

Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg

Bachelorstudiengang
Germanistik/Philosophie

BACHERLORARBEIT

Titel:

Die Darstellung und das Verhältnis der Geschlechter in ausgewählten Romanen
von Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Sibylle Berg.

vorgelegt von: Juliana Hartwig

Betreuende Gutachterin: Frau Prof. Dr. Sabine Kyora

Zweiter Gutachter: Uwe Schwagmeier

Oldenburg, den 20. 03. 2008

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Geschlechterbilder in Jelineks ‚Lust‘	3
1.1 Der machtgierige, gewalttätige, sexsüchtige Patriarch	5
1.2 Das konsumgierige „Gefühlswesen“ Frau.....	8
1.3 Das sexuelle Machtverhältnis als Folge ökonomischer Verhältnisse	12
1.4. ‚Lust‘ als entmythologisierende Groteske	13
2. Geschlechterbilder in Streeruwitz’ ‚Verführungen.‘	20
2.1 Verführende Männer	21
2.2 Verführte Frauen	25
2.3 Die „Poetik des Banalen“ – Ausdruck weiblicher Subjektivität.....	30
2.4 Frauen als gelernte Opfer	33
3. Geschlechterbilder bei Sibylle Berg	36
3.1 Bergs Männerfiguren – „harte Schale, weicher Kern“	38
3.2 Singlefrauen im Liebesrausch.....	40
3.3 Bekannte Themen und Techniken – neue Verhältnisse	43
3.4 Überschneidungen der Geschlechterbilder	45
Fazit.....	49
Literaturverzeichnis	A

Einleitung

Das von der französischen Philosophin und Schriftstellerin Simone de Beauvoir 1949 veröffentlichte Werk *Le Deuxième Sexe* („Das andere Geschlecht“)¹ mit der These „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“² beeinflusste sowohl die Literaturwissenschaft als auch die Literaturproduktion. Die Annahme, dass gesellschaftliche Vorstellungen von Weiblichkeit „in der irrigen Vorstellung einer natürlich gegebenen Ordnung wurzeln“³ und zu hierarchischen Geschlechtsbeziehungen, Frauendiskriminierung und -unterdrückung führen, richtete die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft auf neue Arbeitsfelder. Der von männlichen Autoren dominierte traditionelle Literaturkanon⁴ wurde in Frage gestellt, literarisch vermittelte Frauenbilder wurden herausgearbeitet⁵, auch patriarchatskritisch analysiert⁶, und Theorien zu einer spezifisch weiblichen Schreibweise (*Écriture féminine*) entwickelt⁷. In dieser Arbeit, die auf der Erkenntnis des Konstruktionscharakters von ‚Geschlecht‘ aufbaut, soll nicht wie in der so genannten „feministischen Literaturwissenschaft“⁸ Partei für das weibliche Geschlecht ergriffen werden. Die Analyse-Kategorie ‚Geschlecht‘, im Sinne von „soziales Rollenmuster“⁹ soll hier, wie es Jutta Osinski als Merkmal einer *gender*-orientierten Literaturwissenschaft hervorhebt¹⁰, auch literarisch vermittelte Männerbilder umgreifen. Außerdem soll das in den Werken dargestellte Verhältnis zwischen den Geschlechtern in den Blick genommen werden. Wie bereits angedeutet, beeinflusste der *Gender*-Diskurs auch die Literaturproduktion selbst, und zwar nicht nur durch die stärkere Präsenz von Autorinnen. In einigen Werken der Gegenwartsliteratur wird auf den Konstruktionscharakter von Geschlechterbildern direkt oder indirekt Bezug genommen. In dieser Arbeit soll deshalb nicht, wie in den so genannten

¹ De Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe*. Paris: 1949.

² Ebd., S. 334.

³ Liska, Vivian: Eine kritische Bestandsaufnahme: Von feministischer Literaturwissenschaft zur kulturwissenschaftlichen Gender Studie. In: Baisch, Katharina u.a. (Hrsg.): *Gender revisited*: Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002, S.5.

⁴ Vgl. Gnüg, Hiltrud; Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Frauen Literatur Geschichte*, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart: Metzler 1985 sowie Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen* (2 Bde.), München: Beck.

⁵ Vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

⁶ Stephan, Inge; Weigel, Siegrid (Hrsg.). *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument-Verlag 1983.

⁷ Vgl. Vertreterinnen des *French Feminism*: Hélène Cixous (1975), Luce, Irigaray, Julia Kristeva.

⁸ Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt 1998, S. 127.

⁹ Ebd., S. 105 f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 127.

„literaturwissenschaftlichen *Gender Studies*“¹¹, untersucht werden, wie soziokulturelle Zuschreibungen literarische Texte beeinflussen¹², sondern vielmehr, wie literarisch mit diesen Geschlechterkonstruktionen umgegangen wird. Untersucht werden Elfriede Jelineks Werk „Lust“¹³, Marlene Streeruwitz’ „Verführungen.“¹⁴ und Sibylle Bergs „Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot“¹⁵. Die Wahl der Autorinnen liegt zum einen in ihrem feministischen Erkenntnisinteresse begründet, das aus ihren Werken und außerliterarischen Äußerungen hervorgeht, und das von einer Reflexion über soziokulturell geprägte Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ zeugt. Bei Jelinek finden sich feministische Aussagen in Essays¹⁶ und Interviewaussagen, bei Streeruwitz zudem in Poetikvorlesungen¹⁷, Berg befasste sich vor allem als Journalistin mit dem Thema Emanzipation der Frau.¹⁸ Zum anderen kann ein Vergleich dieser Autorinnen eine eventuelle Entwicklung im literarischen Umgang mit Geschlechterkonstruktionen innerhalb der Gegenwartsliteratur aufzeigen, da Jelinek, Streeruwitz und Berg verschiedenen Autorinnengenerationen angehören. Jelinek und Streeruwitz stammen zwar beide aus Österreich, doch wurde die vier Jahre ältere Jelinek stärker von den in der Nachkriegszeit aufkommenden Antikapitalismus geprägt als die 1950 geborene Streeruwitz und erlebte folglich auch die Anfänge der Neuen Frauenbewegung mit, was die Radikalität und die marxistische Einfärbung ihrer feministischen Äußerungen erklärt. Berg ist 1962 in Weimar geboren, erlebte die Neue Frauenbewegung nicht mehr als Erwachsene mit, wurde dafür durch die Popkultur beeinflusst. Von Jelinek soll das Werk „Lust“ von 1989 analysiert werden, weil sein Plot durch die Referenz auf die Verbreitung des HIV-Virus auf die 80er Jahre datierbar¹⁹ und somit mit denen der Werke Streeruwitz’ und Bergs vergleichbar ist, die ebenfalls in den 80er Jahren²⁰

¹¹ Ebd., S. 106.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Jelinek, Elfriede: Lust. Hamburg: Rowohlt 1989 (11. Auflage: Oktober 2004).

¹⁴ Streeruwitz, Marlene: Verführungen. 3. Folge Frauenjahre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996 (2. Auflage: April 2004)

¹⁵ Berg, Sibylle: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot. Leipzig: Reclam 1997.

¹⁶ Vgl. z. B. Jelinek, Elfriede: Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hrsg.), Frauen & Pornographie, Konkursbuch extra, Tübingen o. J. (ca. 1988), S. 102-103.

¹⁷ Vgl. Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997; sowie Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

¹⁸ Vgl. z. B. Berg, Sibylle: Frau 2000 oder Das Scheitern eines Traums. In: Weltwoche Nr. 2 (11.01.2001).

¹⁹ Vgl. Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik: Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a. M.: Fischer 1998, S. 234.

²⁰ Laut Klappentext spielt der Roman im Jahr 1989.

beziehungsweise 90er Jahren²¹ spielen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die jeweiligen literarischen Umgangsweisen der Texte mit soziokulturell konstruierten Geschlechterbildern herauszuarbeiten, sie miteinander zu vergleichen und die Unterschiede herauszustellen.

1. Geschlechterbilder in Jelineks ‚Lust‘

Die Figuren in ‚Lust‘ stellen keine realistischen Charaktere dar. Das auktoriale, nicht-diegetische Erzählmedium gibt sich von Beginn an als Schöpfer der dargestellten Welt zu verstehen, ruft dem Leser den Fiktionscharakter immer wieder in Erinnerung, z. B. wenn es sagt: „Ich möchte das jetzt an dieser Stelle neu in Worte kleiden!“ (L 20) oder „Heute haben wir einmal Sonne, bestimme ich jetzt.“ (L 164). Von den Protagonisten, dem Fabrikanten-Ehepaar Hermann und Gerti sowie ihrem Geliebten, dem sportlichen Jurastudenten Michael, erfährt der Leser keine Nachnamen, keine Vorgeschichten, wenig persönliche Eigenschaften. Er erhält kaum Hinweise über das Aussehen der Figuren, kann sich von ihnen kein klares Bild machen kann. Die Vornamen, die der Leser vom Direktoren-Ehepaar erst nach einem Fünftel des Buches erfährt, sind beliebig.²² Der Name bezeichnet „nicht mehr die Person oder eine Identität“²³, sondern lediglich die Geschlechtszugehörigkeit einer Figur, wie Matthias Luserke hervorhebt. So wird der Name Gerti von der Erzählstimme mit dem Namen Brigitte verwechselt, Hermann lässt sich als Zusammensetzung von „Herr“ und „Mann“ lesen.

Nicht nur auf inhaltlicher, auch auf erzähltechnischer Ebene wird die Möglichkeit einer Identifizierung mit den Figuren verhindert. Wie Jutta Schlich feststellt, dominiert zwar die „personale Erzählsituation“²⁴, in denen die Vorgänge und inneren Regungen der Figuren durch Erzählerbericht, inneren Monolog und erlebte Rede zum Ausdruck kommen, doch fungiert die Erzählstimme „besonders in Bezug auf Michael und Hermann nicht lediglich als echtes Sprachrohr der Charaktere, etwa als die Stimme ihrer kollektiven Erfahrung und Weltanschauung“²⁵. Stattdessen werden die Ansichten der Figuren auf ironische

²¹ In Bergs Werk wird, wie in Popliteratur typisch, auf zeitgenössische Filmschauspieler und Musiker angespielt (Vgl. Berg, Sybille: Ein paar Leute, S.

²² Vgl. Luserke, Matthias: Ästhetik des Obszönen: Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokolle. Mikroskopie des Patriarchen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Elfriede Jelinek. München: Edition Text + Kritik 2007 (3. Auflage), S. 96.

²³ Ebd.

²⁴ Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘ (1989). Tübingen: Niemeyer 1994, S. 114.

²⁵ Ebd.

Weise durch auktoriale Reflexionen und Kommentierungen vermittelt.²⁶ Selbst wenn das Erzählmedium das Geschehen durch einen Gedankenbericht aus der Perspektive einer Figur schildert: „[...] die Frau [merkt], daß ihr ein fester Halt fehlt [...]“ (L 11) – webt es doch immer seine eigenen, bewertenden ironischen Worte mit ein²⁷ – „[...] eine Haltestelle, wo das Leben warten könnte.“ (Ebd.) Ansgar und Vera Nünning weisen darauf hin, dass vor allem bei einer *gender*-orientierten Erzähltextanalyse eine Figurendarstellung als „subjektiv gebrochen“²⁸ durch die Erzählinstanz betrachtet werden müsse. Die ausgeprägt subjektive Erzählweise bei ‚Lust‘ betont auch Klaus-Peter Philippi in einer Zeitungsrezension: „Der Roman ist bei allem perspektivischen Wechsel zwischen den Figuren, vor allem zornige ‚Rede‘ der Sprecherin, die ‚auch‘ erzählt.“²⁹ Philippi bemerkt zwar, dass sich das Erzählmedium auch ganz allgemein mit Menschen identifiziert, vernachlässigt dies aber.³⁰ Harald Tanzer spricht ebenfalls von einer weiblichen Erzählinstanz.³¹ Das Erzählmedium ordnet sich durch das Pronomen „wir“ jedoch nicht nur dem weiblichen Geschlecht, sondern auch dem männlichen Geschlecht zu. Die Geschlechtszugehörigkeit des Erzählmediums kann aufgrund des Perspektivwechsels nicht so eindeutig festgelegt werden, wie bei Jelineks späterem Werk ‚Gier‘³², in dem die Perspektive als weiblich angenommen werden kann.³³

Die Psychologie der Figuren steht aufgrund ihres Fiktionscharakters nicht Vordergrund, spielt entgegen Osinskis Behauptung³⁴ dennoch eine Rolle. Die sarkastischen und ironisierenden Kommentare des geschlechtlich nicht einzuordnenden Erzählmediums bewerten nicht nur das Verhalten und die Gedanken der Figuren, sie geben auch Aufschluss über ihre wahren Motivationen. Maja Sibylle Pflügers Aussage, dass in den Texten Jelineks „keine souveränen

²⁶ Vgl. ebd., S. 112.

²⁷ Vgl. ebd., S. 136.

²⁸ Nünning, Vera und Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 135.

²⁹ Philippi, Klaus-Peter: *Sprach-Lust, Körper-Ekel*.

In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A.: *Elfriede Jelinek*. Graz-Wien: Droschl 1991, S. 236 f.

³⁰ Vgl. ebd., S. 336 f.

³¹ Vgl. Tanzer, Harald: *Die Apokalypse der Geschlechter in Elfriede Jelineks 'Lust': "Gender" als Poetik des Textes*. In: Neumann-Holzschuh, Ingrid (Hrsg.): *Gender, Genre, Geschlecht: sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 153.

³² Jelinek, Elfriede: *Gier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

³³ Vgl. Pontzen, Alexandra: „Beredete Scham“ – Zum Verhältnis von Sprache und Sexualität bei Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner (Hrsg.): *Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: 2005. S. 33 f.

³⁴ Osinski, Jutta: *Satire auf einen Porno: "Lust" von Elfriede Jelinek*. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): *Lustfallen: Erotisches Schreiben von Frauen*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 42.

Subjekte, sondern [...] andere Texte und Diskurse [sprechen]“³⁵ bedeutet auf ‚Lust‘ bezogen, dass die Einstellungen und das Verhalten der Figuren repräsentativ für vorherrschende gesellschaftliche Gedankenkonstrukte und Praktiken sind. Die fortwährende synonyme Verwendung der Bezeichnungen „Dieser Mann“ und „Der Mann“ für Hermann sowie „Die Frau“ und „Diese Frau“³⁶ für Gerti lassen darauf schließen, dass die Protagonisten für Repräsentanten ihres Geschlechts stehen sollen. Bestätigt, relativiert und ergänzt werden diese Geschlechterbilder durch einen Vergleich mit den übrigen Mitgliedern der im Buch dargestellten Gesellschaft.

1.1 Der machtgierige, gewalttätige, sexsüchtige Patriarch

Der Protagonist Hermann ist als Leiter der einzigen in Dorfnähe angesiedelten Fabrik Arbeitgeber für fast alle Bewohner, hat eine königsgleiche Position im Dorf inne. Seine Frau, die er nach „möglichst guter Herkunft“ (L 10) und guter Figur ausgesucht hat, ist wegen seiner Anstellung mit in den kleinen Alpen-Skiort gezogen. Hermann ist ein Patriarch. Er verlangt von Frau und Kind, dass sie seinen Befehlen Folge leisten, am Abend auf ihn warten. Für die Versorgung und Pflege des Kindes macht Hermann die Frau mit der Begründung verantwortlich, dass ein Kind seine Mutter brauche. Das Haus wird zwar von einer Haushaltshilfe sauber gehalten, für Gerti bleibt dennoch Hausarbeit übrig. Außerdem muss sie kochen und Herman am Tisch bedienen. Das Einkaufen und das Einrichten des Hauses obliegen ebenfalls Gerti, doch kontrolliert Hermann ihr Wirtschaftskonto und ist geizig. Seine Arbeiter tyrannisiert der Fabrikleiter, indem er sie mit Kündigungsandrohungen zum Eintritt in den von ihm dirigierten Werkschor zwingt. Diesen Zwang rechtfertigt er damit, dass er die Arbeiter, die er als Tiere ansieht, mit Gesangeskunst zu Menschen erziehe: „Nur mit Gewalt sind sie nicht Tiere geworden, leben aber so, wir ihr Vorgesetzter zu seiner Frau sagt.“ (L 127) Seinen Sohn zwingt er zum Geigenunterricht, obwohl es diesen offensichtlich stark belastet. Hermann ist ein familiärer Gewaltherrscher: Er genießt es, das Kind zu schlagen, wenn es nicht genug Geige übt. Neben der klassischen Musik ist für den Patriarchen Allgemeinbildung wichtig, beim Abendessen blättert er in einem Taschenlexikon. Natur ist für ihn bedeutungslos: „Nicht liebt er Wildes, der stumme Wald sagt ihm gar nichts.“ (L 15). Dafür ist er technisch interessiert,

³⁵ Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen/Basel 1996, S.34.

³⁶ Jelinek, Elfriede: Lust, S. 7f. Im Folgenden als Sigle L mit Seitenzahl in Klammern im Text.

„schreibt sich als Hobby die Programme selbst“ (L 15). Von seinem Arbeitsalltag entspannen kann der Direktor nur beim Sex. Die sexuellen Wünsche verfolgt er ebenso obsessiv wie die betriebliche Gewinnmaximierung.³⁷ Wie im Beruf will er beim Geschlechtsverkehr ‚Leistung‘ zeigen und misst sie an der Größe seines Gliedes, seiner Potenz und der Menge seines Samens: „[...] Wie könnte [die Frau] nicht gerührt sein von diesem Strahl. Ja, jetzt erhält sie den ganzen Mann [...]“ (L 25). Die Ausübung seines Geschlechtstriebes bestätigt Hermann in seiner Identität.³⁸ Eigentlich erhebt der Direktor Anspruch auf Vielfalt bei der Wahl von Sex-Partnerinnen, ging früher ins Bordell und veranstaltete Swinger-Partys. Durch gesellschaftliche Umstände – die Verbreitung des HIV-Virus – ist er gezwungen, sich auf seine Frau zu beschränken, da er den Gebrauch eines Kondoms kategorisch ablehnt. Hermann betrachtet seine Samen als zu wertvoll, um sie mit Verhütungsmitteln unwirksam zu machen.

Sex ist für ihn kein partnerschaftliches Vergnügen, der Frauenkörper nur Mittel zur Selbstbefriedigung: „Dieser Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ (L 16). Seine Frau Gerti behandelt er wie eine Sklavin: Sie soll zu Hause bleiben, wo er sie jederzeit anrufen kann. Hermann betrachtet Gerti als einen Gebrauchsgegenstand, den er erworben hat.³⁹ Als Gertis Besitzer glaubt Hermann das Recht zu haben, ihr die Kleidung vorzuschreiben: Sie muss weiblich und gleichzeitig zum Sex schnell auszuziehen sein. Manchmal muss Gerti auch Reizwäsche tragen oder ihn nackt empfangen: „ihr Körper soll sich jeden Tag ordentlich zum Dienst melden“ (L 34). Das Ausmaß Hermanns sexuellen Verlangens ist extrem: Er fasst Gerti sogar im Beisein des Kindes und beim Abendessen mit Gästen an den Geschlechtsteilen an oder bestellt sie sich zum Geschlechtsverkehr wie eine Pizza ins Büro. Mit Willeke formuliert: Gerti wird von Hermann „auf ihre Geschlechtsmerkmale reduziert“ und „zum Instrument der Lustbefriedigung degradiert.“⁴⁰ Am liebsten hätte Hermann es, wenn sich Gerti wie die Frauen in pornografischen Filmen selber körperlich anbieten würde. Da sie es aber nicht tut, sieht er sich dazu berechtigt, den Sex mit Gewalt einzufordern. Die sexuelle Fügsamkeit sieht Hermann als vom „Gesetz“ (L 46) im „Ehevertrag[]“ (L 26) verbindlich vorgeschriebene Pflicht der Frau an und setzt sie als zur Rechtfertigung mit Liebe gleich: „Nicht will an seinem Strahl sie sich

³⁷ Vgl. Luserke: Ästhetik des Obszönen, S. 96.

³⁸ Willeke, Aline: Unlust. „Lust von Elfriede Jelinek. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 46.

³⁹ Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁰ Willeke: Unlust, S. 45.

laben, aber sie muß, die Liebe verlangt's“ (L 40). Wie es in pornografischen Filmen vorgezeigt wird, redet sich Hermann ein, dass die Frau sich „doch gewi[ss] nur zum Schein“ (L 18) wehre.

