

„Die Lust an der Unlust“ – Psychoanalytische Aspekte des Witzes bei Elfriede Jelinek

E-Mail-Wechsel zwischen Artur Pelka und Michael Wetzel

Betreff: Jelinek

Von: [Artur Pelka](#)

Datum: [20.2.2018](#)

An: [Michael Wetzel](#)

Lieber Herr Wetzel,

als eingefleischtem Jelinek-Leser und -Interpreten fällt mir immer wieder auf, wie stark die Texte der Autorin in der Psychoanalyse Freud'scher Prägung verankert sind, was sie allerdings selbst in ihren Interviews und Statements ständig nahelegt. Die psychoanalytischen Konnotationen bzw. Strategien gehen mit einer spezifischen Komik einher, die in dem sogenannten Kallauer gipfelt.

In Ihrem Beitrag für das Metzler-Komik-Handbuch haben Sie einen sehr fundierten Überblick über die zentralen Aspekte in Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* geliefert. Wenn ich Jelineks Komik vor dem Hintergrund Ihrer einleuchtenden Exegese betrachte, scheint mir die Frage nach dem ökonomischen Prinzip – das für Freud eine so große Rolle spielt – zwingend zu sein. Würden Sie dem zustimmen, dass es bei Jelinek weder um Lustgewinn noch um Ersparung der Unlust im Sinne Freuds geht, sondern geradezu gezielt um Erzeugung einer (produktiven) Unlust?

Herzlich aus dem sonnig-winterkalten Lodz

ap

Betreff: Jelinek

Von: [Michael Wetzel](#)

Datum: [27.2.2018](#)

An: [Artur Pelka](#)

Lieber Herr Pelka,

ich glaube, wir sind beide d'accord, dass psychoanalytische Strukturen des Witzes bei Jelinek „am Werk“ sind. Zugleich bedienen sie sich einer Strategie der Störung, die schon Freud bei Theoretikern wie Bergson vorformuliert gefunden hat. Ich glaube, an diesem Moment der STÖRUNG entscheidet sich die Frage nach Lust und Unlust.

Zunächst einmal würde ich auch in Hinsicht auf Jelinek der Freud'schen Unterscheidung in eine – philosophisch gesprochen – Analytik und Synthetik des Witzes folgen. Zur ersteren gehören die Analogie zu den Traummechanismen, vor allem der Verdichtung, Verschiebung und der Rücksicht auf Darstellbarkeit. Diese Mechanismen dominieren das Jelinek'sche „Kalauern“ von den *Liebhaberinnen* (Brigitte und Heinz, B & H, BH-Fabrik) bis hin zur *Klavierspielerin* (der verklemmte Klemmer). In der Synthetik kommen Freuds merkwürdige „ökonomische“ Argumente zum Tragen, die Ersparung von Unlust. Vielleicht legt es Jelinek ja darauf an, das Lachen im Halse stecken bleiben zu lassen, denn darin stimme ich natürlich mit Ihnen überein, dass bei ihr die Lust in Unlust umschlägt. Aber, so möchte ich für heute fragen, es gibt ja auch bei ihr die Lust an der Unlust, denn sonst wäre sie nicht erfolgreich (das gilt natürlich nicht für Leute wie Marcel Reich-Ranicki, der ihr Buch *Lust* zerreißt). Aber was ist diese Lust an der Unlust, und wie wird sie erzeugt?

