
Leopold Federmair

Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache

Zu Jelineks »Lust«¹

Das Buch mit dem Titel *Lust* trägt, im Unterschied zu den meisten Büchern Elfriede Jelineks, keine Gattungsbezeichnung. Vielleicht ist der Grund dafür, daß Jelinek sich mit *Lust* sehr weit von gängigen Erzählformen entfernt hat. Während zuvor erschienene Werke wie *Die Ausgesperrten* und *Die Klavierspielerin* noch auf Figurenpsychologie und Handlungskausalität zurückgreifen, verzichtet *Lust* gänzlich auf die damit verbundenen Verfahren. Eine Kritikerin hat gemeint, in diesem Buch würden sieben Tage im Leben einer Kleinfamilie beschrieben. Das mag sein; beim Lesen geht aber jedes Gefühl für solche Zeiteinteilungen verloren, die Handlungsfragmente spielen in einem zeitlosen Präsens, und die Einteilung in 15 Kapitel – nicht etwa sieben – ist rein seriell. Dennoch wird in diesem Buch eine Geschichte erzählt, die sich sehr leicht zusammenfassen läßt. Die Bezeichnung »Roman« wäre durchaus gerechtfertigt.

Ein Mann, Direktor einer Papierfabrik, und eine Frau, die sich um den Haushalt und die Erziehung ihres einzigen Kindes kümmert, leben in einer kleinen Stadt oder einem Dorf in den österreichischen Alpen oder Voralpen. Die Namen der beiden erfahren wir erst in der zweiten Hälfte des Buches, und sie werden auch da nur selten gebraucht. Der Mann geht seinen »Aufgaben« – eigentlich müßte man alle im Roman vorkommenden Tätigkeiten, Zustände und Empfindungen unter Anführungszeichen setzen – in der Fabrik nach; die Frau ist, wie wir wiederum relativ spät erfahren, Alkoholikerin und hat ein kurzes Verhältnis mit einem Studenten. Die meiste Erzählzeit wird auf die Beschreibung sexueller Handlungen verwendet. Das namenlos bleibende Kind fungiert häufig als Störfaktor; es wird vom Vater gezwungen, Geige zu lernen, treibt aber lieber Sport. Am Ende tötet die Mutter den Sohn; diese Episode wird auf einer knappen Seite beschrieben und durch nichts außer der allgemeinen Gewaltatmosphäre – jeder könnte in jedem Augenblick Opfer eines Mordanschlags werden – angekündigt.

Dies also ist die Geschichte, und meine Fragen an den Text lauten: Erstens, *wie* wird diese Geschichte erzählt? Die Antwort wird es möglicherweise erlauben, das Bewegungsprinzip des Romans oder seinen Motor ausfindig zu machen. Und zweitens, in welcher Beziehung stehen die narrativen Elemente zu anderen Aussagelementen des Textes?

Die Autorin von *Lust* verknüpft die narrativen Einheiten auf der Mikroebene des Erzählens vorwiegend auf assoziative Weise. Daß wir immer dann, wenn das Wortfeld des »Assoziierens« ins Spiel gebracht wird, das Epitheton »frei« erwarten, hat nicht nur mit der Berühmtheit Sigmund Freuds und seiner therapeutischen Methode zu tun. Die Erwartung wird durch die Sache selbst nahegelegt, denn von assoziativen Verfahren spricht man ja eigens, um sie gegen strengere Verknüpfungsverfahren abzuheben: die der Kausalität, des Argumentierens oder der ästhetischen Proportionalität. Dem so verstandenen Assoziieren eignet immer ein gewisses Maß an Freiheit. Um das Maß zu benennen, möchte ich drei verschiedene Grade einführen: gesteuertes Assoziieren, lockeres Assoziieren und (im eigentlich Sinn) freies Assoziieren, bei dem allenfalls auf unbewußte Weise Regelmäßigkeiten entstehen werden. Bei Jelinek finden wir in verschiedenen Textabschnitten alle drei Grade, doch das gesteuerte Assoziieren überwiegt. Zu klären ist zunächst, wodurch es gesteuert wird.

Unterscheiden möchte ich das Assoziieren von der Technik der Collage, die bestimmten, meist vom Autor gewählten oder erfundenen Anordnungen bzw. Konstruktionsprinzipien folgt. Jelinek läßt sich von den Einfällen treiben; *Lust* ist in diesem Sinn kein konstruierter, sicher kein konstruktivistischer Text. Wo das Assoziieren einen sehr hohen Freiheitsgrad erreicht – »frei wovon?« diese alte Frage ist hier durchaus am Platz, und ich will sie zu beantworten suchen –, kommt entweder das Unbewußte ins Spiel, oder die Autorin bemüht sich vorsätzlich um Inkohärenz. Ich glaube, daß es sich vor allem um letzteres handelt: die »kompositorische« Inkohärenzen sind Teil einer sprachlichen Zerstörungsarbeit.

Wovon werden nun die narrativen und diskursiven Assoziationen Jelineks gesteuert? Von der Sprache – diese Antwort ist viel zu allgemein, aber jedem halbwegs erfahrenen Leser ist klar, daß die Suche nach einer Antwort in diese Richtung gehen muß. Präzisierung: Jelineks Assoziationen sind vom Wortspiel gesteuert. Vom Wortspiel als Prinzip, als wesentlicher sprachlicher Formulierungsmöglichkeit, die allerdings die Sprache auch auf die Probe stellt und in Krisen führt. Dabei greift Jelinek auf drei Varianten des Wortspiels zurück: auf das Spiel mit der Mehrdeutigkeit, dessen narrative Wirkungen sie jeweils zur Entfaltung bringt; das Wörtlichnehmen von tropischen (oft metaphorischen) Ausdrücken; und die Verknüpfung von Elementen aufgrund phonetischer Ähnlichkeiten unter Absehung vom semantischen Gehalt. Im ersten Fall multipliziert die Autorin die Wortbedeutungen, sie bringt die Wörter gleichsam zur Explosion. Im zweiten Fall reduziert sie die Bedeutungen: Während eine Metapher zwei Bedeutungsebenen aktualisiert, beschränkt die Autorin sie gewaltsam auf eine einzige, was beim Lesen zunächst ein Gefühl von Falschheit, zumindest aber Irritation erzeugt. (Allerdings ist zu bedenken, daß sich der Leser an Jelineks Verfahren gewöhnen kann und die Falschheit möglicherweise nur noch als »Schrägheit« wahr-

