hat einen konkreten Inhalt; damit widerlegt sich ein Satz im Grunde oft selbst. Jelinek verweist auf die Arbitrarität von Denkstrukturen, die keine Eindeutigkeit mehr zuzulassen scheinen und somit die kulturellen und philosophischen Säulen, auf denen das Patriarchat basiert, ins Schwanken bringen. „Der Herrschaftsdiskurs wird eben geführt, indem die Wortkrüppel aufmarschieren und auf den Täter zeigen“ (Jelinek in Bartsch/Höfler: 52). Jelinek dekonstruiert durch ihre Sprachkritik eine große Anzahl gesellschaftlicher und kultureller Diskurse, die das moderne Gesellschaftsbild definieren. Sie etabliert in ihren Texten

gesellschaftliche, kulturelle, religiöse und politische Erscheinungen als stereotype Mythen einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Dem Stereotyp Mann kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da Jelinek das Männerbild als Symbol und Ursprung der patriarchalischen Gesellschaftsordnung zu einem übergreifenden Thema macht. Sind es doch die Männerfiguren, die zu Repräsentanten eines das Individuum deformierenden Gesellschaftssystems werden. Jelinek präsentiert in ihren Texten das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, angefüllt von Männer-Figuren, die verschiedenartigste geschlechtsspezifische Trivialmythen personifizieren. Die Autorin entlarvt die stereotypen Männlichkeitsnormen und künstlich etablierten Herrschaftsverhältnisse als Mittel der Verschleierung wirtschaftlicher Interessen eines Staates. Wie die Analyse des Mythos Mann in Jelineks Schreiben ergibt, deformieren die sprachinhärenten maskulinen Diskurse die Männer-Figuren zu Objekten einer ideologisch determinierten Gesellschaftsordnung. Das Medium, in dem sich die Herrschaftsverhältnisse ausdrücken, ist die Sprache. Sprache kann folglich nie ideologiefrei sein und muss per se als Instrument kritischer Analyse versagen. Da sich Jelinek vom sprachlichen Diskurs nicht ausnehmen kann, versucht sie ihn zumindest zu hinterfragen:

Ich würde sagen, das Beste und Positivste, was ich mit Literatur zu erreichen hoffe, ist eine Bewußtmachung. Durch Übertreibung von Zuständen will ich eine Art Aha-Effekt beim Leser erreichen. Indem die Dinge verfremdet oder übertrieben und anders als gewohnt auftreten, stoße ich ihn mit der Nase auf diese Mechanismen (Jelinek in Sauter: 116).

Mit dieser Intention schließt sich Jelinek wiederum Roland Barthes an. Barthes sieht in der sprachlichen Distanzierung von gesellschaftlichen Diskursen und der Destruktion vorgegebener Muster die Aufgabe und das Ziel der Mythologie:

[D]ie Mythologie hat gewiß Anteil an dem »Machen« der Welt; da sie für gewiß hält, daß der Mensch [...] in jedem Augenblick in falsche Natur getaucht ist, versucht sie unter den Unschuldigkeiten noch des naivsten Zusammenlebens die tiefe Entfremdung aufzuspüren [...] die Entschleierung, die sie vornimmt, ist also ein politischer Akt [...] Seine [des Mythologen] Aussage ist eine Metasprache, sie bewegt nichts [...] Er kann die revolutionäre Aktion nur durch Prokuration leben, daher der unbeholfene Zug seiner Versuche, dieses etwas Steife und Bemühte, dieses Zänkische und übermäßig Simplifizierende, durch das jedes intellektuelle Verhalten gekennzeichnet ist, das sich offen auf Politik bezieht [...] Der Mythologe ist dazu verurteilt, eine rein theoretische Gemeinsamkeit [mit der Gesellschaft A.H.] zu leben [...] Sein Verhältnis zur Welt ist sarkastisch [...] Der Mythologe befindet sich auch nicht in der Moses-Situation. Er sieht nicht das Gelobte Land. Für ihn ist die Positivität des Morgens voll und ganz durch die Negativität des Heute verborgen. Alle Werte seines Unterfangens sind ihm als Akte der Zerstörung gegeben (Barthes: 148f)

Jelineks Methode der Sprachzertümmerung, ihr Sarkasmus und tiefer Pessimismus gehen mit Barthes' Theorie konform. Sie macht es sich in ihren Texten zum Ziel, die ideologisch geprägte „Entfremdung“ der Gesellschaft aufzuspüren, ohne sich dabei zum Opfer des mythenproduzierenden Mechanismus zu machen.

11. Anhang: Email-Austausch mit Elfriede Jelinek

Email von Alexandra Heberger (15.08.1999):

Liebe Frau Jelinek,

danke für Ihre schnelle Antwort.³⁹ Ich versuche mich noch einmal präziser auszudrücken, da mich die Sache mit dem Internet doch sehr interessiert – noch dazu, wo Sie es ja selbst als Medium verwenden. Ihr Verständnis von Meta/Objektsprache ist mit meinem identisch. Objektsprache benennt Dinge, gibt ihnen aber noch keine Bedeutung, wie z.B. die Lautkette „Baum“. Die Metasprache, die „über“ Dinge spricht, gibt dem Begriff eine Bedeutung, da man ihn im bestimmten Kontext benutzt (den bestimmten Baum, den der Sprachverwender konnotiert, wenn er das Wort verwendet). Ich denke, Ihre Texte thematisieren im wesentlichen das Thema „Macht“. Unmittelbare Macht ist körperliche Gewalt. Macht auf globaler Ebene und über mehrere/viele Menschen ist nur durch Sprache möglich. Machthaber ist derjenige, der die Sprache - und zwar vollständig - beherrscht. Das ist, wie Sie ja auch demonstrieren, seit dem Zeitalter der Massenmedien möglich. Hier kommt die zweite Ebene der Metasprache zum Tragen. Der politische Machtapparat gibt, um beim Beispiel zu bleiben, dem Begriff „Baum“ ideologische Bedeutung, indem er ihn zum Symbol seiner Ideologie macht und durch die Medien präsentiert. Jedesmal, wenn Menschen nun einen Baum sehen, konnotieren sie automatisch die ideologische Bedeutung. Dadurch kann ein Herrschaftssystem sämtliche Diskurse in seinem Sinn beeinflussen und sich seine eigene Gesellschaft „konstruieren“. Sie sprechen von einer „Infantilgesellschaft“, von einem „Natürlichkeitsschleim“, der

