

Pathologie der Intimbeziehungen in ausgewählten Romanen von Elfriede Jelinek

Samardžija Marić, Tena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:275431>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-31**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universität Zagreb

Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Kulturwissenschaftliche Germanistik

Pathologie der Intimbeziehungen
in ausgewählten Romanen von Elfriede Jelinek

DIPLOMARBEIT

12 ECTS Punkte

Studentin: Tena Samardžija Marić

Mentor: Prof. Dr. Svjetlan Lacko Vidulić

Zagreb, 2020

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG	3
2.	JELINEKS POETIK: KURZER ÜBERBLICK	5
2.1.	Mythendekonstruktion	5
2.2.	Sprachliches Verfahren	6
2.3.	Kapitalismus- und Patriarchatskritik	8
3.	<i>DIE LIEBHABERINNEN</i>	10
3.1.	Pathologie der Intimbeziehungen	10
3.2.	Gesellschaftskritik.....	11
3.2.1.	Trivialmythos der Liebe	12
3.2.2.	Patriarchats- und Kapitalismuskritik	14
3.2.3.	Sprache.....	17
4.	<i>DIE KLAVIERSPIELERIN</i>	20
4.1.	Pathologie der Intimbeziehungen	20
4.2.	Gesellschaftskritik.....	21
4.2.1.	(Feministische) Kritik des Patriarchats.....	22
4.2.2.	Trivialmythos der Institution der Mutterschaft	23
4.2.3.	Parodie der Psychoanalyse: Sado-Masochismus und Voyuerismus	25
5.	<i>LUST</i>	28
5.1.	Pathologie der Intimbeziehungen	29
5.2.	Gesellschaftskritik.....	30
5.2.1.	Kapitalismus- und Patriarchatskritik	31
5.2.2.	Trivialmythos der Heiligen Familie	32
5.2.3.	Sprachliche Gewalt	35
5.2.3.1.	Anti-Pornografie.....	35
5.2.3.2.	Ideologiekritik und –Destruktion.....	37
5.2.3.3.	Die Erzählposition: <i>wir</i> und <i>ihr</i>	38
6.	FAZIT: DIE KRANKE GESELLSCHAFT	40
7.	LITERATURVERZEICHNIS	43

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den pathologischen Intimbeziehungen in den Romanen *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek. Das Ziel der Arbeit ist es, diese pathologischen Beziehungen in Verbindung mit Jelineks Gesellschaftskritik zu bringen. Es muss betont werden, dass der Begriff Pathologie eher in einem metaphorischen Sinn benutzt wird, da in dieser Arbeit die Pathologie der Intimbeziehungen als Mittel einer spezifisch Jelinek'schen Gesellschaftskritik betrachtet wird. Beziehungen, die als pathologisch im Sinne sozialer Devianz oder psychischer Abnormität erscheinen, werden auf ihre gesellschaftskritischen Dimensionen hin untersucht.

Die Analyse ist in vier Kapiteln unterteilt. Neben dem Kapitel, in dem kurz für diese Analyse wichtige Aspekte von Jelineks Poetik vorgestellt werden, wird in jedem Kapitel die Interpretation eines der Romane vorgestellt, indem die feministisch inspirierte Gesellschaftskritik Jelineks analysiert und interpretiert wird. Allen drei Romanen sind die Mythendekonstruktion, Kapitalismus- und Patriarchatskritik und ein originelles Sprachverfahren Jelineks gemeinsam, sodass der Akzent auf diese drei Aspekten gelegt wird. Die Analyse wird größtenteils im Bereich der feministischen Kritik bleiben, da die Rezeption der Werke vor allem dieser Perspektive folgt. In diesem Rahmen ist auch das gemeinsame Thema in allen Romanen klar: die Unterdrückung der Frau in einer patriarchalisch-kapitalistischen Gesellschaft. Das Thema der Repression der Frauen wird aber in jedem Roman auf unterschiedliche Weise bearbeitet. Mit zahlreichen Paraphrasen oder Anspielungen auf deutschsprachige Literatur, Pop-Kultur, Philosophie und Musikgeschichte pointiert Jelinek ihr Hauptthema: auf welche Art und Weise der Kapitalismus die Liebe und den Liebesmythos benutzt, um Intimbeziehungen zwischen Männern und Frauen zu verzerren (vgl. Pizer 1994, S. 504). Um dieses Ziel zu erreichen, operiert Jelinek eher mit Typen als mit konventionellen Figuren, wobei jeder Typus eine bestimmte Klasse und genderspezifische Erziehungsmodelle repräsentiert. Diese Typen sind statische und ohnmächtige Opfer unter der Kontrolle der Medien (vgl. Levin 1986, S. 435).

Mit dem Roman *Die Liebhaberinnen* stellt Jelinek zwei Geschichten dar. Paula und Brigitte sind zwei junge Frauen, die nur heiraten wollen. Paula möchte auch Liebe und Glück finden, während Brigitte nur auf einen sozialen Aufstieg hofft. In diesem Roman beschäftigt sich

Jelinek stark kritisch mit den Medien und ihrer Rolle in der Verbreitung vom Trivialmythos Liebe. Dieser Mythos wird in dieser Arbeit als Mittel der Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft vorgestellt, was am Beispiel von Paula gezeigt wird. Auf der anderen Seite wird analysiert, wie der Kapitalismus die Frau als Ware perzipiert, indem Frauen auf ihre Körperlichkeit reduziert werden. Dieser Tatsache ist sich Brigitte bewusst. Sie vermarktet ihren Körper, mit dem Ziel, schwanger zu werden, so dass sie heiraten und ihre Arbeit in einer BH-Fabrik aufgeben kann. In diesem Roman übt Jelinek ihre Kritik auch auf sprachlicher Ebene, indem sie mit zahlreichen Parallelismen, Zeugmata und Persiflagen den Diskurs stark ironisiert.