Hermanns Brutalität ist grenzenlos: „Er zieht in ihren Arsch ein und schlägt vorn ihr Gesicht gegen den Badewannenrand.“ (L 27) Die Entwürdigung der Frau sieht er gemäß pornographischer Phantasien als „letzte[n] Schliff“ (L 24) an, der ihren Status als sein Eigentum festigt. Er realisiert immer neue sadistische Demütigungsphantasien, die er sich aus Pornofilmen abguckt. Zum Beispiel „drückt [er] der Frau das Haar in seinen Erguß [...], den ihre einfältigen Augen erblicken sollen“ (L 39). Mit der von ihm konstatierten Geistlosigkeit der Frau wird der Bruch ihres Willens legitimiert. Als Ausgleich für die Brutalität, die Gerti erduldet, kauft er ihr Kleider, Möbel, Schmuck, Kosmetik. Durch Gertis finanzielle Abhängigkeit fühlt er sich ihrer sicher. Sexuelle Lust, Machtgier und Wut sind alles, was Hermann empfindet. Seine Bildung hat keinen kontrollierenden Einfluss auf seinen sexuellen Trieb und seine Aggressivität. Hermann hält Kultur – Ausdrücke von Menschlichkeit – hoch und ist gleichzeitig unmenschlich gewalttätig, weshalb er Leopold Federmair „an das bekannte Stereotyp vom SS-Offizier [erinnert], der im Vernichtungslager nach getanem Tagewerk Schubert spielt.“⁴¹

Hermann muss sich im Konzern zwar den Wünschen „seine[r] Eigner“ (L 143) beugen, ist aber Teil der „Männerwelt, die circa zweitausend Personen aus Sport, Politik, Wirtschaft, Kultur faßt, in denen die anderen baden gehen dürfen“ (L 116) – der Gruppe von Männern, die den Rest der Gesellschaft unterdrückt. Die genannten Bereiche, vor allem Sport und Politik, sind in der dargestellten Welt für alle Männer erstrebenswerte Einflussbereiche. Neben dem Streben nach Macht ist auch das Bedürfnis der Unterdrückung der Erzählerstimme zufolge in allen Männern vorhanden: Sie „[...] werden mit der Scheibe in der Brust schon geboren und lassen sich von ihren Vätern über die Berge schicken, nur um wieder andre abzuschießen“ (L 72). Die Arbeiter und Arbeitslosen, die aufgrund ihrer sozialen Position keine gesellschaftliche Macht haben, können nur physisch unterdrücken, und zwar ihre Familie. Sie schlagen und vergewaltigen ihre Frauen, um Frust abzubauen und sich selbst zu bestätigen. Männer in gehobenen Positionen haben Sex, um „sich wieder [zu] sammeln und anschließend ihre Geschäftspartner aufs

⁴¹ Federmair, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache: zu Jelineks „Lust“. In: Weimarer Beiträge 52 2006,1, S. 54.

Kreuz legen zu können.“ (L 35) Ihre Freizeit erlaubt ihnen, den Geschlechtsverkehr wie Hermann zu zelebrieren, z.B. mit sadomasochistischen Praktiken. Ihre Potenz ist diesen Männern so wichtig, dass sie sich dafür „sogar Spritzen wie der Blitz verabreichen [...], damit sie es länger aushalten [...]“ (L 35). Von Männern aller Schichten wird es als normal empfunden, Sex gewaltsam zu erzwingen. Michael, der ironischerweise „ein Studium der Gerechtigkeit“ (L 89) absolviert hat, vergewaltigt Gerti gemeinsam mit seinen Freunden, schaut bei einer Vergewaltigung Gertis durch Hermann zu und befriedigt sich selbst dabei: „Von der Hüfte abwärts gehören wir Männer eben zusammen“ (L 244). Es ist nicht nur Hermanns sexuelles Begehren, „seine Lust, die im Buch stellvertretend für die männliche Lust steht [und das weibliche Begehren] beherrscht, unterdrückt und ignoriert [...]“⁴², wie Willeke in ihrer Rezension feststellt. Diese ist aufgrund seiner guten Lebenssituation besonders ausgeprägt, weil er keine Sorgen hat und „im Gegensatz zur arbeitenden Klasse Zeit [hat], sich der „Arbeit der Geschlechter“ (L 249) zu widmen.“⁴³ Neben dem Drang zur Triebbefriedigung sind es die Gier nach Macht und die Gewaltbereitschaft, die stellvertretend für alle Männer in ‚Lust‘ stehen und die Gefühle der Frauen ignorieren, unterdrücken und verletzen.

1.2 Das konsumgierige „Gefühlswesen“ Frau

Das Leben der Protagonistin Gerti ist durch „materielle Sättigung“⁴⁴ gekennzeichnet. Früher hat sie der Wohlstand glücklich gemacht, nun ist sie unglücklich wegen „diesen Makeln, die auf ihrem Leben lasten: Mann und Sohn“ (L 9). Hermanns Potenz- und Machtdemonstrationen empfindet Gerti als lächerlich: „Die Frau lacht nervös, als sich der Mann [...] gezielt vor ihr entblößt“ (L 16) und bei gemeinsamen Einkaufen kann sie „gar nicht genug lachen über seine pedantischen Patriarchen Gespinnste, in denen sein Hirn klirrt, wenn er der KassiererIn auf die Finger schaut.“ (L 77). Der Sex mit Hermann ist ihr unangenehm: „Die Mutter sucht, den Verkehr mit Vaters Geschlecht zu vermeiden“ (L 232). Dass die sadomasochistischen Praktiken, die Hermann mit ihr zusammen realisiert, nicht wie von Osinski behauptet ein „lustvolles Spiel, in

⁴² Willeke: Unlust, S. 45.

⁴³ Gürtler: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 126.

⁴⁴ Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik : Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a. M: Fischer 1998, S. 233. Ebd.

dem beide aufgehen“⁴⁵ ist, kann am deutlichsten mit folgender Szene belegt werden: „Er drückt ihren Kopf in die Badewanne und droht, die Hand in ihr Haar gekrallt, da[ss] wie man sich bettet so liebt man. Nein, weint die Frau, an ihr hängt keine Liebe“ (L 38). Gerti leidet darunter, dass das geliebte Kind sich von ihr abnabelt, ihre Liebe und erzieherischen Bemühungen abwehrt und wie der Vater seine Mitmenschen tyrannisiert. Seitdem der Sohn keine Aufsicht mehr braucht, muss sie die Vergewaltigungen ihres Mannes noch häufiger erleiden.

Gerti unterliegt einem Ordnungszwang. Zwar lacht sie selber darüber „voll Scham“ (L 59), doch ist sie nicht in der Lage, sich diesem Zwang zu entziehen, denn „es bleibt ihr nichts [anderes].“ (L 59). Sie leidet außerdem unter Essstörungen und ist kaufsüchtig und Alkoholikerin.

Von den Dorfbewohnerinnen wird Gerti um ihre Figur, ihre Kleidung und ihre Haushaltshilfe beneidet – aber auch gemieden, weil sie trinkt und „sich immer absondert.“ (L 60) Über Gerti wird gelästert. Was sie von den anderen Frauen im Dorf am deutlichsten unterscheidet, ist dem Erzählmedium zufolge ihre Flucht in „Gefühlsamkeiten“ (L 97). Als sie auf den attraktiven Studenten Michael trifft, wird sie von ihren Gefühlen ‚übermannt‘ und verliebt sich: „Mit dem jungen Mann ist endlich einer, der der größte Intellektuelle sei könnte, in ihr Leben getreten. Jetzt wird alles anders [...]“ (L 107 f.). Sie strebt „nach dem Götterbild Michael, das ihr auf Fotos, die ihm ähnlich sehen, verheißen worden ist“ (L 118), sieht in ihm „einen möglichen Erlöser“⁴⁶ aus ihrem trostlosen Leben. Das Erzählmedium deutet auf die auf die vorprogrammierte Desillusionierung an: „Gerti wird der Stoff, aus dem ihre Träume waren, von den Schultern gerissen und im Bodenraum zusammengeknüllt“ (L 102) – „Die Hände in ihr Haar gekrallt, fickt der Student die Frau rasch durch, ohne die Welt dabei anzuschauen [...]“ (L 113). Christian Jägers These, dass Gerti nur „dem Mann zu Liebe die Lust mitmacht, um sich dessen Liebe zu versichern“⁴⁷, kann allerdings dadurch widerlegt werden, dass Gerti beim Geschlechtsverkehr auch Erregungen empfindet: „Sie preßt diesen Menschen [...] an sich [...] Sie schreit.“ (L 116); „Sie hat die Augen nach oben verdreht“ (L 121). Sie kommt zum Orgasmus: „Langsam beruhigt sich das Zucken der Frau, das der Student in dieser Form bezweckt hat.“ (L 114) Hartwigs These, dass das weibliche Begehren als Sujet in

⁴⁵ Osinski: Satire auf einen Porno, S. 43.

⁴⁶ Gürtler: Die Entschleierung der Mythen, S. 127.

⁴⁷ Jäger, Christian: Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek. In: Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner (Hrsg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 104.

„Lust“ nicht vorkomme⁴⁸, muss dahingehend relativiert werden, dass Frauen in „Lust“ den Wunsch nach Sexualität nicht ohne Hinter- oder Folgegedanken hegen.⁴⁹ Gerti empfindet nicht den Wunsch nach Sexualität körperlich, sondern nur den Geschlechtsverkehr selbst. Lieber als dieser ist ihr allerdings die Selbstbefriedigung – mit einem Vibrator oder ihrer Hand:

„Das Geschlecht ist zwar unbestritten unser Zentrum, aber wir wohnen dort nicht. Wie ziehen es vor, geräumiger und mit Zusatzgeräten, die wir nach Belieben einschalten und abschalten können, zu logieren. Schon strebt diese Frau innerlich in ihren heimischen Schrebergarten zurück, wo sie selbst die Glühbirnen von ihrer Muschi pflücken und innerhalb der gelben Leidlinien mit eigener Hand herumfuhrwerken kann.“ (L 110)

Gerti erhofft sich dennoch eine leidenschaftliche Affäre zur Abwechslung ihrer trostlosen Ehe, wie sie sie in Liebesromanen vorgeführt bekommt. Während die Dorffrauen ihr Alter und ihre abnehmende Attraktivität akzeptieren, bildet sich Gerti ein, mit ihrer Persönlichkeit und ihrer teuren Aufmachung einen jungen Mann von sich überzeugen zu können. Selbst nachdem Gerti von Michael und seinen Freunden vergewaltigt wurde, hält sie an ihrer ‚Liebe‘ zu ihm fest. Gerti flieht zweimal zu Michael, Hermann holt sie immer wieder zurück. Schließlich ist Gerti wieder vollständig in das verhasste Ehe- und Familienleben integriert. Als sie die Stabilität dieses Abhängigkeitsverhältnisses realisiert und ihre Träumereien als nicht erfüllbar erkennt, erstickt sie ihren Sohn, den „kleine[n] Kriegsgott“ (L 254), mit einer Plastiktüte und lässt seine Leiche im Bach verschwinden. Sie wird selbst zur Täterin⁵⁰, indem sie den „Nachfolger des Täter-Vaters“⁵¹ ertränkt und somit dessen Wiederkehr verhindert.⁵² Das Bedürfnis nach Rache an ihrem Unterdrücker, dem sie durch den Mord an ihrem gemeinsamen Kind seinen Lebenssinn beraubt, ist bei ihr größer als ihre eigene Liebe zum Kind.

Wie Gerti heiraten fast alle in „Lust“ dargestellten Frauen. Sie bilden sich ein, verliebt zu sein, doch werden die Männer eigentlich „nach Vermögen ausgesucht“ (L 66) beziehungsweise von den Mädchen der höheren Schicht auch nach „seiner

⁴⁸ Vgl. Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 233.

⁴⁹ Pontzen: „Beredte Scham“, S. 30.

⁵⁰ Vgl. Gürtler: Die Entschleierung der Mythen, S. 127; sowie Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 273.

⁵¹ Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 276.

⁵² Jäger: Marxismus, der zur Sprache kommt, S. 105

Frisur, seiner Bekleidung und seinem Fahrwerk“ (L 199). Mit der Eheschließung befinden sich die Frauen in einem finanziellen Abhängigkeitsverhältnis zu ihren Männern. Zwar gibt es Frauen, die selber arbeiten und noch nicht Mutter werden wollen, doch sind die Arbeitsplätze im Dorf stark begrenzt: Sie können nur im Supermarkt, in Kaufhäusern oder als Haushaltshilfen bei wohlhabenden Familien arbeiten. In der Papierfabrik haben sie keine gesicherte Zukunft: Der Direktor entlässt bei schwacher Konjunktur erst die Frauen, „damit die Männer wenigstens bei der Arbeit entlastet sind. Und damit die Männer was haben, wohin sie sich entladen können [...]“ (L 161). Den Frauen wird die Möglichkeit, eigenes Geld zu verdienen, um nicht heiraten zu müssen, systematisch verwehrt.

Außer Gerti müssen alle Ehefrauen im Dorf fürchten, für jüngere, attraktivere Frauen verlassen zu werden. Unter den Frauen gibt es keine Solidarität. Sie gönnen sich gegenseitig nichts und sind schadenfroh, wenn eine andere Frau von Männern schlecht behandelt wird. Als die betrunkene Gerti von Männern in der Kneipe unsittlich berührt wird, reagieren ihre Ehefrauen mit „ein[em] Schwall von Gelächter“ (L 211). Michaels Freundinnen, Mädchen höherer Bildungsschichten, betrinken sich wie ihre männlichen Freunde und werden zu Mittäterinnen bei der gemeinschaftlichen Vergewaltigung Gertis. Später, so sagt es das Erzählmedium voraus, werden sie „einander verleumden [], wenn sie nach ihrer Promotion als Konkurrenten in die Ämter springen.“ (L 195).

Die Dorffrauen werden im Alter dick – obwohl sie von ihren mühevoll bereiteten Speisen selbst nichts essen, weil sie Diät machen. Sie „leben von der Erinnerung“ (L 17), trauern wie Gerti um ihre Jugend und werden wie sie unzufrieden mit ihrem Leben als Hausfrauen und Mütter. Sie entwickeln alle Zwänge, „zählen die Esslöffel, mit denen [sie] [sich] verausgaben.“ (L 93) So wie Gerti den Sex erträgt, um Konsumgüter zu erhalten, provozieren die Dorffrauen den Sex, den sie selber nicht genießen, „damit sie etwas geschenkt bekommen, ein neues Kleid für ihre Belanglosigkeit.“ (L 224) Viele Dorffrauen tolerieren, dass ihre Männer fremdgehen, manche bringen sich aus Verzweiflung um. Den Grad der Verinnerlichung ihrer Pflichten als ordentliche Hausfrau kommt drastisch darin zum Ausdruck, dass sie ihr „Feiertagsgewand“ anziehen und „für drei Tage vor[kochen]“ (L 93).

Allen Frauen gemeinsam ist dem Erzählmedium zufolge die Hochhaltung des Mythos Liebe „Auf alles, nur nicht auf ihre Gefühle wird Ihre Partnerin verzichten wollen [...]“ (L 111). Die Liebe entpuppt sich nach kurzer Zeit als

Illusion, „weil sie an den seligen Augen des Partners etwas stört, das sie nicht auf der Speisekarte gewählt hatten“ (L 103) oder sie „immer haltlosere Forderungen [den] Partnern zuzustellen haben“ (L 98). Trotzdem halten die meisten Frauen an ihren unglücklichen Ehen fest, weil Ratgeber ihnen empfehlen, nicht allein zu bleiben und weil sie glauben, doch irgendwie von ihren Männern geliebt zu werden wie von den Männern, die sie in Liebesfilmen vorgeführt bekommen. Die als Liebe getarnte Solidarität zum Partner wird vom Erzählmedium als Rechtfertigung für Konsumgier entlarvt: „Die Frau kann in Gefühlsdingen nie an sich halten. So wehen diesem gärenden Geschlecht die Wünsche hin und her, was es sich kaufen möchte.“ (L 137) Bei Gerti verstärken Reichtum und ihre Freizeit die als typisch weiblich dargestellte Eigenschaft, sich in ihre Gefühle hineinzusteigern: „Wie wunderbar sind diese Leute, die genug Zeit haben, den Pilotenschein für ihre steuerlos umherirrenden Empfindungen zu machen, um in sich herumfliegen zu können!“ (L 97). Die Dorffrauen lassen sich dagegen von Zeitschriften für Hausfrauen trösten, „[die] ihnen zeigen, wie gut sie es haben“ (L 104) und erfreuen sich an einem gelungenen Braten.

1.3 Das sexuelle Machtverhältnis als Folge ökonomischer Verhältnisse

„Wir benützen oft das Bett, wo wir den Krieg der Geschlechter verschlafen“ (L 148), erklärt das Erzählmedium in Jelineks ‚Lust‘. Anstatt auf politischer Ebene werden die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern in privater Intimität ausgehandelt, wo der Mann körperlich überlegen ist. Die Sexualität wird auch als „Arbeit der Geschlechter“ (L 249) bezeichnet, da sie für beide Geschlechter Mittel zum Profit ist: „Nicht nur die Arbeit ist Ware, auch der Sex bzw. der Frauenkörper [...]“⁵³. In ‚Lust‘ queren sich die ökonomischen und die geschlechtlichen Gewaltverhältnisse.⁵⁴ Die Ehe wird zur Geschäftsbeziehung: Männer befriedigen ihren Trieb, Frauen ertragen es, um materiell belohnt zu werden. „Bilder wie die vom Vater als einzigem Einzahler in die „Sparbüchse“ der Mutter (L 31) [...] machen deutlich, dass der Unterschied zwischen Ehe und Prostitution nur ‚im Preis und in der Dauer des Vertrages‘⁵⁵ liegt [...]“⁵⁶ Die Frauen sind nicht nur Opfer, sie akzeptieren das patriarchalische System, indem sie sich mit materiellen Gütern und ihrem Liebeskult als Trost zufrieden geben.

⁵³ Luserke: Ästhetik des Obszönen, S. 96.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Reinbek 1968, S. 534.

⁵⁶ Gürtler: Entschleierung der Mythen, S. 128.

Sowohl der männliche Geschlechtstrieb als auch der weibliche Liebeskult werden durch Medien verstärkt: Pornografische Fotos und Videos verstärken „autoerotische Brutalität des maskulinen Sexes“⁵⁷ – Schlager, Frauenzeitschriften, Liebesfilme und Liebesratgeber „[zelebrieren] den solipsistischen Genuss von femininen ‚Gefühlsamkeiten‘ als Ideal.“⁵⁸ Wenn „Sexualität [] der Motor“⁵⁹ in diesem geschlossenen System ist – Männer gehen Ehen ein, weil ihre Ehefrauen ihnen körperlich jederzeit zur Verfügung stehen – bildet der Kapitalismus den Rahmen: „[Männer] wollen [Frauen] einnehmen, aber nicht zahlen. Ihre Frauen helfen ihnen dabei mit [...] der Sterblichkeitsrate ihrer Arbeit.“ (L 245) Zwar entlässt der Direktor in ‚Lust‘ die Frauen als erste, doch geben diese auch freiwillig ihre Arbeit auf. Der medial vermittelte Liebeskult und die gesellschaftliche Vorstellung der Ehe als heiliges Bündnis verhindern die Selbstständigkeit der Frau. Ein Ausbruch aus diesen Abhängigkeitsverhältnissen wäre nur möglich, wenn die Frauen selber arbeiteten – „schallend in die Wirklichkeit ein[fielen]“ (L 161) und sich von dort auch nicht verdrängen ließen.

1.4. ‚Lust‘ als entmythologisierende Groteske

In ‚Lust‘ verarbeitet Jelinek Erkenntnisse, die sie Konstanze Fliedl zufolge schon 1970 wie folgt formuliert hat⁶⁰:

„ihre traurige rolle die kommerzialisierung ihren warencharakter ihre entsexualisierung (selbstverständlich verpackt in die pseudohülle der freiheit und emanzipation die nie stattfindet) erkennt [die Frau] nur selten. [...] am abend jeden tages kehrt dieser weibliche sklave einer ausbeuterischen ideologie [...] in ihre fallische flasche zum schlafen zurück.“⁶¹

Doch handelt es sich bei ‚Lust‘ nicht um eine einfache „Denunziation gesellschaftlicher Machtverhältnisse“⁶² oder einen „fortlaufende[n] Kommentar realer Lebensverhältnisse“⁶³. Genauso wie die Bezeichnung „weibliche[r] Sklave“ im genannten Zitat absichtlich drastisch gewählt ist, sind die Geschlechterbilder

⁵⁷ Jäger: Marxismus, der zur Sprache kommt, S. 106.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Tanzer: Die Apokalypse der Geschlechter, S. 156.