³⁹ Dieser Kommentar bezieht sich auf ein Email Jelineks vom 13.08.1999, in dem sie sich nicht direkt mit

über der Sprache liegt und den Menschen und sein Denken definiert. Individuelle Entwicklung ist eben nicht möglich, weil die Sprache sämtliche Vorstellungen prägt und man sich nur im vorgegebenen Stereotyp entwickeln kann. Die Sprache determiniert und dirigiert unser Denken. Ideologiefreies Denken scheint also nicht möglich. Deshalb kann man, wie Sie ja zeigen, Sprache nur dekonstruieren und dadurch auf ihre ideologiebildende Macht hinweisen. Da man aber kein anderes Kommunikationsmittel hat, muss man die eigene Kritik dabei belassen. Nun, das alles entnehme ich Ihren Texten – hoch interessant. Das Internet als kommunikatives Mittel wird noch von keiner Machtinstanz beherrscht – es ist weltweit offen für jeden. Die großen Software-Firmen versuchen verzweifelt, den Internet-Gebrauch zu regulieren und die Rechte dafür zu bekommen. Suchprogramme wie Yahoo (Gründer David Filo besitzt über 1.000.000.000.000 US\$) sind daher sehr erfolgreich. Aber noch ist das nicht gezielt möglich. Die Massenmedien waren ja bisher das größte Machtpotential - eine „Ideologiefabrik“. Wenn man ansieht, mit welcher Panik politische Vertreter und die Software-Industrie versuchen, dieses Bereiches habhaft zu werden, wird man sich der Macht der Massenmedien noch mehr bewusst. Denken Sie, dass das Internet Einfluss auf „Mythen“ (im Sinne von Barthes) haben wird? Denken Sie, dass es Machstrukturen verändern wird? VIELEN Dank für Ihre Zeit! Ihre Literatur beschäftigt sich mit dem Fundament unserer Gesellschaft - der Sprache - einem überaus spannenden Thema. Gruß
Alexandra

Email von Elfriede Jelinek (17.08.1999):

Liebe Alexandra,

sehr interessant, was Sie sagen. Ich wollte Ihnen (mein Mann hat es mir empfohlen, er ist ja der Techniker in der Familie), falls Sie es noch nicht kennen und sich dafür interessieren, von edition suhrkamp empfehlen: Mythos Internet, hsg. Stefan Muenker und Alexander Roesler, ich hab es aber noch nicht gelesen, sieht aber gut aus. Ich benutze das Netz aber nicht um zu chatten, was, glaube ich, die Sprache schon sehr verändert. Es gibt ja in letzter Zeit mit Rainald Goetz z.B. Autoren, die damit arbeiten, das heißt, sie schreiben jeden Tag ihre Notizen ins Netz, damit sie lesen kann wer will. Ich finde das gut, wenn man das ganze dann im bataille'schen Sinn vergeuden und vernichten würde, darin sehe ich das Interessante, in der Textvergeudung. Aber natürlich machen diese Leute das nicht. Sie machen am Schluss Bücher draus oder CD-ROMs, damit nur ja die Nachwelt das nachlesen kann, und damit führen sie die Flüchtigkeit des Mediums, das Gesprächshafte, ad absurdum, finde ich. Also das könnte mich interessieren, wie gesagt. Auf meine Arbeit hat der Computer, nicht aber das Internet, einen unglaublichen Einfluss gehabt, in dem Sinn, dass ich die Wörter ja zwingen, ihren Ideologiecharakter preiszugeben, aber aus ihrer eigenen Lautlichkeit (aus ihrem Klang) heraus, und das ist ein ganz anderes Verfahren, ich arbeite eben mit den Synonymen, eigentlich kompositorisch. Und der Computer, bei dem man endlos mit der Sprache "spielen" kann, obwohl spielen eben nicht das richtige Wort ist, aber er holt sozusagen die Ideologie heraus. Vielleicht wäre das Internet als Medium etwas für die Mayrocker, die eher enzyklopaedisch arbeitet. Wenn überhaupt etwas, dann würde ich sagen, dass das Netz

die Objektsprache in ihrer reinsten Form zutage foerdert, denn es entstehen Mitteilungskuerzel, die wahrscheinlich auch wieder Mythensplitter sind, die extrem nur semantische Inhalte transportieren. Was die Machtstrukturen betrifft, so ist das Internet ein sehr demokratisches Medium, alle sind vor ihm gleich, und durch die Schule lernen auch die Kinder der Aermeren, damit umzugehen. Jeder Zugriff, jeder ernsthafte Zugriff, sich Macht ueber das Netz zu sichern, wuerde zu einer internationalen Revolution fuehren, denke ich, gegen die diejenige, die Marx sich vorgestellt hat, gar nichts sein wuerde. Die Welt wuerde sich erheben, glaube ich. Einmal ein Grund, optimistisch zu sein, was ich sonst ja nie bin. Bis bald und liebe Gruesse von Elfriede.