Im Roman *Die Klavierspielerin* stellt Jelinek ihre Kritik durch die pervertierte Mutter-Tochter-Beziehung der „Damen Kohut“ (KS, S. 34 u. ö.) dar. Dieser Roman ist besonders interessant, da er als eine Parodie der Psychoanalyse geschrieben ist. Der Text kann als eine psychoanalytische Geschichte gelesen werden, doch im Moment, in dem der Leser die Figuren zu analysieren versucht, kommt die Parodie zum Vorschein. In diesem parodistischen Sinne kommen aber zwei wichtige Motive zum Ausdruck: der Sadomasochismus und Voyeurismus der Protagonistin, mit denen die Tochter Kohut ihre Weiblichkeit zu bestätigen versucht. Sie sind zugleich Versuche ihrer kontrollhaften Monster-Mutter zu entkommen, was ihr nicht gelingt. Diese Mutter-Tochter-Beziehung wird in dieser Arbeit als eine Art Basis für die weibliche Unterdrückung verstanden. Die Hauptfigur Erika bleibt auch in ihrer erotischen Beziehung mit ihrem Schüler Walter Klemmer passiv, da sie so erzogen wurde. In diesem Kapitel wird auch die Destruktion des Mythos der Mutter bzw. der Institution der Mutterschaft analysiert. An Stelle einer liebevollen oralen Mutter tritt die kontrollhafte Monster-Mutter, die die Hoffnung ihrer Tochter langatmig zerpfückt (vgl. KS, S. 34).

Den Höhepunkt der Analyse und der Darstellung der unterdrückten Frau stellt der Roman *Lust* dar. In diesem Roman wird äußerst provozierend die Geschichte der konstanten Vergewaltigung einer Frau erzählt. Mit kontroverser Sprache, die aus dem pornografischen Diskurs übernommen wird, übt Jelinek starke Kritik an der Gesellschaft im Allgemeinen, an jener Gesellschaft, die Unterdrückung und Vergewaltigung in der Ehe stillschweigend unterstützt. In diesem Sinne demontiert sie den Mythos der Heiligen Familie, mit dem auch die Mythen der sog. heiligen Liebe und der Mutter verbunden sind. In diesem Roman erreicht auch Jelineks Sprache einen Höhepunkt, indem es ihr die sprachliche Metaebene (zahlreiche Zitate aus der deutschen Literatur) in das Sujet einzuweben gelungen ist, was ihre Kritik noch nuancierter und stärker macht.

In der Recherche wurde hauptsächlich Forschungsliteratur aus den Bereichen Germanistik, Anglistik und Psychoanalyse benutzt, wobei Artikel und Monographien aus dem Bereich der Jelinek-Forschung am hilfreichsten waren.

2. Jelineks Poetik: kurzer Überblick

Das Thema dieser Arbeit ist die Analyse der pathologischen Intimbeziehungen von Jelineks Figuren als Mittel der Gesellschaftskritik. In diesem Zusammenhang ist es sehr schwer zu bestimmen, welcher Aspekt ihrer Poetik als der wichtigste hervorgehoben werden könnte. Die Mittel, mit denen Jelinek die Gesellschaft kritisiert, sind meisterhaft nuanciert und verwoben. Somit werden in dieser Arbeit die Mythendekonstruktion und –Destruction, Jelineks spezifische Schreibweise und die starke und raffinierte Kapitalismus- und Patriarchatskritik als Aspekte von Jelineks feministischer Gesellschaftskritik verstanden und in diesem Kapitel kurz vorgestellt.

2.1. Mythendekonstruktion

Die Mythendekonstruktion ist einer der besterforschten Bereiche im Rahmen der Jelinek-Forschung, was nicht überraschen soll, da die Praxis der Mythendekonstruktion in unterschiedlichen Gegenstandsbereichen wie gesellschaftliche (Un)Gleichheit, Familie, Liebe und damit verbundene Sexualität zu den zentralen Aspekten der Ästhetik Jelineks zählt; Marlies Janz sieht darin sogar den „Schlüssel für ihr Gesamtwerk“ (zit. nach Degner 2013, S. 41). Im Zusammenhang mit der Mythendekonstruktion in Jelineks Werken sind an erster Stelle Roland Barthes' *Mythen des Alltags* (1957) zu erwähnen. Im zweiten Teil seines Buches, *Der Mythos heute*, stellt Barthes fest, der Mythos sei eine Aussage, womit er sich gegen die traditionell konzeptualisierte Dichotomie des *mythos* – *logos* positioniert (vgl. Degner 2013, S. 41). Wenn man alle möglichen Praktiken wie Fotografie, Musik, Gemälde u. a. Ritus als „Träger der mythischen Aussage“ (Degner 2013, S. 41) betrachtet, können sie als

eine Art „Sprache“ fungieren. Genau dieser Blick der Semiologie interessiert auch Jelinek und wurde in ihrer Gesellschaftskritik, wie auch im Sprachspiel und in der Handlung integriert (vgl. Degner 2013, S. 41).