Mit herzlichen Grüßen

Michael Wetzel

Betreff: Jelinek

Von: [Artur Pelka](#)

Datum: [9.3.2018](#)

An: [Michael Wetzel](#)

Lieber Herr Wetzel,

gewiss ist eine spezifische „Lust an der Unlust“ – wie Sie es treffend formulieren – konstitutiv für Jelineks Komik. Sie selbst sagt, dass sie als Autorin bei besonders ernsten, also keineswegs lustigen Themen besonders komisch werden müsse, nicht zuletzt aus politischen Gründen. Das so hervorgebrachte Komische hat mehrere Gründe und Funktionen. Zunächst liegt dieser Strategie offensichtlich ein subversives Moment zugrunde, denn Kritik an Machtstrukturen bzw. konkreten Personen kann wohl mittels der Komik am produktivsten geübt werden. Es handelt sich dabei sozusagen um eine Lust an der Fallhöhe. Als Paradebeispiel kann hier Jelineks Waldheim-Dramolett *Präsident Abendwind* oder ihre Hörbiger-Wessely-Posse *Burgtheater* genannt

werden, wo die Unlust an den Berühmt-Berüchtigten in die Lust, sie lächerlich zu machen, umschlägt. Es ist selbstverständlich kein gemeines Verlachen, denn das Komische kippt zugleich ständig in das Tragische (oder umgekehrt) um, was den von Ihnen betonten Aspekt des Lachens, das im Halse stecken bleibt, verursacht. Wichtig ist natürlich auch, dass die Komik bzw. Lust einerseits als eine Art Verfremdungseffekt fungiert, der die Leserschaft bzw. das Publikum gegebenenfalls „aktiviert“, andererseits könnte es sich in diesem Falle vielleicht auch um ein Quasi-Linderungsmittel handeln, gerade bei so schmerzhaften Themen wie dem in Jelineks Werk fast obsessiv erinnerten Genozid. Lachen im Halse, Lachen durch Tränen.

Sehr spannend finde ich im Kontext der von Ihnen aufgeworfenen Frage die Selbstbezeichnung der Autorin als „Triebtäterin“. Mit dieser Hyperbel beschrieb sie mehrmals ihren zwanghaften Schreibdrang, die Selbstunterwerfung beim literarischen Schaffen und nicht zuletzt den Akt des Schreibens, die Lust am Text als manischen Dauerzustand. Die metaphorische Täterschaft impliziert kein Delikt (es sei denn selbstironisch-provokant) im strafrechtlichen Sinne, sondern weist auf die dem Schreibprozess inhärente Gewalttätigkeit hin. Mit der Triebhaftigkeit des Schreibaktes kommt zugleich Jelineks offensichtliche Affinität zur Psychoanalyse zum Ausdruck und damit die Überzeugung von einer Wiederkehr des Verdrängten bzw. Verborgenen in der und durch die Sprache.

Bei der „Lust an der Unlust“ muss allerdings, je nach Thematik, etwas differenziert werden. Die von Ihnen genannten Romane fokussieren vordergründig und sehr stark gender- bzw. sexualspezifische Aspekte, demzufolge funktioniert der Mechanismus der Lust an der Unlust hier etwas anders als etwa bei der Abrechnung mit dem Nationalsozialismus (obwohl auch bei dieser Thematik die Sexualität eine eminente Rolle spielt).

Als „Triebtäterin“ ist Jelinek für mich eine literarische Lust-Mörderin, die in ihren Texturen den schönen Schein der (Lebens-)Lust killt, dies aber – nicht zuletzt dank ihrer Komik – so spannend und erkenntnisreich bewerkstelligt, dass sie letztlich Lust am Text erzeugt.

Seien Sie herzlich begrüßt

von Artur Peřka

Betreff: Jelinek

Von: [Michael Wetzel](#)

Datum: [3.4.2018](#)

An: [Artur Peřka](#)