12. Literaturverzeichnis

12.1 Primärliteratur

- Jelinek, Elfriede. wir sind lockvögel baby!. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996 (Erstdruck: 1970).
- . Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991 (Erstdruck: 1972).
- . Die Liebhaberinnen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995 (Erstdruck: 1975).
- . bukolit, hörroman. Wien: Rhombus, 1979 (Erstdruck: 1979).
- . Die Ausgesperreten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995 (Erstdruck: 1980).
- . Die endlose Unschuldigkeit. München: Schwiftinger Galerie-Verlag, 1980.
- . Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft. In: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994 (Erstdruck: 1977).
- . Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- . Krankheit oder Moderne Frauen. in: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994 (Erstdruck: 1984).
- . Clara S. musikalische Tragödie. in: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994 (Erstdruck: 1981).
- . Burgtheater. in: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994 (Erstdruck: 1982).
- . Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993 (Erstdruck: 1985).
- . „Ich möchte seicht sein“. Gegen den schönen Schein Hg. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik, 1990.
- . Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992 (Erstdruck: 1989).
- . Wolken. Heim. Göttingen: Ränder, 1990.
- . Totenauberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- . Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
- . Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- . Stecken, Stab und Stangl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- . er nicht als er. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

12.2 Sekundärliteratur (Auswahl; nur ausführlichere Beiträge).

- Alms, Barbara. „Triviale Muster – "hohe" Literatur: Elfriede Jelineks Frühe Schriften.“ Umbruch 6.1 (1987): 31-35.
- , Hg. Blauer Streusand. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Appelt, Hedwig. Die leibhafte Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1989.
- Adorno, Theodor W. Über Hölderlin. Aufsätze von Th. W. Adorno u.a.; Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1970.
- . Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7. (Hg) Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

- . Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.
- Arnold, Heinz Ludwig, Hg. Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur #117: Elfriede Jelinek. München: edition text+kritik, 1993.
- , Hg. Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur #113. München: edition text+kritik, 1992.
- . Literaturbetrieb in der BRD: Ein kritisches Handbuch. München: edition text+kritik, 1981.
- Arntzen, Helmut. „Nachricht von der Satire, Einleitung zu einer Anthologie deutscher Satire des 20. Jahrhunderts.“ Literatur im Zeitalter der Information. Hg. Helmut Arntzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. 148-166.
- Arteel, Inge. „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ Studia Germanica Gandensia 27 (1991).
- Aspetsberger, Friedbert, u. Hubertus Lengauer, Hg. Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1987.
- , Hg. Tradition in der neueren österreichischen Literatur. Wien: Österreichischer Bundverlag, 1980.
- Aulls, Katharina. Verbunden und Gebunden. Hg. Manfred Kuxdorf. German Studies in Canada 3. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1993.
- Bachtin, Michael H. Die Ästhetik des Wortes. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Baier, Lothar. „Abgerichtet, sich selbst zu zerstören.“ Süddeutsche Zeitung 16./17.7.1983.
- Bandhauer, Dieter. „Dieses vampirische Zwischenleben: Ein Interview mit Elfriede Jelinek.“ Taz 9.5.1990.
- Bartens, Daniela, u. Paul Pechmann (Hg). Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Graz: Droschl, 1997.
- Barth, Hans. Masse und Mythos. Die ideologische Krise an der Wende zum 20. Jahrhundert und die Theorie der Gewalt. Hamburg: Georges Sorel, 1959.
- Barthes Roland. Mythen des Alltags. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964.
- . Elemente der Semiologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- . Literatur oder Geschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.
- . Die Lust am Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- . Sade, Fourier, Loyola. Maren Sell, Jürgen Hoch. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1986.
- Bartsch, Kurt, u. Günther Höfler, Hg. Elfriede Jelinek. Graz: Droschl, 1991.
- Barz, Helmut. Männersache. Kritischer Beifall für den Feminismus. Zürich: Kreuz, 1989.
- De Beauvoir, Simone. Das andere Geschlecht. Sitten und Sexus der Frau. Hamburg: Reinbek, 1992.
- Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. Theater heute (1992) H.9: 1-8.
- Berger, Albert (Hg). Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen, 1994.
- Beth, Hanno. „Elfriede Jelinek.“ Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart. Hg. Heinz Punkus. München: Beck, 1980. 61-66.
- Biron, Georg. „Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder.“ Die Zeit 28.9.1984. 47f.
- Bohrer, Karl Heinz. „Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit.“ Merkur- Sonderheft 500 (1990): 851-865.

- Bormann, Alexander von. „Dialektik ohne Trost, Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*.“ Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1990. 56-80.
- . „Von den Dingen, die sich in Begriffen einnisten: Zur Stilform von Elfriede Jelinek.“ Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute: Beiträge des internationalen Kolloquiums in Mulhouse. Hg. Carine Kleiber und Erika Tunner. Bern: Lang, 1985. 27-54.
- Borneman, Ernest. Das Patriarchat. Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems. Frankfurt: S. Fischer, 1975.
- . Rot-weiß-rote Herzen. Das liebes-, Ehe- und Sexualleben der Alpenrepublik. Wien: 1984.
- Bovenschen, Silvia. „Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?“ Ästhetik und Kommunikation 25 (1976): 60-75.
- . Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchung zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Breicha, Otto. „Pop ist gut!“ Kurier 17.5.1969.
- . „Wir sind Lockvögel!“ Drehpunkt 3.11 (1971): 43.
- Brokoph-Mauch, Gudrun. „Die Prosa österreichischer Schriftstellerinnen zwischen 1968 und 1983 (Frischmuth, Jelinek, Schwaiger).“ Die österreichische Literatur: Eine Dokumentation ihrer historischen Entwicklung: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Teil 2. Hg. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989.
- Brummak, Jürgen. „Zu Begriff und Theorie der Satire.“ Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971): 275-377.
- Brunner, Maria E. Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neured: ars una, 1997.
- Buchebner, Walter. Illusion - Desillusion? Zur neueren realistischen Prosa und Dramatik in Österreich. Wien: Böhlau, 1989.
- , Hg. Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950. Wien: Böhlau, 1991.
- Broich, Ulrich, u. Manfred Pfister, Hg. Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudie. Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Brüggmann, Margret. Amazonen der Literatur: Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre. Amsterdam: Rodopi, 1986.
- Bullivant, Keith. After the 'Death' of literature: West German Writing of the 1970s. Oxford: Berg, 1989.
- Burdorf, Dieter. „Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier: Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks.“ Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 21.66 (1990): 29-36.
- Burger, Rudolf. „Der böse Blick der Elfriede Jelinek.“ Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1990. 17-29.
- Burri, Peter. „Eine kratzbürstige Frau am Klavier, Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*.“ Drehpunkt 16.58 (1984): 75-76.
- Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.
- Caduff, Corina. Ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek - Theatertexte. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1991.