nimmt. Die Irritation oder Unlust am Text kann sich in Lust verwandeln.) Bei der rein phonetischen Assoziation schließlich entstehen unvorhergesehene, semantisch freie Aussagen, die die Autorin nicht mehr oder nur bedingt kontrolliert. Um ein Bild aus Jelineks *Nobelvorlesung* zu gebrauchen: Sie läßt ihren Sprachhund von der Leine, wohl wissend, daß er nach einer Weile zurückkehren wird, und tatsächlich nimmt sie ihn dann erneut an die Leine.

Neben dem Wortspiel erfüllt die Periphrase eine Steuerungsfunktion in Hinblick auf das Erzählen. Im Fall der Periphrase wird ein Gedanke, ein Bild, eine Vorstellung gedanklich gesetzt, aber auf indirekte Weise verbalisiert – in manchen Fällen auf *möglichst* indirekte Weise. Der Umweg der Periphrase bringt neues Sprachmaterial, das seinerseits den gedanklichen oder narrativen Prozeß vorantreiben kann, oft in eine Richtung, die die Erzählerin, die ich mit der Autorin gleichsetze (öfters im Text sagt sie »ich«), in ihrer gedanklichen Arbeit zunächst nicht beabsichtigt hat. Auch die Periphrase bietet Möglichkeiten zur Lockerung der bewußten Intention des Erzählens und Argumentierens. Festhalten möchte ich, daß der Leser trotz des sprachlichen Aufwands, der den Eindruck einer chaotischen »Wucherung« erzeugen mag, ohne weiteres die jeweils gemeinte Bedeutung erfassen kann. Meiner Meinung nach sind Jelineks Texte sehr leicht zu verstehen, auch wenn konkrete Leser das Gefühl haben mögen, sie nicht oder »nicht gut« zu verstehen. Die häufige Verwendung der Periphrase trägt zusammen mit der Häufigkeit der Wortspiele zum ornamentalen Charakter der Sprachformen bei. In einem Interview hat sich Jelinek einmal als »barockes Racheengel« bezeichnet. Das scheint mir ein zutreffendes Etikett zu sein.

Zur Steuerung der assoziativen Textbewegung von *Lust* trägt weiterhin ein Fundus von Floskeln, Klischeesätzen, literarischen Zitaten und Werbesprüchen bei, die Jelinek bei zahlreichen Gelegenheiten einfließen läßt und semantisch verwertet. Diesen Fundus hat Jelinek immer parat, und sie parodiert, was sie ihm entnimmt, ganz egal, ob es sich um eine alltägliche Redewendung oder um ein hochliterarisches Zitat handelt. *Lust* enthält mehrere Hölderlin-Zitate, die im ursprünglichen Kontext elegisch oder pathetisch wirken. Bei Jelinek wirken sie, parodistisch gebrochen, wie Witze. Wenn sie auf diese Weise zitiert, nähert sich die Autorin am ehesten der Collage-Technik. Sie entwickelt dabei keine inhaltlich bestimmte Beziehung zum zitierten Autor, sondern verwendet seine Texte als Material, das sie wie alle anderen Materialien ihrem von einer bestimmten Haltung geprägten Textaggregat einfügt. Etwas anders verhält es sich allerdings bei Floskeln, die im medialen Alltag präsent sind. Hier ist die auktoriale Kontrolle bezüglich Auswahl und Funktion wesentlich geringer bzw. absichtlich gelockert. Für das Auftauchen des Werbespruchs *Miles and more* in der *Nobelrede* gibt es keine »vernünftige« Erklärung. Die Freiheit der Autorin verwirklicht sich in der durch ihre Willkür eingeleiteten temporären Herrschaft des Zufalls. Die Öffnung des Textes für die Kontingenz des weithin massenmedial bestimmten »Geredes«

– um einen Begriff Heideggers zu verwenden, mit dem Jelinek trotz ihrer Heidegger-Aversion einiges verbindet – ist Teil einer sprachlichen Zerstörungsarbeit.

Ich möchte nun drei Fragmente aus *Lust* – eines aus dem Anfangsbereich, eines aus der Mitte und eines von der letzten Seite – näher besprechen. Um die bisher genannten Texteingenschaften zu veranschaulichen, lassen sich so gut wie alle Fragmente verwenden. Daß die Auswahl beliebig ist und sein kann, liegt an der Machart des Romans, der einige wenige Aussagen und Verfahrensweisen in obsessiven Variationen wiederholt. Ein einziges Fragment enthält »alles«: Das bringt gewisse Probleme für die Lektüre, aber auch die Freiheit, sich am Text zu bedienen, wie es die Theaterregisseure mit Jelineks Dramen (oder Anti-Dramen) zu tun pflegen und – wenngleich auf andere Weise, ohne etwas »auszulassen« – auch die Übersetzer in Fremdsprachen tun sollten.