Lieber Herr Pelka,

natürlich haben Sie Recht, dass es sich beim Lachen in Jelineks Stücken und beim Humor in der Prosa (oder ist es eher Zynismus?) um ein „subversives Moment“ handelt. Der Witz ist ja, wie schon Freud betont, ein Umweg, er wählt nicht den direkten Angriff, sondern den indirekten, versteckten, auch hinterrücks verübten. Insofern bleibt das Lachen auch im Halse stecken. Was der Witz nämlich mit dem „Angriff“ (oder der radikalen Kritik) teilt, ist die Gewalt. Freud ist sich sehr wohl bewusst, dass im Lachen (nicht nur im Auslachen Dritter) immer auch etwas Gewalttätiges, Brutales steckt. Mit fällt dazu gerade ein literarisches Beispiel (nicht von Jelinek) ein, der Lach-Gesang in Thomas Manns *Tod in Venedig* (sehr schön in Viscontis Verfilmung inszeniert). Aschenbach merkt gar nicht, dass das Lachen der Zigeunermusikanten im Café keine Fröhlichkeit, sondern ein Verhöhnern aufgrund des Mehrwissens um die anziehende Cholera-Epidemie ausdrückt. Bei Jelinek ist es oft auch ein Lächerlich-Machen als Bloßstellen, wobei ich denke, dass es interessant wäre, in einer Parallelaktion die sprachlichen (in der Prosa) und die szenischen (im Theater) Techniken miteinander zu vergleichen, mit denen Jelinek durch ihre Komik den normalen Redefluss und Handlungshabitus ins Lächerliche und damit auch ins Unheimliche (Frage: Kennt Jelinek Freuds *Sandmann*-Aufsatz?) kippen lässt. Und das hat natürlich auch sehr viel mit dem Verhältnis von Geschlecht/Sexualität und Macht/Gewalt zu tun, einem der Grundthemen bei Jelinek.

Wir sollten vielleicht einmal auf konkrete Werkbeispiele eingehen.

Herzlich

Ihr Michael Wetzel

Betreff: Jelinek

Von: [Artur Pelka](#)

Datum: [4.4.2018](#)

An: [Michael Wetzel](#)

Lieber Herr Wetzel,

Ihren Vorschlag, auf konkrete Werkbeispiele einzugehen, finde ich sehr sinnvoll. Meinerseits würde ich den kurzen Theatertext *Ein Sturz* (veröffentlicht in *Theater heute* 12/2010 oder auf der Website der Autorin) vorschlagen, da dieser Text meines Erachtens fast paradigmatisch das

Unheimliche der Komik bei Jelinek zeigt. Apropos das Unheimliche (danke, dass Sie es angesprochen haben!), ich gehe davon aus, dass Jelinek den *Sandmann*-Aufsatz sehr gut kennt, auf jeden Fall spielt das Unheimliche Freud'scher Prägung eine eminente Rolle in ihrem Werk.

In Erwartung Ihrer Textvorschläge, herzlich Grüße auf dem Weg nach Leipzig

Artur Pelka

Betreff: Jelinek

Von: Michael Wetzel

Datum: 13.6.2018

An: Artur Pelka

Lieber Herr Pelka,

nach langer Pause möchte ich nun den Faden unseres Gegenstandes wiederaufgreifen und Jelineks Theatertext *Krankheit oder Moderne Frauen* als Beispiel vorschlagen.

Ich möchte unterstreichen, dass es sich dabei um ein exemplarisches Stück handelt, an dem das Verfahren Jelineks „in nuce“ studiert werden kann. Mit Freud formuliert: die eigentümliche Lust des Komischen, die sich der „Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand“ verdankt! Wobei bezüglich des Komischen zu unterscheiden wäre zwischen Witz, Humor, Komik, Ironie, Zynismus etc.

Auffällig ist ja, dass Jelineks Strategie den Unterdrückungsaufwand auf eine Weise unterläuft (erspart), der stark an den „nonsense“ der englischen Tradition erinnert, vor allem an Lewis Carroll. Die Komik wird nicht auf semantischer Ebene forciert, sondern wie zufällig auf der Ebene anagrammatischer Verschiebungen erzeugt. Von Anfang an und in kaskadenhaften Folgen der Konstruktion von Schimären finden sich Dinge, deren Teile nicht zusammengehören, etwa Heidkliffs Liebeserklärung via eines politischen Mehrheitsentscheids: „Du bist mir wie eine Mehrheitsentscheidung: widerwillig aufgezwungen.“¹