- Carp, Stefanie. „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ Theater der Zeit, Mai/Juni 1996.
- Claes, Oliver. Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld: Aisthesis, 1994.
- Claßen, Ludger. Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert: Heinrich Mann, Berthold Brecht, Martin Walser, F.C. Delius. München: Wilhelm Fink, 1985.
- Cramer, Sibylle. „Die Natur ist schmutzig.“ Frankfurter Rundschau 1.2.1986.
- Cremerius, Johannes. Masochismus in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Derrida, Jacques. Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1976.
- Doll, Annette. Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek: Eine Untersuchung ihrer literarischen Intention. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- Doppler, Alfred. „Die literarischen Verfahrensweisen der Wiener Gruppe.“ Michael Klein u. Sigrud Paul Scheichl. Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Amoe, 1982.
- Drews, Jörg. „Staunenswerter Hassgesang – aber auf wen?“ Süddeutsche Zeitung 15.4.1989.
- Eilert, Heide. Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Stuttgart: Steiner, 1991.
- Endres, Ria. „Ein musikalisches Opfer.“ Der Spiegel 23.5.1983.
- . Am Anfang war die Stimme. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986.
- . Am Ende angekommen. Frankfurt a. Main: S. Fischer, 1980.
- Engels, Friedrich. Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Berlin: J.H.W. Dietz, 1989. (Original 1884)
- Engels Günther. „Alpträume der Extravaganten.“ Kölner Rundschau 3.12.1986.
- Enzensberger, Hans Magnus. Einzelheiten II Poesie und Politik. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Erdle, Birgit R. „Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret. Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks.“ Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Hg. Mona Knapp u. Gerd Labrousse. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik Bd. 29. Amsterdam: Rodopi, 1989. 323-341.
- Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a. M.: Fischer, 1958.
- , Gesammelte Werke, Bd. 14. Frankfurt: Fischer, 1961.
- Fichte, Johann Gottlieb. Reden an die deutsche Nation. Hamburg: Philosophische Bibliothek Bd. 204, 1978.
- Fiddler, Allyson. Rewriting Reality: An Introduction to Elfriede Jelinek. Oxford: Providence, 1994.
- Figuth, Rolf. „Zur Rezeption bei narrativen und dramatischen Werken.“ Sprache im technischen Zeitalter 47 (1973).
- Fischer, Michael. Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingbert: W.J. Röhrig, 1991.
- Flitner, Christine. Frauen in der Literaturkritik: Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland. Pfaffenweiler: Centaurus, 1995.
- Frank, Manfred. Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Freud, Sigmund. Jokes and their relation to the unconscious. New York: Norton, 1960.

- Freund, Jutta. „Die Klavierlehrerin.“ Wespennest 53 (1983): 44f.
- Frevert, Ute. Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenz in der Moderne. München: C.Beck, 1995.
- Friedl, Harald. Die Tiefe der Tinte. Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur, 1990.
- Friedl, Konstanze. „Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks.“ Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950. Hg. Walter Buchebner. Wien: Böhlau, 1991. 95-104.
- . „Echt sind nur wir! Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek.“ Dossier 2 Elfriede Jelinek. Hg. Kurt Bartsch. Graz: Droschl, 1991. 57-73.
- Fromm, Erich. Studien über Autorität und Familie. Paris: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, 1936.
- . Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982.
- Fuchs, Christian Hg. Theater von Frauen: Österreich. Frankfurt/Main: Eichborn, 1991.
- Fuchs, Gerhard. „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.“ Daniela Bartens u. Paul Pechmann (Hg). Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Graz: Droschl, 1997.
- Gerhardt, Marlis. „Blaubarts letztes Privileg: Was bei den weiblichen Versuchen passiert, die männlich besetzte Pornographie umzuschreiben und die Rollen zu vertauschen.“ Literatur Konkret 14 (1989): 12f.
- Gilmore, David d., Mythos Mann. Rollen Rituale, Leitbilder. München: Artemis&Winkler, 1991.
- Glaser, Horst Albert (Hg). Wollüstige Phantasie: Sexualästhetik der Literatur. München: Hanser, 1974.
- Gnüg, Hiltrud u. Renate Möhrmann, Hg. Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1985.
- Godelier, Maurice. „The Origins of Male Domination.“ New Left Review 127, 1981.
- Gorsen, Peter. Sexualästhetik, Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1972.
- Graf, Hansjörg. „Erotisches Verwirrspiel eines Romans.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 9.10.1979.
- Grandell, Ulla. Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen? Männergestalten in deutschsprachiger Frauenliteratur 1973-1982. Stockholm: Edsberg, 1987.
- Graves, Robert. The Greek Myths. Middlesex: Penguin, 1964.
- Grübel, Rainer Hg. Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Gürtler, Christa. Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1983.
- , Hg. Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik, 1990.
- . „Unheimliche Heimat. Zu neueren Texten von Elfriede Jelinek.“ Informationen zur Deutschdidaktik 17 (1993): 79-82.
- , Hg. „Der Böse Blick der Elfriede Jelinek, Dürfen Frauen so schreiben?“ Frauenbilder – Frauenrollen – Frauenforschung. Hg. Christa Gürtler. Wien: Geyer, 1987. 50-62.
- Harpprecht, Klaus. „So ein großer Hass und so ein kleines Land.“ Titel 2 (1985): 64-67.