⁶⁰ Fliedl, Konstanze: Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Béhar, Peter (Hrsg.): Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur: internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes, 3. - 5. Dezember 1998. Bern (u.a.): Lang 2003, S- 224.

⁶¹ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwifting: Galerie-Verlag 1980, S. 66.

⁶² Philippi: Sprach-Lust, Körper-Ekel, S. 238.

⁶³ Ebd.

und -verhältnisse in ‚Lust‘ bewusst überzeichnet. Sabine Wilke weist auf folgendes Zitat Jelineks hin:

„Ich sehe das als eine Gefahr der neuen Frauenliteratur, einfach zu klagen und über ihre Situation zu jammern und Männer zu beschimpfen. Sie müssten versuchen, sich auch ästhetisch ihre Mittel zu erarbeiten und ein bisschen weiter zu kommen“⁶⁴

– und erklärt: „Damit meint Jelinek auf der einen Seite der in diesen Texten geführten, oft humorlosen Kampf gegen die Männer wie auch den Rückgriff auf eine unproblematische subjektive weibliche Identität, die sich aus dem Körper definiert.“⁶⁵ Einen „humorlosen Kampf“⁶⁶ führt Jelinek sicherlich nicht. Hartwig sieht in der dargestellten „Dauerpotenz des negativen Helden Hermann [...] das konsequente Pastiche eines pornographischen Klischees [...]“⁶⁷, das zur Groteske geformt werde. Auch für Gertrud Koch ist ‚Lust‘ eine Groteske, die ein negatives Bild von Männern und Frauen hinterlässt.⁶⁸ Das Verhältnis zwischen Text und beschriebenen Phänomenen ist kein Abbildungsverhältnis.⁶⁹ Trotz der Referenz auf die Verbreitung des HIV-Virus und der sich daraus ergebenden Datierung in die 80er Jahre wirkt ‚Lust‘ durch den starken Fiktionscharakter anachronistisch. Nünning und Nünning feststellen, dass „[...] gerade literarische Figuren, die nicht in jeder Hinsicht ‚lebensecht‘ erscheinen, einen wichtigen Beitrag zur Inszenierung und Problematisierung von *sex*, *gender* und *sexuality* leisten können [...]“⁷⁰, gilt auch für ‚Lust‘. Sowohl männliche Potenz- und Machtdemonstrationen als auch der weibliche Liebeskult und Schönheitswahn werden parodiert, um gängige Zuschreibungen von ‚Geschlecht‘ und daraus folgende Praktiken in Frage zu stellen. Die groteske Darstellungsweise verhindert jegliche Parteinahme für ein Geschlecht.⁷¹ Das sprachliche Prinzip, mit dem Jelinek Komik produziert, besteht aus ineinander geschobenen Bedeutungsketten kultureller Diskurse.⁷² Jelinek verarbeitet religiöse und literaturgeschichtliche Motive und Zitate, verballhorntes Kulturguts von Goethe, Rilke und vor allem

⁶⁴ Brandes, Uli u.a. (Hrsg.): „Gespräch mit Elfriede Jelinek vom Münchner Literaturarbeitskreis. Mamas Pfirsiche“. 9-10 (1978), S.174.

⁶⁵ Wilke: Dialektik und Geschlecht, S. 88.

⁶⁶ Ebd., S. 88.

⁶⁷ Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 235.

⁶⁸ Vgl. Koch, Gertrud: Sittengemälde aus einem röm kath. Land. Zum Roman Lust. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 140.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 130.

⁷⁰ Nünning und Nünning: Erzähltextanalyse, S. 127.

⁷¹ Vgl. Federmair: Sprachgewalt, S. 57 und S. 60.

⁷² Vgl. Koch: Sittengemälde, S. 130.

Hölderlin.⁷³ Zudem entlarven Versatzstücke aus der Trivialsprache des Schlagers, Groschenromans und der Boulevardpresse im Kontrast zu der nüchternen Darstellung hierarchischer Partnerschaftsverhältnisse den Liebesmythos als „Selbstinszenierung der patriarchalen Mythen.“⁷⁴ Durch die blasphemischen Wortkombinationsketten wird die christliche Religion mit ihrer körperfeindlichen Einstellung als Stütze des Unterdrückungssystems dargestellt.⁷⁵ Selbst mit einfachen Wortspielen produziert Jelinek Komik und weist prägnant auf Missverhältnisse hin, wie in diesem Beispiel, das auf den Zusammenhang der sozialen Positionen der Geschlechter und dem sexuellen Machtverhältnis deutet:

„Hinter diesen Bergen ist Gerti zusammengesunken, verspottet wie ihr ganzes Geschlecht, das den Strom der Haushaltswaren einschalten, aber seinen eigenen Körper nicht verwalten darf.“ (L 197 f.).

Den erwähnten „Rückgriff auf eine unproblematische subjektive weibliche Identität, die sich aus dem Körper definiert“⁷⁶, verhindert Jelinek, indem sie den Leser, wie Tanzer feststellt, „mit Bildern von Weiblichkeit [konfrontiert], die in das klischeehafte Natur-Mythische tendieren [...]“⁷⁷ und diese Bilder als Mythos dekonstruiert. Der Mann besteigt seine Frau beispielsweise wie einen Berg⁷⁸: „[...] [E]r klettert in seinen Hausbergen“ (L 24), „Ihr Laub, ihre Zweige biegt er auseinander.“ (L 24) Die Frau wird mit „falschen Naturmetaphern“⁷⁹ beschrieben. Die Frau „erscheint als Mutter und wird dem Klischee entsprechend als erdhafter, menstruierender, milchspendender Teil der Natur gesehen.“⁸⁰ Doch diese Sichtweise ist nicht die des Erzählmediums, das dieses Bild als Konstrukt entlarvt: „Die Frau geht immer der Erde nach, mit der sie verglichen wird.“ (L 73)

Der Mythos von der Frau als Natur ist Teil der von Jelinek als „ausbeuterisch[]“⁸¹ bezeichneten „Ideologisierung der Sexualität als Natur und ekstatisches Erlebnis“⁸², die in ‚Lust‘ als männlicher Mythos zur Legitimation der rücksichtslosen Ausübung ihrer Sexualität entlarvt wird. „Was wendet die Frau

⁷³ Vgl. Gürtler: Die Entschleierung der Mythen, S. 130.

⁷⁴ Luserke: Ästhetik des Obszönen, S. 98.

⁷⁵ Vgl. Gürtler: Die Entschleierung der Mythen, S. 130.

⁷⁶ Wilke: Dialektik und Geschlecht, S. 88.

⁷⁷ Tanzer: Die Apokalypse der Geschlechter, S. 156

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Gürtler: Die Entschleierung der Mythen, S. 128.

⁸⁰ Tanzer: Die Apokalypse der Geschlechter, S. 156

⁸¹ Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwingung: Galerie-Verlag 1980, S. 66.

⁸² Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. In: Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1998, S. 176.

den Kopf? In der Natur haben wir doch alle Platz. Selbst das kleinste Glied [...]“ (L 20), bringt das Erzählmedium zynisch die Vorstellung des Geschlechtsverkehrs als natürliches Recht des Mannes zum Ausdruck. Auf das biblische Bild der Frau als Sünderin wird durch zitierte Redewendungen angespielt: „Vom Abend bis zum Morgen wird sie ihm gefährlich“ (L 173) „[...] und immer lockt das Weib“ (L 37). Die Umkehrung der Machtverhältnisse steht im Gegensatz zu den als real dargestellten Verhältnisse, so dass die imitierte Vorstellung der Frau als Verführerin und des Mannes als Opfer ad absurdum geführt wird.

Jelinek imitiert außerdem die pornografische Darstellungsweise – „die Visualisierung des Körpers in der Art eines Kamera-Blicks, die auf das ausschnittshafte Registrieren von einschlägigen Körperteilen hinausläuft, den Frauenkörper fragmentiert und die Frau selbst auf bloße ‚Trägerin von Körperöffnungen reduziert [...]“⁸³ – um dem Leser den in voyeuristischen Blicken enthaltenen Herrschaftsanspruch und dadurch den Objektstatus der Frau durch vor Augen zu führen.⁸⁴ Jelinek selbst erklärt ihren Rückgriff auf eine an Pornographie orientierten Darstellungsweise damit, dass das Obszöne „[...] gerechtfertigt [sei], wenn man den Beziehungen zwischen Männern und Frauen die Unschuld nimmt und die Machtverhältnisse klärt.“⁸⁵ Sie verhindert die unreflektierte Konsumierung ihrer angebotenen Bilder, indem die durch die bereits erwähnte Durchsetzung mit Zitaten, zum anderen durch „obszönes Überschreiten der sprachlichen Schmerzgrenzen“⁸⁶, die die Identifikation mit den Akteuren verhindert.⁸⁷ Wie Willeke feststellt, vergehe, „[...] dem Leser [] die Lust, wenn Sex als mechanischer Vorgang dargestellt wird, mit tierischen Attributen besetzt ist oder anhand von Begriffen aus dem Haushalt [...] funktionalisiert und entmenschlicht wird.“⁸⁸ Anne Weber betont den dargestellten Automatismus und verweist auf das Beispielzitat: „Grob fährt die Hand ihres Herrn in ihren Ritzen und Sprüngen herum [...], an ihrem Kitzler wird kräftig gezogen, dass ihr die Knie vorn zusammenklappen und der Arsch wie ein faltstuhl herauspringt [...]“ (L 232 f.). Jelinek parodiert durch diese Bilder die pornografische „Utopie des Sex ohne Gefühle“⁸⁹. Die pornografische

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. Wilk, Sabine: Dialektik und Geschlecht, S. 113.

⁸⁵ Jelinek, Elfriede: Der Sinn des Obszönen, S.102.

⁸⁶ Isenschmid, Andreas: Trivialroman in experimenteller Tarnung. In: Ebd., S. 242.

⁸⁷ Vgl. Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos, S. 176.

⁸⁸ Willeke: Unlust, S. 46.

⁸⁹ Weber: Anne: Sandmann und Olimpia. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A.: Elfriede Jelinek. Graz-Wien: Droschl 1991, S. 233.

Darstellungsweise wird von der Autorin in mythenkritischer Absicht übernommen und verarbeitet.⁹⁰

Die Vorstellung der Frau als intuitives „Gefühlswesen“ (L 97) wird ebenfalls imitiert: „Ihre Gefühle füllen sie ganz aus, und sie muß sie aus sich ausschlagen wie die Triebe es tun [...]“ (L 96), um sie anschließend als Legitimation für die Absprache ihrer politischen Mündigkeit zu entlarven: „Wenn die Sinne der Frauen sich einmal versprechen, dann kann man sicher sein, sie gehen auch bei anderen Fragen in die Irre, sie sind zu jedem Unflat fähig“ (L 118) – und sogar ihres Intellekts: „Die Frau ist für den Mann eine beständige (bestangezogene) Konstante, denn sie bleibt mit den Füßen auf der Erde, während er [...] Computerprogramme als Hobby schreibt, vor denen andre einfach stumm sein müssen.“ (L 151)

Doch Jelinek dekonstruiert nicht nur den Mythos der Frau als naturverhaftetes, irrationales Gefühlswesen, sondern weist auch direkt auf den Konstruktionscharakter von ‚Geschlecht‘ hin. In einem „provozierende[m] Gedankenspiel“⁹¹, wie es Hartwig nennt, führt sie die Theorie, dass die soziale Identität des Menschen sich aus seinem Geschlecht ergebe, ad absurdum:

„Ja und vielleicht ist das Geschlecht die Natur des Menschen, ich meine, die Natur des Menschen besteht darin, dem Geschlecht hinterherzurennen, bis es, im ganzen und in seinen Grenzen gesehen, genauso wichtig geworden ist wie dieses.“ (L 79)

Jelinek weist darauf hin, „dass die ‚Bedeutung‘ der ‚Anatomie‘ (der Natur, dem Geschlecht) vorausgeht, ja, dass das ‚Geschlecht‘ von der ‚Bedeutung‘ gemacht wird – nicht umgekehrt“⁹², wie es zwei Jahre später auch Judith Butler in ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“⁹³ betont. Jelinek spielt gleichzeitig auf den kulturellen Prozess der irrtümlichen Identifizierung des Penis als „genitale[s] Objekt“ mit dem „symbolischen oder imaginären Phallus“⁹⁴ an, die nach Hartwig aus Sigmund Freuds psychoanalytischen Geschlechtertheorie hervorgegangen ist und nach der die Frau aufgrund ihres fehlenden Penis als „Mangelwesen“⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Luserke: Ästhetik des Öbszönen; sowie Gürtler: Die Entschleierung der Mythen; Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos; Tanzer: Die Apokalypse der Geschlechter, Hartwig: Sexuelle Poetik.

⁹¹ Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 254.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. (Original: *Gender Trouble*, 1990).

⁹⁴ Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 257

⁹⁵ Ebd.

betrachtet wird.⁹⁶ Hartwigs Thesen müssen jedoch dahingehend ergänzt werden, dass die Theorie des symbolischen Phallus auf Lacan zurückgeht, der Freuds Theorie übernimmt und ihr eine Logik unterlegt, die in der sprachlichen Strukturiertheit der menschlichen Existenzweise gründet.⁹⁷ Lena Lindhoff fasst die Hauptpunkte der Lacanschen Theorie so zusammen:

„Die Frau ist ‚Signifikant‘ des Begehrens des Mannes, weshalb sie ihren weiblichen Körper zum Fetisch macht und in eine phallische Maskerade bannt. [...] Die Frau *ist* ‚Phallus‘ (Objekt und Zeichen des Begehrens), der Mann *hat* den ‚Phallus‘. Die Ausprägung einer eigenen Geschlechtsidentität bleibt ihr verwehrt sie ist bloß Stütze einer narzisstischen männlichen Identität.“⁹⁸

Auch wenn Männlichkeit und Weiblichkeit für Lacan keine anatomischen Schicksale darstellen, so wird der Frau dennoch ihre Subjektivität abgesprochen, da sie seit ihrer Kindheit aufgrund ihrer anatomischen Verfassung aus dem symbolischen System Sprache ausgeschlossen sei.⁹⁹ Bereits die Tatsache, dass Hermann beim Sex sich selbst – als mächtiger Mann – genießt, weist darauf hin, dass der Penis mit Macht identifiziert wird.¹⁰⁰ Der kulturelle Prozess dieser Identifikation wird deutlich in dem Satz: „[Den Männern] gehört das, was sie (in ihren ewigen Erzählungen) zu einem lautlos einhergleitende Raubtier Glied aufgeblasen haben.“ (L 131) Die ewigen Erzählungen sind die Theorien Freuds und Lacans. Jelinek weist nicht nur ironisch z.B. mit der Bezeichnung des Penis als „allgemein gültige[s] Organ“ (L 196) auf diese kulturell gewachsene Verwechslung hin, sondern kritisiert offen, dass diese noch immer stabilisierende Wirkung auf die gesellschaftlich praktizierten Geschlechterhierarchie hat: „[] die Benützung der eigenen Familie ist gratis. So grenzt sich einer vom anderen durch sein Geschlecht ab, das die Natur in dieser Form nicht so gewollt haben kann.“ (L 66)

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 251f.

⁹⁷ Vgl. Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995, S. 83.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁰⁰ Marlies Janz stellt auch für Jelineks Theaterstück „Krankheit oder moderne Frauen“ von ?? fest, dass nicht die Frau, sondern nur die Macht ist für die Männer libidinös besetzt. Vgl.: Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 91.

Wenn gleichzeitig die Frau mit dem weiblichen Genital verwechselt wird, wie Hartwig ergänzt¹⁰¹, ergibt sich aus der Freudschen Geschlechtertheorie auch die von Jelinek behauptete Entsexualisierung der Frau. Diese bedeutet nicht, dass die Frau nicht die Fähigkeit hat, beim Sex Lust zu empfinden. Pornografische Bilder zielen gerade darauf ab, dass es Frauen Spaß mache, von Männern als Sexobjekte benutzt zu werden. Entsexualisierung bedeutet hier, dass der Frau die autoerotische Lust am Sex abgesprochen wird. Wie das Erzählmedium erklärt, haben die meisten Männer „keine Ahnung, was man alles mit der [...] Klitoris anfangen kann. Sie haben aber alle schon einschlägige Zeitschriften gelesen, die beweisen, daß an der Frau noch mehr dran ist, als man ursprünglich gedacht hatte. Ja, ein paar Millimeter mehr werden's schon sein!“ (L 113). Und so „wühlt [Michael] in [Gertis] schummrigen Geschlecht, dreht es zu einer Tüte zusammen und läßt es jäh zurückschnalzen“ (L 133), weil auch die Lust beim Sex mit dem Penis identifiziert wird.

Jelineks ‚Lust‘ kritisiert wie andere Werke feministischer Autorinnen die Unterdrückung der Frau durch eine patriarchalische Gesellschaftsstruktur. Als Schauplatz dieser Unterdrückung verweist Jelinek auf den ehelichen Geschlechtsverkehr, bei dem die Frau als Objekt zur Triebbefriedigung degradiert wird. Der Kapitalismus wirkt in Jelineks dargestellter Gesellschaft als Katalysator dieser ungleichen Verhältnisse. Die zunehmende Vermarktung von pornographischen Filmen und Zeitschriften verstärken die Tendenz, Frauenkörper als Ware zu betrachten. Jelinek führt diese Entwicklung auf die kulturellen Wurzeln der patriarchalischen Gesellschaftsordnung zurück, die in theoretisch konstruierten und tradierten Geschlechterbildern liegen. Sie dekonstruiert den Mythos der Frau als naturverhaftetes Mangelwesen und die Vorstellung des durch seine Anatomie zum Machthaber bestimmten Mannes. Außerdem entlarvt sie den durch Religion, klassische Literatur und neue Medien vermittelten Liebesmythos als Instrument zur Stabilisierung vorherrschender ungleicher Geschlechterverhältnisse. Die aus ‚Lust‘ hervorgehende Erkenntnis des Konstruktionscharakters von ‚Geschlecht‘ wird zu einer Bedingung für die Änderung der dargestellten Geschlechterverhältnisse. Die Uneindeutigkeit des Geschlechts des Erzählmediums stellt sich als eine logische Konsequenz der Kritik an festen Geschlechterzuschreibungen heraus.

¹⁰¹ Vgl. Hartwig: Sexuelle Poetik, S. 257.

2. Geschlechterbilder in Streeruwitz' ‚Verführungen.‘

Andrea Geier nennt Marlene Streeruwitz' Debütroman ‚Verführungen. 3. Folge Frauenjahre‘ mit Verweis auf ein Zeitungsartikel einen „Bewältigungsroman ihrer gescheiterten Ehe“¹⁰². Streeruwitz sagt auch in Interviews offen, dass sie in ihre Prosa „Fundstücke aus [ihrer] Lebenswelt“¹⁰³ einarbeitet. ‚Verführungen.‘ lässt sich aber auch ohne Streeruwitz' Selbstaussagen durch die realistische Darstellung existierender Schauplätze und Referenzen auf reale Geschehnisse als Text mit Wirklichkeitsanspruch identifizieren¹⁰⁴. Zur Herausarbeitung der Geschlechterbilder bietet sich deshalb die Anwendung des „realistisch mimetische[n] Figurenkonzept[s]“¹⁰⁵ an, das die Figuren als „im Wesentlichen wie reale Personen behandelt [...]“¹⁰⁶ Bei den dargestellten Geschlechterbildern ist jedoch zu beachten, was auch für ‚Lust‘ galt, nämlich „dass die Figurencharakterisierung als subjektiv gebrochen“¹⁰⁷ zu konzeptionalisieren ist. Bei ‚Verführungen.‘ liegt die subjektive Einfärbung nicht in der Erzählinstanz, sondern in der figurengebundenen Erzählperspektive begründet.