Das Fragment auf Seite 21 ist eine von zahllosen Szenen, in denen ein Geschlechtsakt beschrieben wird. Dabei wenden die Akteure – die fickenden Männer: vielleicht ist es redlicher, eine solche Beschreibungssprache zu gebrauchen – stets Gewalt an, und auch in diesem Fragment gibt es Anzeichen dafür, daß es sich um eine eheliche Vergewaltigung handelt, obwohl die Frau alles in allem nicht in der Rolle des sexuell mißbrauchten Opfers erscheint, sondern bei dem Spiel mitspielt, ohne sich je zu beklagen. Alle drei Typen des Wortspiels kommen in dem Fragment mehrfach vor. »Die Musik schreit, die Körper schreiten voran.« Die Lautähnlichkeit der Wörter »schreien« und »schreiten«, die keine semantische Gemeinsamkeit aufweisen, dient dazu, die Handlung ein Stück voranzurücken. Der Mann wird als »Hund« bezeichnet, sein tierisch-instinkthafes Verhalten durch die Lautähnlichkeit des Substantivs »Rund« mit seiner kapitalistischen Tätigkeit zusammengereimt. Nachdem der Mann ejakuliert hat – »abgespritzt«, wie es in der Umgangssprache der Sexualität heißt, die Jelinek manchmal gebraucht und noch öfter periphrasierend ersetzt – nachdem er also abgespritzt hat, fällt er in Absprunghaltung von der Frau ab. »Abspringen«, »abfallen«, »Abfall sein« lautet die Assoziation, denn der verspritzte Samen wird als Abfall bezeichnet – wiederum typisch für das ganze Buch, wo die Körperausscheidungen häufig als Müll vorgestellt, das heißt aber: auf der Projektionsfläche der Analität, der Scheiße gesehen werden. Der Gebrauch des Wortes »Abfall« dient der Autorin dazu, die Frau dorthin zurückzustellen, »woher sie kam«, nämlich in die Küche. Mit dieser letzten Assoziation endet das Fragment.

Mir ist keine sorgfältige Definition des Ausdrucks »Kalauer« bekannt, obwohl er oft gebraucht wird, auch in Zusammenhang mit den Werken Elfriede Jelineks. Ich selbst habe auch keine Definition zu bieten, aber nach meinem Empfinden bewegen sich Jelineks Wortspiele generell an der Grenze zum Kalauer, und nicht selten jenseits davon. Das ist insbesondere der Fall, wenn sie metaphorische Aus-

drücke wörtlich nimmt und auf eine frühere, primitivere oder konkretere Stufe des Bezeichnungsvorgangs zurückstellt. Die Frau des Direktors »gerät etwas aus ihrer Fassung«, das kann hier materiell-räumlich bedeuten, daß ihr Körper schwankt; zugleich aber aktualisiert Jelinek die Bedeutung eines Rahmens wie bei einer Brillenfassung oder eben der Fassung einer Glühbirne, die im aktuellen Bedeutungsfeld benachbart ist und prompt von Jelinek eingesetzt, in den Text gesetzt wird. Was ist nun aber die »Birne«, welches Signifikat sollen wir dem Wort bei der Lektüre geben? Die in der österreichischen Umgangssprache geläufige Bedeutung »Menschenkopf« liegt nahe, aber ich denke, in diesem Fall handelt es sich wie in so vielen anderen Fällen um das *eine* Signifikat, das als Supersignifikant dient, um den Phallus nämlich, also den Schwanz des Herrn Direktors. Die Birne des Mannes – sie möchte anschwellen und erglühen – hat Mühe, die Fassung – oder das Loch – der Frau zu finden. Er findet es, denn, wie der Leser von *Lust* bis zum Überdruß erfahren wird, der Direktor ist äußerst potent, und träufelt der Frau etwas ins Ohr. An dieser Stelle sieht die Normalsprache metaphorische Liebesworte vor, die gewöhnlich »geträufelt« werden, aber Jelinek demaskiert die »liebe« Verbalität als Körperausscheidung, genauer: als Spucke. Wie sagte schon Ernst Jandl? »Im Falle eines Phallus klebt Uhu wirklich allus.« Nach dem Akt findet der Mann zum »guten Ton« zurück: Auch diesen Ausdruck nimmt Jelinek wörtlich, sie läßt den Mann – wieder ein winziger narrativer Ruck – Geige spielen. Die Nähe von brutalem Sex und holder Kunst, von Jelinek mehrfach inszeniert, erinnert an das bekannte Stereotyp vom SS-Offizier, der im Vernichtungslager nach getanem Tagewerk Schubert spielt.

Der dritte Typus des Wortspiels arbeitet mit der Doppeldeutigkeit von Ausdrücken: Ein Wort kann gleichzeitig in zwei Beziehungen, zwei Referenzen verstanden werden. Der Mann, er steht hier metonymisch für seinen Schwanz (auch sonst reduziert Jelinek den Mann gern auf sein Genital), ist »wie ein Schuß herausgeknallt« – da klingt die Bedeutung »durchgeknallt« mit: Er kann sich nicht mehr beherrschen, er spielt verrückt. Auch der vorhin zitierte »gute Ton« aktualisiert zwei Bedeutungen, und selbst in das Wort »Glieder«, das Jelinek sonst wegen seiner Harmlosigkeit meidet, kommt einiges an semantischer Unruhe, denn die metaphorische Bewegung wird umgedreht, sie zielt nicht mehr auf das kleine Ding, den Phallus, den Signifikanten, sondern steigt von diesem empor zur Vorstellung der endlosen Verknüpfungen, die »die Natur« ausmachen. Ein Satz wie »In der Natur haben wir doch alle Platz!« ist bei solcher Sprachbehandlung kein Trostspruch, sondern geballter Zynismus, schärfste Häme. Wenn die Autorin mit diesem Satz über das Driften der Assoziationen hinaus etwas Bestimmtes meint, dann das Gegenteil vom Gesagten: Die Natur – das All, aber auch unsere eigene kleine Natur, die uns durchknallen läßt – wird uns alle verschlingen. Am Ende des Fragments tritt Schlamm aus dem Mund und dem Genital des Mannes. Das Wort »Schlamm« lädt ein zur Konnotation »Schleim«, Spucke und Samen werden

gleichgesetzt, beides mit der Wertigkeit von Schmutz versehen. Auch diese Beobachtung nötigt mich zu einem Kommentar: Jelinek stellt Sexualität durchweg als etwas Ekliges dar.