Da Jelineks Umgang mit den Mythen zwischen Destruktion und Dekonstruktion schwankt (vgl. Degner 2013, S. 45), werden auch in dieser Arbeit beide Termini benutzt, obwohl dem Terminus der Dekonstruktion der Vorrang gegeben wird. Es handelt sich um eine „eher analytische Ebene, welche die Bedingungen und Funktionsweisen der mythischen Repräsentation aufzudecken trachtet. Die Unterscheidung ist jedoch in der Literatur nicht kohärent.“ (Degner 2013, S. 45) Diese These könnte mit dem Argument begründet werden, dass Jelinek mit ihrer Mythendekonstruktion und Gesellschaftskritik eine Art Erziehung der LeserInnen oder einen Verfremdungseffekt verursacht, was stärker für ihre Theatertexten gilt, aber auch in ihrer Prosa vorkommt.

Einen wichtigen Platz haben in Jelineks Poetik die Trivialmythen, mittels deren sich Jelinek mit medial und literarisch verbreiteten Klischees beschäftigt, zugleich aber auch den Unterschied zwischen der „hohen“ und „niedrigen“ Kunst untersucht. Dementsprechend sind Jelineks Figuren keine Figuren im traditionellen Sinn, sondern vielmehr nur Platzhalter für wechselnde Identitäten oder Typen, sogar auch pure Zitate aus der Trivialliteratur (vgl. Millner 2013, S. 36). Obwohl Barthes' Buch *Die Mythen des Alltags* als Basis und Erklärung für Jelineks Mythendekonstruktion dient, entwickelte sie „eine Fülle formaler und thematischer Varietät der Mythendekonstruktion, die weit über Barthes hinausgeht.“ (Degner 2013, S. 45)

2.2. Sprachliches Verfahren

Auch Jelineks Schreibweise ist mit dem Verständnis von Trivialmythen von Roland Barthes eng verbunden. Nach Barthes sind die Gegenstände an sich belanglos, aber der Modus ihrer Bearbeitung ist das, was letztendlich zählt (vgl. Degner 2013, S. 41).

Die größte Inspiration für Jelineks frühe „Romanparodien“, wie Evelyne Polt-Heinzel sie definiert, ist die Auseinandersetzung mit den *Mythen des Alltags* im Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970). In ihrer Poetik, so Polt-Heinzel, verbindet Jelinek die Prinzipien des historischen Materialismus mit der strukturalistischen Semiotik Barthes', was aus ihrem

Schreiben ein sprachaufklärerisches Projekt macht, das zum Ziel hat, „in der Sprache eingefrorene Machtverhältnisse und historische Abgründe sichtbar zu machen.“ (Polt-Heinzl 2013, S. 262)

Wie die Bearbeitung und Zerstörung von Trivialmythen, ist auch Jelineks Sprache eine Ebene ihrer Gesellschaftskritik. Diese „naturalisierende“ Sprache weist auf eine ästhetische Kontinuität in Jelineks Werken hin, da auch ihre frühen Texte eine „Spannung zwischen einer kritischen Brechung der Trivialmythen und einer stilistischen Übernahme von deren Sprache“ (Degner 2013, S. 44) aufweisen. Somit decouvriert sie die ideologisiert mythisierende Sprache, die nach Degner eine doppelte Agenda verfolgt:

Sie dient einerseits der Vermittlung bürgerlichen Denkens und bürgerlicher Normen und will zugleich die realen Verhältnisse verschleiern. Das Perfide der Mythisierungen sei es, dass sie gerade das Gegenteil von dem suggerieren was in Wirklichkeit der Fall sei: [...]. (Degner 2013, S. 42)

In den drei in dieser Arbeit analysierten Romanen, besonders in *Lust*, wird Jelineks Fokus auf der Mystifikation männlicher Sexualität und Gewaltverhältnisse in der Familie, wie auch deren Entschleierung, deutlich. Diese werden mit Klischees und Stereotypen durch ein komplexes Montage- und Überlagerungsverfahren entlarvt (vgl. Polt-Heinzl 2013, S. 262). Jelineks Gesellschaftskritik wird am deutlichsten in der Praxis der sprachlichen Gewalt erkennbar, was Alexandra Millner mit den Traditionen des Wiener Aktionismus, Johann Nestroys wie mit der des Grand Guignol-Theaters, das auch die Wiener Gruppe beeinflusste, in Verbindung bringt:

Mit seiner makabren Lust an expliziten Gewaltdarstellungen begegnete dieses Theater des Entsetzens der Angst des Menschen vor Wahnsinn, Gewalt und Tod, hatte also noch einen kathartischen Anspruch. Jelinek hält sich hier an Nestroy, travestiert ernsthafte (mythologische) Stoffe in eine Richtung, die weniger mit den Ängsten des Publikums zu tun hat, als mit aktuellen Zeitungsmeldungen, und entwickelt ihre Horrorszenarien zu Burlesken weiter (vgl. Schenkermayr 2008). Ihre Gewaltdarstellungen sind auch im Kontext des Wiener Aktionismus zu sehen, hinter dem sich nicht nur ein lustvoller Gestus des Bürgerschocks verbirgt, sondern auch die Energie der verdrängten Faschismus-Erfahrungen. (Millner 2013, S. 37)