Meisterin der anagrammatischen „Schräge“ aber ist Emily, die eine endlose Fülle von Kalauern produziert, die zugleich Paradigma für die von Freud ins Feld geführte Parallele von Witz- und Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung, Rücksicht auf Darstellbarkeit) sind. Zum Beispiel die negative Glücksbestimmung („Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück“²) oder der platte Schöpfergottesvergleich („Ich bin der Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor“³), der ein gutes Beispiel für Jean Pauls Definition des Lächerlichen als das umgekehrt Erhabene ist (ähnlich die späteren Gotteslästerungen: „Ich bin der Anfang und das Ende. Von

dem ich esse, der wird ewig leben“⁴; oder: „Der Christ darf kein Blut trinken, das einem anderen gehört als seinem Vorgesetzten“⁵).

Großartig gelungen ist die – im Lacan’schen Sinne – Inszenierung der Buchstäblichkeit des Begehrens: „Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“⁶ Hier merkt man eine wirkliche Originalität des Bastelns an der Sprache (im Sinne von Levi-Strauss’ „bricolage“), während die späte Jelinek öfters den Vorwurf erhielt, zu maschinell ihre Kalauer zu stricken.

Es ist das lustvolle Spielen mit der Sprache, das nach Freud aus dem Kinderspiel abgeleitet ist und das in seiner Oberflächlichkeit auch – paradox gesprochen – im englischen „nonsense“ zum Tragen kommt. Lewis Carroll, dem sich Deleuze ja in seiner *Logik des Sinns* gewidmet hat, spielt oft mit der Parodie von Umkehrungen (vergleichbar der Permutabilität in mathematischen Gleichungen, wie: „Wenn ich schlafe, esse ich nicht, heißt nicht, dass ich schlafe, wenn ich nicht esse“). Bei Jelinek ist es das Umschlagen einer „contradictio in adiecto“ wie: „Sprich über Empfindungen! Sei unehrlich!“⁷ oder: „Ich bin krank, daher bin ich.“⁸ Im Lachen löst sich die – mit Kant gesprochen – gespannte Erwartung in nichts auf. Jelinek gibt auch im Vorspann eine Liste der Autoren an, von denen sie Zitate entliehen hat, um sie lächerlich zu entstellen (wie beim zweiten Beispiel das Descartes’sche „Ich denke“ durch das „Ich bin krank“).

Ein letztes Wort noch zum Inszenierungscharakter: Die Verwandlung der Frauen in das Doppelgeschöpf-Monster gegen Schluss spielt sicherlich auch mit dem Bergson’schen Prinzip der Verwechslung von Leben und lebloser Mechanik (es ist eine Art Muppet-Show der Untoten).

Mit herzlichen Grüßen

Michael Wetzel

Betreff: Jelinek

Von: [Artur Peřka](#)

Datum: 6.7.2018

An: [Michael Wetzel](#)

Lieber Herr Wetzel,

vielen Dank für Ihre theoretisch fundierten Bemerkungen zu *Krankheit oder Moderne Frauen* und die sehr sensible linguistische Analyse des Textes. Die Sache mit der Tradition der Nonsense-Literatur ist im Jelinek’schen Kontext sehr spannend und überaus plausibel, zumal die sprachlichen Experimente der Autorin gerade in ihrem Frühwerk aus den Errungenschaften der