Das Geschehen wird in der 3. Person aus der Perspektive der Protagonistin Helene geschildert, im Modus der erlebten Rede. Maria Stehle und Sabine Harenberg machen zwar darauf aufmerksam, dass dem Leser keine „psychologisierende Erklärungen oder Kommentare“¹⁰⁸ geboten werden. Kramatschek behauptet sogar, es werde auf Psychologisierung verzichtet.¹⁰⁹ Laut Nünning und Nünning ist aber „in den figuralen Bewusstseinsinhalten das fiktionale Pendant zu jenen selbst-reflexiven Prozessen zu sehen [...], in denen individuelle Identitätsentwicklung erfolgt [...]“¹¹⁰ Da die Identitätsentwicklung in den Bereich der Psychologie gehört, muss also sehr wohl von Psychologisierung gesprochen werden. Was Kramatschek zu der Absprache jeglicher Psychologisierung verleitet, ist vermutlich der nüchterne Erzählstil, der eine Identifikation des Lesers mit der Protagonistin stört. Stehle und Harenberg nennen dieses Stilmittel „Gleichklang

¹⁰² Geier, Andrea: „Gewalt“ und „Geschlecht“. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre. Tübingen: Francke 2005, S. 428.

¹⁰³ Harenberg: Ein Gespräch mit Marlene Streeruwitz, S. 34.

¹⁰⁴ Der Klappentext weist darauf hin, dass der Roman in Wien im Jahr 1989 spielt.

¹⁰⁵ Nünning und Nünning: Erzähltextanalyse, S. 125.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 135.

¹⁰⁸ Stehle, Maria; Harenberg, Sabine: „Das Schreiben ist für mich eine Anti-Verdrängungsstrategie“. Themen und Formen in Marlene Streeruwitz' Theaterstücken und Prosawerk“. In: Nagelschmidt, Ilse; Hanke, Alexandra; Müller-Dannhausen, Lea; Schröter, Melanie (Hrsg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S.219.

¹⁰⁹ Ebd., S.219.

¹¹⁰ Nünning und Nünning (Hrsg.): Erzähltextanalyse, S. 134.

des Erzählens“¹¹¹ und beschreiben ihn wie folgt: „Auf der Erzählebene werden vor allem durch die parataktische Syntax Kausalbeziehungen zwischen einzelnen Sätzen weitgehend vermieden. Die Sätze bleiben überwiegend zusammenhanglos und konsequent unkommentiert nebeneinander stehen.“¹¹² Es sind Sätze wie „Helene verstand nicht, warum sie das nicht tat.“ (V 29) oder „Sie sollte das [Warten] abbrechen.“ (V 100), die Kramatschek Helenes Innenwelt als „Schauplatz nüchterner Erkenntnis“¹¹³ bezeichnen lassen. Sie erklärt weiter: „Streeruwitz [...] zeigt Helene in all ihren Facetten, die auch Naivität und Passivität trotz der klarsichtigen Vergegenwärtigung ihrer eigenen Situation und ihres Mit-Funktionierens nicht auslassen.“¹¹⁴ Diese Passivität und Naivität sind es, die den Leser von einer vollständigen Identifikation abhalten. Da aber ein nahezu vollständiger Einblick in Helenes Gedankenwelt geboten wird, bleibt ‚Verführungen.‘, wie Geier es für die meisten Prosatexte Streeruwitz’ festhält, „gegenüber einer identifikatorischen Lektüre durchaus offen [...]“¹¹⁵ Aus Helenes Sicht sind alle weiteren Figuren dargestellt. Die Erzählperspektive ist dadurch nicht nur subjektiv, sondern eine spezifisch weibliche. Das Verhältnis der Darstellungen der Geschlechter fällt in ‚Verführungen.‘ darum quantitativ und qualitativ unausgewogen aus..

2.1 Verführende Männer

Der erste Mann, der Helenes Männerbild prägt, ist ihr Vater. Helene stammt aus einer sozial hoch gestellten konservativen katholischen Familie mit traditioneller Rollenverteilung. Herr Gebhard ist Senatspräsident und verlangt von seiner Ehefrau bedingungslose Solidarität. Helene gegenüber war er in ihrer Kindheit gewalttätig und aggressiv. Als sie sich für die frühe Heirat des noch mittellosen Mathematikers Gregor und gegen die von ihrem Vater vorgesehene Lehrerinnenlaufbahn entscheidet, verstößt Herr Gebhard Helene aus der Familie. Er ist geizig, unterstützt seine erwachsene Tochter finanziell nur in Ausnahmefällen und auch dann nur, um sich ihren Gehorsam und ihre Dankbarkeit zu sichern. Herr Gebhard erfüllt das Bild eines autoritären Patriarchen.

¹¹¹ Stehle und Harenberg: „Das Schreiben ist für mich eine Anti-Verdrängungsstrategie“, S. 219.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Kramatschek, Claudia: Marlene Streeruwitz. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (KLG), 3/99, S.9.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Geier: Weiterschreiben, S. 227.

Die zweite prägende Männerfigur in Helenes Leben ist ihr Ex-Mann Gregor. Er wurde wie alle anderen Männer in ‚Verführungen.‘ von seiner Mutter verwöhnt. Seine Vorstellungen von Geschlechterrollen sind ebenfalls traditionell. Die Versorgung und Pflege der Kinder hält er für die Aufgabe der Frau, rechtfertigt es ähnlich wie Hermann in ‚Lust‘ damit, dass sie es intuitiv richtig mache. Der Beruf, seine Karriere als Akademiker, hat bei Gregor oberste Priorität. Wie Herr Gebhard geht er nicht liebevoll mit seinen Töchtern um, legt wie Hermann in ‚Lust‘ großen Wert auf klassische Musik und belehrt Helene auf diesem Gebiet. Gregor ist wie Helenes Vater geizig, will weder ihr noch den Kindern Unterhalt zahlen. Er nutzt ihre Mutterliebe aus, erzwingt ihre Widerstandslosigkeit mit der Drohung, ihr das Sorgerecht entziehen zu lassen. Die Schuld an der Scheidung, die er durch seine Untreue herbeigeführt hat, gibt Gregor Helene wegen ihres angeblich langweiligen, da selbstlosen Charakters. Gregor ist aggressiv, unbeherrscht, beschimpft Helene und droht ihr in einem Impuls mit Schlägen. Über ihre Gewalterfahrungen in der Kindheit macht er sich lustig. Was Gregor von Helenes Vater unterscheidet, ist seine Einstellung zu Ehe und Partnerschaft. Zwar nutzt er seine neue Partnerin, wie Gregors Vater seine Ehefrau, zur Unterstützung seiner Karriere aus. Während Herr Gebhard jedoch die Ehe heilig und monogam lebt, hat Gregor bei Seitensprüngen keine moralischen Bedenken. Beziehungen und Affären sind für ihn sexuelles Vergnügen, die Partnerin allenfalls noch schmückendes Statussymbol. Gregor könnte als ‚moderner Patriarch‘ bezeichnet werden.

In Helenes Berufswelt – sie ist Bürokräftin in einer PR-Firma – erlebt sie chauvinistische Unternehmer, repräsentiert durch die Figuren Nadolny, ihren Chef, und dessen Geschäftspartner Nestler. Die beiden lassen sich von Helene und ihrer Kollegin bedienen, geben Helene Anweisungen und Ratschläge. Die ehemalige Studentin der Kunstgeschichte wird von Nadolny erabgewürdigt, indem er ihre niedrige Position in Bezeichnungen wie „Lehrling“¹¹⁶ betont oder das Kaufen von Kaffeelöffeln als Beitrag zur Kultur aus gibt. Helene wird auf ihr Äußeres und ihre freundliche, fügsame Art reduziert und zur Unterhaltung von Geschäftspartnern ausgenutzt: „[] man versprache sich viel von ihren verbindlichen Fähigkeiten. Ihrem Charme.“ (V 78) Die Geschäftsmänner sind eitel und faul. Sie arbeiten kaum, gehen lieber zu Geschäftsessen. Von Frauen

¹¹⁶ Streeruwitz, Marlene: Verführungen. 3. Folge Frauenjahre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 40. Im Folgenden als Sigle V mit Seitenzahl in Klammern im Text.

erwarten diese Männer wie Hermann in ‚Lust‘, dass sie ihnen körperlich zur Verfügung stehen. Nadolny den idealen Mann für einen Jäger, der dem Objekt seiner Begierde nachzustellen hat wie nach Beute¹¹⁷ – ähnlich wie Hermann, der sich als „schöner Wilder [sieht], der in der Fleischbank seiner Frau einkaufen geht“ (L 30). Beim Anblick von Modellfotos werden Nadolny und Nestler sichtlich erregt und verbergen es Helene gegenüber nicht. Durch diese und andere Verhaltensweisen machen sie ihr deutlich, dass sie sie nicht als begehrten Frau wahrnehmen, sondern als alternde Mutter betrachten und für nicht begehrten halten. Als Fotoaufnahmen mit Models gemacht werden – vorgeblich nur zu Werbezwecken – bestehen Nadolny und Nestler darauf, zuzuschauen. Durch ihre Bezahlung meinen sie, ein Recht auf den Blick der Modellkörper zu haben (S. 135), wie in der Pornographie. Als sie in der Realität auf ein attraktives, nacktes Model treffen, werden sie schüchtern: „[] sie versuch[en], sie anzulächeln. Verlegen.“ (V 289) Körperliche Gewalt oder Aggression zeigen die Unternehmer nicht.

Helene begegnet außerdem Professoren, Ärzten und Rechtsanwälten. Diese werden wie Gregor von ihren Müttern verwöhnt und von einer attraktiven Assistentin bedient. Wie die Unternehmer arbeiten auch die Ärzte nicht viel und verhalten sich ihr gegenüber respektlos. Sie lassen Helene stundenlang warten, essen vor ihr, ohne ihr etwas anzubieten, oder nehmen absichtlich viel Raum ein. Alle Männer, mit denen Helene Treffen arrangieren muss, legen den Termin fest, lassen darüber nicht mit sich verhandeln. Sie belehren Helene wie ein Kind, berühren sie. In der Berufswelt werden Frauen wie Helene auf ihren Körper reduziert und aufgrund ihrer niedrigen sozialen Lage diskriminiert.

Eine weitere Männergruppe besteht aus den unbeständigen Liebhabern, zu denen Püppis und Helenes Kurzbeziehungen gehören. Sie alle sind auf sexuelle Abenteuer oder zumindest unverbindliche Beziehungen aus. Alex, der verheiratete junge Mann, mit dem Helene nach ihrer Trennung von Gregor eine Affäre hatte, und Helenes neuer Liebhaber Henryk, kommen immer nur dann in Helenes Leben, wenn ihnen danach ist, und gehen, wenn sie Unterstützung und Trost benötigt.¹¹⁸ Wie alle anderen Männer setzten sie immer den Zeitpunkt des Treffens mit Helene fest, nutzen Liebesehnsucht aus. Der mittellose Musiker

¹¹⁷ Vgl. Streeruwitz, Marlene: ‚Verführungen.‘, S. 154. Im Folgenden als Sigle V mit Seitenzahl in Klammern im Text.

¹¹⁸ Vgl. Kramatschek, Claudia: Marlene Streeruwitz, S.9.

lässt sich von ihr finanziell aushalten. Obwohl Henryk als Musiker nicht erfolgreich ist, nimmt er seinen Beruf wie die anderen Männer sehr wichtig und belehrt Helene darüber. Henryk zeigt aber auch Gefühle, bei einer gemeinsamen Reise mit Helene weint er vor Glück. Die jüngeren Männer aus Helenes Umfeld sind nicht körperlich gewalttätig und erzwingen nicht wie in ‚Lust‘ Sex von Frauen. Alex bemüht sich sogar, Helene zum Orgasmus zu bringen, bevor er seine eigene Lust befriedigt:

„Alex ließ ihr wie immer keine Möglichkeit, etwas vorzutäuschen. Er saugte so lange an ihr, bis gar nichts anderes möglich war als ein Orgasmus. Dann schob er sie auf ihn und kam, während sie ihn Ritt.“ (V 14)

Körperliche Gewalt wird dennoch auch in ‚Verführungen.‘ den Männern zugeschrieben – durch Helenes Erinnerungen an ihren Vater und die Erzählungen ihrer besten Freundin Püppi über deren aktuellen Liebhaber „Jack“, der im Krieg bei unmenschlichen Verbrechen involviert war. Püppis erster Mann wird von Helene zudem dafür verantwortlich gemacht, dass er sie an Drogen herangeführt und dadurch „Unordnung in Püppis Welt getragen hatte“ (V 148) – also auch auf eine bestimmte Art gewalttätig war. Allen Männern gemeinsam sind ihre Selbstbezogenheit, das mangelnde Verständnis für die weibliche Liebesehnsucht und ihre Tendenz zur Verbrüderung. Sie nutzen Frauen als Sexualpartnerinnen aus, indem sie sie eine feste Beziehung hoffen lassen. Die meisten Männer überlassen Frauen die Verantwortung für Verhütung und, sofern vorhanden, ihre Kinder. Die starke physische und psychische Belastung des Alltags einer allein erziehenden Frau erkennt die in ‚Verführungen.‘ dargestellte Männerwelt nicht an – was aber auch für Frauen gilt. Dadurch, dass die Erzählperspektive an Helene gebunden ist, wird vernachlässigt, dass nicht alle Figuren, von denen Helene sich ausgenutzt oder diskriminiert fühlt, von ihrer schwierigen Lage wissen. Den Ärzten, die Helene Termine geben, sagt sie nicht, dass sie als Alleinerziehende zeitlich nicht so flexibel ist. Es ist auch nicht klar, dass Henryk von Helenes finanziellen Problemen weiß. Wahrscheinlich geht er davon aus, dass Helene Unterhalt von ihrem Exmann bekommt. Helene blendet in ihren Schilderungen aus, dass die scheinbar rücksichtslose Art, mit der sie glaubt, behandelt zu werden, aus Unwissenheit rührt und nicht beabsichtigt ist. Das Männerbild ist aufgrund der einheitlichen Erzählperspektive einseitig, und zwar einseitig negativ.

2.2 Verführte Frauen

Die Hauptrepräsentantin des weiblichen Geschlechts in ‚Verführungen.‘ ist die 30-jährige Helene.¹¹⁹ Ihren erfährt der Leser durch ihre vielen gedanklichen Rückblenden. Helene und ihre Schwester bekamen von den Eltern zu spüren, dass diese lieber Jungen gehabt hätten. Helene ist naiv und leichtgläubig. Sie geht eine Beziehung zu Gregor ein, obwohl sie weiß, dass er für Affären bekannt ist. Bereits in dieser ersten Partnerschaft hatte Helene eine passive Rolle. Alle Entscheidungen – über Musik, Wein bis hin zu Freunden und Erziehung – überließ Helene ihrem Mann. Für das Familienleben brach Helene ihr Studium der Kunstgeschichte ab. Das Leben als liebevolle Ehefrau, Mutter und sorgsame Hausfrau erfüllte sie. Als sie Gregors Untreue erkannte, bemühte sich weiter, eine gute Ehepartnerin zu sein und ihn zu halten. Sie hatte Angst, allein zu sein und fürchtete, dass die Gesellschaft sie für schuldig hält, weil sie ihren Mann nicht befriedigt hat. Gemäß ihrer familiären und sozialen Prägung glaubt Helene, dass dies ihre Pflicht als Ehefrau gewesen wäre. Als Gregor sich von ihr trennt, gerät sie in eine Identitätskrise, die sie sogar mit dem Gedanken spielen lässt, sich umzubringen. Aus Scham verheimlicht Helene die Trennung vor ihren Eltern, die sie vor der frühen Ehe gewarnt und aus dem Haushalt ausgestoßen hatten. Die Auswirkungen ihrer Erziehung zeigen sich im Alltag auch durch Helenes Ordnungs- und Sauberkeitszwang: „Osterputz musste sein.“ (V 63), denkt Helene. In Restaurants nimmt sie als erstes wahr: „Tische ohne Tischtuch“ und warnt Henry: „Stütz dich nicht drauf [...] Sonst bleibst du kleben.“ (V 94) Familiäre Verpflichtungen wie regelmäßige Besuche ihrer Eltern hält Helene ein, obwohl sie ihr lästig sind und auch, wenn sie überlastet ist. Wie ihre Kinder versorgt Helene ihren Liebhaber Henryk mütterlich, indem sie ihm beispielsweise als Proviant für eine Zugfahrt „Brote []richtet“ (V 203). Ihrer Jugendfreundin Püppi gegenüber ist Helene immer hilfsbereit, obwohl sie nie Gegenleistungen als Dank erhält. In all ihren Beziehungen, ob in der Ehe, der Freundschaft, in der Partnerschaft oder im Beruf, hat Helene eine passive Rolle und lässt sich ausnutzen.

Helene geht wie Gerti in die Natur, um ihre Gedanken zu ordnen: „Es war besser unter dem Himmel. Sie bekam besser Luft.“ (V 114) Sie hat außerdem ein Auge für landschaftliche Schönheit: „Der Wald [...] hellgrün. In allen Schattierungen [...] Die Hügel lagen in Wellen. Sie waren einmal der Boden eines Meeres

¹¹⁹ Der Hinweis auf das Alter wird im Klappentext gegeben.

gewesen“ (V 114) – ist also naturverbunden. Helene ist außerdem abergläubisch: Bei einer Burgführung fasst sie ein altes Tuch an, weil das Jungfrauen in kurzer Zeit zur Heirat verhele und bei Entscheidungen orientiert sie sich an selbst erdachten Orakeln. Ihren Körper betrachtet Helene wie ihr Umfeld als Einsatz für Liebesbeziehungen, aber auch als Kapital für die Karriere und für sich selbst als Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Von ihrer äußeren Verfassung hängen Helenes Selbstbewusstsein und ihre Stimmungen ab. Andere Frauen bewertet sie ebenfalls nach dem Äußeren: Ein Zimmermädchen nennt sie in Gedanken „alt und fett“ (V 13), ihre Mutter sei „wieder dicker geworden“ (V 269)

Helene ist sehr auf ihren Körper fixiert. Sorgen und Sehnsüchte wirken sich als Kopf- und Halsschmerzen oder Magenkrämpfe aus. Grundlos befällt sie die Furcht, an Brustkrebs zu erkranken. Wenn ihre Periode ausbleibt, macht sie sich nicht nur Sorgen wegen einer eventuellen Schwangerschaft, sondern fühlt sich als Frau nicht vollständig. Als sie ihre Periode in einer Nacht mit Henryk im Hotel unerwartet bekommt und blutige Bettlaken hinterlassen muss, schämt sie sich sehr dafür und gesteht, dass diese Scham ihr von ihrer Mutter anezogen wurde. Helene fühlt sich – vermutlich aufgrund ihrer strengen katholischen Erziehung – „Unsicher in ihrer Geschlechtsrolle“ (V 150) und glaubt „ihre Sexualität nicht bewältigen“ (V 150) zu können. Um diese Zweifel zu bekämpfen, versucht sie beim Masturbieren mit Gewalt eine Erregung zu erzwingen: „Sie quetschte ihre Brustwarzen. Bis es schmerzte.“ (V 62) Ihre widersprüchliche Einstellung zu Sexualität zeigt sich auch beim gemeinsamen Geschlechtsverkehr. Einmal genießt sie ihn, zieht daraus Selbstbestätigung und fühlt sich ihrer Identität vergewissert:

„Und wie ihn in sich gleiten spüren. Und nichts mehr wissen konnte. Nur noch dort existierte. Unten. Weit weg. Aber sie.“ (V 75)

Ein anderes Mal heißt: „Sie hatte danach geweint. [...]“ (V 66) und fühlte sie sich danach „erschöpft und leer“ (V 67). Helene verspürt zusammen mit Henryk mehrmals sexuelles Verlangen. Sie traut sich nur meistens nicht, ihre Wünsche zu äußern. Realisiert sie ihre Vorstellungen doch, schämt sie sich hinterher dafür. Konstanze Fliedls Behauptung, Helens Körper sei ein „Schauplatz der Vergeblichkeiten, was Dispositive der Lust betrifft [...]“¹²⁰, kann aber nicht bestätigt werden.

Helenes mediale Sozialisation zeigt sich darin, dass sie glaubt, das Leben würde wie im Liebesfilm verlaufen. Früher imitierte sie sinnliche, weibliche

¹²⁰ Vgl. Fliedl: Ohne Lust und Liebe, S. 228 f.