- Hartmann, Reiner. „Scharfe Kritik am Heimatland.“ Kölner Stadtanzeiger 3.12.1986.
- Hass, Ulrike. „Reinliche Verhältnisse: Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ Frauen im Theater, Dokumentation (1988): 86-94.
- Hassel, Ursula u. Herbert Herzmann, Hg. Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, 1992.
- Hausen, Karin. „Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.“ Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Conze, 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-45. (Hg) Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Werke in zwanzig Bänden, Band 12. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin. Die Selbstbehauptung der deutschen Universität – das Rektorat 1933/34. Hermann Heidegger. Frankfurt am Main: 1983.
- . Denkerfahrten 1910-1976. Frankfurt a.M: Vittorio Klostermann, 1983.
- Heidemann-Nebelin. Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. Bonn: Holos, 1994.
- Heinrich, Jutta. Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Ingrid Klein Verlag, 1995.
- Hiebel, Hans H. „Elfriede Jelineks satirisches Prosagedicht *Lust*.“ Sprachkunst 13 (1992): 291-308.
- Hink, Walter. „Die Komödie zwischen Satire und Utopie.“ Zwischen Satire und Utopie Hg. Reinhold Grimm und Walter Hink. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. 7-19.
- Hoesterey, Ingeborg. „Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard Glaser, Handke, Jelinek, Roth.“ Modern Austrian Literature 23.3/4 (1990): 65-76.
- Hoffmann, Yasmin. „Fragmente einer Sprache des Konsums: Zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*.“ Cahiers d'Études Germaniques 15 (1988): 167-178.
- . „Noch immer riecht es hier nach Blut: Zu Elfriede Jelineks Stück *Krankheit oder Moderne Frau*.“ Cahiers d'Études Germaniques 20 (1991): 191-204.
- . „Hier lacht sich die Sprache selbst aus.“ Dossier 2, Elfriede Jelinek. Hg. Kurt Bartsch. Graz: Droschl, 1991. 41-55.
- Hoffmeister, Donna. „Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber.“ Modern Austrian Literature 20.2 (1987): 97-130.
- Höfler, Günther. „Sexualität und Macht in Elfriede Jelineks Prosa.“ Modern Austrian Literature 23.3/4 (1990): 99-110.
- Hölderlin, Friedrich. Werke und Briefe. hg. Friedrich Beißner, Jochen Schmidt. Frankfurt: 1969.
- . Sämtliche Werke. Zweiter Band. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1953.
- Honegger, Claudia. Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.
- Horkheimer, Max (Hg.). Studien über Autorität und Familie. Bd.5. Paris: SIS, 1936.
- Hüfner, Agnes. „Warum ist das Schminken für Sie wichtig, Frau Jelinek?“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 31.10.1986.
- Huyssen, Andreas, u. Klaus R. Scherpe. Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt, 1986.
- Irigaray, Luce. „Die andere Kunst des Genießens.“ Die Frauen, Pornographie und Erotik. Hg. Hans Marie-Françoise und Gilles Laponge. Frankfurt a. M.: Luchterhand, 1990.

- Jandl, Ernst. „die humanisten, konversationsstück in einem akt.“ manuskripte 15 (1976), H.54, 3-14.
- Jandl, Paul. „Mythen. Schmutz. Existenzialismus. Film: Zu Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten*.“ Landnahme, der österreichische Roman nach 1980. Hg. Michaela Findeis u. Paul Jandl. Wien, 1989.
- Janz, Marlies. Elfriede Jelinek. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1995.
- . „Falsche Spiegel: Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek.“ Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik, 1990. 81-97.
- . „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz vorne zu beginnen...“ Elfriede Jelinek. (Hg) Daniela Bartens und Paul Pechmann. Wien: Droschel, 1997.
- Jauch, Ursula Pia. Immanuel Kant zur Geschlechterdifferenz. Aufklärerische Vorurteilkritik und bürgerliche Geschlechtsvormundschaft. Wien: Passagen, 1988.
- Jelinek, Elfriede, Jutta Heinrich, u. Adolf-Ernst Meyer. Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Ingrid Klein Verlag, 1995.
- . „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ TheaterZeitschrift 7 (1984) 14-16.
- . „Ich wollte diesen weissen Faschismus. Die deutsche Sprache, das Deutsche schlechthin.“ Interview mit Walter Vogel. Basler Zeitung 16.6.1991.
- . „Erschwerende Umstände oder Kindlicher Bericht über einen Verwandten.“ (Hg). Wolfgang Weyrauch. Das Lächeln meines Großvaters und andere Familiengeschichten, erzählt von 47 deutschen Autoren. Düsseldorf: Claasen 1978.
- Jokisch, Rodrigo (Hg). Identitätskrise und Rollenfindung des Mannes in der heutigen Zeit. Reinbeck: Rowohlt, 1982.
- Jorun, B.Johns, u. Katherine Arens. Elfriede Jelinek: Framed by Language. Riverside, Californien: Ariadne, 1994.
- Kaessens, Wend. „Ein Dauerlauf zwischen Original und Fälschung.“ Lesezeichen 6.11 (1985): 24-25.
- Kafka, Franz. Gesammelte Werke. Briefe 1902-1924. Hg. Max Brod, New York, 1958.
- Kahle, Ulrike. „Männliche Mattheit, weibliche Wucht.“ Theater heute 4 (1987): 32-35.
- Kant, Immanuel. Geschlechterdifferenz. Wien: Passagen Verlag, 1988.
- Kanthak, Dietmar. „Aus ist's zwischen den Geschlechtern.“ General-Anzeiger Bonn 9.2.1987.
- Karasek, Hellmuth. „Auf dem Altar des männlichen Genies.“ Der Spiegel 4.10. 1982: 40: 236-239.
- Karhaus, Ulrich. „Humor, Ironie, Satire.“ Der Deutschunterricht 23.6 (1971): 104-120.
- Kathrein, Karin. „Mit Feder und Axt: Die österreichischen Schriftstellerinnen im Gespräch.“ Die Presse 3/4.3.1984.
- Kecht, Maria-Regina. „In the Name of Obedience, Reason, and Fear: Mother-Daughter Relations in W.A. Mitgutsch and E. Jelinek.“ The German Quarterly (1989): 357-371.
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse: Portrait einer jungen österreichischen Autorin (1971): Für mich hat Lesen etwas mit Fliesen zu tun... Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien: Wiener Frauenverlag, 1971.
- Kisser, Erwin. „Europa ist weit, doch es wird allmählich Abend.“ Wespennest 83 (1991): 79-83.
- Kleiber, Carine, u. Erika Tunner. Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Bern/Frankfurt/New York: Peter Lang, 1985.