DADA-Literatur schöpfen. Wenn im Nonsens der Sinn entleert wird, dann korrespondiert dieser Mechanismus mit der Sinnentleerung der männlichen Projektionen bzw. Weiblichkeitszuschreibungen, die die beiden Frauenfiguren vollziehen. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Gleichsetzung der Frau mit der Natur – vor allem mit dem Wasser –, was an sich ein Nonsens ist, dessen Nonsenshaftes durch das Kalauern erst in Szene gesetzt wird. Es geht also nicht nur um die Entstellung von den im Vorspann des Stücks genannten Prätexten, sondern um eine Aus- und Bloßstellung der Sprache als eines patriarchalisch determinierten Zeichensystems. Die Sprachäquilibristik von Emily und Carmilla ist also nichts anderes als ein Versuch, sich von dem in der Sprache verankerten Objektstatus zu befreien und zum Subjekt der Sprache zu werden. Diese patriarchalische Grundierung der Sprache wird allerdings auch in den Dialogen von Heidkliff und Benno dekuviert. Ein Paradebeispiel wäre das verkappte Foucault-Zitat: Auf die Frage Bennos „Wo [...] war das Geschlecht, bevor man darüber gesprochen hat?“ erwidert Heidkliff: „Die Klinik ist geboren. Und das Geschlecht ist dann auch irgendwann einmal geboren“⁹. Entlarvt wird damit, dass das (männliche) Sprechen (Diskurs) über die Frau als Geschlechtswesen für die Ausgrenzung der Frauen und ihre Gleichsetzung mit der Natur entscheidend ist.

Die Komik, die in *Krankheit* erzeugt wird (auch wenn der Text nicht als Komödie bezeichnet wird), äußert sich nicht nur in der Sprache selbst, sondern auch in der Handlung oder in der Diskrepanz zwischen dem Sprechen und dem Handeln, dem Inhalt und der Performativität. Dies ist bereits in dem Eingangsmonolog von Heidkliff plakativ. Was wie ein Schwimmen und somit ein Zeichen der Aktivität/Sportivität (im Gegensatz zu Passivität/Krankheit) performt wird, erweist sich partiell als eine Reminiszenz an die pränatale Phase. Der spätere, wiederholte Schwimmvorgang von Heidkliff simuliert hingegen den sexuellen Akt. In den beiden Fällen wird die Schwimmfläche bzw. das Wasser zum Phantom des weiblichen Unterleibs, was in der Szene, in der Heidkliff aus dem Körper der während der Entbindung gestorbenen Carmilla „aufblasbare Gummitiere“¹⁰ hervorzieht, an die Spitze getrieben wird. Die Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Wasser wird zum Leitmotiv des Textes und gilt als eine Metapher für die Unterdrückung der Frauen (darüber hat Theweleit in seinen *Männerphantasien* einleuchtend geschrieben).

Bezeichnenderweise wird dieser misogyne Wasser-Topos in *Krankheit* ununterbrochen mit dem Sport als Virilitäts-Metapher gekoppelt, wobei beides der Instrumentalisierung und Pervertierung des Frauenbildes dient. Die Sportivität der Männerfiguren generiert übrigens auch komische Effekte, gerade dann, wenn die beiden sich durch ihre Kalauer als lächerliche Sex-

Protze bloßstellen: „Wir finden Formen des Zusammenlebens, Herr Kollege. [...] Wir sportieren. Wir segelfliegen. Wir radfahren. Wir tennis.“¹¹ In dem Text wimmelt es nicht nur von Freud'schen Fehlleistungen, sondern auch von sexuellen Symbolen, wie die mehrmals im Text genannten „Tennisschläger“, die als Sinnbild männlicher Genitalien und männlicher Komplizenschaft zugleich fungieren. Das Ganze kann natürlich sehr lustig sein, wobei es selbstverständlich auf den Inszenierungsmodus bzw. die Lesart ankommt, zugleich aber kippt diese Komik ständig in eine Unkomik um. In *Krankheit* ersetzen die lächerlichen Protagonisten schließlich ihre Tennisdressen durch Jagdkleidung und die Tennisschläger durch Jagdgewehre und werden so buchstäblich ernst. Die Sporttaktik wird zur Kriegsstrategie gegen die Frauen und die sportive Metaphorik dient zur Umschreibung ihrer Vernichtung: „Eurynnien töt! Wegmachen! Absporteln!“¹² Die kalauernde Sprache der Männer wirkt dabei immer bedrohlicher und generiert Quasi-Effekte des Unheimlichen, denn sie bewirkt ein Unbehagen, eine verstörende Irritation, die mit der Wiederbelebung eines überwundenen Realitätsverständnisses zusammenhängt. Wenn es im Finale von *Krankheit* heißt: „Licht im Raum aufdrehen und hinaus! [...] Gleich raus! [...] Verschwinden! Abtauchen!“¹³, dann werden die Gespenster des Faschismus – die als überwunden galten – plötzlich wach.

