

## Im fremden Blick – die Konstruktion des Andersseins

### 1. Einleitung

Im Werk der Schriftstellerin Elfriede Jelinek lassen sich, trotz aller Vielfalt und Vielschichtigkeit, bestimmte Motive und Topoi ausmachen, die in nahezu allen Texten der Autorin zu finden sind. Ein solches Motiv kann in der wiederkehrenden Hinwendung zu Figuren, die ausgeschlossen, fremdartig und oft auch sich selbst entfremdet scheinen, gesehen werden. Die Behandlung der als typisch für Jelinek angesehenen thematischen Kontexte, wie das Geschlechterverhältnis, Gewalt, Sexualität oder Kapitalismuskritik kommen auch scheinbar nicht ohne diese exemplarisch beleuchteten Existenzen aus. Das von Jelinek oft angewendete Schreibverfahren, einzelne Figuren zu komplexen gesellschaftlichen Problemfeldern zu Wort kommen zu lassen, anstatt die Komplexität einer Situation in ihrer Allgemeinheit zu beleuchten, fordert das Sprechen der Einzelnen selbst. Neben solchen Wortbeiträgen oder Sprechrollen kommt die intime Kenntnis des Denkens, Erlebens und des Handelns einzelner Figuren zum Einsatz, um Charaktere am Rande oder außerhalb der Gesellschaft zu porträtieren. Die Autorin selbst beschreibt diese Funktion, wie folgt: „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!“<sup>1</sup>

In dem vorliegenden Beitrag soll dargestellt werden, wie ein Fremdsein in den Texten Jelineks dargestellt wird und mit Hilfe welcher Tropen die Machtasymmetrie zum Ausdruck gebracht wird. Die Untersuchung soll dabei an den Texten *Lust*, und *Die Klavierspielerin*, durchgeführt werden.

## 2. Anderssein, Fremdsein in Texten Jelineks

Alterität in der modernen Bedeutung des Begriffs, als die Herausstellung von Identität auch anhand „der Charakterisierung der zeitlich horizontalen, in Form eines reduktiven-bipolaren Us-Them-Schemas gedachten Differenz zwischen Kulturen, Nationen, Ethnien sowie den Geschlechtern.“<sup>2</sup> nimmt immer wieder eine wichtige Stellung in den Texten Jelineks ein. Allerdings greift eine solche Definition der Alterität für das Werk Jelineks zu kurz, da auch die Identität an sich für Figuren in literarischen Texten Jelineks keine unproblematische Kategorie darstellt. Die Art und Weise, wie die Autorin ihre Figuren anlegt, soll oft gerade die Annahme einer bestimmten, ausgebildeten Identität verhindern. Die Figurenbeschreibungen sowie die Figurenrede dienen deshalb meistens der Schaffung von bestimmten Typen, statt der Darstellung individuell unterschiedlicher Charaktere. Jelinek selbst erklärt diese Herangehensweise mit einer bestimmten Funktion: „(...) dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. (...) Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache Popanzen aus ihnen, sie müssen ja auf einer Art Podest bestehen. (...) Ich bemühe mich darum, Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen (...)“<sup>3</sup> Gleichwohl kann von einer kompletten Negierung individueller Ausprägungen nicht gesprochen werden, da im Werk Jelineks auch Figuren wie Erika Kohut, in Lust (1989) in ihrer Inkonsistenz, Widersprüchlichkeit und auch in einer Eigenwilligkeit dargestellt werden. Bärbel Lücke spricht in dem Zusammenhang von einem „ (...) Spiel zwischen mimetischen und strukturalen Verfahren, zwischen Psychologisierung und Schablonisierung.“<sup>4</sup> Die Schablonisierung stellt dabei die Mittel zur Verfügung, gesellschaftliche Strukturen offenzulegen.<sup>5</sup> Das Interesse an Strukturen, die in einer Gesellschaft die Distribution von Macht, Geld und Privilegien bestimmen, steht dabei immer wieder in Verbindung zu den übergeordneten Themenkomplexen und überrascht unter Umständen durch das Antreffen der gleichen (Teil-) Strukturen – z.B. patriarchische Struktur - im kausalen Zusammenhang zu unterschiedlichen Problemfeldern.

Eine solche Vorgehensweise kann zu der Frage führen, welche Aspekte an Stelle einer Identität als Unterscheidungsmerkmal einer Figur von einer Personengruppe innerhalb oder außerhalb einer Gesellschaft treten sollen und welche Art der Alteritätsdarstellung im Werk der Autorin dominiert. Die Schaffung von Typen unter Verwendung prototypischer Eigenschaften weist zumindest in die Richtung der beabsichtigten Akzentuierung bestimmter Eigenschaften oder Attribute, obwohl damit das Vorhandensein weiterer Merkmale nicht ausgeschlossen zu sein scheint. Die bereits angesprochene Überzeichnung der Figuren führt zu der Darstellung einer Alterität, die nicht Variationen der Kategorie Mensch, sondern kategoriale Unterschiede zwischen den Figuren oder Figurengruppen bewirkt.