In der Dichte von Jelineks radikalisiertem Schreiben können unterschiedliche Schreibtraditionen wie Phasen erkannt werden, wie z. B. die Tradition der Wiener Gruppe (vgl. Millner 2013, S. 37), die am deutlichsten in der konstanten Kleinschreibung im Roman *Die Liebhaberinnen* vorkommt. Des weiteren besteht Jelineks Sprachspiel aus Wortspielen, Anagrammen, rhetorischen Stillmitteln wie Zeugma und Anapher, in der Montage von Zitaten und vielem anderen. „Es ist eine Sprache, die in Selbstreferenzialität ihre Voraussetzungen mitdenkt und sich selbst der Manipuliertheit überführt.“ (Millner 2013, S. 37)

Da in dieser Arbeit der Akzent am meisten auf die feministisch-kritische Seite gelegt wird, ist es wichtig zu betonen, dass Jelinek mit ihrer sprachlichen Gewalt auf die Tatsache verweist, dass die Sprache männlich dominiert ist (vgl. Svandrlik 2013a, S. 270). Ihr ästhetisches Programm setzt sich zum Ziel, die hierarchischen Oppositionen des patriarchalischen Systems, in denen die Frau und das Weibliche dem Männlichen untergeordnet werden, zu untermauern. Sie benutzt die Sprache – das Herrschaftsinstrument selbst, um die Machtstrukturen und ihre Ideologien mit ihren eigenen Waffen zu kritisieren und decouvrieren (vgl. Svandrlik 2013a, S. 270).

2.3. Kapitalismus- und Patriarchatskritik

Die feministische Leseart von Jelineks Texte lässt sich nicht vermeiden. Die Asymmetrien der ökonomischen und geschlechtlichen Machtverhältnisse kommen fast immer zusammen vor. Es wird in der Jelinek-Forschung sogar betont, dass ökonomische Machtverhältnisse als phallischer Materialismus aufgefasst werden. Die Männer bezahlen die Frauen, was bedeutet, dass das Verhältnis der Geschlechter in Geld auflösbar ist (vgl. Polt-Heinzl 2013, S. 263). Die Machtverhältnisse und die gesellschaftliche Dynamik bleiben stets von Geld kontrolliert:

Für die Marxistin und Feministin Jelinek steht fest: In unserer Gesellschaft fußt die Macht auf Geld, sie ist determiniert durch Besitzverhältnisse, die Menschheit ist in Herrscher und Unterdrückte geteilt, während die der Macht unentbehrliche symbolische Dimension durch den Phallus und durch das Gesetz des Vaters bestimmt ist. (Svandrlik 2013a, S. 267)

Ihre Gesellschaftskritik übt Jelinek in *Die Liebhaberinnen* an Beispielen von zwei jungen Frauen, Mädchen sogar, deren Körper zur Ware werden und mit dem Ziel der Glückserreichung als solche benutzt werden. Dieses Glück stellt ein Ideal dar, das von Werbeindustrie und Trivialkultur zu einem Dogma gemacht wurde, die dann über die Freizeitindustrie das Privatleben des Individuums erobert (vgl. Polt-Heinzl 2013, S. 262-263). Mit ihren Frauenfiguren kritisiert Jelinek nicht nur die gesellschaftliche Ungleichheit, die aus dem kapitalistischen System produziert wird, sondern auch die asymmetrischen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern.

In diesem Sinne kommt die Verbindung der Trivialmythen und Jelineks kapitalistisch-feministischen Gesellschaftskritik zum Ausdruck. Sie kritisiert auch die emotive, sogar pathetische Frauenliteratur, die einen Mangel an ästhetischer Qualität aufweist und die Opposition männlich-weiblich bestätigt, indem das Weibliche vom Männlichen her definiert

wird. Am Beispiel von *Die Liebhaberinnen* wird diese Kritik sehr klar. „Das Modell der *Liebhaberinnen* verwendet die heilsversprechenden Liebesgeschichten trivialer Heft- und Fortsetzungsromane und desavouiert sie als bloße Suggestion von weiblicher Subjektivität.“ (Gürtler u. Mertens 2013, S. 273)

Von ihrer Kritik am Patriarchat ist bei Jelinek das Thema des Weiterlebens des Faschismus nicht zu trennen. Nach Svandrlik trägt das Männerbündische immer auch faschistische Züge, was „in der Komplizenschaft des Ehemanns mit dem Geliebten der Ehefrau in *Lust* [...] deutlich wird.“ (Svandrlik 2013a, S. 268) Aus diesem Grund ist in ihren Werken das Thema Gewalt immer zu erkennen. Besonders die männliche Sexualgewalt kommt zum Ausdruck, anhand derer Jelinek die patriarchalen Herrschaftsstrukturen kritisiert. Diese Kritik wird besonders im oben genannten Roman *Lust* auf spezifische Weise im Stil des Porno-Genres dargestellt. „Immer wieder greift Jelinek auf Mittel zurück, die, verwendet von einer Frau, regelrechte Überschreitungen im patriarchalen System bedeuten.“ (Svandrlik 2013a, S. 270)

In dieser Arbeit wird als einer der Trivialmythen der Mythos der Mutterschaft analysiert, der den radikalsten Angriff auf das Patriarchat darstellt, besonders im Roman *Lust*, aber auch im Roman *Die Klavierspielerin*. In *Lust* wird der Mythos der Mutter in einer Kindesmordszene destruiert, indem der Mord einen Widerstand gegen das System, das die Frau unterdrückt und in der Figur ihres Ehepartners ständig vergewaltigt, darstellt. Auf der anderen Seite, im Roman *Die Klavierspielerin*, wird die Figur der Mutter dekonstruiert, indem eine karikierte und kontrollhafte Monster-Mutter dargestellt wird, die ihre Tochter auf die weibliche Passivität in der männlich dominierten und kapitalistisch-patriarchalen(-faschistischen) Gesellschaft vorbereitet.