Jelinek bedient sich, meist in verformender, demontierender Absicht, geläufiger oder verblichener Metaphern und prägt selbst immer wieder neue. Die Funktion ist dabei meist umschreibend, das »eigentlich« Gemeinte bleibt transparent, es läßt sich klar erkennen; die Vielfalt des aufgetragenen metaphorischen Materials macht die eigentliche literarische Qualität des Textes aus. Die Rekordsucht, die Jelinek an diversen Sportarten ironisch kritisiert, ist ihrem eigenen Verfahren nicht fremd – Einar Schleaf hat dies erkannt und die Schauspieler bei seiner Inszenierung des *Sportstücks* als rezitierende und gestikulierende Theatersportler auftreten lassen. Im Fragment auf Seite 21 von *Lust* finden wir die bereits besprochene Metapher »Birne«, gleich darauf den »Hund«, der auf den Direktor bezogen wird, und im selben Atemzug die »Waffe«, die auf seinen Schwanz bezogen wird. Oft baut Jelinek Metaphernfelder auf, die allerdings keine große Weite gewinnen und daher kaum als Allegorien zu werten sind. Die Dynamik der Assoziationen treibt die Erzählerin zu immer neuen Vorstellungsebenen, die manchmal inkongruent sind, wobei man in einigen Fällen den Eindruck hat, daß ihr die Inkongruenz »passiert«, in anderen wieder, daß sie die Inkongruenz bewußt herbeiführt. Nimmt man den Text beim Wort, so zeigt uns Jelinek hier einen bewaffneten Hund. Solche Bilder empfindet der Leser als schräg oder schief (die Adjektive lassen sich sowohl zur negativen als auch zur positiven Wertung gebrauchen). Und wenn er, der Leser, den Assoziationsfluß unterbricht und weiter nachdenkt, findet er vielleicht zu einer neuen Kongruenz, die er bestätigen kann: Ja, stimmt schon, der Mann ist ein durchgeknallter, bewaffneter, um sich schießender Hund. Damit sind wir allerdings zu keiner neuen Erkenntnis gelangt, sondern zur Wiederholung einer Grundthese Jelineks. – Steigen wir zurück in den Assoziationsfluß: Am Ende der Metaphernkette Birne-Hund-Waffe erscheint eine Blume, die »nicht lang geblüht hat«: eine Aussage, die mich dazu veranlaßt, das Wort »Blume« auf den Schwanz des Direktors zu beziehen. Da die Autorin soviel verschiedenes Sprachmaterial auf immer wieder dieselben, wenigen Signifikate bezieht, entsteht im Verlauf der Lektüre eine Erwartungshaltung, ein Automatismus des Verstehens. Man »lernt« Jelinek lesen, indem man die Reflexe der Autorin verinnerlicht. Die Inkongruenz der Blume allerdings bleibt bestehen, die Verbiegung läßt sich nicht mehr geradebiegen. Der Leser muß sie schlucken, auf die Gefahr hin, sich den Magen zu verderben.

Einige Wendungen im Fragment Seite 21 sind Periphrasen im engeren, rhetorischen Sinn. Der Direktor sieht die Hände seiner Frau als »Feindinnen«, das heißt, er personalisiert die beiden Körperteile. Das Signifikat »Hände« wird hier direkt benannt und danach noch einmal umschrieben. Dieses Verfahren erzeugt den Eindruck von Umständlichkeit oder Sonderbarkeit eines »eigentlich« ganz

einfachen oder normalen Vorgangs; mit dem Brechtschen Begriff könnte man auch von »Verfremdung« sprechen. Auf den Satz mit den Feindinnen folgt der zunächst etwas rätselhafte Satz »Auch seine Knechte liebt er nicht.« Das Substantiv »Knechte« könnte eine weitere Personalisierung der Hände sein: Die Hände der Frau haben ihm zu dienen, aber der Mann liebt sie nicht, obwohl er ihre Dienste gern in Anspruch nimmt. Es könnte aber auch eine Konnotation aktualisiert werden, eine Parallele, die wir als geübte Jelinek-Leser erwarten: Der Direktor mag nicht, daß sich seine Frau wehrt, und er mag nicht, daß sich die Arbeiter in seiner Fabrik wehren. Die Verknüpfung der beiden Ebenen wäre hier frei, weder durch Spracheigenschaften noch durch eine diskursive Logik bestimmt. – Eine im Kontext von *Lust* viel geläufigere Umschreibung bezieht sich auf den Vorgang der Ejakulation, der immer wieder mit Wörtern wie »sich entleeren«, »sich ausleeren« und »sich ergießen« umschrieben wird, meist ohne metaphorische Prozesse in Gang zu setzen. Eigenartig finde ich den Gebrauch des Worts »Tagesgebäck« am Ende des Fragments. Einmal ist darin wohl eine Bedeutung wie »der tägliche Fick« enthalten, andererseits konnotiert die Formulierung auch »Teegebäck«, das an dieser Stelle aber nur fremd, deplaziert, inkongruent wirken kann. Neben bewußter Verfremdung gibt es bei Jelinek auch Herde reiner Befremdlichkeit, kleine Apotheosen der Inkongruenz, die sich allen Bezugnahmen verweigern. Geifernder Schlamm und feines Teegebäck – wahrlich eine seltsame Nachbarschaft.