Im Kontext der Geschlechteralterität weist Agnieszka Jezińska in ihrer Analyse des Textes *Über Tiere* auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier in der gesamten Kulturgeschichte hin und stellt fest, dass Frauen wiederholt im Werk Jelineks in der Nähe des Animalischen oder in einem Grenzbereich zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen anzutreffen sind.<sup>6</sup> Eine solche Überspitzung der frauenfeindlichen Klischees lässt Frauen und Männer wie Vertreter unterschiedlicher Spezies und nicht wie Variationen der Art homo sapiens wirken. Es wird beispielsweise eine andere Art des Alterns heraufbeschworen, die in ihrer Beschreibung tatsächlich einer biologisch unüberwindbaren Grenze zwischen den Geschlechtern ähnelt.<sup>7</sup>

Ein solcher Ausdruck der Alterität fügt sich in die Hinwendung der Autorin zur Darstellung von unüberwindbaren Differenzen in der Gesellschaft, nicht nur in Bezug auf das Geschlechterverhältnis, sondern auch in weiterer Verknüpfung mit Aspekten der sozialen Ungleichheit: „Doch kritisiert Jelinek anhand der Frauenfiguren nicht nur die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern, sondern auch allgemeine gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen in der kapitalistischen Gesellschaft in der das Ungleichgewicht (...) nicht überwindbar zu sein scheint“<sup>8</sup> Alexandra Millner weist ebenfalls darauf hin, dass die fortwährende Gewalt auch in die Sphäre der Familienbeziehungen hineinreichen kann, wie etwa in *Die Klavierspielerin*.<sup>9</sup>

Implizit thematisiert Jelinek im Zusammenhang mit unterschiedlichen Arten der Alterität das Fehlen jeglicher Solidarität, womit zusätzlichen zu den Herrscher-Knecht-Diskursen immer wieder Fragen zur Mittäterschaft oder Mitverantwortung aufgeworfen werden. Das Fehlen eines Zusammenhalts innerhalb beherrschter, unterdrückter Gruppen führt zur Entstehung eines Me-Them-Schemas, welchem eine Täter-Solidarität entgegensteht.<sup>10</sup>

Die starke Akzentuierung von Machtasymmetrien innerhalb der Gesellschaft führt zu der Frage, wodurch das Beherrschen oder das Beherrschtwerden in den literarischen Texten der Autorin jeweils erkannt werden kann. Die Rolle, die der Sprache dabei zukommt ist ein immer wieder verwendetes Motiv im Oeuvre Jelineks. Die Dominanz patriarchalischen Strukturen innerhalb der Sprache sowie durch die Sprache, die eine Machtausübung in der Erziehung, dem Denken und Handeln ermöglicht, wird in der Jelinek-Forschung immer wieder thematisiert. Der Befund, dass Frauenfiguren in Jelineks Werken oft keine Sprache haben – nicht nur im übertragenen Sinn als Nichtteilnahme an Diskursen, sondern auch als konkretes Unvermögen, sich auszudrücken – weist nicht nur auf einen bestimmten Unterdrückungs- und Manipulationsmechanismus hin, sondern markiert eine besondere Qualität des Ausgeschlossen seins, des nicht Dazugehörens. In den Texten Jelineks lassen sich aber weitere Marker der Alterität entdecken, die aufgrund der erwähnten Bedeutung asymmetrischer Machtstrukturen für die Werke der Autorin, gleichzeitig oft als Zeichen der Unterdrückung verstanden werden können. Es lassen sich beispielsweise Anzeichen einer Infantilisierung auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben, in der Sprache der Figuren, der Art, wie sie angesprochen werden oder wie über sie gesprochen wird. Auch die Verwendung von Verben oder Adjektiven, die gewöhnlich im Zusammenhang mit Gegenständen oder unbelebter Natur eingesetzt werden, unterstreicht die Objekthaftigkeit bestimmter Figuren und drückt ein schwerwiegendes Machtgefälle aus.