Es wird in der vorliegenden Arbeit an mehreren Stellen mit Absicht betont, dass Jelinek ihre Kritik gegen das System, den Kapitalismus und das Patriarchat richtet und nicht gegen den Mann. Ihre Frauenfiguren sind immer Opfer und Komplizinnen des patriarchalen Systems. Jelinek selbst behauptet: „Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute.“ (Elfriede Jelinek, zit. nach Svandrlik 2013a, S. 268)

3. *Die Liebhaberinnen*

Obwohl Jelinek schon mehr oder weniger bekannt war, setzte sie sich erst 1975 mit dem Roman *Die Liebhaberinnen* in der literarischen Szene durch. Der Roman wurde eigentlich nicht positiv rezipiert – die Presse und viele Frauen auf dem Weg der Selbstfindung lehnten das Werk für seine Kälte, Destruktivität und seinen Zynismus ab (vgl. Janz 1995, S. 21). Jelinek hat die Öffentlichkeit besonders heftig mit der Unweiblichkeit und mit dem Mangel an Solidarität für ihre weiblichen Figuren geärgert (vgl. Janz 1995, S.21). Der Begriff der Unweiblichkeit kommt in der Kritik und Forschung zu Jelineks Prosa öfter vor. Beim Lesen kann nicht übersehen werden, dass, so Lacko Vidulić, „der ›Habitus‹ der Erzählinstanz in allen Romanen betont maskulin ist.“ (Lacko Vidulić 2004a, S. 171) Dieses Spiel mit den Geschlechtern bzw. mit der Geschlechterspezifik wurde in der Forschung und wird in dieser Arbeit mit der Mythendekonstruktion von Frau und Liebe und Jelineks (post)feministischen Kritik in Verbindung gebracht:

Indem die Erzählinstanz die Kategorie des Geschlechts als narratives und kulturelles Konstrukt bloßstellt, denunziert sie implizit auch den Liebesmythos, der sowohl im trivialmythischen als auch im hochkulturellen Universum eng mit der Kategorie des Geschlechts und ihren Stereotypen verbunden ist. (Lacko Vidulić 2004a, S. 171)

Mit den *Liebhaberinnen* gelang der Autorin eine „raffinierte Irritation“ (Lacko Vidulić 2004, S. 56), die Jelinek durch die abweichende Darstellung und einen abweichenden Sprachgebrauch, aber am meisten durch die Störung und Revision bestimmter fest verwurzelter kultureller Elemente in ihrem Roman erzielt (vgl. Leskovec 2011, S. 14). Im Kontext von Jelineks Gesellschaftskritik könnte dieser Roman als ein marxistisch-feministischer Dialog vorgestellt werden, was auch in dem folgenden Kapitel erörtert wird.

3.1. Pathologie der Intimbeziehungen

Der offensichtlichste pathologische Aspekt im Roman *Die Liebhaberinnen*, worauf auch im Titel angespielt wird, ist das Gleichsetzen der Liebe mit Besitz. Die zwei Hauptfiguren bzw. -Typen, Paula und Brigitte, perzipieren Liebe und Liebesbeziehungen als Mittel, mit dem sie ihre pragmatischen Ziele erreichen können. Der Begriff Typen (im Sinne von Figuren) wird in dieser Arbeit mit Absicht benutzt, da, so Lacko Vidulić, Jelineks männliche wie weibliche Personen eher austauschbare Figurationen der Alltagsmythen als fiktionale Personen

darstellen (vgl. Lacko Vidulić 2004a, S. 172). Brigitte will nur haben, Paula will auch liebhaben (vgl. Janz 1995, S. 24-25), obwohl auch hier der Akzent auf der Komponente *haben* liegt:

zum glück ist die schneiderei nicht ALLES, sondern die liebe und ein eigenes häuschen, das man bauen muß. paula will erich, den sie bekommen wird, dessen kind sie bekommen wird, worauf sie ihren beruf weggeben wird, um noch weitere kinder erichs, d. h. ein weiteres kind erichs zu bekommen. (LH, S. 49)

Die damit verbundene soziale Pathologie ist aber, besonders in Paulas Herkunftsmilieu, noch allgemeiner und umfassender. Die Frauen haben keine Gefühle der Gemeinsamkeit, sie sehen einander als Feinde, egal ob es sich um Nachbarinnen oder Mütter und Töchter handelt:

es ist ein allgemeines hassen im ort, das immer mehr um sich greift, das alles ansteckt, das vor keinem halt macht, die frauen entdecken keine gemeinsamkeiten zwischen sich, nur gegensätze. diejenigen, die etwas besseres aufgrund ihrer körperlichen vorzüge bekommen haben, wollen es behalten und vor den andren verstecken, die andren wollen es ihnen wegnehmen oder nochwas besseres. Es ist ein hassen und eine verachtung. (LH, S. 29-30)