- Klein, Ingrid. „Lustverzicht und Triebgewinn.“ Literatur Konkret 14 (1989): 18f.
- Klein, Michael, u. Sigurd Paul Scheichl. Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Axams: Amoe, 1979.
- Klein, Viola. The feminine character. History of an ideology. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Klier, Walter. „In der Liebe ist die Frau nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie auch noch ermordet werden.“ Merkur 41.5 (1987): 423-427.
- Klotz, Volker. „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst.“ Sprache im technischen Zeitalter 60 (1976): 259-293.
- Klunker, Heinz. „Unser Wald und unser Scheiterhaufen: Elfriede Jelinek und Else Lasker-Schüler: Wolken. Heim.“ Theater heute 29.11.1988: 28-33.
- Knapp, Mona u. Gerd Labrousse Hg. Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd.29. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1989.
- Koch, Gertrud. „Sittengemälde aus einem röm. kath. Land: Zum Roman *Lust*.“ Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik, 1990. 135-141.
- Kohlenbach, Margarete. „Montage und Mimikry.“ Dossier 2, Elfriede Jelinek. Hg. Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz: Droschl, 1991. 121-153.
- Koppensteiner, Jürgen. „Anti-Heimatliteratur in Österreich: Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre.“ Modern Austrian Literature 15.2 (1982): 1-11.
- Koschel, Christine, u. Weidenbaum Inge von. Hg. Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. München: R.Piper & Co., 1983.
- Koselleck, Reinhart, u. Wolf-Dieter Stempel. Geschichte - Ereignis und Erzählung. München: Wilhelm Fink, 1973.
- Kosta, Barbara. „Muttertrauma: Anerzogener Masochismus.“ Mütter, Töchter, Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hg. Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart: Metzler, 1993. 243-265.
- Kraus, Karl. Werke, Bd. 1-14. Hg. Heinrich Fischer. München: Kösel, 1952-1967.
- Kristeva, Julia. Revolution in poetic language. Übers. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Kurz, Konrad Paul. Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. Frankfurt/Main: Josef Knecht, 1987.
- Lacan, Jacques. Schriften I. Freiburg: Olten, 1973.
- Lachmann, Renate. Dialogizität. München: Wilhelm Fink, 1982.
- . „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs.“ Das Gespräch. Hg. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink, 1984. 133-138.
- Laederach, Jürg. „Gebogener Abschweif über die Last des Themas Unlust in Lust.“ Literaturmagazin 25 (1990): 178-186.
- Lahann, Brigitte. „Männer sehen in mir die große Domina: Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ Stern 8.9.1988.
- Lajarrige, Jacques. „Formation et Appropriation d'un Mythe: Le Cannibalisme et la Littérature autrichienne de Nestroy á Jelinek.“ Cahier d'études germaniques 26 (1994): 151-162.

- Lamb-Faffelberger, Margarete. Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse: Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992.
- Landes, Brigitte. „Kunst aus Kakanien: Über Elfriede Jelinek, Eine Lesung. Ein Gespräch, Eine Uraufführung.“ Theater heute 1 (1986): 7f.
- . „Zu Elfriede Jelineks Stück: *Krankheit oder Moderne Frauen*: Wie ein Stück.“ Schreiben 9. 29 (1986): 89-92.
- Levin, Tobe Joyce. "gesprächsthema: die liebhaberinnen von elfriede jelinek." mamas pfirsische – frauen und literatur 8: 59-68.
- . „Introducing Elfriede Jelinek: Double Agent of feminist Aesthetics.“ Women's studies international Forum 9.4 (1986): 435-442.
- . „Jelinek's Radical Radio: Dekonstruering the Women in Context.“ Women's studies international Forum 14.1-2 (1991): 85-97.
- Lilienthal, Volker. Literaturkritik. Dortmund: Karson, 1983.
- Löffler, Sigrid. „Der sensible Vampir.“ Emma 10 (1985): 32-37.
- . „Was habe ich gewusst? – Künstler im Dritten Reich: Fragen nach der verdrängten Vergangenheit.“ Theater heute 27.1 (1986): 2-6, 9-11.
- . „Elegant und gnadenlos, Portrait Elfriede Jelineks.“ Brigitte 14 (1989): 95-97.
- . „Spezialistin für den Hass: Eine Autorin die keine Annäherung gestattet.“ Die Zeit 4.11.1983.
- . „Jedes Werk ist eine Provokation.“ Bücher, Was Frauen schreiben. Hg. Peter Barsch. Hamburg: Gruner und Jahr, 1983. 27-29.
- Lorenz, Dagmar C.G. „Humor bei zeitgenössischen Autorinnen.“ The Germanic Review 62.1 (1987): 28-36.
- . „Elfriede Jelinek's Political Feminism: Die Ausgesperrten.“ Modern Austrian Literature 23.3/4 (1990): 111-119.
- Lukács, Georg. „Zur Frage der Satire.“ Internationale Literatur 2.4/5 (1932) 136-153.
- McLuhan, Marshall. Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst, 1994.
- Mahler-Bungers, Annegret. „Der Trauer auf der Spur: Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*.“ Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 7, 1988: 80-95.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich. „Zur Kritik der politischen Ökonomie – Vorwort“. Werke. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Band 13, 7. Auflage, 1971.
- , Karl Marx/Friedrich Engels. „Manifest der Kommunistischen Partei“. Werke. Hg.: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Band 4, 6. Auflage 1972, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1959, Berlin/DDR.
- Matthaei, Renate (Hg). Trivialmythen. Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1970.
- Mauelshagen, Claudia. Der Schatten des Vaters. Deutschsprachige Vaterliteratur der siebziger und achtziger Jahre. Frankfurt: Peter Lang, 1995.
- Meier, Ulrich. „Neuere Aspekte der Montage in den Künsten.“ Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12.46 (1982) 19-32.
- Meyer, Anja. Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse: Die Klavierspielerin und Lust im Printmedialen Diskurs. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1994.
- Meyer-Gosau, Frauke. „Aus den Wahnwelten der Normalität.“ Text und Kritik. Hg. Heinz Ludwig Arnold, H.113, 1992. 26-37.