Schauspielerinnen, um Gregors Begehren zu wecken. Als sie auf einer Autofahrt auf Toilette muss und bei einem Ausflug von neuen Schuhen Blasen bekommt, sagt sie nichts, um die Romantik nicht zu zerstören. Bei Abschiedssituationen erwartet Helene, dass der Mann sie aufhält und Helene als Frau wie im Film die Gelegenheit bekommt, „nein zu sagen“ (V 251). Helenes Verhalten ist in ihren Beziehungen zu Männern überwiegend irrational. Als Henryk sich einmal nicht mehr meldet, redet Helene es sich damit schön, dass sie sowieso keinen Babysitter für die Kinder gehabt hätte. Wenn Henryk sie um Geld bittet, täuscht sie sich selber, indem sie es „ein Zeichen von Vertrauen“ (V 124) deutet. Neben Naivität und Irrationalität zeichnet Helene eine starke Sensibilität sowie Empathie aus: Liest sie von menschlichen Schicksalen, kann sie nicht essen; hört sie einen Rettungswagen, wird sie an einen Unfall erinnert und muss weinen. Wenn sie Menschen sieht, die in Not sind, empfindet sie Mitleid. Zwar hegt sie Menschen gegenüber, die sie als feindlich empfindet, gelegentlich Gewaltphantasien. Diese sind aber als Reaktion auf die Ablehnung zu sehen, die Helene von der Gesellschaft erfährt. Außerdem lebt Helene diese Phantasien nie aus. Überwiegend ist Helene teilnahmevoll, hilfsbereit und will alle an sie gerichteten Erwartungen zur Zufriedenheit erfüllen.

Trotz ihrer finanziellen und emotionalen Probleme nach der Trennung Gregors hält Helene es entsprechend der gesellschaftlichen Norm für ihre Pflicht als Mutter, „alles in Ordnung [zu] bringen“ (V 69) und „eine glückliche Welt für die[] Kinder [zu] machen.“ (V S.69) Diese Aufgabe überfordert Helene, sie leidet an Depressionen, trinkt zeitweise regelmäßig Alkohol, um ihre Sorgen zu vergessen. Helene leidet zwar unter den Einschränkungen, die die Kinder mit sich bringen und denkt öfter darüber nach, dass die Trennung von Gregor ohne Kinder einfacher gewesen wäre und sie ein neues Leben hätte anfangen können. Sie bereut es aber nicht, ihre Kinder bekommen zu haben¹²¹: „Es war nicht falsch gewesen. [...] Diese Kinder waren richtig.“ (V 103) Die Liebe zu ihren Kindern füllt sie dennoch nicht aus. Sie sehnt sich nach einem Partner, der sie bestätigt, unterstützt und ihrem Leben Stabilität verleiht. Sie realisiert zwischendurch, dass die Intensität ihrer Liebesehnsucht im anerzogenen „katholischen Gefühls-

¹²¹ Vgl. Kraft, Helga: Mütterlichkeitsbilder in Texten von Marlene Streeruwitz. In: Bong, Jörn u.a. (Hrsg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 87; sowie Kedves, Alexandra. „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.“: Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Marlene Streeruwitz. München: Edition Text + Kritik 2004, 164, S. 23.

überschwang“ (V 115) begründet liegt, der sie Männer wie einen Gott verehren lässt, kann ihre Gefühle aber nicht unterdrücken.

Helenes Liebe ist narzisstisch motiviert. Sie denkt darüber nach, dass es besser gewesen wäre, sie hätte sich wegen eines tödlichen Autounfalls von Gregor getrennt leben müssen, damit er nicht mehr glücklich leben und sie öffentlich um ihn weinen könnte. Ein anderes Mal denkt sie, dass sie ohne Kinder nach der Scheidung ein neues Leben beginnen und Gregor weiter lieben können: „Wer hätte sie daran hindern wollen. Er hätte es nicht gewußt.“ (V 223) Sie wünscht sie sich, sie würde vor Henryks Augen sterben und er würde „bis ans Lebensende von diesem Bild verfolgt sein. Nie wieder glücklich. Nie wieder lieben können. Nie wieder eine Frau.“ (V 205) Diese Phantasien zeigen auch, dass Helene ihre Gefühle auch ohne die Präsenz der Objekte nährt – Sehnsucht und Liebeskummer haben für sie Selbstzweck. Sie ruft Henryk an, obwohl sie nicht damit rechnet, dass er abhebt. Selbst nach Monaten der Bekanntschaft weiß Helene nicht, wie alt Henryk ist, weil sie ihn nie Persönliches fragt. Wenn Henryk bei ihr ist, weiß sie nicht, worüber sie mit ihm sprechen soll und hat auch dann Depressionen. Helene ist sich ihrer Gefühle nie sicher: Als Henryk nicht wie im Film „herbeigeweint“ (Ebd.) war, heißt es: „Sie hatte ihn bis vorhin geliebt.“ Im nächsten Moment flammen die Gefühle wieder auf: „Helene mochte Henryk plötzlich wieder.“ (V 244) Helenes Gefühle dienen ihrer eigenen Identitätssicherung.

Helene ist nicht in der Lage, ihre Situation distanziert zu betrachten.¹²² Hatte sie sich am Anfang noch eingestanden, dass sie Henryk wegen seiner sexuellen Anziehungskraft begehrte: „Ihre Vorstellungen endeten mit seinem Schwanz in ihr.“ (V 96), erhöht sie ihn im Laufe der Zeit trotzdem zu einer Erlöserfigur, „setzt [] sich [] selbst der Passivität in Form des Wartens aus, obwohl sie diese Situation selbst als unerträglich empfindet [...]“¹²³ Am Schluss häufen sich zwar die „kleine[n] subversive[n] Momente, durch die Helene versucht, ihre durch das Warten hervorgerufene Passivität zu durchbrechen“¹²⁴ und es „zeigen sich auch in anderen Bereichen vorsichtige Widerstände und kleine Fluchten, die ein [selbst bestimmtes] Weiterleben möglich werden lassen.“¹²⁵ Helenes Identitätsprobleme sind jedoch gegen Ende des Romans noch so stark, dass sie hofft, von einer

¹²² Geier: „Gewalt“ und „Geschlecht“, S. 474.

¹²³ Harenberg, Sabine: Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre“ von Marlene Streeruwitz. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: Erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 52.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

Polizeikontrolle angehalten zu werden, um sich ihrer Existenz zu vergewissern. Wie Andrea Geier feststellt, bleibt die Loslösung aus der in sozialer Prägung begründeten Fremdbestimmung – die Emanzipation – in ‚Verführungen.‘ ungewiss, weil im anders als in Streeruwitz’ Folgewerk ‚Lisa’s Liebe‘¹²⁶ keine Situation schafft, in der die Protagonistin zur Selbstreflexion gezwungen wird.¹²⁷ Helene erfüllt das von Jelinek mit der Figur Gerti parodierte Klischee des irrationalen, naturverbundenen, sensiblen und opferbereiten „Gefühlswesen“ Frau, das sich über ihren Körper, ihre Mutterschaft sowie die Zugehörigkeit zu einem Mann definiert.

Neben Helene ist nur eine weitere weibliche Figur näher charakterisiert: Ihre alte Jugendfreundin Püppi, die eigentlich Konstanze heißt und im Gegensatz zur selbstlosen Helene nur eigennützig handelt. Ihr Leben verläuft zunächst parallel zu Helenes: Sie studiert, lässt sich früh auf einen Akademiker ein, wird von diesem Mann an Drogen herangeführt, die Beziehung geht in die Brüche, Püppi bekommt psychische Probleme. Ihre Ehe mit einem Banker, der der Vater ihrer vierjährigen Tochter ist, scheitert ebenfalls. Seitdem ist Püppis Leben instabil. Sie lässt sich auf eine Affäre nach oder neben der anderen ein. Püppi nutzt selbst Männer aus, teils verliebt sie sich auch und wird so sehr enttäuscht, dass sie wie nach ihren ersten beiden Beziehungen in eine Identitätskrise stürzt. Ohne Partner oder Affäre fühlt sich Püppi nicht lebensfähig. Für sie haben Männer und Parties einen höheren Stellenwert als ihre Tochter, die sie über ihren Alkohol- und Drogenkonsum vernachlässigt. Unreflektiert wechselt sie ständig den Wohnort, lässt fremde Männer ein- und ausgehen. Das Kind bleibt oft unbeaufsichtigt. Durch die Tatsache, dass Püppi Verständnis für ihren an Kriegsverbrechen beteiligten Liebhaber aufbringt, wird sie zu einer Komplizin der männlichen Gewaltordnung. Durch die Dramaturgie, die Püppi das Sorgerecht für ihr Kind verlieren und ihr Leben mit Selbstmord beendet lässt, bleibt sie mit Kedves formuliert neben Helene, die ihre Probleme zu bewältigen versucht, als „worst-case-Figur“¹²⁸ stehen.

Außer der Reporterin Karin Sommer, die sich mit den Geschäftsmännern verbündet, tauchen in ‚Verführungen.‘ nur Hausfrauen und Mütter, Verkäuferinnen und Büroassistentinnen oder Models auf. Frauen haben keinen großen Einfluss in der wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und finanziellen

¹²⁶ Streeruwitz, Marlene: Lisa’s Liebe. 1.-3. Folge. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

¹²⁷ Vgl. Geier: „Gewalt“ und „Geschlecht“, S. 474.

¹²⁸ Kedves: „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.“, S. 23

Berufswelt. Wie in Jelineks ‚Lust‘ herrscht unter den Frauen ein Konkurrenz- und Machtkampf sowohl im privaten als auch im beruflichen Bereich.¹²⁹ Helenes eigene Mutter steht bedingungslos hinter ihrem Vater, bietet Helene von sich aus keine Unterstützung an. Gregors Mutter macht Helene für die gescheiterte Ehe mit ihrem Schwiegersohn verantwortlich. Die Mütter der Ärzte sind Helene gegenüber misstrauisch, behandeln sie herablassend. Helenes alte Jugendfreundin Freundin Püppi nutzt Helenes Hilfsbereitschaft, geht eine Affäre mit Gregor ein. Helene selbst ist eifersüchtig auf attraktivere Frauen und klatscht mit ihrer Kollegin Frau Sprecher über sie.

2.3 Die „Poetik des Banalen“¹³⁰ – Ausdruck weiblicher Subjektivität

Streeruwitz geht wie Jelinek davon aus, dass Geschlechterdifferenz als biologischer Tatbestand und als kulturelles Konstrukt in der Sprache verankert ist, durch den Literaturkanon und literarische Konventionen tradiert wird.¹³¹ Streeruwitz wendet sich von traditionellen Literaturformen und -konventionen ab. Dagmar Lorenz stellt für das Streeruwitz’sche Erzählmuster fest:

„Im Gegensatz zu am klassischen Bildungsroman orientierten Narrativen, erscheinen die langwierigen, beinahe unmerklichen Befreiungsakte von Streeruwitz’ [...] [Figuren] wenig heldenhaft [...] und führen nicht etwa zu glänzenden Abschlüssen oder tragischem Scheitern [...]“¹³²

Der Roman endet offen, da die Festlegung des Handlungsausgangs nach Streeruwitz „etwas mit Weltnahme zu tun“¹³³ habe – mit Anspruch auf Objektivität, welche die Subjektivität gewaltsam unterdrücke. Anstatt sich an traditionelle Romanthemen wie Mann-Werdung und Mann-Sein zu orientieren, schreibt Streeruwitz über weibliche Individuation, über weibliche Sexualität und Körpererfahrungen wie Menstruation oder Schwangerschaft und die Freiheit einschränkende Mutterschaft¹³⁴ – und zwar ungeschönt:

¹²⁹ Kramatschek, Claudia: Zeigt her eure Wunden! – oder: Schnitt statt Kosmetik. Vorentwurf zu einer (weiblichen) Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und „trivial pursuit of happiness“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Marlene Streeruwitz. München: Edition Text + Kritik 2004, 164, S. 37f.

¹³⁰ Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M. 1997, S.71.

¹³¹ Lorenz, Dagmar C. G.: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz. In: Bong, Jörn u.a. (Hrsg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 56.

¹³² Vgl. ebd., S.57.

¹³³ Harenberg: Ein Gespräch mit Marlene Streeruwitz, S. 36

¹³⁴ Vgl. Lorenz: Feminismus als Grundprinzip, S. 57.

„Die Monatsblutung hatte nicht wirklich aufgehört. Der scharlachrote Blutstrom von Boze hatte sich in ein dünnes bräunliches Tropfen verwandelt. Es roch seltsam. Nicht schlecht. Aber anders, als sie je gerochen hatte. Ein kleines spitzes Stechen genau in der Mitte über dem Schambein ließ sie von Zeit zu Zeit innehalten und abwarten.“ (V 149)

Theoretischer Hintergrund ist Streeruwitz' Überzeugung, dass die Realität nicht eindeutig beschreibbar sei und deshalb nur „das Leben als exemplarische Schnittstelle aller komplexen Strukturen, die aber wiederum von uns mitkonstruiert werden [...]“¹³⁵, beschrieben werden könne. In jedem Frühstück gebe es „Wahrheiten aufzufinden.“¹³⁶ Streeruwitz' „minutiöse[] Beschreiben des weiblichen Alltags“¹³⁷ nennt sie selbst eine „Poetik des Banalen“¹³⁸. Die Erfahrungswelt der Protagonistin soll auch durch die Sprache abgebildet werden. Stehle und Harenberg sowie Kramatschek, Kedves und andere sind der Meinung, dass Streeruwitz mit Hilfe des bereits erwähnten Stilmittels der exzessiven Interpunktion in ‚Verführungen.‘ „ein mimetisches Verhältnis zwischen der Beschreibung eines ‚beschädigten‘ Lebens und dessen Darstellung durch strukturell ‚beschädigte‘ Sprache [gestalte].“¹³⁹ Bei Kramatschek heißt es:

„Gemäß Streeruwitz' Anspruch, Erkenntnis in Kunst zu transformieren, erhalte Helenes zerrissenes und chaotisches Leben im Stakkato von kürzesten Sätzen - nicht mehr als zwei davon grammatikalisch vollständig - ein sprachliches Äquivalent.“¹⁴⁰

Diese Aussagen sind bloße Übernahmen Streeruwitz' eigener Aussagen zu ihrer Poetik:

„Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgegal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen.“¹⁴¹ – „Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. [...] Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. [...] Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den

¹³⁵ Streeruwitz: Sein, S.60.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Geier: Weiterschreiben, S. 55.

¹³⁸ Streeruwitz: Sein, S.71.

¹³⁹ Stehle und Harenberg: „Das Schreiben ist für mich eine Anti-Verdrängungsstrategie“, S. 219.

¹⁴⁰ Kramatschek, Claudia: Marlene Streeruwitz, S.9.

¹⁴¹ Ebd.

Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck.“¹⁴²

Nicht nur das traditionelle Erzählmuster, auch die Sprache – grammatische und syntaktische Strukturen, Wortgebrauch und Redewendungen – unterdrücke aktiv die subjektive Erkenntnis und damit die individuelle Freiheit.¹⁴³ Streeruwitz behauptet zwar, dass die Suche nach subjektivem Ausdruck eine geschlechtsübergreifende Aufgabe sei.¹⁴⁴ In ihrer Poetologie betont sie jedoch, dass die Kultur und die Sprache patriarchal strukturiert seien und vor allem weibliche Ausdruckformen und weibliche Erkenntnis unterdrückten.¹⁴⁵ Streeruwitz strebt deshalb wie die Vertreterinnen der *Écriture Féminine* den Ausdruck femininer Subjektivität an.¹⁴⁶ Die Vorstellung der Existenz einer spezifisch weiblichen Subjektivität geht wiederum auf die Lacansche Theorie zurück, nach dem die Mystik ein ‚weiblicher Diskurs‘ jenseits des phallischen Symbolsystems Phallus darstellt, in dem verdrängtes, unbewusstes, intersubjektives Wissen zum Ausdruck gebracht wird.¹⁴⁷ Aussagen wie: „Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt“¹⁴⁸ machen deutlich, dass Streeruwitz sich in ihrer Schreibweise ebenfalls an der Mystik orientiert. Sie fordert sogar explizit, dass in weibliche Texte „ein eigenes Geheimnis“¹⁴⁹ eingebracht werden soll¹⁵⁰. Streeruwitz fordert von Schriftstellerinnen „die Kommunikation mich sich selbst“¹⁵¹ zu suchen. Streeruwitz’ poetologische Überlegungen sind wie ihre Geschlechterbilder problematisch, weil sie die Frau wieder als das mystische, intuitive Naturwesen bestimmt, das Jelinek bereits als Mythos dekonstruiert hat. Streeruwitz’ Stilmittel wirken sich auf ihre Prosa jedoch kaum aus, seit sie ihre radikal subjektivistischen Schreibversuche für verfehlt erkannt hat¹⁵². Während der Verzicht auf die Unterteilung in Kapitel und Absätze noch relativ eindeutig als bewussten Verzicht auf logische Struktur und damit verbundenen Wahrheitsanspruch identifiziert werden kann, nimmt der Leser den Punkt im

¹⁴² Streeruwitz: *Sein*, S. 71.

¹⁴³ Vgl. Kedves: „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.“, S. 19 f.

¹⁴⁴ Vgl. Kramatschek: Was (nicht) zur Sprache kommt, S. 127 f.

¹⁴⁵ Vgl. Lorenz: *Feminismus als Grundprinzip*, S. 56 und S. 68.

¹⁴⁶ Vgl. Kedves: „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.“, S. 19.

¹⁴⁷ Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 85f.

¹⁴⁸ Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 54 ff.

¹⁴⁹ Ebd., S. 132.

¹⁵⁰ Lorenz: *Feminismus als Grundprinzip*, S. 69.

¹⁵¹ Harenberg: *Ein Gespräch mit Marlene Streeruwitz*, S. 33f.

¹⁵² Vgl. Kedves: „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.“, S. 21.

Laufe der Lektüre wegen des inflationären Gebrauchs immer weniger wahr. Pontzen weist darauf hin, dass der pausierende Punkt inzwischen auch in anderen Medien wie der Bild-Zeitung verwendet wird.¹⁵³ Berg bedient sich in ihrer Prosa ebenfalls dieser Technik – allerdings zur Parodie trivialer Frauenliteratur. Der Punkt als geheimnisvolles formales Merkmal hat also nicht die von Streeruwitz gewünschte Wirkung auf die Gesamtstruktur zurückzustrahlen¹⁵⁴. Der Leser konzentriert sich auf den Inhalt.

2.4 Frauen als gelernte Opfer

Während Jelinek Geschlechtertheorien in abstrakter Form bearbeitet und kritisiert, stellt Streeruwitz anschaulich die individuellen Auswirkungen der generationenübergreifenden Tradierung dieser Theorien dar. Streeruwitz geht es darum, „weibliche Wahrnehmungen, weibliche Erfahrungen und weibliche Erinnerungen in die Geschichte einzuschreiben.“¹⁵⁵ Weibliche Verhaltensweisen, wie der Sauberkeitszwang und Definition über das Äußere, werden nicht wie bei Jelinek parodiert, sondern als freiheitseinschränkend dargestellt und auf in der Kindheit erlernte Verhaltensmuster zurückgeführt. Wie Jelinek verweist auch Streeruwitz auf den Einfluss der Medien auf Geschlechterbilder. Mit dem Titel ‚Verführungen.‘ spielt sie auf belletristische Romantitel an, wendet sich wie Jelinek inhaltlich vom Trivialroman ab. Während Jelinek in ‚Lust‘ durch die Sprache und den katastrophalen Schluss bewusst gegen belletristische Konventionen verstößt, setzt Streeruwitz der romantischen Verklärung alltägliche Erlebnisse entgegen und verzichtet ebenfalls auf ein Happy-End.¹⁵⁶ Der Untertitel ‚3. Folge Frauenjahre.‘ verweist kritisch „auf die Gefahr eines unabwendbaren [...] ‚Schicksals‘ von Frauenleben.“¹⁵⁷ Neben dem Trivialroman stellt ‚Verführungen.‘ wie ‚Lust‘ – allerdings direkter – auch Kanonwerke männlicher Autoren als das Patriarchat stabilisierend und sexistisch dar. Zu Thomas Bernhards Werken denkt Helene: „[] die Frauen waren daran schuld. An allem. Kinder hatte niemand. Das Erwachsenwerden wurde den Figuren erspart.“ (V 220) Ebenso wird der Film als Illusionsmedium entlarvt, „so etwa, wenn Helene die scheinbar unverwütbare Schönheit von Göttinnen wie Anna Magnani oder Monica Vitti bestaunt oder sie sich sehr wohl über das Leben in der Fernsehwelt

¹⁵³ Vgl. Pontzen: „Beredte Scham“, S. 39.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Lorenz: Feminismus als Grundprinzip, S. 54.