Elfriede Jelinek nutzt in ihrem Werk ein weiteres Verfahren, welches einerseits unterschiedliche Formen der Alterität markiert und andererseits eingesetzt wird, um Machtasymmetrien zu kennzeichnen, nämlich Beschreibungen von Blicken, Blickrichtungen und der Sichtbarkeit oder der Verborgtheit vor Blicken. Diese

Methode lässt sich in verschiedenen Texten der Autorin nachweisen und eröffnet ein weiteres Feld für mögliche Interpretationen in Verbindung mit den Arbeiten von Michel Foucault oder auch der Psychoanalyse.

### 3. Blicke und Blickrichtungen – Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

Die Erzählstimme oder die Erzählinstanz stellt die Rezipienten der Prosatexte Jelineks oftmals vor eine schwierige Aufgabe. Abgesehen von allen weiteren Rezeptionshindernissen stellt sich wiederholt die Frage, wer eigentlich erzählt, aus wessen Perspektive die Ereignisse dargestellt werden. Speziell die Verwendung der 1. Person Plural oder die direkte Ansprache der Leserschaft kann verwirrend wirken und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erzählinstanz. Beschreibungen dessen, wer oder was gesehen wird, wirken zwar auf den ersten Blick eventuell unauffällig, offenbaren aber eine Vielzahl von weitergehenden Informationen.

#### 3.1 Lust

In dem Roman *Lust* tragen solche Schilderungen von Anfang an zur Beschreibung der Machtverteilung zwischen den Protagonisten entscheidend bei. Die Macht des Fabrikdirektors über seine Ehefrau manifestiert sich unter anderem in der Art, wie diese gezwungen wird, sich Blicken auszuliefern. Bereits der erste Geschlechtsverkehr im Roman, der seiner drastischen Beschreibung nach eine Vergewaltigung ist, wartet mit einer solchen Beschreibung auf: „Jetzt breitet er seine Frau, nachdem er sie unten aus ihren Schuhen gehoben hat, über den Tisch im Wohnzimmer. Überall kann jeder reinschauen und neidisch sein, wieviel Schönes von den Reichen verborgengehalten wird.“<sup>11</sup> Die Protagonistin wird gezwungen, sich den Blicken des Ehemannes auszuliefern:

Der Direktor zieht ihr die Reste ihrer Kleidung aus und beobachtet sie beim Wischen und Flechten, beim Weben und Winden von Fetzen. Einmal fallen die Brüste nach vorn, dann schwanken sie vor der Frau herum, während sie scheuert und erneuert. (...) Wenn sie sich bückt, muß sie die Beine spreizen. Er kann jetzt ihren ganzen Feigenbaum mit einer Hand umfassen und die Finger zornig Wanderer spielen lassen.<sup>12</sup>

Analog dazu versucht die Ehefrau, sich diesen Blicken zu entziehen: „Wie zur Flucht hat sie sich wieder mit einem Hauch Strumpfhosen überzogen.“<sup>13</sup> Diese Handlung kann durchaus als minimaler Widerstand betrachtet werden, da am Anfang der Sexszene der Mann das Tragen von Strumpfhosen maßregelt. Der erzwungenen Zurschaustellung steht der männliche Exhibitionismus des Direktors gegenüber, der auf die Blicke der Frau angewiesen ist: „Der Direktor (...) wirft sein Stück Gut am liebsten tagesüber, im Hellen, der Frau in den Leib. Er schaut gerne seiner Gesundheit beim Wachsen zu.“<sup>14</sup> Auch diese Notwendigkeit, angeschaut zu werden, wird explizit kommentiert: „Vorhin hat er sich noch in ihr herumgewälzt, bald werden seine Finger auf der Geige einen guten Ton erzeugen. Was wendet die Frau den Kopf? In der Natur haben wir doch alle einen Platz! Selbst das kleinste Glied noch, obwohl es nicht sehr gefragt ist.“<sup>15</sup> Die unvereinbare Differenz zwischen den Geschlechtern wird besonders deutlich, wenn beschrieben wird, wie die Macht durch Bilder und in Bildern zur Entfaltung kommt und wie die Frau auf diese Bilder reagiert.

In saftiger Ruhe schiebt der Mann das Bild seiner Frau in den Schlitz des Betrachters. Schaudernd greifen die Wälder nach dem Haus, in dem die Bilder der Videos, eine bepakte Herde von Zeugungsunfähigen, vor Augenzeugen über den Schirm ziehen. An ihren Fesseln werden die Frauen ins Bild gezerrt, nur ihre tägl. Gewohnheiten sind erbarmungsloser. Der Blick der Frau überwuchert die Ebene der Bilder, die sie jeden Tag mit ihrem Mann zurückzulegen hat, bis sie sich selbst zurücklegen muss.<sup>16</sup>