- Meyer, Adolf-Ernst. Sturm und Drang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Klein, 1995.
- Millett, Kate. Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft. München: Kurtzsch Desch, 1971.
- Mitscherlich, Alexander. Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. München: R. Piper, 1973.
- Molden, Hanna. „Elfriede Jelinek: Die kultivierte Neurose.“ Cosmopolitan 5 (1985): 30-35.
- Morris, Pam. Literature and feminism. Oxford: Blackwell, 1993.
- Moi, Toril. The Kristeva Reader: Julia Kristeva. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Müller, Klaus E. Die bessere und die schlechtere Hälfte. Ethnologie des Geschlechterkonfliktes. Frankfurt: Campus, 1984.
- Nitzschke, Bernd. Männerängste, Männerwünsche. München: Matthes & Seitz, 1984.
- , Sexualität und Männlichkeit. Zwischen Symbiosewunsch und Gewalt. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Nachgelassene Schriften 1870-1873.“ Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.
- Ossinski, Jutta. Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Tübingen, 1993.
- Perthold, Sabine. „Die Sprache zum Sprechen bringen.“ Bühne 9 (1992): 32-35.
- Pflüger, Maja Sibylle. Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen: Franke, 1996.
- Philippi, Klaus-Peter. „Sprache-Lust, Körper-Ekel.“ Rheinischer Merkur 12.5.1989.
- Pilgrim, Volker Elis. Manifest für den freien Mann. rororo, 1994.
- Preisendanz, Wolfgang. „Negativität und Positivität im Satirischen.“ Das Komische. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976. 413-416.
- Presber, Gabriele. „Elfriede Jelinek, Ein Gespräch.“ Die Kunst ist weiblich. Hg. Gabriele Presber. München: Knaur, 1988. 107-131.
- Pross, Helge. Die Männer. Eine repräsentative Untersuchung über die Selbstbilder von Männern und ihre Bilder von der Frau. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Puknus, Heinz Hg. Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen. München: C.H.Beck, 1980.
- . Literatur deutscher Frauen. München: C.H. Beck, 1980.
- Reich, Wilhelm. Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und der proletarischen Sexualpolitik. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Reinighaus, Alexander. „Die Kunst der Frauen und die kurze Gewalt der Männer. Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ Der Standard 17.11.1988.
- Riedel, Nicolai. „Elfriede Jelinek: Eine Auswahlbibliographie 1967-92.“ Text+Kritik #117. München: edition text+kritik, 1993. 104-115.
- Riedle, Gabriele. „They call her Elfie.“ Literatur Konkret 12 (1987/88): 6-9.
- Rieger, Eva. Frau, Musik & Männerherrschaft. Kassel: Furore, 1988.
- Riese, Utz. „Schwarzwaldklinikum, Elfriede Jelinek.“ Neue deutsche Literatur 39.446 (1991): 136-139.
- Riha, Karl. Cross-Reading und Cross-Talking, Zitat- Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Roeder, Anke. „Ich will kein Theater Ich will anderes Theater.“ Theater heute 8 (1988): 30-32.

- Roessler, Peter. „Vom Bau der Schweigemauer: Überlegungen zu den 'Reaktionen' auf Elfriede Jelineks Stück *Burgtheater*.“ TheaterZeitschrift 2 (1982): 85-91.
- Rosenkranz, Karl (Hg). Ästhetik des Hässlichen. Leipzig: Reclam, 1990.
- Rothschild, Thomas. „Elfriede Jelinek, Sigrid Löffler und die Wichtelmänner: Wie einer bedeutenden Schriftstellerin im Geschlechterkampf die Maßstäbe abhanden kamen und einer Journalistin das von ihr entscheidend geprägte System einen Streich spielte.“ Wespennest 94 (1994): 5-10.
- Sartre, Jean-Paul. Die Eingeschlossenen. Hamburg: Reinbek, 1986.
- . Zeit der Reife. Hamburg: Reinbek, 1986.
- Sauter, Josef-Hermann. „Interviews mit österreichischen Autoren.“ Weimarer Beiträge 6 (1981): 109-117.
- Schachtsiek-Freitag, Norbert. „Persionen der Liebe.“ Frankfurter Rundschau 2.7.1983.
- Schestag, Uda. Sprachspiel als Lebensform: Strukturenuntersuchung zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. Bielefeld: Aisthesis, 1997.
- Schirmacher, Frank. „Musik gehört einfach dazu.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 22.4.1989.
- Schlaffer, Hannelore. „Ist alle Liebe nur Gewalt?“ Stuttgarter Zeitung 16.6.1989.
- Schlaffer, Heinz. „Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“.“ Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, 1972.
- Schlatter, Gerhard. Mythos. Streifzüge durch Tradition und Gegenwart. Trickster, 1989.
- Schlich, Jutta. Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur: Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989). Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Schmidt, Ulrich. „Engagierter Ästhetizismus: Über neudeutsche Literaturkritik.“ Text und Kritik 113 (1992) 86-96.
- Schmidt-Bortenschläger, Sigrid. „Der analytische Blick.“ Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Hg. Carine Kleiber u. Erika Tunner. Bern/Frankfurt/New York: Lang, 1985. 109-129.
- . "Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur." Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik, 1990. 30-35.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. Verlockungen. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Wien: Edition Praesens, 1994.
- Schmiedt, Helmut. Liebe, Ehe, Ehebruch: Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- Schmölzer, Hilde. „Ich funktioniere nur im Beschreiben von Wut.“ Frau&sein schreiben. Hg. Hilde Schmölzer. Wien: Bundesverlag, 1982. 83-90.
- Schneider, Peter. Die Sache mit der Männlichkeit. Gibt es eine Emanzipation der Männer? München: Beck, 1986.
- Schnell, Ralf. „Das fremde Geschlecht. Männer-Bilder in der neueren deutschsprachigen Literatur.“ Yoshinori Shichiji (Hg). Internationaler Germanisten-Kongress in Tokyo. München: iudicium, 1991.
- Schulte-Sasse, Jochen, Renate Werner. Einführung in die Literaturwissenschaft. München: Fink, 1977.
- Schütte, Wolfram. „Grimmige Charaden von Sexualität.“ Frankfurter Rundschau 6.5.1989.
- Schwarzer, Alice. Der „kleine Unterschied“ und seine großen Folgen. Frauen über sich. Beginn und Befreiung. Frankfurt: Fischer, 1975.