¹⁵⁶ Vgl. ebd, S. 36.

¹⁵⁷ Kramatschek: Marlene Streeruwitz, S.9.

wundert, in der niemand jemals bügeln oder putzen muss“¹⁵⁸, wie Kramatschek feststellt.

Streeruwitz zeigt die weibliche Verehrung des Mannes wie Jelinek als kulturelles Erbe, das durch Religion, Literatur, Film und Musik vermittelt tradiert wurde. Streeruwitz schildert die Auswirkungen dieser Generationen übergreifenden Tradierung der bürgerlichen Liebesvorstellung nicht distanziert und ironisch wie Jelinek, sondern empathisch. An den Figuren Helene und Püppi wird die starke Prägung durch den Liebesmythos anschaulich gemacht. Helene fühlt sich ohne Partner identitätslos, spürt diesen Mangel als Dauerzustand Sehnsucht¹⁵⁹. Trotz all den Enttäuschungen, die sie erlebt hat, denkt Helene gegen Ende: „[...] wie einfach alles wäre, wenn sie einen ordentlichen Ehemann gehabt hätte. Aber so.“ (V 210) Püppi kann ebenfalls nicht akzeptieren, dass Helene keinen Partner hat: „Wir suchen einen Mann für dich.“ (V 281)

Während die Frau bei Jelinek Opfer, aber gleichzeitig immer auch Täterin ist, wird die Frau bei Streeruwitz zwar für ihre Passivität kritisiert, generell aber nur in ihrer Opferrolle bestätigt. Für die gesellschaftlich unterdrückten Frauen ergreift Streeruwitz deutlich Partei, indem sie mit Helene eine Identifikationsfigur schafft, die den Leser Mitleid mit ihr empfinden lassen. Ihr zwanghaftes Rollenverhalten wird auf gewaltförmige Familien- und Sozialisationsstrukturen und bürgerliche Ideale von ‚weiblicher‘ Rollenfüllung und sozialem Aufstieg zurückgeführt.¹⁶⁰ Während Jelinek vor allem ökonomische Bedingungen für die hierarchische Rollenverteilung verantwortlich macht, konzentriert sich Streeruwitz auf die Bedeutung der Sozialisation, die misogyne Kommunikations- und Lebensformen hervorbringe.¹⁶¹ Zwar werden auch Männer in frühester Kindheit entsprechend den patriarchalischen Strukturen sozialisiert, weshalb ihre Schuld an ungerechten Verhältnissen relativiert werden müsste. Doch stellt Streeruwitz in ‚Verführungen.‘ Männerfiguren so dar, als entschieden sie sich freiwillig für eine misogyne Lebensweise. Auch Püppi, die nach Streeruwitz einen männlichen egoistischen Lebensentwurf lebt¹⁶², wird für ihr instabiles Leben dadurch entschuldigt, dass ein Mann sie dazu verleitet habe. In ‚Verführungen.‘ stellt es sich so dar, als wäre keine Frau von sich aus egoistisch, sondern nur durch die frauenfeindlichen gesellschaftlichen Bedingungen. Diese Darstellung ist

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Harenberg: Liebe, Sexualität, Erotik?, S. 49 f.

¹⁶⁰ Vgl. Geier: „Gewalt“ und „Geschlecht“, S. 436.

¹⁶¹ Vgl. Lorenz: Feminismus als Grundprinzip, S. 59.

¹⁶² Vgl. Harenberg: Ein Gespräch mit Marlene Streeruwitz, S. 33.

problematisch, weil Frauen wie Männer keine homogene Gruppe sind und sie demnach keine überindividuellen Eigenschaften vereinen.

Helenes Emotionalität, Sensibilität und Hilfsbereitschaft, die sie nicht ablegen kann und will, erscheinen heroisch in einer gefühllosen Gesellschaft:

„Immer wurden Abschiede genommen. Ordentlich und ruhig. Niemand heulte. Klammerte sich an. Zerfetzte sich die Brust. Jammerte. [...] Helene fand es plötzlich obszön. Widerlich. Wie alle still und gesammelt aneinander vorbeiglitten. Bei dem keiner einen anderen ansah. Sie konnte ihren Ekel schmecken.“
(V 206)

Wie Helga Kraft auch für andere Texte Streeruwitz' feststellt, wird in ‚Verführungen.‘ die humanitäre Verantwortung an den Begriff des Mütterlichen gekoppelt.¹⁶³ Kinder gäben Freiheit „In der Unerbittlichkeit einer auf alles eindringenden Realität“ (V 221). Die Mutterschaft erscheint demnach „als Hauptbestimmung der Frau“¹⁶⁴. Harenberg nennt es einen „innovativen Beitrag“, dass die Figur Helene nicht nur als Mutter sondern auch „als Frau mit einer eigenen Sexualität, die sie versucht, aktiv auszuleben“ dezeitigt werde – also „keine Aufspaltung der Mutter in Konträrpositionen wie gut und böse, asexuell und sexuell aktiv“¹⁶⁵ erfolge. Auch Nele Hempel bezeichnet Streeruwitz' „Darstellung des Tabuthema ‚Mutter und Sexualität‘“ als einen „wichtige[n] Destruktionsaspekt des Mutterschaftsmythos“¹⁶⁶. Das ist allerdings bereits bei Jelineks Gerti der Fall und von Streeruwitz somit nicht innovativ. Was Streeruwitz kritisch in den Blick hebt, ist wie Helga Kraft feststellt, dass „während sich Väter die Erfüllung ihrer sexuellen Liebeswünsche bei anderen, oft jüngeren Frauen [...] verstohlen suchen dürfen, [] es den Müttern gewissermaßen verwehrt [wird], eigene Liebeswünsche zu erfüllen, wie [] die Reaktion der Familie auf Helenes Liebhaber demonstriert.“¹⁶⁷ Krafts Behauptung, dass das Mütterliche in der Kinderversorgung übernehmen bei Streeruwitz „nicht im Wesen der Frau biologisch angelegt [sei], sondern [] im Wunsch danach von allen Menschen geübt werden [kann]“¹⁶⁸, kann am Text mit Helenes Kritik an der aus ihrer Sicht patriarchalischen Literatur Thomas Bernhards belegt werden. Aus ihr

¹⁶³ Kraft, Helga: Mütterlichkeitsbilder, S. 103.

¹⁶⁴ Lorenz: Feminismus als Grundprinzip, S. 56.

¹⁶⁵ Harenberg: Liebe, Sexualität, Erotik?, S. 54.

¹⁶⁶ Hempel, Nele: "Mütter sind Mörder": zum Thema Mutterschaft in den Texten von Marlene Streeruwitz. In: Kernmayer, Hildegard; Ganglbauer, Petra (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien.: Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen. Feministische Theorie Band 45. Wien: Milena 2003, S. 171.

¹⁶⁷ Kraft, Helga: Mütterlichkeitsbilder, S. 103.

¹⁶⁸ Ebd.

geht hervor, dass Menschen nur durch eigene Elternschaft erwachsen im Sinne von verantwortungsbewusst würden. Wie Kraft behauptet, kann ‚Verführungen.‘ deshalb als „Ausgangspunkt einer Neudefinition von Mütterlichkeit“¹⁶⁹ betrachtet werden, der die Frau von ihrer angeblich angeborenen Fähigkeit, Kinder intuitiv richtig zu erziehen, befreit. Durch die Idealisierung der Mutterschaft beziehungsweise Elternschaft werden jedoch Frauen und Männer diskriminiert, die keinen Kinderwunsch hegen. Streeruwitz bestätigt nicht nur das Bild der Frau als sensibles Gefühlswesen, sondern auch als fürsorgliche Mutter. Problematisch ist vor allem auch, dass Streeruwitz von der Frau ein überwiegend positives Bild, von den Männern ein einheitlich negatives Bild zeichnet. Streeruwitz behauptet zwar selber, dass der Unterschied zwischen ‚Mann‘ und ‚Frau‘ ein „historische[s] Konstrukt“¹⁷⁰, und dass Geschlechtlichkeit nur eine von vielen Bedingungen sei, in denen sich Identität manifestiere¹⁷¹. Sie sagt aber auch, dass dieses Konstrukt gegenwärtig noch nicht aufgehoben werden könne und hält an der Ansicht fest, dass der „Blick“¹⁷² der Frau, ihre Wahrnehmung, sich auch unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen von der männlichen Wahrnehmung unterscheiden würde.¹⁷³

3. Geschlechterbilder bei Sibylle Berg

Das Figureninventar in Sibylle Bergs Roman von 1997 ist etwa zur Hälfte männlich, zur Hälfte weiblich und verschiedenen Alters. Das Geschehen wird zum größten Teil aus der Perspektive von acht Hauptfiguren geschildert, abwechselnd auf jeweils ein bis drei, meist zwei Seiten. Der Erzählmodus wechselt zwischen 1. Person und 3. Person, innerem Monolog von erlebter Rede. Zwischendurch schaltet sich wie bei Jelinek eine kommentierende Erzählinstanz ein, die das Geschehen bewertet und den Fiktionscharakter hervorhebt: „[...] [Es] klingelte [] an der Tür. Bettina dachte, daß es eigentlich nur Vera sein konnte. Aber wir alle ahnen, daß es nicht Vera war.“ (B 137) Die Dominanz der Ich-Form erlaubt es aber, dass bei der Figurencharakterisierung die von Nünning und Nünning betonte subjektive Brechung durch die Erzählinstanz vernachlässigt werden kann.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Jocks, Heinz-Norbert: Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln: DuMont 2001, S. 55.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.

Bergs Figuren sind zwar wie Jelineks Figuren „stark stylisiert“, aber dennoch „realverwurzelt[]“¹⁷⁴, wie Johannes Ullmaier es bezeichnet. Diese Verwurzelung liegt nicht nur in der Ausgestaltung der Charaktere und den inneren Monologen, die eine Innensicht erlauben. Sie ergibt sich auch wie bei Streeruwitz aus Referenzen auf real existierende Personen, Ereignisse und Orte. Berg verweist vor allem auf zeitgenössische Prominente der Medien- und Musikwelt. Außerdem bemüht sich Berg um eine mündliche, authentische Sprache, die sowohl bei den Figuren als auch bei der Erzählinstanz ins Vulgäre tendiert. Mit den Merkmalen der Verarbeitung von Massen- und Alltagskultur sowie authentischer Sprache, die Thomas Ernst als Charakteristika der Popliteratur definiert¹⁷⁵, bricht Berg gleichzeitig mit Konventionen literarischer Hochkultur. „Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur“¹⁷⁶ werden bei Berg nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell verarbeitet. So deuten bereits die Kapitelüberschriften wie „VERA trinkt Kaffee“ auf die Trivialität des Plots an, der sich aus Alltagshandlungen, freundschaftlichen und vor allem sexuellen Begegnungen der Figuren untereinander besteht. Moritz Baßler nennt die vielen kurzen Passagen in Anlehnung an die Filmtheorie „Short Cuts“¹⁷⁷. Wie Baßler anmerkt, wird die Vielzahl der einzelnen Textabschnitte für eine Kombinatorik verschiedener Handlungsstränge genutzt.¹⁷⁸ Alexandra Fuchs zufolge wird im Roman „wie mit der Fernbedienung [...] von einer [...] Situation zur anderen gezappt.“¹⁷⁹ Die Aufteilung in „Short Cuts“ ist, genauer spezifiziert, eine literarische Imitation der *Daily-Soap*-Struktur, in der „Die Promiskuität [] sozusagen Form geworden [ist].“¹⁸⁰

Im Gegensatz zu Streeruwitz' Prosa ist multiperspektivisch und dadurch demokratisch. Zwar lässt Jelinek in ‚Lust‘ auch „mehrere Stimmen gehört werden“¹⁸¹, doch hat der Perspektivwechsel bei ihr keine relativierende Funktion.¹⁸² Berg nutzt „qualitative Korrespondenz- und Kontrastrelationen“¹⁸³: Die Darstellung mehrerer Figuren eines Geschlechts stellen spezifisch männliche

¹⁷⁴ Ullmaier, Johannes: Von Acid bis Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur (Ein testcard-Buch). Mainz: Ventil Verlag 2001, S. 28.

¹⁷⁵ Vgl.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002, S. 80.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

¹⁷⁹ Fuchs, Alexandra: Der Tod der Erotik. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: Erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 121.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Schlich: Phänomenologie, S. 159.

¹⁸² Vgl. Koch, Gertrud: Sittengemälde, S. 126.

¹⁸³ Vgl. Nünning, Vera und Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse, S. 137.

beziehungsweise weibliche Eigenschaften, Ansichten oder Verhaltensweisen als überindividuell heraus und die Gegenüberstellung von Figuren unterschiedlichen Geschlechts hebt die Unterschiedlichkeit von weiblichen und männlichen Charakteren und Lebensentwürfen hervor.¹⁸⁴ Unberücksichtigt von Nünning und Nünning bleiben die von Berg genutzten Funktionen, Eigenschaften, Ansichten und Verhaltensweisen der Figuren eines Geschlechts gegenüberzustellen oder durch ihre Perspektiven Klischees über das eigene oder das andere Geschlecht zu thematisieren.

3.1 Bergs Männerfiguren – „harte Schale, weicher Kern“

Von den männlichen Hauptfiguren werden Tom und Helge quantitativ und qualitativ am besten beschrieben. Sie sollen hier exemplarisch charakterisiert werden. Tom ist etwa dreißig Jahre alt, Single und erfolgreicher Büroangestellter. Weder sein guter Job noch das Geld, das er dadurch verdient, erfüllen ihn. Frauen behandelt er wie austauschbare Kleidung: „Ich werde mir die Frau abduschen. Wieder durch die Bars laufen und suchen. Nach einer neuen Frau.“¹⁸⁵, denkt er nach dem Geschlechtsverkehr mit einer Fremden. Sex scheint für ihn ein Grundbedürfnis zu sein. Wenn er keine Frau hat, onaniert er aus Langeweile. Tom ist trotz seiner Promiskuität auf der Suche nach einer Partnerin, die ihn versteht, seine Wünsche erkennt und erfüllt. Er fühlt sich einsam, sehnt sich aber nach Geborgenheit, liebevoller Zuneigung und körperlicher Nähe. Wie ein kleiner Junge von seiner Mutter wünscht sich Tom, eine Eisenbahn von seiner Traumfrau geschenkt zu bekommen, er besitzt eine Elch-Wärmflasche und liest Bücher, in denen es um Hasen geht. Tom sieht sich selber noch nicht als erwachsen an. Er ist sich seiner gesellschaftlichen Position nicht sicher, leidet an Orientierungslosigkeit.

Als er die magersüchtige Nora kennen lernt, glaubt er, sich verliebt zu haben, weil er das junge Mädchen körperlich begehrt. „Für Tom bedeutet der Kuß den ersten Schritt zum Sex. [...] Tom denkt nicht mehr. Er verbringt schnell sein Glied in Nora und beginnt seine Arbeit. [...] Er fühlt sich stark und potent.“ (B 125) Tom verbindet Liebe wie selbstverständlich mit Sex und geht davon aus, dass Nora es genauso sieht. Er genießt den Sex mit ihr, fühlt sich aber auch für sie

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Berg, Sybille: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot. Leipzig: Reclam 1997, S. 15. Im Folgenden als Sigle B mit Seitenzahl in Klammern im Text.

verantwortlich und möchte sie beschützen. Nach einem Streit kann Tom sich aus „Liebe“ nicht auf Seitensprung mit einer alten Freundin einlassen, weil er ein schlechtes Gewissen gegenüber Nora hat. Tom fühlt sich von der weiblichen Vorstellung diskriminiert „daß Männer immer und mit jedem wollen und daß er nur eine Sache der Gunst ist, wenn eine Frau sich für das bereitstellt.“ (B 174) Dieses Klischee erfüllt er dann doch und schläft mit Bettina. Er sieht diesen Seitensprung nicht als Betrug an, da er sich seiner Gefühle für Nora sicher ist. Zur eigenen Rechtfertigung vergleicht Tom den Sex ohne Gefühle mit einer Massage. Helge ist im gleichen Alter wie Tom, aber seit fünfzehn Jahren verheiratet und Vater von Nora. Er ist Barpianist und leidet darunter, von der Gesellschaft keine Anerkennung für seinen Job zu erhalten. Er lässt sich von älteren Verehrerinnen für Sex kaufen, um sich selbst zu bestätigen. Den Sex genießt er jedoch nicht und sein Selbstwertgefühl kann er dadurch auch nicht steigern. Helge empfindet auch nichts beim Anblick einer attraktiven, leicht bekleideten Frau, die ihre Geschlechtsmerkmale zur Schau stellt. Er „ist der sexuellen Reizüberflutung überdrüssig.“¹⁸⁶ Helge ist Alkoholiker, hat wie Tom Depressionen und ist auf der Suche nach einem Sinn in seinem Leben. Seine Ausdrucksweise ist überwiegend vulgär, aber auch poetisch – er spiele jeden Abend „das Lied des eigenen Versagens“ (B 21). Helge hat Phantasie und ist ein Träumer: In den Lichtspuren an der Wand, die Autoscheinwerfer von draußen werfen, sieht er „eine Schlange, die Phosphor gefressen hat“ (B 31) Wie Tom hat auch Helge Gewalt- und Zerstörungphantasien. Das Anzünden einer Tankstelle sieht er als Heldentat an, wie er es vermutlich in Filmen suggeriert bekommen hat. Helge ist wie Tom auch kindisch, denkt wie ein kleiner Junge bei den nächtlichen Geräuschen der Stadt an seine Mutter und ein Schlaflied. Als Ehemann und Familienvater hat er eine passive Rolle. Er erwartet nicht, dass seine Familie auf ihn wartet und ihn umsorgt. Um seine Tochter Nora, die ausgerissen ist, macht er sich keine Sorgen. Helge wünscht sich wie Tom eine Partnerin, die ihn versteht und mit der er reden kann. Auf einer Selbstfindungsreise verliebt sich Helge in einen Straßenjungen, der mit 17 Jahren so alt ist wie seine Tochter.

¹⁸⁶ Fuchs: Der Tod der Erotik, S. 123.

3.2 Singlefrauen im Liebesrausch

Von den Frauenfiguren sollen hier die weiblichen Hauptfiguren Bettina und Vera charakterisiert und kurz auf Veras Tochter Nora eingegangen werden. Bettina ist 33 Jahre alt, schreibt als freie Journalistin für ein Frauenmagazin und verdient genug Geld, um allein leben zu können. Als sie trotzdem einmal ihren Kredit überzieht, lässt sie sich im Gegensatz zu Helene von einem Banker nicht einschüchtern, sondern kontert schlagfertig. Entgegen dem Klischee der sanftmütigen Frau mag Bettina Horrorfilme, bei denen „Köpfe aufplatzen und Tiere rauskommen. Oder ein Feuer um sich greift und die Menschen verkohlen [...]“ (B 38). Bettina reflektiert die stabilisierende Funktion von Printmedien für die aus ihrer Sicht illusionären weiblichen Vorstellungen von erfüllendem Sex, glücklicher Liebe und beruflichen Erfolg für Frauen. Ihre Vorgesetzten, die Herausgeber, und sich selbst hält sie für unehrlich, weil sie mit ihren Artikeln über „Orgasmusprobleme, Partnerschaftsprobleme, Karriereprobleme“ (B 91) oder verunstaltende „Orangenhaut“ (B 113) derartige Probleme bei den Leserinnen überhaupt erst auslösen würden. Für Dekorationsartikel interessiert sich Bettina im Gegensatz zu anderen Frauen überhaupt nicht. Bettina kritisiert das zwanghafte Streben von Frauen nach dem perfekten Outfit, richtet sich für Rendez-Vous aber selber stundenlang her. Bettina achtet auch auf ihre Figur, notiert sich genau, was sie zum Frühstück ist. Die Prägung durch weibliche Rollenmuster, wie sie Helene verinnerlicht hat, zeigt sich auch in Bettinas Träumen: „Sie hält die Beine waagrecht in die Luft. Das ist anstrengend, aber gut für die Bauchmuskeln. [...] Der Ledersessel [...] ist so, daß, wie auch immer [sie] sich dreht oder wendet, es bescheuert aussieht.“ (B 113 f.)