Vielleicht liegt hier einfach ein Fehler vor? Jelinek hat sich verschrieben, oder genauer, sie verschreibt sich absichtlich, immer wieder, sie spickt ihren Text mit Fehlern, die wortspielerische Effekte haben können, jedenfalls aber zum Funktionieren der narrativen Assoziationsmaschine beitragen. »Tagesgebäck« – eigentlich soll es ja »Teegebäck« heißen. Der Mann möchte sich »in Gold aufwiegeln lassen« – ein Fehler, natürlich läßt er sich in Gold *aufwiegen*. Die Assoziation von Sex und Sport bzw. Olympiade ist hier übrigens frei (und reproduziert ein weiteres Denkstereotyp), die Verwendung von »aufwiegeln« verweist zurück auf die Erregungssucht des Mannes, der immer nur das eine will und nie genug davon kriegen kann. Im Fragment Seite 21 finde ich keine weiteren Verschreibungen und Verballhornungen. Um zu belegen, daß sie den Gesamttext spicken, zitiere ich hier noch ein paar weitere, aus anderen Fragmenten: Das Kind horcht »auf die Kunst und die [sic!] Sport«, »was kommt auf dem Strich heraus?«, die Wintersportler transportieren ihre »Pickeln« (statt »Pickel«), die Zeit der Frau ist »bekränkt« (statt begrenzt). Ein regelrechtes Feuerwerk an Fehlern bietet der folgende Satz (S. 148): »Was für ein Wirkstoff, halb Gott, helf Gott, daß der seine eigene Vergrößerung, ohne als Heiliger gemartert an der Wand zu hängen, bewerkstättigen kann!« Wirkstoff statt Werkstoff, halb Gott in »helf Gott« korrigiert, gemartert statt gemartert, bewerkstättigen statt bewerkstelligen statt bestätigen. . . Die Bedeutungen sind hier überschritten und komprimiert, in einer Dosis, die an das

Gedicht *Wien, Heldenplatz* von Ernst Jandl erinnert, der sich ebenfalls – phasenweise – einer defekten Sprache bediente. Jelinek tut mit solchen Verfahren der Sprache Gewalt an wie der Direktor seiner Frau und seinen übrigen Knechten. Schreiben übernimmt Rachefunktion in Vertretung des weiblichen, des mißbrauchten, des ausgebeuteten Geschlechts – oder *ohne* jede Vertretung, nur für die Autorin persönlich, denn in *Lust* gibt es keine »positiven« weiblichen Subjekte, die in den Genuß der Lust der Rache kommen oder auch nur zu kommen verdienen.

Im auf Seite 154 beginnenden Fragment verwendet Jelinek dieselben Verfahren. Erwähnen will ich nur die Technik der Zusammenbindung mehrerer Satzteile oder Sätze durch ein Verb; eine Technik, die bei Sprechern der Umgangssprache recht beliebt ist und, je nach Situation und Gebrauch, sich dem Kalauer nähern kann. Der Sohn des Ehepaars gerät nicht ins *Stocken* und er gerät ins *Schlendern*; dem Sohn wird das *Geld* knapp und seinen bäuerlichen Schulkameraden wird die *Zeit* knapp; die Senkgruben schützen die *Natur* vor den Menschen, aber niemand schützt den *Menschen* vor seinen Gläubigern.

Und eine Inkongruenz möchte ich erwähnen, einen schiefen Vergleich von Eis (vermutlich Eisbrocken) und Styroporwürmern, also von einem Erzeugnis der Natur und einem industriell gefertigten Kunststoff. Was hat beides miteinander zu tun? Nichts, aber vielleicht strengt Jelinek genau deshalb den Vergleich an. Eine andere Regelmäßigkeit steht freilich im Hintergrund, nämlich die Demaskierung der Natur als künstliches Erzeugnis und die Entlarvung der Vorstellung einer naturverbundenen Existenz als ideologische Lüge. Das harmonische Bild der Alpen wird von Jelinek immer wieder aufgebrochen, die Ingredienzien, die zusammen den touristischen Einheitsbrei ausmachen, werden auseinandergebogen.

Das Fragment besticht aber weniger durch sprachgewaltige Rekorde als durch das Tempo seiner Assoziationen, das es ermöglicht, im Nu ein alpenländisches Sozialpanorama entstehen zu lassen. Dieses Panorama im Panorama des Romans erweist sich freilich erst im nachhinein als solches, denn die Dynamik, die sich dem Leser mitteilt, wird durch Wortspiel und auktoriale Willkür hervorgerufen. Zunächst sehen wir die Kleinfamilie beim Frühstück, das Kind ist, mit einer kleinbürgerlichen Sprachfloskel, ein »Sonnenschein«, was Jelinek sogleich die Gelegenheit zu einer Assonanz gibt, einem seltsamen Kinderreim: »Solch ein Sonnenschein bringt Taschengeld ein.« Damit ist das Geld-Thema eingebracht, und von hier ist es nur ein kleiner Sprung bis zum Geldmangel der Nebenerwerbsbauern, die in die Fabrik arbeiten gehen müssen. Das Mittelglied zwischen den beiden Elementen, gleichsam die Sprunghilfe, bildet die Tatsache, daß der Sohn des Direktors mit den »armen Kindern« in die Volksschule geht. Der Wirbel der Assoziationen wird nun immer schneller, der Gebrauch von Landschaft nicht zu Bewirtschaftungs-, sondern zu Freizeit Zwecken findet Erwähnung, dann ein kurzer, wahrlich klischeehafter Schwenk zu den Jägern, die in die »Eingeweide« des

Waldes schießen (die Eingeweide dienen der Erzählerin nur dazu, eine Prise Makabrität beizufügen, assoziationsfördernd oder gar aussagekräftig sind sie nicht). Dann Senkgruben, Evokation von Scheiße und Abfall, Bankangestellte (der österreichische Leser denkt an die Raika). Kurz wird der Schisport eingeblendet, dann eine Haushälterin nach oder vor dem Einkaufen, die trivialreligiöse und selbstverständlich parodierte Frage nach der Existenz eines höheren Wesens taucht auf, ehe die Erzählerin den Leser in seiner Einsamkeit zu Hause anredet und einen Vertreter ankündigt, der Zeitungsabonnements anbietet, was Jelinek die Gelegenheit zu einer kurzen, ironischen Erwähnung der Politikerkaste gibt. In seinem letzten Drittel ist das Fragment nur noch eine chaotische Aufzählung, die eigentliche Spracharbeit, die den Roman sonst auszeichnet, tritt in den Hintergrund.