- . „Ich bitte um Gnade“ Alice Schwarzer interviewt Elfriede Jelinek. Emma (Juli 1989).
- Serke, Jürgen. „Wenn der Mensch im Irrgarten verschwindet.“ Frauen Schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Serke Jürgen. Frankfurt/Main: Fischer, 1982.
- Seuter, Harald (Hg). Die Feder, ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich. Graz: Leykam, 1981.
- Seibert, Ingrid und Sepp Dreissinger. "Elfriede Jelinek: Die Frau im Sumpf." Die Schwierigen. Portraits zur österreichischen Gegenwartskunst. Ingrid Seibert, Sepp Dreissinger. Wien: Edition, 1986. 120-136.
- Seiler, Manfred. „Die Frau, das übermannte Wesen.“ Theater heute 11 (1982): 18.
- Spanlang, Elisabeth. Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs (VWGÖ), 1992.
- Spielmann, Yvonne. „Der Scheintod der Avantgarde.“ Literaturmagazin 24, 1989: 29-44.
- Sprigath, Gabriele. „Frauen und Männer und die Wirklichkeit der Kunst: Gedanken beim Lesen der Erzählungen *Kassandra* von Christa Wolf, des Romans *Amanda* von Irmtraud Morgner, des Romans *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek.“ Kürbiskern 4 (1983): 147-154.
- Stadler, Franz. „Mit sozialem Blick und scharfer Zunge.“ Volksstimme 24.8.1986.
- Stangel, Johann. Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur. Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd.1091. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988.
- Stierle, Karlheinz. „Werk und Intertextualität.“ Das Gespräch. Hg. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink, 1984. 139-150.
- . „Die Struktur narrativer Texte.“ Funk-Kolleg Literatur, Band 1. Hg. Helmut Brackert u. Eberhard Lämmert. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981.
- Szczepaniak, Monika. Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt/Main: Lang, 1998.
- Tellenbach, Hubertus (Hg). Das Vaterbild im Abendland II. Literatur und Dichtung Europas. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1978.
- , Das Vaterbild im Abendland I. Rom, Frühes Christentum, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1978.
- Theweleit, Klaus. Männerphantasien. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1980.
- . Männerphantasien. 2. Männerkörper - zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Trettin, Käthe. „Keine Lust auf niemand?.“ Pflasterrand 311 (1989): 37-39.
- Ulshöfer, Robert (Hg). „Männerbilder“. Der Deutschunterricht 2 / Jg. 47, 1995.
- Vanhelleputte, Michel (Hg.) Geschlechterdifferenz in der Literatur. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995.
- Vansant, Jaqueline. Against the Horizon: Feminism and Postwar Austrian Women Writers. New York, 1988.
- . „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ Deutsche Bücher XV.1 (1985): 1-9.
- Venske, Regula. Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen. Hamburg: Luchterhand, 1991.
- . Mannbilder – Männerbilder. Konstruktion und Kritik des Männlichen in zeitgenössischer Literatur von Frauen. Hildesheim: Georg Olms. 1988.

- Vogel, Juliane. „Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm.“ Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1990. 142-156.
- Wackwitz, Stephan. Friedrich Hölderlin. Stuttgart : J.B. Metzler, 1985.
- Wagner, Karl. „Österreich – eine S(t)imulation: Zu Elfriede Jelineks Österreichkritik.“ Dossier 2, Elfriede Jelinek. Hg. Kurt Bartsch. Graz: Droschl, 1991. 79-93.
- Wagner, Renate. „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr.“ Literatur und Kritik 205/206 (1986): 282f.
- Weber, Marianne. Frauenfragen und Frauengedanken. Gesammelte Aufsätze. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1919
- Weber, Richard, Hg. Deutsches Drama der 80er Jahre. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- Weigel, Sigrid. Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1987.
- . Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1990.
- Weininger, Otto. Sex & Character. New York: G.P.Putnam's sons, 1906.
- Weinzierl, Ulrich. „Die fescche alte Niedertracht.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 2.11.1985.
- Weiss, Walter. „Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart.“ Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Hg. Helmut de Boor und J. Schröbler. Tübingen, 1972. 669-693.
- Wittgenstein, Ludwig. Das blaue Buch. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- . Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Welsch, Wolfgang. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: Acta humaniora, 1988.
- Wendt, Gunna. „Es geht immer prekär aus – wie in der Wirklichkeit: Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens.“ Frankfurter Rundschau 14.3.1992.
- Wilke, Sabine. „Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung: eine Analyse des bösen Blicks in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*.“ Modern Austrian Literature 26.1 (1993): 115-144.
- . „Zerspiegel imaginerter Weiblichkeit, Eine Analyse zeitgenössischer Texte von Elfriede Jelinek, Ginka Steinwachs und Gisel von Wysocki.“ TheaterZeitSchrift 33/34 (1993): 181-203.
- Winkels, Hubert. Einschnitte: Zur Literatur der 80er Jahre. Köln: Kiepenheuer + Witsch, 1988.
- Wille, Franz. „Farewell, my love? An den Grenzen der Aufklärung, Über die neuen Stücke Elfriede Jelineks u.a.“ Theater heute – Jahrbuch (1993): 30-49.
- Williams, Arthur, Stuart, Parker, Roland Smith, Ed. Literature on the Threshold, The German Novel in the 1980s, New York: Berg, 1990.
- Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989.
- Wright, Elisabeth. „Eine Ästhetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman 'Die Klavierspielerin'.“ Text + Kritik #117. München: edition text+kritik, 1993. 51-59.
- Wunberg, Gotthart (Hg). Die Wiener Moderne. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Yoshinori, Shichiji. Identitäts- und Differenzenerfahrung im Verhältnis der Weltliteratur und Nationalliteratur. München: iudicium, 1971.

- Young, Frank W. „Am Haken des Fleischhauers: Zum politökonomischen Gehalt der 'Klavierspielerin'.“ Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1990. 75-80.
- Zapperi, Roberto. Geschichte vom schwangeren Mann. Männer, Frauen und die Macht. München: C.H.Beck, Beck'sche Reihe Band 1068, 1994.
- Zeller Bernhard (Hg). Klassiker in finsternen Zeiten, 1933-1945. Marbacher Kataloge, 38. Stuttgart: Klett, 1983.
- Zeman, Herbert (Hg). Die österreichische Literatur: Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989.