Sex genießt Bettina, wenn ihr der Partner gefällt und sie sich einbildet, ihn zu lieben. Beziehungen beendet sie aber immer, weil sie nach kurzer Zeit etwas am Partner stört – wie es das Erzählmedium in ‚Lust‘ als Schicksal aller Beziehungen vorhersagt. Bettina demütigt ihre Verehrer auch, wenn sie ihren Ansprüchen nicht entsprechen. Wenn sie allein ist, bemitleidet sie sich selbst. Anders als bei Helene ist Bettinas Liebeskummer nicht von Dauer. Sie identifiziert sich wie die meisten ihrer Generation mit der urbanen Single-Subkultur, die durch das in den achtziger Jahren aufgekommene Karrierestreben entstanden sei. Überall, wo Bettina hingeht, hofft sie, den richtigen Partner fürs Leben zu treffen. Diese Verhaltensweise stellt sie als typisch für ihre Generation – nicht für ihr Geschlecht – dar. Verabredungen sind für sie oft nur Grund dafür, sich einen halben Tag zu

stylen und sich schöne Zukunftserlebnisse auszumalen – also reiner Zeitvertreib. Bettina selbst erklärt ihre zwanghafte Suche nach einem Partner als eine Suche nach Ersatz für gesellschaftliche Anerkennung. Sie erkennt die verbreitete Vorstellung, dass Liebe der Weg zu Glück sei, als Illusion. Trotzdem sehnt sie sich „nach einem eigenen Menschen“ (B 58). Die Intensität ihres Strebens nach Liebe kann wie bei Helene aber auch mit den Deprivationen ihrer Kindheit zusammen hängen: Von ihren Eltern hat sie keine Liebe erhalten. Der Vater mied sie nach der Scheidung von der alkoholabhängigen Mutter. Diese vernachlässigte ihre Tochter wie Püppi – kümmerte sich nur um ihre Liebhaber und ihre Alkoholsucht, bedrohte sie sogar mit einer Axt. Wie sie selber zugibt, kann sie diese Zeit nicht vergessen.

Liebesgefühle sind bei ihr wie bei Helene aber auch Selbstzweck, vor allem aber kontrollierbar: Bei neuen Bekanntschaften entscheidet sie selbst, ob sie sich verliebt. Liebeskummer kann Bettina aufrechterhalten durch „hartnäckige Gedanken, die sie immer wieder hervorkramte, weil es ja auch ganz schön ist, so einen Liebeskummer zu haben, denn es heißt doch fühlen und ist nicht langweilig“ (B 137). Die Liebe zu dem verloren geglaubten Mann flammt bei Bettina wie bei Helene wieder auf, wenn er wieder in ihr Leben tritt. Um einen neuen Geliebten, von dem sie wie Helene nichts Persönliches weiß – nicht einmal seinen Namen kennt – zurück zu gewinnen, wendet sich Bettina an einen Esoteriker. Sie ist abergläubisch. Nachdem sie diese unglückliche Beziehung überwunden hat, glaubt Bettina endgültig eingesehen zu haben, dass das Warten auf einen Märchenprinzen unsinnig ist und sich nur nach einem Lebensgefährten sehnt, der ihr die Einsamkeit nimmt. Sie versucht erfolglos, ihren Exfreund und alten Bekannten Tom mit rationalen Gründen für eine Partnerschaft zu überzeugen. Am Schluss scheint sie zwar die Emanzipation zu erreichen: Sie gibt die Hoffnung auf eine glückliche Partnerschaft auf, will sich ganz der Karriere widmen. Bettina stirbt jedoch bei einem Autounfall, so dass ungewiss bleibt, ob sie ihren Vorsätzen treu geblieben wäre.

Vera ist Bettinas Freundin und wie diese über dreißig. Vera ist die Ehefrau von Helge und die Mutter von Nora. Sie macht sich wie ihr Mann keine Sorgen um die ausgerissene Nora. Ihr wäre es recht, wenn Nora nicht zurückkäme und ein eigenes Leben führen würde. Vera entspricht also nicht dem von Streeruwitz' mit der Figur Helene gezeichneten fürsorglichen Mutterbild. Wie Jelineks und Streeruwitz' Frauenfiguren übernimmt Vera die Haushaltsaufgaben. Ihre soziale

Prägung durch das traditionelle weibliche Rollenmuster der pflichtbewussten Hausfrau und Mutter zeigt sich z. B. darin, dass sie aus Routine Lebensmittel für die Familie kauft, obwohl ihr Mann und ihre Tochter verreist sind. Vera denkt viel über ihre Kleidung nach, nimmt körperliche Veränderungen an sich kritisch als Mängel wahr. Sie isst wie Gerti aus Frust, erbricht Essen auch wieder. Andere Frauen werden ebenfalls nach ihrem Äußeren beurteilt. Auf einer Party hat sie einer fremden Frau, die sie aufgrund ihres Alters und ihres Aussehens als „besonders ekelhaft[]“ (B 55) empfindet, hat sie Gewalt- und Erniedrigungsphantasien und beleidigt sie grundlos. Veras Sprache ist vulgär, sie nennt das Treppenhaus „darmig[]“ (B 8). Wie Gerti füllt Vera ihr Ehe- und Familienleben nicht mehr aus. Zu Hause fühlt sie sich gefangen, möchte aus ihrem mit Pflichten verbundenen Familienleben flüchten. Sie träumt wie Gerti von einem Märchenprinzen, der sie von ihrem Alltag erlöst und von erfüllendem Sex mit ihm. Abergläubisch wie Bettina, lässt sie sich von einer Wahrsagerin beraten.

Vera emanzipiert sich, wandert mit ihrem neuen jungen Liebhaber nach Amerika aus, verlässt ihn sofort, als seine Unreife sie stört. Zurück aus Amerika, nimmt sie sich ihre erste eigene Wohnung, genießt das Alleinleben. Aus „Appetit auf [...] das Anfassen eines Menschen“ (B 148) – ohne jeden Zwang – geht sie auf einen One-Night-Stand mit einem „blöd[en]“ (B 148), aber gut aussehenden Mann ein. Als ihr der Sex keinen Spaß macht, gibt sie es anders als ihre Tochter oder auch Gerti ehrlich zu und geht einfach. Vera gönnt sich einen Urlaub allein in Italien, fühlt sich so frei, wie sie immer sein wollte. Ihre Erkenntnis am Schluss ist, dass es im Leben zwar um Liebe gehe, diese Liebe sich einfach nur auf einen Milchkaffee und eine Zigarette beziehen könne. Sie erfährt also, dass eine egoistische Lebensweise glücklich macht. Bei Veras Tochter Nora wirkt sich die Prägung durch das Liebes- und Schönheitsideal Medien am deutlichsten aus. Noras Vorbild ist Kate Moss. Sie wird magersüchtig, um so dünn zu werden wie das Model. Nora lässt sich aus den gleichen Gründen auf Sex mit Tom ein wie Gerti auf Sex mit Michael: „Nora läßt sich das gefallen. Es hat alles mit ihrer Zukunft zu tun, und es ist bestimmt anders als mit anderen Männern.“ (B 105) Wie die Frauen in ‚Lust‘ hält Nora Tom für den Traummann, den Zeitschriften und das Fernsehen ihr verheißen. Sie verliebt sich in ihn, weil er sie an ihren Schwarm erinnert – den Musiker Kurt Cobain von der Band Nirvana.

3.3 Bekannte Themen und Techniken – neue Verhältnisse

Wie Streeruwitz das negative Pendant zum Liebesroman gestaltet, greift Berg auf das Format der Seifenoper zurück, lässt die einzelnen Handlungsstränge aber „in genüsslich ausgemalten Katastrophen mit angenagten Genitalien, vom Zimmerbrand aufgeplatzten Augen oder Organen auf dem Schoß der Beifahrerin“¹⁸⁷ [enden]. Wie Jelinek arbeitet Berg Versatzstücke der Sprache eines Liebesromans ein und imitiert:

„Und wie Vera an weggehen denkt macht es Stiche und Vera merkt, daß sie nicht weggehen will. [...] [Vera] nimmt das Gefühl, das noch ganz dünn ist aus dem Bauch raus. Ans Licht. Aber eben, das Gefühl ist noch so dünn und hat Angst vor dem Tag [...]“ (B 78)

Ironisierend verwendet wird auch Streeruwitz' Technik des pausierenden Punktes als Ausdrucksmittel weiblicher Gefühle:

„Keine Ahnung wie Verlieben anfängt. Und wie es aufhört. [...] Ein letztes Mal umarmen. Solange es noch geht [...] Und ich schaue dich an, und die ganzen großen Sachen sind weg. Weinen zu wollen, vor Liebe [...] Und nur Worte sind übrig, leer und stehen im Raum. Sagen nichts. Machen nur unangenehm, weil sie so leer sind. Nicht genügen. Können.“ (B 11)

Wie bei Jelinek und Streeruwitz wird auch bei Berg der Einfluss von Print- und visuellen Medien thematisiert, die das Ideal der Liebe und das weibliche Schönheitsideal vermitteln. Nora nimmt sich magere Models wie Kate Moss als Vorbild. Noch deutlicher als Jelinek und Streeruwitz kritisiert Berg, dass das weibliche Schönheitsideal von Frauen vertreten wird. Es sind Frauen, die oberflächliche Frauenzeitschriften füllen und sich den Modetrends anpassen, obwohl sie es als unangenehmen Zwang empfinden. Es sind Frauen, die zulassen, dass ihr Schlankeitsbestreben sich auf ihre Töchter auswirkt, die deswegen der Magersucht verfallen. Wie Streeruwitz verweist auch Berg die Prägung durch Rollenbilder. Sind es bei Streeruwitz Schauspielerinnen, die das Frauenbild prägen, verweist Berg auf Repräsentanten der Popkultur – Models, Actionhelden und Rockstars.

Dem Liebesmythos erliegen bei Berg nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer, was bei der Figur Helge am besten zum Ausdruck kommt:

„Ein Junge, 17 vielleicht [...] schaut [er] Helge an und lächelt. Mein Freitag, denkt Helge, dessen verwirrter Geist und seine Seele, die schon tot schien, sich in Einsamkeit geschickt hatte,

¹⁸⁷ Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 80.

wird berührt von diesem einfachen, netten Gesicht.“ (B 109 f.)
„Der Mond stieg aus der Lagune, wie ein drohroter geschwürender Warner. Doch den beiden hieß er nur Liebe. Na und so weiter, bis die Typen halt so in Helges Bett lagen und tierisch rumbumsten.“ (B 120)

Anders als andere Vertreterinnen ihrer Autorengeneration stellt Berg den Geschlechtsverkehr nicht gemäß männlicher Vorlagen als ekstatisches Erlebnis dar.¹⁸⁸ Zwar bilden sich die Protagonisten tiefere Gefühle beim Sex ein, doch Berg entlarvt ihn wie Jelinek durch die unbarmherzige Erzählerstimme als Akt der reinen Triebbefriedigung. Berg kritisiert auch wie Jelinek den Konsumcharakter von Sex: „Alte Frauen stehen da und versuchen Sex zu verkaufen. Annie Sprinkle läßt Männer ihre Gebärmutter anschauen. Jeder ist schwul. Oder lesbisch. Oder kann nur mit Streckbänken ficken.“ (B 66) Doch die Idealisierung von Sex wird nicht als Teil eines patriarchalischen Systems dargestellt: „Alle reden, um sich einzureden, was zu fühlen“ (B 66) – nicht nur Männer. Fuchs behauptet zwar, beim Geschlechtsverkehr von Tom und Nora handle es sich um Vergewaltigung. Das kann widerlegt werden: Tom zwingt Nora nicht zum Sex, wendet keine Gewalt an. Nora lässt sich jedoch bewusst auf den Sex ein. Sie äußert nicht, dass es ihr nicht gefällt, weil sie es durch ihre mediale Prägung für normal hält. In Filmen sagt unterbricht schließlich auch keine Frau den Geschlechtsakt. Noch deutlicher als Jelinek und Streeruwitz schreibt Berg physische und psychische Gewalt auch Frauen zu: Bettinas Mutter wird zwar von Männern geschlagen, Bettina selbst von einem ihrer Liebhaber vergewaltigt. Doch fügt auch die Mutter selbst Bettina physische und psychische Schmerzen zu: Sie schlägt ihre Tochter, lässt es zu, dass sie vergewaltigt wird und entzieht ihr jegliche Liebe und Zuneigung. Anders als bei Jelinek Streeruwitz ist die Gewalt von Frauen aber keine Reaktion auf die Unterdrückung durch das Patriarchat: Vera und Nora haben Gewaltphantasien, die anders als bei Helene keine Reaktionen auf Anfeindungen sind und ihr sogar Lust bereiten. Die Rentnerin Ruth bringt ihren Geliebten Karl um, weil er sie körperlich nicht anziehend findet und eine junge Partnerin bevorzugt.

Frauen werden bei Berg nicht von Männern unterdrückt. In weiblichen Lebensentwürfen hat ein Ehemann oder Partner keine Priorität mehr: Bettina erkennt am Schluss, als Single und mit ihrer Karriere glücklich leben zu können, Vera genießt das Alleinleben, ihre Tochter Nora plant, nach der Schule eine

¹⁸⁸ Vgl. Pontzen: „Beredte Scham“, S. 25.

Ausbildung zu beginnen und allein zu leben. Bildung ist für Frauen anders als bei Streeruwitz nicht nur verfügbar, sondern auch nutzbar – demnach nicht mehr männlich konnotiert. Durch Ruth wird deutlich, dass auch Frauen früherer Generationen nicht alle finanziell von einem Mann abhängig waren. Ruth wartete zwar auf einen Mann, aber auf einen reichen Mann, und wies alle Männer mit normalem Einkommen ab. Die Autorin gehört einer Generation an, die in einer Gesellschaft aufgewachsen ist, in der die Emanzipation der Frau sich in Form von beruflicher Chancengleichheit bereits ausgewirkt hat. In Bergs Prosa herrschen keine ungleichen Geschlechterverhältnisse. Während Jelinek die Mitschuld der Frau an ihrer Unterdrückung betont, hebt Streeruwitz die Frau als Opfer heraus, sind die Frauen bei Berg überhaupt keine Opfer. Während bei Streeruwitz und Jelinek die Männerfiguren triumphieren, lässt Berg als einzige Figur eine Frau überleben und ihr Glück finden. In der Sexualität zeigt sich ebenfalls kein Machtverhältnis. Beide Geschlechter werden enttäuscht durch die gesellschaftlich vermittelte Vorstellung von Sex als erfüllender Lebensinhalt und Liebe als auffindbarer Lebenssinn. Die Multiperspektive, die männliche und weibliche Ansichten zeigt, repräsentiert das ausgewogene Geschlechterverhältnis auf formaler Ebene.

3.4 Überschneidungen der Geschlechterbilder

Berg verarbeitet wie Jelinek und Streeruwitz Geschlechterklischees: Als männlich erscheinen das Bedürfnis nach Geschlechtsverkehr, Potenzdemonstrationen, Egoismus. Als weiblich wird dargestellt: das Schlankheitsbestreben, die Fixierung auf Kleidung, das Konkurrenzdenken, Aberglaube, der Genuss von Gefühlen. Diese Klischees werden meistens wie bei Jelinek distanziert parodiert: „Der Mann lächelte stolz, weil er als einziger Mann auf der Welt einen Penis besaß.“ (B 152) „Der Mann war zurück und Bettina dachte sich schnell, Gott sei Dank habe ich den Schmerz schön am Leben erhalten, sonst stände da ja jetzt einfach nur ein kleine, nicht schöner Mann vor der Tür.“ (B 137) Teilweise werden sie wie bei Streeruwitz empathisch durch die Perspektive einer Figur zum Ausdruck gebracht: „Und dann nehme ich diesen einen Mann wahr. Und während ich diesen Mann wahrnehme und mich verliebe, denke ich, eigentlich habe ich da gar keine Lust drauf. Das ist ja wie eine Krankheit, mit dem dauernden Verlieben und Unglück und wirklich, das läuft alles zur gleichen Zeit ab, während ich diesen Mann anschau.“ (B 39)

Was Bergs Roman sowohl von Jelineks als auch von Streeruwitz' Roman hinsichtlich der Geschlechterbilder unterscheidet, ist die dargestellte Heterogenität innerhalb der Geschlechtergruppen. Bergs Figureninventar beinhaltet mit Helge einen Mann, der den Stereotyp des heterosexuellen, auf weibliche Geschlechtsmerkmale fixierten Mannes dekonstruiert. Bergs Männerfiguren empfinden Sex nicht immer als befriedigend. Sie lassen sich aus Langeweile darauf ein oder weil sie glauben, andernfalls von Frauen als unmännlich betrachtet zu werden. Helge lässt sich von Frauen für Sex bezahlen, sieht es als eine Art Dienstleistung an. Tom fühlt sich von der weiblichen Vorstellung diskriminiert „daß Männer immer und mit jedem wollen und daß er nur eine Sache der Gunst ist, wenn eine Frau sich für das bereitstellt.“ (B 174) Die Männer in Bergs Roman streben nicht nach beruflichem Erfolg und materiellen Gütern. Sie reflektieren ihre Stellung im Leben, leiden an mangelndem Selbstbewusstsein, haben Identitätsprobleme:

„Sein Vater hat das, woran Helge sterben will, immer hausgemacht oder selbstgemachte Probleme genannt. Und die haben eigentlich nur Weiber. Und die sind nicht ernst zu nehmen. So hat Helge das auch immer gesehn. [...] Und nie hat er über sich nachgedacht oder was er eigentlich will und nicht will, und jetzt sitzt er hier und will sterben [...].“ (B 85)

Die Männer in Bergs Roman denken und handeln nicht immer rational. Sie sind nicht gebildeter als Frauen, wollen sie nicht belehren. Helge kritisiert Männer, die sich Frauen geistig überlegen fühlen und ihnen z. B. Bauwerke erklären: „Als würde das Bauwerk nur durch seinen Finger am Stehen bleiben, als würden die Frauen, die er bei sich hat, ohne den Finger nicht schauen können.“ (B 109) Die meisten Männer auf der Suche nach einer Partnerin fürs Leben. Diese soll nicht nur wie in ‚Lust‘ die Funktion des Sexobjekts erfüllen, sondern Verständnis zeigen, Geborgenheit vermitteln und sich als gute Gesprächspartnerin eignen.

Bettina leider zwar immer wieder an Liebeskummer, erholt sich im Gegensatz zu Helene aber schnell wieder davon und steigert sich bewusst aus Langeweile in Liebes- und Sehnsuchtsgefühle hinein. Berg zeigt auch Frauenfiguren, die das Klischee der Frau als sensibel und liebevoll widerlegen. Mit Vera wird eine Mutter dargestellt, die sich nicht über ihre Mutterschaft definiert und auch nicht fürsorglich ist. Vera leidet nicht wie Bettina an Liebeskummer, gibt sich mit ihrer neu gewonnenen Freiheit zufrieden¹⁸⁹. Sie steigert sich auch nicht in ihre Gefühle

¹⁸⁹ Vgl. Jung, Werner: Glücksucher. In: Neue deutsche Literatur 1997, 24, S. 185

hinein und weint auch nicht, wenn sie Enttäuschungen erlebt. Nora empfindet überhaupt keinem anderen Menschen gegenüber Mitleid. Beide haben Spaß daran, andere Menschen zu demütigen. Während Nora beim Sex nichts, Hass oder Einsamkeit und Enttäuschung empfindet, haben die älteren Frauen in Bergs Roman am Sex Vergnügen und suchen Partner zum Geschlechtsverkehr, ohne an eine anschließende feste Beziehung zu denken. Frauen nutzen Männer emotional aus, demütigen sie sogar. Berg zeigt durch die vulgäre Sprache der Frauen, dass sie nicht feinfühlig sind.