Nun noch, zum Abschluß der Textanalysen, das Fragment von der letzten Seite des Romans. Es handelt sich um eine Parodie gruselromantischer Szenarien; auch an die Selbstmordszene Ophelias in *Hamlet* könnte man denken. Auf groteske Weise läßt Jelinek hier die Medienwelt einbrechen, wieder einmal ein Wortspiel als Scharnier benützend: »Schöne Ruhe« – also der Tod, die Ewigkeit – »winkt, und auch die Sportler winken einander ja bei jeder Gelegenheit zu, wenn ein Publikum dafür da ist.« Die Zusammenstellung wirkt komisch und verhindert jedes Pathos, jede Möglichkeit zum Mitleid mit dem armen Buben. Der Bub wird in einer Art Nekrolog noch einmal als Vertreter der Konsumgeilheit charakterisiert, das »Geld« personalisiert, es renne frei auf der Welt herum, wenn es niemand an die Leine nehme. Ich neige dazu, die selbstreflexive Bemerkung der Erzählerin: »Jetzt ist es wider Erwarten so ausgegangen, daß ausgerechnet der Jüngste der Familie das dumme Gesicht der Ewigkeit als erster wird sehen dürfen« (eine letzte Periphrase, Umschreibung des Todes) wörtlich zu nehmen. Jelinek plant ihre Erzählungen nicht, sie überläßt sich vielmehr den von Wortspiel, Metapher, Periphrase, Zitat und Floskel ausgelösten Dynamiken und nimmt, was der Strom so bringt, zum Beispiel den kaum zu »erklärenden« Tod des Buben. Ein Tod mußte es auf alle Fälle sein, denn am Ende kann nichts anderes stehen, und irgendwie muß der Strom der Worte ja einmal aufhören. Trotzdem hat *Lust* ein offenes Ende, denn es sind noch nicht alle gestorben. »Aber nun rastet eine Weile!« Der frenetische Schöpfer, der nach vollbrachter Schöpfung zu ruhen gedenkt, ist in Wahrheit ein Vernichter; das höhere Wesen, nach dem soeben noch gefragt worden ist, entpuppt sich als Schnitter Tod. Und die Rächerin kann ihrerseits nichts anderes tun, als vernichten. Auch sie hat manchmal eine Pause nötig.

Die beschriebene Methode des die Zwänge der Sprache bald umspielenden, bald unterlaufenden Assoziierens könnte zu einem hemmungslosen Ausufern der Romane Jelineks führen. (Eine der Stimmen in mir sagt: Warum nicht?) Daß das

nicht immer der Fall ist, dafür sorgt eine ziemlich strikte Hinführung des Materials zu einer Handvoll exakt umgrenzter Themen. Diese lassen sich ebenso leicht identifizieren, wie sich der Inhalt ihrer Erzählungen zusammenfassen läßt. Die beiden wichtigsten, denen sich alle übrigen unterordnen, sind kapitalistische Ausbeutung und patriarchale Herrschaft. In *Lust* steht die Sexualität – als Kampf der Geschlechter – im Vordergrund, hinzu kommen Konsumgier, Sport, Tourismus, Umweltzerstörung. Ein Thema, das für Jelinek in den neunziger Jahren an Bedeutung gewinnen sollte, ist Krieg und dessen mediale Vermittlung. Überhaupt scheinen die Themen mediengesteuert zu sein, die Auswahl vorgenommen von einer Person, die die Wirklichkeit durch den Filter der Massenmedien wahrnimmt, dabei immer wieder auch die Medien selbst thematisierend, ohne sich je deren Sog zu entziehen. Auffällig ist, daß Jelinek weder von einer zu erzählenden, ihr vielleicht am Herzen liegenden Geschichte und auch nicht von einer zu erarbeitenden ästhetischen Form ausgeht, sondern von einem Thema, das sich im Verlauf der Arbeit dann aufspalten und unterteilen kann. Die assoziative Methode führt zu einem Themenmix, in dem diverse Subthemen, wie Bankkonten für Teenager (Subthema der Konsumgier), kristallisieren können, wo sich aber der Eindruck von Wiederholung des Immergleichen trotz aller sprachlichen Variationen nicht vermeiden läßt – möglicherweise ist dieser Eindruck sogar bezweckt. Die von einigen Kritikern festgehaltene Mechanik von *Lust* hängt nicht nur mit dem Thema der gewaltgetränkten, sadistischen Sexualität zusammen, sie ist vielmehr Teil der Weltansicht Jelineks und der Weltordnung, die sie als Autorin beim Schreiben vornimmt. Der von Jelinek geschilderte Kapitalismus ist sowohl in den phantomhaften Fabriken wie auch im Konsumalltag des isolierten Massenmenschen ein sadistisches und mechanisches Getriebe. Die Dispositive ihres Schreibens bringen es mit sich, daß Jelinek dazu neigt, die genannten Themen in *Lust* wie auch in ihren späteren Büchern und Theaterstücken auszureizen. Dieser Vorgang hat etwas Bulimisches: Das Subjekt frißt in einer Mischung aus Lust und Ekel möglichst viel in sich hinein, um es unverdaut wieder auszukotzen. Danach kann – und muß – der Vorgang von neuem beginnen. In einem solchen Universum gibt es keine Entwicklungen, keine Versöhnungen, keine Trennungen. Keine Veränderungen. Die Bahnen sind festgelegt. *The show must go on.*