Das allgemeine Hassen, das von Frauen eingesetzt und perpetuiert wird, kommt in der Szene, in der die „paulamutta“ von Paulas Schwangerschaft erfährt, deutlich zum Ausdruck. Obwohl Paula „auf die Weiblichkeit ihrer Mutter“ (LH, S. 95) rechnet, wird sie enttäuscht und von ihrer Mutter geschlagen. Der Hass ist allerdings nicht auf die Frauenwelt beschränkt: Die Mutter, die keinen Namen trägt, hasst Paula wegen des Kindes in ihrem Bauch, wie sie auch ihren Mann wegen der Kinder in ihrem eigenen Bauch schon oftmals gehasst hat (vgl. LH, S. 95). Auf der anderen Seite, in dem städtischen Milieu, hasst Brigitte Heinz, doch sie will ihn bekommen, „damit er ganz ihr gehört und keiner anderen.“ (LH, S. 72)

3.2. Gesellschaftskritik

Jelineks Kritik besteht darin, dass die beiden Haupttypen einerseits Opfer des kapitalistischen und patriarchalen Systems sind, in dem sie als Waren dargestellt und von Männern perzipiert werden; andererseits sind sie zugleich Helferinnen des gleichen Systems, da die im Roman kritisch beleuchteten Liebesmythen von Brigitte bewusst und von Paula unbewusst am Leben gehalten werden (vgl. Cornejo 2013, S. 86).

3.2.1. Trivialmythos der Liebe

Die gesellschaftskritische Aussage des Romans wird in der Forschung im Zusammenhang mit Jelineks Mythendekonstruktion betrachtet, wobei das Konzept der „Mythen des Alltags“ von Roland Barthes übernommen und bearbeitet wird. In diesem Roman bearbeitet Jelinek den Trivialmythos der Liebe, mittels welchen sie ihre Kapitalismus- und Patriarchatskritik übt. Die Trivialmythen der Liebe, des Glücks und des Schicksals verschleiern die Unterdrückung und Vermarktung der Frau im Patriarchat, während den Frauen die Botschaft vermittelt wird, dass Liebe bzw. Ehe ihr einziges Lebensziel sein sollte. Das wird auch in dem Kapitel „die HOCHZEIT“ eingeführt und verdeutlicht:

heute ist endlich der ersehnte tag gekommen.

[...]

brigitte hat endlich eine wirkliche ergänzung zu ihrem leben gefunden: einen partner in freude und leide.

paula hat endlich eine wirkliche ergänzung zu ihrem leben gefunden: einen partner in freude und leide.
(LH, S. 136-137)

Als das Hauptmittel für die Mythendekonstruktion des Trivialmythos der Liebe fungiert Paula, was auch aus der Charakterisierung von Paula als „schlechtes Beispiel“ (LH, S. 26 u. ö.) herauszulesen ist. Sie stellt ein schlechtes Beispiel dar, da sie an Trivialmythen der Liebe, des Zufalls oder Schicksals im Grunde glaubt, obwohl auch sie Liebe mit Besitz bzw. Geld gleichsetzt. Da sie sich dieser Tatsache, dass Geld mehr Wert als Liebe hat, eigentlich nicht bewusst ist, wurde sie zum Scheitern verurteilt. „paula hat dagegen nur sich selbst und ihre liebe zu verschenken. was zuwenig ist.“ (LH, S. 79)

Als Gegenbeispiel kommt Brigitte vor, in deren Geschichte es von Liebe gar kein Wort gibt. Brigitte glaubt nicht an den Trivialmythos der Liebe, sie hat nur ein Ziel vor Augen: den sozialen Aufstieg. Um dieses Ziel zu erreichen, benutzt sie den Mythos der Liebe, besser gesagt, den Mythos der Mutterschaft. Obwohl es an mehreren Stellen im Roman ganz klar wird, dass Brigitte Heinz hasst und sich vor ihm ekelt, sitzt in ihrem Kopf nur Heinz, sie will sich schwängern lassen (vgl. LH, S. 92), sodass Heinz sie heiraten muss, da Heinz ein solcher Mensch ist, „der in der Ehe erst gefestigt werden soll.“ (LH, S. 92) Die Institution der Mutterschaft wird vom Motiv der Schwangerschaft eingeführt und zugleich auch untergraben. Obwohl die Schwangerschaft auf den ersten Blick als Grund zum Feiern scheint, da sie die Bestätigung der Weiblichkeit und der Frau selbst bedeutet, wird es klarer, dass sie nur eine weitere Last darstellt, da sie die Frau wie ein „zentnergewicht“ (LH, S. 88) niederschlägt.