In Bergs Charakteren vereinen sich als typisch männlich und als typisch weiblich geltende Eigenschaften – und zwar nicht nur bei den Angehörigen der jüngeren Generation, sondern auch bei den nicht zufällig eingearbeiteten älteren Figuren. Ihre Figuren zeichnen sich nicht hauptsächlich durch ihre Geschlechtszugehörigkeit aus. Bei den Männern ist besonders auffällig, dass sie nicht einheitlich heterosexuell orientiert sind. Die Individualität der Figuren wird betont: „Wirklichkeit ist für jeden anders“ (B 76), lässt Berg durch Vera zum Ausdruck bringen. Es gibt aber etwas, das alle Figuren vereint: die Angst vor Einsamkeit, die Suche nach Geborgenheit und Zärtlichkeit¹⁹⁰, was für die gleichbedeutend mit der Suche nach einem Sinn im Leben, bzw. Glück ist. Bereits der Titel „Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot“ verweist auf die Irrelevanz der Geschlechtszugehörigkeit. Die Verwendung des Pronomens „Es“ und „Keines“ für alle Menschen betonen ebenfalls die Gemeinsamkeit von Männern und Frauen: „Da könnte sie ja auch gleich über das Universum nachdenken oder Dinge dieser Art, von denen keines wissen kann, ob es sie wirklich gibt.“ (B 8)

Mit Referenz auf den Popcharakter könnte der ernsthafte Anspruch Bergs Romans in Frage gestellt werden, wie es bei anderen Vertretern dieser Autorengeneration von Kritikern geschehen ist¹⁹¹ – und damit auch die Ernsthaftigkeit ihrer impliziten Behauptung der Irrelevanz von biologischen Geschlechtsunterschieden. Durch das Vorwort, in dem Berg dem Leser für den Kauf des Romans als Finanzspritze für ihren geplanten Hausbau dankt, verstärkt Berg den Verdacht, lediglich Unterhaltungsliteratur zu produzieren. Ullmaier führt diesen literaturkritischen „Verharmlosungsimpuls“¹⁹² bei Berg, die selber wie die Figur Bettina als Autorin einer Frauenzeitschrift – dem *Lifestyle*-Magazin „Amica“ –

¹⁹⁰ Fuchs: *Der Tod der Erotik*, S. 121; sowie Jung: *Glücksucher*, S. 185.

¹⁹¹ Vgl. Ullmaier: *Von Acid bis Adlon und zurück*, S. 26 f.

¹⁹² Ebd., S. 29.

tätig war, nicht nur auf die „flippige Verlagspräsentation“¹⁹³, sondern vor allem auf den „auf Instantpointen zielenden *Amica-Ductus*“¹⁹⁴ der Erzählweise zurück. Was diesen „Ductus“ für Ullmaier auszeichnet, ist vermutlich die von Baßler konstatierte bei Berg konstatierte „betont simple[] Sprache“¹⁹⁵ und ihr unverblümter Ton. Bergs scheinbar leichter Stil fällt auch in ihren Zeitungsartikeln für „Die Zeit“ auf. So schreibt sie provozierend ironisch über die Männer anziehende Wirkung des Nylonstrumpf¹⁹⁶, der ein Jahr später in Thomas Meineckes Roman „Tomboy“¹⁹⁷ von der Protagonistin hinsichtlich seiner Bedeutung für die Gender-Debatte analysiert wird.

Ullmaier setzt dem „Verharmlosungsimpuls“ entgegen, dass sich Bergs leichte Sprache weder auf ihre Technik noch auf den Gehalt des Werkes auswirke.¹⁹⁸ Bergs „Desillusionsprosa“¹⁹⁹ entfalte Berg ein „Panoptikum urbaner Depraviertheit und Entfremdung [entfalte], dessen Negativität so lichtblicklos und überzogen ist, daß es fast realistisch wirk[e] [...]“²⁰⁰ Der Eindruck des Realistischen, den Ullmaier hervorhebt, ergibt sich nicht aus dem unvermittelten „großen Protagonistensterben“²⁰¹ am Schluss, das Baßler als zwar künstlich aber nicht zwanghaft bezeichnet²⁰², sondern aus der authentischen Darstellung der Mitglieder einer desillusionierten Gesellschaft. Die tödlichen Katastrophen betonen wie der katastrophale Schluss in ‚Lust‘ die Unmöglichkeit eines Happy Ends für die Figuren innerhalb des dargestellten Gesellschaftssystems.

Wie Jelinek die anklagende feministische Literatur kritisiert, kritisiert Berg ihre Autorenkolleginnen für ihre Anpassung an den Schreibstil der Trivilliteratur.²⁰³ In ihrem Folgewerk ‚Sex II‘²⁰⁴ spricht wie in Jelineks ‚Lust‘ ein Erzähler, der geschlechtsspezifisch nicht einzuordnen ist. In „Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot“ sind es die multiperspektivische Darstellung²⁰⁵ und die

¹⁹³ Ebd., S. 27.

¹⁹⁴ Ebd., S. 29.

¹⁹⁵ Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 81.

¹⁹⁶ Berg, Sibylle: Der Sex der Strumpfhose – eine Studie. In: Die Zeit (13/1999).

¹⁹⁷ Meinecke, Tomas: Tomboy. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

¹⁹⁸ Vgl. Ullmaier: Von Acid bis Adlon und zurück, S. 29.

¹⁹⁹ Ebd., S. 28.

²⁰⁰ Ullmaier: Von Acid bis Adlon und zurück, S. 27

²⁰¹ Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 80.

²⁰² Vgl. ebd.

²⁰³ Vgl. Ullmaier: Von Acid bis Adlon und zurück, S. 28 (Ausschnitt eines Interviews in der Frankfurter Neuen Presse vom März 1998).

²⁰⁴ Berg, Sibylle: Sex II. Leipzig: Reclam 1998.

²⁰⁵ Jungs These, dass „Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot“ aus der Sicht einer jungen Erzählerin geschildert wird (Vgl. Jung: Glückssucher, S. 185), kann am Text nicht belegt werden.

individuelle Charakterisierung der Figuren, die eine Parteinahme für ein Geschlecht verweigert und die Geschlechtszugehörigkeit als unbedeutend erscheinen lässt. Berg dekonstruiert Geschlechterbilder im Gegensatz zu Jelinek nicht durch abstrakte Mythendestruktion, sondern durch realistisch gestaltete Figurenbeispiele. Bergs Schreibstil wird wie Jelineks als zwar als „männlich“ bezeichnet²⁰⁶ – doch nicht wegen der literarischen Qualität, sondern wegen der Ungeschöntheit der Erzählweise. Trotz der desillusionierenden Wirkung und des reflektierten Umgangs mit Geschlechterkonstruktionen wirkt Bergs Berg durch die vielen inneren Monologe, die insgesamt authentische Sprache und den leichten Erzählton wie alle popliterarischen Werke auch unterhaltend. Während Jelineks Komik die Funktion der Mythenkritik erfüllt, ist Bergs ironisch-sarkastischer Schreibstil eher unterhaltend bis provokant. Der Leser wird nicht wie bei Jelinek zu einer Reflexion genötigt.

Fazit

Jelinek und Streeruwitz kritisieren beide die sprachlichen, sexuellen und ökonomischen Herrschaftsverhältnissen des Patriarchats und die dadurch bestehende untrennbare Verbindung des Privaten von Liebesbeziehung und Sexualität mit der sozio-ökonomischen Situation von Frauen.²⁰⁷ In ‚Lust‘ drückt sich die patriarchale Macht am deutlichsten in der Sexualität aus. Von beiden Geschlechtern gibt es keine positiven, sondern drastisch negative Entwürfe: Der Mann erscheint als sexsüchtiger Gewaltherrscher, die Frau als konsumgeriges, opferbereites Gefühlswesen. Jelinek bildet jedoch keine realistischen Verhältnisse ab. Die Figuren stehen nicht für realistische Charaktere, sondern werden karikiert, um eine Reflexion des Lesers über die durch sie repräsentierten Geschlechterbilder anzuregen. Die Karikatur von Geschlechterbildern sowie Imitation und Parodie klischeehafter Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zielen bei Jelinek darauf ab, die universale Geltung des Themas patriarchale Macht hervorzuheben.²⁰⁸ Jelineks Kritik ist abstrakter Art. Sie bedient sich vor allem sprachlicher Mittel, um Herrschaftsverhältnisse und ihre stabilisierenden Mythen aufzudecken und zu kritisieren.

Streeruwitz geht anders als Jelinek nicht auf die Ursprünge traditioneller Geschlechterbilder ein, sondern schildert die zwangsförmigen Auswirkungen

²⁰⁶ Vgl. Ullmaier: Von Acid bis Adlon und zurück, S. 28.

²⁰⁷ Vgl. Pontzen: „Beredete Scham“, S. 28.

²⁰⁸ Vgl. Luserke, Ästhetik des Obszönen, S. 96.

einer an diesen Geschlechterbildern orientierten Sozialisation anschaulich an einer realistischen Frauenbiografie, um die weibliche Wahrnehmung und Erfahrung in der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft darzustellen. In ‚Verführungen.‘ schildert sie eine Phase aus dem Leben einer allein erziehenden Mutter aus deren einseitiger Perspektive und in allen Details. Während sich die Unterdrückung der Frau bei Jelinek vor allem in der Sexualität zeigte, stellt Streeruwitz gesellschaftliche Normen für weibliche Lebensentwürfe sowie vor allem die Auswirkungen der bürgerlichen Liebesvorstellung als beeinträchtigend für Frauen heraus. Durch detaillierte Alltagsschilderungen wirkt sie diesem Trivialmythos entgegen. Traditionelle Rollenmuster werden Streeruwitz als ungerecht und untauglich kritisiert, durch die Charakterisierung der Hauptfigur Helene wird jedoch das Bild der Frau als körperverhaftetes, naturverbundenes, sensibles und vor allem schwaches Geschlecht bestätigt und positiv besetzt. Durch die einseitige Perspektive werden die Männer dagegen ausschließlich negativ dargestellt. Aufgrund des realistischen Anspruchs des Werks werden die Konstruktionen von ‚Geschlecht‘ bei Streeruwitz eher bestätigt als dekonstruiert. Streeruwitz’ Anspruch ist es zwar auch, wie Jelinek auf sprachlicher Ebene Patriarchatskritik zu üben. Doch fällt ihr vorgeblich weiblich-subjektiver Schreibstil dem Leser im Laufe der Lektüre kaum noch auf.

Berg verarbeitet Themen und Techniken, die in Jelineks und Streeruwitz’ Prosa enthalten sind. Dem Trivialmythos Liebe wird wie bei Streeruwitz durch die Imitation des trivialen Genres – bei Berg in der neuartige Form der *Daily-Soap*-Struktur – und dessen inhaltliche Negation dekonstruiert. Wie Streeruwitz beschreibt Berg Alltagssituationen und geht auf den Einfluss von medial vermittelten Rollenmustern ein. Sie betont aber, dass sich diese Rollenbilder – wie auch der Liebesmythos – auf beide Geschlechter zwangsförmig auswirken. Konzeptionell unterscheidet sich Berg Roman von ‚Lust‘ und ‚Verführungen.‘ vor allem dadurch, dass auf eine gesellschaftliche Chancengleichheit der Geschlechter aufgebaut wird, die sich auf formaler Ebene in der Multiperspektive zeigt. Während Berg Streeruwitz’ Erzählweise parodiert, werden Jelineks Abstraktionsmerkmale durch die starke Stilisierung der Figuren, den katastrophale Schluss und die ironischen Erzählerkommentare imitiert. Berg zeichnet wie Jelinek keine positiven Geschlechterbilder. Im Gegensatz zu Jelinek dekonstruiert Berg Geschlechterbilder sozusagen plastisch, nicht theoretisch. Sie lässt Vorstellungen von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ durch eine Vielfalt an individuell

gestalteten Figuren ineinander fließen, so dass gar keine festen Zuschreibungen mehr möglich sind und das soziokulturelle Konstrukt der Geschlechterdifferenz dadurch in Frage gestellt wird. Berg verarbeitet zudem eine homosexuelle Figur. Dadurch wird nicht nur das anatomische Geschlecht, sondern auch sexuelle Orientierungen als irrelevant herausgestellt. ‚Geschlecht‘ wird bei Berg, wie es in den *Gender Studies* auch angenommen wird²⁰⁹, zu einer von vielen Bestimmungen der Identität. Berg liefert auch auf sprachlicher Ebene einen innovativen Beitrag zur *Gender*-Diskussion, indem sie den Figuren eine ähnliche vulgäre Sprache verleiht. Dadurch stellt sie die Vorstellung einer spezifisch weiblichen Sprache als nicht haltbar heraus. Nicht zu überlesen ist schließlich auch, dass Berg die Figuren den Menschen „Es“ nennen lässt. Durch dieses Pronomen wird jegliche geschlechtliche Zuschreibung verwehrt. In den Medien wird die Geschlechterdifferenz, wie Berg in ihrem Roman zeigt, jedoch weiterhin postuliert. Der aus dem Popcharakter resultierende Unterhaltungseffekt entschärfen jedoch die Bedeutung der medialen Einflüsse, so dass der Leser anders als bei Jelinek und Streeruwitz nicht den Eindruck bekommt, dass sich in der dargestellten Gesellschaft in dieser Hinsicht etwas ändern müsse.

²⁰⁹ Vgl. Osinski, Einführung, S. 106.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Berg, Sibylle: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot. Leipzig: Reclam 1997.

Jelinek, Elfriede: Lust. Hamburg: Rowohlt 1989 (11. Auflage: Oktober 2004).

Streeruwitz, Marlene: Verführungen. 3. Folge Frauenjahre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996 (2. Auflage: April 2004)

Sekundärliteratur:

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.

Berg, Sibylle: Der Sex der Strumpfhose – eine Studie. In: Die Zeit (13/1999).

Berg, Sibylle: Frau 2000 oder Das Scheitern eines Traums. In: Weltwoche Nr. 2 (11.01.2001).

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

Bovenschen, Silvia: Gibt es eine weibliche Ästhetik. 1976.

Brandes, Uli u.a.: „Gespräch mit Elfriede Jelinek vom Münchner Literaturarbeitskreis. Mamas Pfirsiche“. 9-10 (1978), S.174.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (Original: *Gender Trouble*, 1990).

De Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe*. Paris: 1949.

De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Reinbek 1968.

Federmair, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache: zu Jelineks „Lust“. In: Weimarer Beiträge 52 2006,1, S. 50-62.

Fliedl, Konstanze: Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Béhar, Peter (Hrsg.): Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur: internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes, 3. - 5. Dezember 1998. Bern (u.a.): Lang 2003, S. 221-238.

Fuchs, Alexandra: Der Tod der Erotik. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 121-126.

Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2005.

- Geier, Andrea: „Gewalt“ und „Geschlecht“. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre. Tübingen: Francke 2005.
- Geier, Andrea: Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben. Affirmation in Dramen- und Prosatexten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Nagelschmidt, Ilse; Hanke, Alexandra Hanke; Müller-Dannhausen; Schröter, Melanie (Hrsg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt a. M.: Lang 2002, S. 223-246.
- Gürtler, Christa: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 120-134.
- Harenberg, Sabine: Ein Gespräch mit Marlene Streeruwitz. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 31-40.
- Harenberg, Sabine: Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre“ von Marlene Streeruwitz. In: Ebd., S. 49-56.
- Hempel, Nele: "Mütter sind Mörder": zum Thema Mutterschaft in den Texten von Marlene Streeruwitz. In: Kernmayer, Hildegard; Ganglbauer, Petra (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien.: Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen. Feministische Theorie Band 45. Wien: Milena 2003, S. 161-174.
- Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik : Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a. M.: Fischer 1998.
- Isenschmid, Andreas: Trivialroman in experimenteller Tarnung. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A.: Elfriede Jelinek. Graz-Wien: Droschl 1991, S. 239-243.
Zuerst erschienen in: *Neue Züricher Zeitung* (4./5. Juni 1989).
- Jäger, Christian: Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek. In: Bettina Gruber und Heinz-Peter Preußner (Hrsg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 96-106.
- Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 81-97.
- Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwifting: Galerie-Verlag 1980, S. 66.
- Jelinek, Elfriede: Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hrsg.), Frauen & Pornographie, Konkursbuch extra, Tübingen o. J. (ca. 1988), S. 102-103.
- Jelinek, Elfriede: Gier. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.
- Jocks, Heinz-Norbert: Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln: DuMont 2001.

Kedves, Alexandra. "Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.": Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Elfriede Jelinek. München: Edition Text + Kritik 2004, 164, S. 19-36.

Koch, Gertrud: Sittengemälde aus einem röm kath. Land. Zum Roman Lust. In: Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1990, S. 135-141.

Kraft, Helga: Mütterlichkeitsbilder in Texten von Marlene Streeruwitz. In: Bong, Jörn; Spahr, Roland und Vogel, Oliver (Hrsg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S.82-103.

Kramatschek, Claudia: Marlene Streeruwitz. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (KLG), 3/99.

Kramatschek, Claudia: Was (nicht) zur Sprache kommt. In: Neue Deutsche Literatur 1997, 4, S. 126-129.

Kramatschek, Claudia: Zeigt her eure Wunden! – oder: Schnitt statt Kosmetik. Vorentwurf zu einer (weiblichen) Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und „trivial pursuit of happiness“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Marlene Streeruwitz. München: Edition Text + Kritik 2004, 164, S. 37-47.

Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995.

Liska, Vivian: Eine kritische Bestandsaufnahme: Von feministischer Literaturwissenschaft zur kulturwissenschaftlichen Gender Studie. In: Baisch, Katharina u.a. (Hrsg.): Gender revisited: Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002.

Lorenz, Dagmar C. G.: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz. In: Bong, Jörn; Spahr, Roland und Vogel, Oliver (Hrsg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 51-73.

Luserke, Matthias: Ästhetik des Obszönen: Elfriede Jelineks 'Lust' als Protokolle. Mikroskopie des Patriarchen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Elfriede Jelinek. München: Edition Text + Kritik 2007 (3. Auflage), S. 92-99.

Meinecke, Thomas: Tomboy. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Osinski, Jutta: Satire auf einen Porno: "Lust" von Elfriede Jelinek. In: Kalkuhl, Christina u.a. (Hrsg.): Lustfallen: erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003, S. 41-44.

Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler 2004.

Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: E. Schmidt, 1998.

Philippi, Klaus-Peter: Sprach-Lust, Körper-Ekel. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A.: Elfriede Jelinek. Graz-Wien: Droschl 1991, S. 234-239 (zuerst erschienen in: Rheinischer Merkur, 12. Mai 1989).

Pontzen, Alexandra: „Beredte Scham“– Zum Verhältnis von Sprache und Sexualität bei Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz. In: Gruber, Bettina; Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 21-40.

Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen/Basel 1996.

Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989). Tübingen: Niemeyer 1994.

Stephan, Inge; Weigel, Siegrid (Hrsg.). Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument-Verlag 1983.

Stehle, Maria; Harenberg, Sabine: „Das Schreiben ist für mich eine Anti-Verdrängungsstrategie“. Themen und Formen in Marlene Streeruwitz' Theaterstücken und Prosawerk“. In: Nagelschmidt, Ilse; Hanke, Alexandra; Müller-Dannhausen, Lea; Schröter, Melanie (Hrsg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S.207-222.

Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Vorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Streeruwitz, Marlene: Lisa's Liebe. 1.-3. Folge. Frankfurt a. M.: Fischer 1997.

Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. In: Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1998.

Tanzer, Harald: Die Apokalypse der Geschlechter in Elfriede Jelineks 'Lust': "Gender" als Poetik des Textes. In: Neumann-Holzschuh, Ingrid (Hrsg.): Gender, Genre, Geschlecht: sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung. Tübingen: Stauffenburg 2001, S.151-162.

Ullmaier, Johannes: Von Acid bis Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur (Ein testcard-Buch). Mainz: Ventil-Verlag 2001.

Weber, Anna: Sandmann und Olimpia. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A.: Elfriede Jelinek. Graz-Wien: Droschl 1991, S. 228-234 (zuerst erschienen in: Die Tageszeitung, 8. April 1989)

Werner, Jung: Glücksucher. In: Neue deutsche Literatur 1997, 24, S. 184-189.

Wilke, Sabine: Kritik als Mimesis ans Verhärtete: Elfriede Jelineks Texte als Zerrspiegel imaginerter Wirklichkeit. In: Dies.: Dialektik und Geschlecht:

feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur. Tübingen: Stauffenburg
1996, S. 87-122.

Willeke, Aline: Unlust. „Lust“ von Elfriede Jelinek. In: Kalkuhl, Christina u.a.
(Hrsg.): Lustfallen: erotisches Schreiben von Frauen. Bielefeld: Aisthesis-Verlag
2003, S. 45-47.

Erklärung

Hiermit versichere ich, Juliana Hartwig (geb, 18.08.1985), dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.