Wie gesagt, *Krankheit* gehört zum Frühwerk Jelineks, das noch sehr bzw. vor allem feministisch grundiert war. Aber bereits hier wie in den anderen frühen Texten ist die unzulängliche Abrechnung mit dem Nationalsozialismus bzw. seine Fortsetzung in der Gegenwart als Thema sehr präsent. Das Thema wird dann in den Abrechnungsstücken zwangsläufig ausgedehnt und potenziert, aber es ist auch durchaus in den aktuellen Texten der Autorin in Form von verkappeten Anspielungen und verfremdeten Parallelen, entstellten Mikrozitaten, verschwommenen Erinnerungsspuren usw. immer noch präsent. Interessanterweise tauchen solche „historischen“ Allusionen auch in Texten auf, die dezidiert als „Satyrspiele“ bezeichnet werden, sowie in der *Burgtheater*-Posse. Diese Rekurse auf die makabre Geschichte können auf der Oberfläche oft komisch (lustig) wirken, aber sie kippen – und das ist der Punkt – immer wieder in eine unheimliche Unkomik um, die die verdrängte bzw. überwundene Vergangenheit aktiviert, was letztlich zu dem sogenannten im Halse steckenbleibenden Lachen führt.

Ich glaube, dass bei dieser ganz spezifischen, quasi-psychoanalytisch fundierten Unkomik bei Jelinek drei Ebenen relevant sind: 1. Auto(rin)komik (sich über sich selbst lustig machen), 2. textimmanente Komik (das von den Figuren intendierte Lachen) und 3. das Lachen der RezipientInnen. Aber darüber vielleicht später, falls Sie diesen Faden für diskussionswürdig halten.

Ich freue mich schon auf Ihre Mail, herzliche Grüße nach Japan

ap

Betreff: Jelinek

Von: Michael Wetzel

Datum: 14.8.2018

An: Artur Pelka

Ihre letzte Einlassung, Herr Pelka, war sehr dicht und aufschlussreich, ich danke Ihnen dafür. Sie haben den Bogen noch bis hin zur Tradition des Dadaismus erweitert. Allerdings würde ich die Gender-Klischees nicht einfach für „Nonsens“ erklären (es sei denn im moralischen Alltagssinn). Der Nonsens entsteht ja aus der Verknüpfung von Sinn und Unsinn. Nun möchte ich Aussagen wie der Assoziation des Weiblichen mit Wasser keine ontologische Rehabilitierung zukommen lassen, aber sie ist kulturgeschichtlich gerechtfertigt: als (sicherlich gewalttätiger im Sinne der Einschließung in Vorurteilen) männlicher Diskurs über *Die* Frau (die es ja laut Lacan nicht gibt, d.h. nicht Frauen, sondern *Die* Frau – was immer falsch verstanden wird: denn Lacan fügt ja an, es gibt „Frauen“ im unbestimmten Plural, als „Schwarmphänomen“). Der Gegensatz Wasser/Fließendes vs. Trockenheit/Festes zieht sich aber in der Allegorik der Geschlechterdifferenz durch (auch und gerade in außereuropäischen Kulturen wie zum Beispiel der japanischen) als etwas, was der für Jelinek ja nicht unbedeutende Roland Barthes „Mythologie“ genannt hat. Diese Mythologie des Trockenen und Feuchten macht in den unterschiedlichsten literarischen, künstlerischen, religiösen, rituellen etc. Figurationen „Sinn“, der dann vom Jelinek’schen Diskurs mit Unsinn gepaart wird, um die Effekte des Komischen zu erzeugen. Und das funktioniert genau, wie Sie schreiben, durch „Aus- und Bloßstellen der Sprache“. Ihre Formulierung hat mich darauf gebracht, dass Jelinek in der Tat keine oder selten Witze „mit“ der Sprache macht, sondern „in“ der Sprache Komik entdeckt oder sie „selbst“ ihrer internen Komik überführt (man müsste einmal einen Vergleich zwischen dem Sprechen der Figuren von Jelinek und denen von Karl Valentin anstellen). Dem entspricht die Freud’sche Differenzierung, dass das Komische entdeckt und nicht wie der Witz gemacht wird. Also wäre Jelinek trotz ihrer Witzelsucht eher auf Seiten des Komischen anzusiedeln, das mehr mit der Doppeldeutigkeit der Verdichtung operiert und nicht so sehr mit der Verschiebung des kreativen Denkfehlers im Witz. Und diese Nähe zum Kalauer (Sie erinnern auch an die Freud’sche Fehlleistung: was sich – im Sinne des berühmten Aufsatzes über einen Fall von Namenvergesen – bis hin zum anagrammatischen Spiel zeigen lässt: Tennis / Pen(n)is – übrigens viel praktiziert auch von Arno Schmidt) unterstreicht auch die von Freud betonte Nähe zum Kinderspiel.