Die Tatsache, dass die Frau das Leid auf dem Bildschirm in Verbindung mit den eigenen Misshandlungen bringt, kann dabei als eine Steigerung des Zwangs zum Hinschauen oder als eine Wiederholung der eigenen Erniedrigung gelten. Entsprechend der Absicht Jelineks, bedeutungstragende Prototypen zu porträtieren, wird der gleiche Zwang von einem anderem Mann ausgeübt, dem jungen Michael, der Gerti dazu zwingt, sich anschauen zu lassen und gleichfalls selbst den Exhibitionismus durch anschauen Michaels zu ermöglichen: „Das allgemein gültige Organ wird Gerti gezeigt, man zerrt ihr die Hände von Gesicht und Geschlecht fort.“<sup>17</sup>

Die Beschreibungen des Sehens werden zusätzlich durch eine Metaphorik unterstützt, die auf die Gegensätze zwischen Licht und Dunkelheit basiert und die klar zwischen den Geschlechtern aufgeteilt ist. Die Frau, die hauptsächlich auf ihre

Körperlichkeit reduziert wird, steht in Verbindung mit der Dunkelheit. Wiederholt verwendet die Autorin diese Festlegung: „Es werden Kontaktanzeigen gelesen, und jeder freut sich an seinem eigenen kleinen Licht, das er in die Dunkelheit eines fremden Leibes wirft. Tüchtige Lebenstischler annoncieren, um ihre kleinen Wandverbaue in fremden dunklen Nischen anbringen zu dürfen.“<sup>18</sup> An anderen Stellen wird die Genitalregion der Frau mal als „dämmrigste Gründe“<sup>19</sup>, als „Wald“<sup>20</sup> „schattige Straße“<sup>21</sup> oder schlicht als „die Dunkelheit“ bezeichnet.<sup>22</sup> Die gegensätzlichen Metaphern, die im Falle des Männlichen Licht und Helligkeit benutzen, wirken im Kontrast zu den Beschreibungen der Frau wie die Darstellung eines hierarchisch höheren Wesens.

Schlau kocht es im schwachen Geschlecht, das sich bemüht, auch noch schön zu sein. Der Mann beschließt, der Frau das Einhalten des Ehevertrags zu gebieten. Er preßt ihr die Hand auf den Mund und wird mit ein paar Prozent ihrer Kieferkraft gebissen. Da muß er die Hand wieder wegziehen. Er deckt die Frau mit Nacht zu, steckt ihr aber seine elektr. Leitung zu ihrer Erleuchtung und seiner Zufriedenheit in den Hintern.<sup>23</sup>

Die Lichtmetaphorik in Bezug auf das männliche Genital kommt an zahlreichen Stellen im Roman vor, etwa: „Der Mann, immer noch im Mantel, steht mit seinem starken Glied zwischen den Falten seiner Kleidung, als fiele Licht auf einen Stein.“<sup>24</sup> An einer anderen Stelle wird der aggressive Geschlechtsakt mit folgenden Worten beschrieben: „Er zertrümmert die Kacheln und Scheiben in diesem schattigen Raum, der unter seinem Treiben und an seinem hellen Licht sich freut. Nur in der Frau da ist es dunkel.“<sup>25</sup> Die erwähnte Lichtmetaphorik erfährt eine Steigerung, indem das Geschlechtsteil, beziehungsweise das sexuelle Gebaren des Mannes mit Feuer umschrieben wird: „der Vater aufgedreht wie eine Flamme“<sup>26</sup>, „dann wird das komplette Brennstoffpaket nachgelegt“<sup>27</sup> oder „Flammen (..), die aus seinem Genital schlagen.“<sup>28</sup>

Blicke und Blickrichtungen werden in dem Roman zusätzlich eingesetzt, um fehlende Solidarität unter Angehörigen einer gesellschaftlich wie auch individuell unterdrückten Gruppe – in diesem Fall Frauen – sowie die Tätersolidarität zu präsentieren. Während die Protagonistin einer Gruppenvergewaltigung zum Opfer fällt, sind es Frauen, die nicht nur jegliche Empathie und Hilfe vermissen lassen, sondern aktiv zu Mittäterinnen werden: „Und diese Mädchen, ein Wort noch, sie

sind soeben in sich eingetroffen, pralle Buschen Schamhaar wachsen, Altrausch, an ihren sanften Hängen, gesund weht es von ihnen (...) Sie beugen sich jetzt über die Frau, sie sind ja auch schon besoffen. (...) Lachend entreißen ihr die Mädchen ihren nassen Schlüpfen, den sie ihr die Beine heruntergestreift haben.“<sup>29</sup> Im späteren Verlauf wird die Frau von ein paar Männern sexuell angegriffen – betatscht und unsittlich angefasst – während die Partnerinnen eben dieser Männer mit bloßem Gelächter reagieren. Das Fehlen jeglicher Empathie steigert sich zur passiven (Gelächter) oder gar aktiven Mittäterschaft. Dieser Darstellung steht die Schilderung einer Tätersolidarität gegenüber:

Der Menschen Tätigkeit beginnt mit neuem Ziele, das Wetter ist kalt, und jedesmal, wenn der Direktor seinen stämmigen Schwanz ein wenig herauszieht, wirft er einen kräftigen Blick auf seinen stillen Bewunderer im Fenster. Er muß sich dazu nur ein wenig verrenken. Vielleicht greift der junge Mann jetzt auch ins volle! Mir scheint, er tut's wirklich. Von der Hüfte abwärts gehören wir Männer eben zusammen.<sup>30</sup>

### 3.2 Die Klavierspielerin

Der Roman *Die Klavierspielerin* wartet mit einer Vielzahl von Themen und Motiven auf, die allerdings im Vergleich zu *Lust* eine abweichende Gewichtung aufweisen. Zwar gehört das Thema des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern zu den zentralen Aspekten des Textes, die Darstellung steht aber u.a. im Kontext einer toxischen Mutter-Tochter-Symbiose. Gleichwohl begegnet der Leserschaft auch hier ein metaphorischer Sprachgebrauch, der Macht- und Kontrollstrukturen anhand von Blicken, Blickrichtungen porträtiert.

Die im Zentrum des Romans stehende Protagonistin Erika Kohut lebt in völliger Unterordnung gegenüber ihrer Mutter. Die junge Frau, die trotz ihres erwachsenen Alters, nicht im Stande ist, sich aus dieser Situation zu befreien und ständige Kontrollen und Dominanz ertragen muss, wird zu Anfang des Romans mit einem Bernsteinschuss metaphorisch verbunden: „Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos alterslos. Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten. (...) Eingebakken ist Erika in die Backform der Unendlichkeit.“<sup>31</sup> Die Zurschaustellung in Verbindung mit gleichzeitiger Unbeweglichkeit kann darüberhinaus mit einer Antiquiertheit assoziativ verbunden werden. Die Beschreibung der Situation, in



der die Protagonisten lebt wird ergänzt durch die Schilderung von angeheuerten Spionen, die von der Mutter und Großmutter Erikas angehalten werden, das Verhalten der jungen Frau zu beobachten: „Das eigene Bauernhaus blickt in ein Tal herunter, in dem die Spioninnen wohnen, und diese blicken aus Gewohnheit mit Feldstechern zurück.“<sup>32</sup> Passend dazu werden die Großmutter und Mutter als Bussard und Habicht bezeichnet.<sup>33</sup> Die Darstellung der Alterität, die im Falle Erikas zu einer Selbstentfremdung gesteigert erscheint, tritt an einer Stelle des Romans ganz besonders deutlich zu Tage. Die Protagonistin besucht gewohnheitsmäßig eine Peepshow, wobei diese Besuche mindestens zwei Ziele zu verfolgen scheinen. Einerseits versucht Erika, Einblicke in die Anatomie des weiblichen Körpers zu erlangen und andererseits wirkt sie bemüht, das mütterliche Lustverbot (allerdings erfolglos) zu unterwandern „Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände. Diese Hände sollen üben, sie sollen nicht wie die Ameisen unter die Decke huschen und dort an das Marmeladenglas fahren.“<sup>34</sup> Der Ausbruch aus dieser Unterdrückung ist nur partiell, da „Erika will jedoch keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach sitsitzen und schauen.“<sup>35</sup> Die gesteigerte Fremdheit der Protagonistin lässt sich in der dargestellten Situation an mindestens zwei Aspekten ablesen, sie ist einerseits die einzige Frau unter den Gästen des Lokals und gleichzeitig die einzige unter ihnen, die nicht die sexuelle Befriedigung im Sinne eines Orgasmus sucht. Während die Männer auf das weibliche Genital angewiesen sind, verfügt sie selbst über eins. Diese doppelte Fremdheit betont eine Einzigartigkeit Erikas, die in ihrer Einsamkeit zu einem unum genus wird. „So gut wie nie verirrt sich eine Frau hierher, aber Erika will ja immer eine Extrawurst haben. Sie ist eben so. (...) Nur so kann Erika auffallen. Jetzt will sie dort hineingehen. Die türkischen und jugoslawischen Enklaven und Sprachinseln weichen vor dieser Erscheinung aus einer anderen Welt zurück.“<sup>36</sup> Sie stößt auf Unverständnis und einen impliziten Neid: „Diese Frau will sich etwas anschauen, das sie sich zu Hause viel billiger im Spiegel betrachten könnte. Die Männer staunen laut, weil sie sich das Geld vom Mund absparen müssen, mit dem sie hier heimlich auf Frauenpirsch gehen.“<sup>37</sup> Erikas Fremdheit macht dabei auch nicht von ihrem Körper halt:

Auch Erika will nichts weiter als zuschauen. Hier in der Kabine, wird sie zu garnichts. Nichts paßt in Erika hinein, aber sie, sie paßt genau hinein in diese Kartause. Erika ist ein kompaktes Gerät in Menschenform. Die Natur scheint keine Öffnungen in ihr gelassen zu haben. Erika hat ein Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat.<sup>38</sup>

Es wird allerdings deutlich, dass auch an diesem Ort kein Aufbruch zur Lust gelingen kann: „Erika sitzt einfach und blickt hinein. Nicht einmal ihre Handschuhe legt sie ab, damit sie in diesem stinkigen Verlies nirgends anzustreifen braucht. Vielleicht behält sie die Handschuhe an, damit man ihre Handschellen nicht sieht.“<sup>39</sup> Im weiteren Verlauf der Show heißt es dann: „Erika schaut ganz genau zu. Nicht um zu lernen. In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muß sie trotzdem. Zu ihrem eigenen Vergnügen. (...) Erika kann nichts dafür, sie muss und muss schauen. Sie ist für sich selbst tabu. Anfassen gibt es nicht.“<sup>40</sup> Jelinek zeigt aber auch, dass Erika selbst nach der Macht durch den Blick strebt und sie damit zur Mittäterin wird. Einerseits erfolgt eine Abgrenzung durch die Protagonistin: „Das geht denn doch zu weit, sagt sie wie schon oft. Sie steht auf. Ihre eigenen Grenzen hat sie längst abgesteckt und durch unkündbare Verträge abgesichert. Dafür überschaut sie alles von einer hohen Warte aus und sieht dementsprechend weit ins Land.“<sup>41</sup> Diese Macht wird allerdings an anderen Frauen ausgeübt „Vorhang auf für Erika, man erblickt sie, wie sie hinter der Bühne die Fäden zieht. (...) Eine verunstaltete Frau wird hier nicht aufgenommen. Hübsch und gute Figur sind gefragt. Eine jede muß vorher die genaueste Leibesprobe über sich ergehen lassen, kein Besitzer kauft die Katze im Kleid.“<sup>42</sup> Die Selbstentfremdung oder die Fremdheit zu dem eigenen Körper stellen für die Protagonistin eventuell einen analogen Bedarf zu dem Bedarf der Männer nach weiblichen Genitalien dar. In Bezug auf einen pornographischen Film vergleicht Erika ihre Uninformiertheit mit der Situation eines Mannes:

Der Mann muss oft das Gefühl haben, denkt Erika, daß die Frau ihm etwas Entscheidendes in dieser Unordnung ihrer Organe verbirgt. Gerade diese allerletzten Verborgenen stacheln Erika an, immer Neues, immer Tieferes, immer Verboteneres betrachten zu wollen. Sie ist stets auf der Suche nach einem neuen unerhörten Einblick. Ihr Körper hat noch nie, nicht einmal in Erikas aufgespreizter Standardpose vor dem Rasierspiegel, seine schweigsamen Geheimnisse preisgegeben, nicht einmal seiner eigenen Besitzerin!<sup>43</sup>

Diese Entfremdung wird im Falle der Protagonistin zu einem Selbsthass gesteigert, indem sie sich auf die Vagina selbst reduziert:

Im Gehen haßt Erika diese poröse, ranzige Frucht, die das Ende ihres Unterleibs markiert. Nur die Kunst verspricht endlose Süßigkeit. (...) Bald wird diese Fäulnis fortschreiten und größere Leibespartien erfassen. Dann stirbt man unter Qualen. Entsetzt malt Erika sich aus, wie sie als ein Meter fünfundsiebzig großes unempfindliches Loch im Sarg liegt und sich in der Erde auflöst.; das Loch, das sie verachtete, vernachlässigte, hat nun ganz Besitz von ihr ergriffen. Sie ist Nichts. Und nichts gibt es mehr für sie.<sup>44</sup>

Gleichzeitig kann die voyeuristische Betätigung nach dem österreichischen Psychoanalytiker Heinz Kohut als ein Versuch gewertet werden, „das Gefühl eines kohärenten Selbst wiederzubeleben, um Gefühle der Fragmentierung und des Unbelebtseins überwinden zu können“.<sup>45</sup>