Die Themen dienen der Ordnung und Begrenzung eines wuchernden, chaotischen Textes, aber sie stiften keine Einheit. Woher kommt dann aber das Gefühl von Einheitlichkeit, das unabweisbar ist, wenigstens für Leser, die in das Jelineksche Textgetriebe »hineinkommen«? Etwas hält die Elemente im *drive* der Assoziationen zusammen. Auch auf diese Frage ist die Antwort einfach: Zusammengehalten werden die Elemente von der eigentümlichen Haltung der Autorin, die mit Wörtern wie »Spott und Hohn«, »Häme«, »Sarkasmus« bezeichnet werden kann. Da es bei Jelinek weder positive Helden noch bemitleidenswerte Opfer noch abscheuli-

che Täter gibt, die uns erschrecken könnten, sondern nur Agenten von Themen, Unterthemen und Ideologemen, können wir uns im Verein mit der Autorin der Häme über das verrottete Österreich hingeben, das der Rest der Welt als Minimundus lesen mag, als Modell der verrotteten Welt. Wer einen Text wie *Lust* nicht als Total satire liest, liest ihn falsch. Wer ihn ohne zu lachen liest, hat sich von ihm schon düpieren lassen. Häme bedeutet in vielen Fällen Schadenfreude, der Knall der explodierenden Sätze vernimmt sich als »ätsch!«, und der stille Kommentar lautet: Es ist alles beschissen grauenhaft hoffnungslos, und es ist recht so. Daß es so ist, gibt mir erst die Möglichkeit für mein Gelächter und meine Sprachkunststücke. Einen anderen Ausweg, wenn das ein Ausweg ist, sehe ich nicht.

Hinter den Themen und der Haltung kann man unschwer eine Ideologie ausmachen. Sehr knapp formuliert: Jelinek diagnostiziert in ihren Texten den heillosen Zustand einer ödipal strukturierten patriarchalischen Klassengesellschaft. Ihre Sichtweise der Wirklichkeit (oder der Medienbilder), denn trotz ihrer Hermetik beanspruchen die Texte, etwas davon wiederzugeben, ist marxistisch und feministisch, und zwar ganz im Sinn der orthodoxen Lehren. Hinzu kommt, eher als Appendix denn als zentrales Anliegen, eine Sensibilität für die ökologische Problematik. Jelineks Bücher strotzen von Gewißheiten, sie animieren nicht zum Zweifel. Die Spur der erzählten Assoziationen beschreibt keine Suche, sondern die Wiederholung des im voraus Gewußten. Daß die Autorin mit »sozialistischem Realismus« dennoch nichts gemein hat, liegt daran, daß es ihr in ihrem Schreiben nicht möglich ist, Alternativen zu dem beschriebenen verrotteten Universum zuzulassen und einen archimedischen Punkt, der nicht ihr eigener Schreibtisch wäre, auch nur zu denken. Ihre Texte können daher auch nicht parteilich sein, wie es jene Doktrin fordert. Sie sind weder parteilich noch unparteilich, sondern antiparteilich, insofern sie gegen alle Parteien, Vertreter, Figuren vorgehen, wie ja auch Jelineks Sprache gegen die Sprache vorgeht und nicht gegen einzelne sprachliche Äußerungen.

Warum geht Jelinek gegen die Sprache vor? Weil Sprache das erste und letzte Bindemittel jeder menschlichen Gesellschaft ist. Die Sozialisierung erfolgt in der und mit der Sprache, und wenn man zugibt, was Jelinek voraussetzt, daß nämlich Sozialisierung ausnahmslos durch ein Ensemble von Zwangsmaßnahmen geschieht, die das Individuum entweder vernichten oder zu einem Hampelmann des Geldes und des Konsums, der Unterwerfung, des Sexualtriebs und der Machtgier machen, dann gibt es auch keine Möglichkeit, sich mit der Sprache zu versöhnen. Lustgewinn ist, hat man diesen Befund einmal angenommen, allenfalls noch in der Zerstörung möglich. Ein antisozialer Impuls ist bei vielen Autoren der Moderne festzustellen, und die schönsten Sprachgebilde, aber auch die dunkelsten, prekärsten, sind in Aggressionsakten gegen sozial verbindliche Normalsprachen entstanden. Welche angewandte, gesprochene Sprache wäre aber keine normative und normalisierende – außer der Sprache der Irren, und eben die der Dichter?

Mit ihren poetischen Aggressionsakten setzen sie, oft von der Sehnsucht nach einer idealen Form der Gemeinschaft, einer Kommunion umgetrieben, die Möglichkeit von Kommunikation aufs Spiel. Diese Gefahr, wenn es denn eine Gefahr ist und nicht eine Chance, besteht auch bei Jelinek. Die österreichischen Kulturkämpfe um ihre Person und ihr Werk zeugen davon. Ihr politisches Engagement steht nicht im Einklang mit ihrer antiparteilichen Literatur, sondern im Widerspruch dazu.