Dieser Roman, wie andere Texte Jelineks, kritisiert auch die Rolle der Medien und Kulturindustrie, die Trivialmythen im Dienst von Kapitalismus und Patriarchat verbreiten. Dadurch verbindet Paula, die viele Zeitschriften liest, die Sinnlichkeit mit Liebe (vgl. LH, S. 30). Sie wird zum Opfer dieser Konstellation, in der sie in die Ideologie integriert ist, in der Liebe und Heirat von Medien immer wieder proklamiert und als weibliche Glück dargestellt werden. Als das wichtigste Medium der Verbreitung von Mythen fungiert die Trivilliteratur, die am Beispiel von Paula dargestellt wird und als Lüge und Verschleierung von patriarchalen und kapitalistischen Macht- und Besitzverhältnissen entmystifiziert wird. Somit wird der Trivialmythos der Liebe mit Mitteln der Trivilliteratur (die Schreibweise und Motivik des „traditionellen“ Liebesromans) demontiert (vgl. Janz 1991, S. 22). Auf diese Weise untersucht und entlarvt Jelinek auch die Beziehung zwischen hoher und niedriger Kunst, kritisiert aber auch den Heftchen- und Fortsetzungsroman, wie den Heimatroman. Laut Janz werden die Mythen von Figuren ans Licht gebracht, während die Erzählinstanz sie zerstört (vgl. Janz 1991, S. 22). Somit könnte Liebe nur als ein Konstrukt definiert werden, da sie nur als eine Fantasie in Zeitschriften und Heftchenromanen erscheint, während es im Kontext der Familie und der interpersonellen Beziehungen, d. h. im realen Leben, öfter von Hass oder Gewalt handelt und ein Mangel an Liebe besteht:

die paula kommt ganz lieb zu ihrer ebenfalls mutta getippelt, steckt das unfrisierte köpfchen unter deren arm, wie es die kleine paula früher immer getan hat, [...] paulas vertrauen wird wie üblich mit fürchterlichen prügeln und überlautem haßgeschrei belohnt. (LH, S. 96)

Die definite Destruktion des Trivialmythos Liebe wird im parodistischen Ende von Paula gezeigt. Sie ist die eigentliche, obwohl naive Liebhaberin (vgl. Janz 1995, S. 24), doch sie endet in der Prostitution, während die gefühllose Brigitte alles bekommt, wofür sie ihren Körper gegeben hat. Weiterhin, Paula ist der einzige Typus, mit dem das erzählende Subjekt Sympathie zeigt, was auch als Kritik gelesen werden könnte, da Paulas Geschichte als eine Art Warnung verstanden werden könnte, da im Roman, der „vom Gegenstand Paula“ (LH, S. 130) handelt, Paula „das schlechte Beispiel“ ist.

Doch die stärkste Kritik ist an die Frauen selbst gerichtet, da Jelineks „weibliche Protagonistinnen blind für das befreiende Potenzial der Arbeit“ (Haines 1997, S. 648) sind, besonders Paula, die ihre Schneiderinnenlehre abbricht. Aus diesem Grund endet Paula dort, wo Brigitte anfing – in einer Büstenhalterfabrik. Somit wird erneut die Pointe deutlich gemacht, in der der Trivialmythos Liebe, mit dem auch der Trivialmythos der Familie verbunden ist, dekonstruiert wird, in Form des Parodierens eines Liebes- und Heimatromans.

3.2.2. Patriarchats- und Kapitalismuskritik

Die Liebhaberinnen stellt die marxistischen Ansichten der Autorin vor, die in den feministischen Strömungen der 1970er Jahre eingewoben sind. Brigid Haines, eine englische Germanistin, betont eine wichtige Verbindung zwischen Luce Irigaray, einer französischen feministischen Psychoanalytikerin und Kulturtheoretikerin, und Jelineks Text. Es handelt sich um die Theorie Irigarays aus dem Essay *Women on the Market* (1977), die aus Jelineks Roman herausgelesen werden könnte. Die Theorie, die ihre Wurzel eigentlich in der Theorie von Gayle Rubin, einer amerikanischen Feministin, die sich am meisten mit Anthropologie und Gesellschaftspolitik beschäftigt, und ihrem Buch *The Traffic in Women* (1975) hat, stellt Frauen als Waren in der patriarchalen Ökonomie dar. Der Hauptplatz der weiblichen Ausnutzung ist nicht der Arbeitsplatz, sondern die Familie, da die drei Hauptstadien des Kapitalismus (kommerziell/frühindustriell, monopolistisch und multinational) dialektisch mit bestimmten Familienformen verbunden sind (vgl. Haines 1997, S. 647).

Im Roman wird die Körperlichkeit der Frau ständig akzentuiert. Der weibliche Körper wird als eine Ware betrachtet, was Paula selbst unbewusst macht, indem sie ihren Körper in Zwei geteilt hat:

frühzeitig lernt paula, ihren körper und das, was mit ihm geschieht, als etwas zu betrachten, das einem andren passiert als ihr selbst. einem nebenkörper gewissermaßen, einer nebenpaula.

alles material aus paulas träumen, alle zärtlichkeit geschieht mit paulas hauptkörper, die prügel, die vom vatter kommen, geschehen dem nebenkörper. (LH, S. 31)

Auf der anderen Seite wird auch das Stadtmädchen Susi, das im Gegensatz zu anderen weiblichen Figuren ihre Weiblichkeit immer positiv perzipiert hat, am Ende auch von Heinz obszön, fast voyeuristisch betrachtet (vgl. Haines 1997, S. 651). „susi wird den schwanz fest in die möse und das familienleben fest in den kopf gepflanzt bekommen.“ (LH, S. 83) Somit wird auch sie nur im Kontext ihrer Körperlichkeit dargestellt.