Der Einsatz des Blickes, bzw. die erzwungene Zurschaustellung wird von Jelinek an einer anderen Stelle des Romans eingesetzt, um den Versuch Erikas zu schildern, Macht über einen, ihr tatsächlich bekannten, Menschen auszuüben. Die Demütigung ihres Schülers Klemmer funktioniert hauptsächlich über den Zwang, gesehen zu werden, Erika anzuschauen und über die Verweigerung des sexuellen Höhepunkts. Sie will seine Blickrichtung kontrollieren: „Erika fordert, er solle sie dabei anschauen, nicht die Größe, die sein Penis erreicht hat.“<sup>46</sup> und versetzt ihn zusätzlich in eine passive Rolle, in der er ausgiebig betrachtet wird: „Draußen wird es finster. Erika steht zum Glück neben dem Lichtschalter, den sie betätigt. Sie untersucht Farbe und Beschaffenheit von Klemmers Schwanz.“<sup>47</sup> Nach dem Erika sexuelle Handlungen eingestellt hat und Klemmer versteht, dass ihm der Höhepunkt verweigert wird, beginnt eine Phase der Demütigung, die eben mit der Zurschaustellung verwirklicht wird. Durch diese Blickmacht kommt es zu einem Geschlechterrollentausch – denn der voyeuristische Blick, der männlich konnotiert ist gehört jetzt Erika und es ist Klemmer, der diesen Blick aushalten muss.<sup>48</sup> Man könnte annehmen, dass dieser Tausch die maximale (Selbst-) Entfremdung Erikas markiert, nach dem Fremdsein unter anderen Menschen, der Selbstentfremdung in persönlicher und körperlicher Hinsicht, gibt die Protagonisten nun das weibliche Geschlecht auf.

Erika K. geht zur Tür und verabschiedet sich lautlos. Er hat ihr nicht gehorcht, obwohl sie ihm mehrmals die Chance geboten hat. Jetzt wird er nie mehr erfahren, was er an ihr vollstrecken darf, welches Urteil, wenn sie es erlaubt. Sie drückt schon Klinke hinunter, da fleht Klemmer sie zu bleiben an. (...) Erika öffnet die Klotür sperrangelweit. Klemmer wird von der offenen Tür eingerahmt, ein nicht sehr wertvolles Gemälde. Jeder, der jetzt käme, sähe seinen entblößten Schwanz, ohne darauf im mindesten vorbereitet zu sein. Erika läßt die Tür offen, um an Klemmer herumzuquälen. (...) Erika streichelt ein letztes Mal ganz kurz über Klemmers Penis-Hauptkörper, der neue Hoffnung schöpft. Sofort wird er erneut links liegengelassen. Klemmer zittert wie Laub im Wind. Er hat den Widerstand aufgegeben und läßt sich frei anblicken, ohne etwas dagegen zu unternehmen. Für Erika ist dies die absolute Kür in Sachen Zuschauen. Pflicht und Kurzprogramm hat sie längst fehlerlos hinter sich gebracht. (...) Schmerzhaft verkleinert er sich. Erika findet ihn bereits lächerlich klein. Er läßt es sich gefallen. (...) Klemmer darf seinen Riemen erst in die Hülle zurückstecken, wenn sie es gestattet. Eine verstohlene Bewegung, ihn einzusacken und den Reißverschluß zu schließen, ist von Erika im Ansatz vereitelt worden. (...) Erika sagt, Anweisungen werden ihm zugehen. Schriftlich oder mündlich oder fernmündlich. Jetzt darf er seinen Spargel wegpacken. In einer Instinkthandlung wendet sich Klemmer zu diesem Zweck von Erika ab. Doch letztlich muß er alles vor ihrem Blick tun. Während sie ihm zusieht.<sup>49</sup>

#### 4. Schlussbemerkungen

Elfriede Jelinek nutzt in ihren Werken eine Vielzahl von Metaphern, intertextuellen Bezügen oder rhetorischen Stilmitteln, die verlässlich die Hauptthemen und Leitmotive ihrer Texte stützen. Während manche davon recht auffällig und gut bekannt sind – wie zum Beispiel Jelineks Neologismen, die u.a. als Klangfiguren die Polyvalenz ihrer Texte steigern, gehören die Beschreibungen von Blicken oder auch die Feststellung, wer etwas oder jemanden sehen kann zu den weniger auffälligen Aspekten. Die dominanten und drastischen Beschreibungen des ehelichen Geschlechtsverkehrs in *Lust* profitieren z. B. von der Hinwendung zum Blick und zu der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit dadurch, dass die Gewalt in weiteren Facetten ihres Wesens offengelegt wird. Dass Blicke ausreichen, um das Herrschen oder das Beherrschtwerden in einem literarischen Text auszudrücken, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Aspekt, wie wenig es eigentlich braucht, um Menschen durch Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit auszugrenzen oder zu dominieren. Gerade in unserer Zeit, für die eine Dominanz der Bilder fast automatisch angenommen wird, erscheinen solche Überlegungen nicht abwegig. In *Die Schutzbefohlenen* greift Jelinek dieses Motiv auf „Wir haben nachgegeben, und jetzt sind wir weg, wir sind Ihnen aus den Augen, aus den Augen der