Lust ist von kurzen, eher unauffälligen, versteckten Anreden an ein Publikum und Ich-Aussagen durchzogen. Nimmt man diese ernst, muß man annehmen, daß die sprachkritische Autorin ein Publikum wenigstens ins Auge faßt. Allerdings nur, um es vor den Kopf zu stoßen. Es ist kaum vorstellbar, daß ein Leser, der diese Anreden auf sich bezieht, den Text bis zum Ende liest. Warum sollte er sich beschimpfen lassen? Warum sollte überhaupt ein notorischer Dummkopf, denn als solchen setzen ihn die Anreden voraus, ein Buch von Jelinek zur Hand nehmen? Da gibt es einen Widerspruch, wie er jeder radikalen Publikumsbeschimpfung eignet, die das Publikum mit sprachlicher Eloquenz vertreiben will, es zu diesem Zweck aber braucht. »Dort auf die Reservebank gehören Sie hin, dort sieht niemand Ihre stockerartigen Arschbacken und ihre müden Hundezitzen« usw. Ihr Bild vom Leser, das die Autorin hier preisgibt (auch wenn es sich nur um ein Spiel handeln sollte), gleicht dem des abstrakten Personals, das den Roman bevölkert. Tatsächlich wird sich kaum ein Leser von solchen Tiraden betroffen fühlen. Ich jedenfalls nicht. Der Text öffnet sich an diesen Stellen der Kommunikation, um sich ihr im selben Augenblick wieder zu verschließen. Das Jelineksche Universum schnappt wieder zu: besser, wir legen unsere Finger, unsere Herzen nicht hinein, sondern betrachten es von außen, lachen darüber, schütteln den Kopf über die Kalauer und denken, was wir ohnehin manchmal denken: Die Welt ist schlecht.

In einem der letzten Fragmente von *Lust*, kurz vor dem finalen Kindsmord, stehen die Sätze: »Und die Kinder schwirren manchmal noch um vier Uhr nachts herum, glaube ich. Zumindest ein, zwei Stück kommen jetzt immer noch betrunken von der Disco nach Hause zurück.« Das »ich« bezieht sich auf die Erzählerin, und ich halte es nicht für ergiebig, die Erzählerin von der Autorin zu differenzieren. Jelinek sagt hier, daß sie nicht recht sicher sei, ob das von ihr Gesagte zutrifft oder nicht. Vielleicht kennt sie diese Dinge nur vom Hörensagen, oder aus den Zeitungen, dem Fernsehen. Kinder bezeichnet sie als »Stück«, mit diesem Wort zählt man sonst Vieh. Ist dieser Menschenhaß Pose, soll man ihn wörtlich hinnehmen? Sollen wir der Autorin die Lockerheit, mit der sie ihre Assoziationsketten hinwirft, abnehmen? Oder unbeeindruckt von ihren Bekenntnissen oder »Bekenntnissen« weiter daran festhalten, daß es sich um durchkomponierte Werke, um Symphonien handelt? Ich für meinen Teil glaube die Spontaneität dieser Äußerungen

zu spüren und ein verschämtes, skizzenhaft angedeutetes Selbstporträt der angeblich nur kalten, objektiven, vivisezierenden Autorin wahrzunehmen.

Eine letzte Frage, ein letztes Problem. Viele Kritiker neigen dazu, Jelinek in ihrem Schreiben eine kritische Absicht zu unterstellen. Wenn ein Universum, sei es auch ein »totalitäres«, als vollkommen geschlossen beschrieben wird, ist Kritik daran entweder unsinnig oder unmöglich, insofern niemand sich außerhalb seiner stellen kann. Aber nicht nur auf der inhaltlichen Ebene erscheint die Jelineksche Kritik fraglich, sondern auch auf der sprachlichen. Denn das ganze Arsenal, das die Avantgarde einst ausgebildet hatte, all die Varianten des Sprachspiels von der Lautdichtung bis zum Kalauer, haben längst in die Büros von Werbeagenturen und Massenmedien Einzug gehalten. Und so, wie Jelinek sie gebraucht, bewirken sie im Leseverhalten eine Automatisierung, eine Art vorausseilendes Gelächter, wie es Elias Canetti in den Wiener Vorlesungen von Karl Kraus beobachtete (nachzulesen in *Die Fackel im Ohr*), nicht aber Einhalt und Distanzierung, wie Brecht das von Verfremdungseffekten erwartete. Finden Sie es lustig, wenn die »berühmte Linzertorte« mit dem »berühmten Linzer Toten« – Adolf Hitler – in einer Kalauerei kurzgeschlossen wird, die nicht weniger zwanghaft ist als die von Jelinek gelegentlich gegeißelte Witzelei von Ö 3? Zwanghaft, denn Hitler kann als Braunauer oder Berliner oder meinetwegen als Wiener Toter durchgehen, aber als Linzer? Die Problematik der Postmoderne, daß nämlich ihre künstlerischen Hervorbringungen bis zur Ununterscheidbarkeit zwischen Kritik und Affirmation oszillieren, so daß der Begriff der Kritik seine Operativität und schließlich seinen Sinn einzubüßen droht, macht vor Jelineks Werk nicht halt. Im Gegenteil, ein Text wie *Lust* ist ein hervorragendes Beispiel für diese zeitgenössische Aporie.

Anmerkung

- 1 *Lust* wird nach der 1989 bei Rowohlt in Reinbek erschienenen Ausgabe zitiert. Meine Sprachanalyse überschneidet sich mit den von Thomas Anz in seinem Aufsatz *Über die Lust und Unlust am Text. Zu Elfriede Jelineks »Lust«* (www.literaturkritik.de) vorgestellten, Freuds Theorie von den Beziehungen zwischen dem Witz und dem Unbewußten aufnehmenden Analysen. Der Frage, ob die kritische Absicht von Jelineks Texten nicht durch Simulation des Kritisierten in Affirmation umschlägt, wird auf recht verschiedene Weise von Karin Fleischanderl in *Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks*, in: *kolik*, 18/2002, und von Bärbel Lücke in ihrem Aufsatz *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer*, in: *Weimarer Beiträge*, 3/2004, nachgegangen. Der Begriff des Ereignis-Amalgams bzw. die Diagnose sprachlicher Amalgamierungstechniken stehen dabei im Zentrum. Den Kontext und die literaturgeschichtliche Tradition zeitgenössischen wortspielerischen Schreibens habe ich in meinem Essay *In der großen Kalau. Ein Beitrag zur Rechtfertigung und Kritik der österreichischen Literatur*, in: *Literatur und Kritik*, Heft 401/402, zu skizzieren versucht.