Ich bin in einem Aufsatz von Annette Runte zu *Die Kinder der Toten* auf die Beschäftigung Jelineks mit Irmgard Keun gestoßen, die ja in ihrer Romansprache ebenfalls „Kindheitsfilter“ der Sprachnaivität einsetzt, um komische Effekte zu erzeugen.

Aber man entdeckt in den Chimären des Nonsens auch immer mehr latente Bezüge. Sie haben an den Bezug zu Foucaults *Die Geburt der Klinik* (und *Wahrheit und Sexualität*) erinnert: Das Geschlecht, das „nahe am Wasser gebaut ist“, äußert sich nur durch pathologische Symptome (hysterischen Weinen und – im Sinne der Undine – Lachen, als Wasserleiche, sexuelle Überflutung, in den Wechseljahren unkontrolliertes Schwitzen, Inkontinenz etc.), es ist, weil es krank ist bzw. erkenntnistheoretisch gesprochen: es erscheint im Register der Pathologisierung durch die Klinik, die es in seinen Symptomen – seit Freuds *Studien zur Hysterie* – zum Sprechen bringt. Und da wir so viel von Freud reden, sollten wir uns auch Gedanken über die merkwürdige Doppeldenomination des Dr. Heidkliff als „Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde“¹⁴ machen. Ist der berühmte Freund Freuds Dr. Fließ (er hieß wirklich so) gemeint, der mit der sensationellen Methode der Behandlung von Menstruationsstörungen durch Kieferoperationen im Frühwerk sein Unwesen treibt? Sein Handeln zeigt, dass die Realität noch viel unheimlicher als die Kunst ist.

Was Ihre Arbeiten zum Thema des Sportes betrifft, so könnte ich mir sehr schöne Anschlüsse an die von Freud rezipierte Theorie des Komischen bei Bergson vorstellen: als Komik des Mechanischen qua Umkippen in unheimliche Unkomik. Ihrer Trilogie der Unkomik kann ich nur zustimmen: zu 1. wäre das später immer stärkere Moment der „Autofiktion“ bei Jelinek zu nennen, zu 2. das Besondere gerade eines Nicht-Lachens der Figuren und zu 3. vielleicht eine Brecht'sche Dialektik von Lachen und Weinen?

Meine herzlichsten Grüße aus dem gerade mal etwas abgekühlten Bonn

Michael Wetzels

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Köln: Prometh Verlag 1987, S. 7.

² Ebd., S. 8.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Ebd., S. 22.

⁵ Ebd., S. 47.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Ebd., S. 23.

⁸ Ebd., S. 44.

⁹ Ebd., S. 53.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Ebd., S. 48.

¹² Ebd., S. 59.

¹³ Ebd., S. 76.

¹⁴ Ebd., S. 5.