Öffentlichkeit geschafft, fortgeschafft (...)“<sup>50</sup> und zeigt auch, wie Handyvideos dazu genutzt werden können, Traumata weiterzugeben, zu verstärken und auch immer wieder neuaufleben zu lassen: „Was bleibt uns übrig. Welche Grundlage als die Menschenwürde bleibt uns übrig? Alle tot. Alle tot. Gleich an Würde, aber tot, geköpft vor einer Kamera, die sind klein und leicht, diese Cams, kleiner und leichter als Ihre Erde über oder unter uns.“<sup>51</sup>

- 
- <sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. 1997.
- <sup>2</sup> Glasenapp, Jörn: Alterität. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moeninghoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. J. B. Metzler, Stuttgart, 2007. S. 16.
- <sup>3</sup> Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. Wochenschau Verlag Dr. Kurt Debus, Schwalbach, 1984. S. 14.
- <sup>4</sup> Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008. S. 108.
- <sup>5</sup> Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008. S. 104.
- <sup>6</sup> Jezierska, Agnieszka: „Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern.“ Textuelle und gesellschaftliche Grenzen in Jelineks Über Tiere. In: Kaplan, Stefanie (Hrsg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Herausgegeben von Pia Janke. Band 9. Praesens Verlag, Wien, 2012.
- <sup>7</sup> Ebd.
- <sup>8</sup> Millner, Alexandra: Schreibverfahren. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch. J. B. Metzler, 2013. S. 38.
- <sup>9</sup> Ebd.
- <sup>10</sup> Diese spezielle Solidarität soll im späteren Textverlauf näher betrachtet werden.
- <sup>11</sup> Jelinek, Elfriede: Lust. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 14. Aufl., 2016. S. 19.
- <sup>12</sup> Jelinek: Lust. S. 42.
- <sup>13</sup> Jelinek: Lust. S. 43
- <sup>14</sup> Jelinek: Lust. S. 52.
- <sup>15</sup> Jelinek: Lust. S. 22.
- <sup>16</sup> Jelinek: Lust. S. 55.
- <sup>17</sup> Jelinek: Lust. S. 206.
- <sup>18</sup> Jelinek: Lust. S. 14.
- <sup>19</sup> Jelinek: Lust. S. 19.
- <sup>20</sup> Jelinek: Lust. S. 27.
- <sup>21</sup> Jelinek: Lust. S. 40.
- <sup>22</sup> Jelinek: Lust. S. 206.
- <sup>23</sup> Jelinek: Lust. S. 27.
- <sup>24</sup> Jelinek: Lust. S. 18.
- <sup>25</sup> Jelinek: Lust. S. 28.
- <sup>26</sup> Jelinek: Lust. S. 32.
- <sup>27</sup> Jelinek: Lust. S. 33.
- <sup>28</sup> Jelinek: Lust. S. 86.
- <sup>29</sup> Jelinek: Lust. S.210-211.
- <sup>30</sup> Jelinek: Lust. S. 257.
- <sup>31</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 47. Aufl. , 2018. S. 18.
- <sup>32</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 41.
- <sup>33</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 42.
- <sup>34</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 63.
- <sup>35</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 63.

- 
- <sup>36</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 60.
- <sup>37</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 62.
- <sup>38</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 62.
- <sup>39</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 64.
- <sup>40</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 65-66.
- <sup>41</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 67.
- <sup>42</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 64.
- <sup>43</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 129.
- <sup>44</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 235.
- <sup>45</sup> Thürheimer, Cornelia: Voyeurismus. In: Mertens, Wolfgang; Waldvogel, Bruno (Hrsg.): Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Kohlhammer, Stuttgart, 2000. S. 792.
- <sup>46</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 212.
- <sup>47</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 213.
- <sup>48</sup> Vgl. Obst, Barbara: Nora Revisited. Konstruktion und Performanz der Geschlechterrolle in Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: Arteel, Inge; Müller, Heidi Margrit (Hrsg.): Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? Contactforum, Brüssel, 2008. S. 231.
- <sup>49</sup> Jelinek: Die Klavierspielerin. S. 216-217.
- <sup>50</sup> Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. 2013.  
<https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>
- <sup>51</sup> Ebd.