Die Frau (bzw. ihr Körper) wird von dem, was sie für den Mann bedeutet, definiert, was sie zur Ware macht. Da Brigitte das versteht, wird sie zu einer Mutter, und Paula, die von den Liebesmythen vergiftet bleibt, wird zu einer Prostituierten. Da sie keine Figuren, sondern Waren sind, enden sie so plastisch. In diesem Sinne wird die Verbindung zwischen Jelinek und Irigarays Text *Women on the Market* klarer, was Jelineks Patriarchats- und Kapitalismuskritik deutlicher macht, indem alle drei fetischisierten Rollen, die den Frauen im Verhältnis zum Wert auferlegt werden (vgl. Haines, 1997, S. 650), im Roman eingeführt sind:

die Jungfrau (Susi), die Mutter (Brigitte) und die Prostituierte (Paula). Die Rolle der Mutter wird dem Tausch entzogen, aus diesem Grund ist diese Rolle auch das Lebensziel der Protagonistinnen (und Frauen generell). Die Jungfrau stellt einen reinen Tauschwert dar, während die Prostituierte von der Gesellschaft verurteilt, zugleich auch implizit toleriert wird (vgl. Haines, 1997, S. 650).

Haines betont, dass die Darstellung der Frau als austauschbare Ware für die weiblichen Typen wie Frauen allgemein bedeutet, dass sie sich gegeneinander ständig im Wettbewerb befinden. Sie müssen ihren ökonomischen Wert bestätigen, was am Beispiel von Brigitte und Susi dargestellt wird. Ihr Wettbewerb stellt den Kampf aller Frauen für ihre Besitze, d. h. Männer dar, während sie zugleich im Privatleben wie im öffentlichen Leben aus der Sicht des Phallus analysiert und bewertet werden (vgl. Haines 1997, S. 646). Frauen als Ware sind im Wettbewerb, weil sie als solche von der männlichen Ökonomie, die zwischen Männern existiert, beurteilt und definiert sind. Somit wird in diesem Roman gezeigt, dass das Patriarchat auf dem Austausch von Frauen basiert, Jelinek betont auch, wie wichtig es ist, die symbolische Ordnung zu verändern (vgl. Haines 1997, S. 646). Diese Ordnung, erweitert Haines, ist nicht nur auf die fiktionale Landschaft dieses Romans begrenzt oder auf Kapitalismus, sie erstreckt sich vielmehr auf die ganze „westliche Metaphysik“ (Haines 1997, S. 646).

Wie schon erwähnt, werden der weibliche Körper und die Körperlichkeit der Frau ständig akzentuiert. Diese Tatsache unterstreicht auch Janz, indem sie behauptet, dass es im Roman auch von abgestorbenen Frauen, deren Leichen instrumentalisiert werden, geht. Dieser tote weibliche Körper wird durch Schwangerschaft „fruchtbar“ gemacht (vgl. Janz 1995, S. 25), was auch das eigentliche Ziel des weiblichen Lebens und des weiblichen Körpers darstellt. Solche Konstellation macht Brigitte und Paula zu Stereotypen, die auf keinen Fall Figuren oder Charaktere darstellen könnten (vgl. Janz 1995, S. 25). Die Verdinglichung des Körpers wird auch in der Verbildlichung von Sexualität deutlich gemacht. Während Brigitte ihre Sexualität bewusst für ihr Ziel nutzt, obwohl sie sich von Heinz ekelt, hat Paula das Wort schon gehört, „aber nicht ganz verstanden.“ (LH, S. 30) In diesem Sinne ist hier keine Rede von der weiblichen Leidenschaft, da Frauen auch kein Recht auf ihre Leidenschaft haben. Jelinek konzentriert sich auf die Gesellschaft, die den Diskurs macht. Paula und Brigitte sind tote und abgestorbene Frauen, bzw. „sprechende Kadaver“ (Roland Barthes, zit. nach Janz 1995, S. 26), weil die Gesellschaft sie dazu gemacht hat (vgl. Janz 1995, S. 26). „Nicht so sehr im sprachlichen und literarischen Verfahren der Stereotypisierung, als vielmehr in der

Reduktion auf ihre Körper als den einzigen >Besitz<, den sie vermarkten müssen, ist die >Abgestorbenheit< der Frauen begründet.“ (Janz 1995, S. 26)

Somit wird die Kritik direkt an die kapitalistische Gesellschaft, die die Frau vermarktet, und an ihr Konsumverhalten gerichtet, was eine Art umgekehrten Bildungsroman darstellt (vgl. Cornejo 2013, S. 86). Renata Cornejo betont, dass in der Fabel die Motive des Geldes, des Besitzes und des Habens dominieren, was auch der Titel des Romans parodiert, da es sich um *liebhabe*n handelt, obwohl aus Paulas Perspektive immer wieder von lieben erzählt wird. So können die Liebe und der Besitz nicht getrennt werden, was die Liebe mit Arbeit, am Ende auch mit dem Tod gleichsetzt.

Die zwei narrativen Linien werden parallel dargestellt, was auch die doppelte Unterdrückung der Frauen widerspiegelt, die mit dem Austausch der Perspektiven immer mehr betont wird. Diese doppelte Unterdrückung ist die der sozialen Schicht und des Geschlechts, während der Unterschied darin besteht, dass Brigitte an den Trivialmythos der Liebe nicht glaubt (vgl. Cornejo 2013, S. 87). Das Motiv des Klassenunterschiedes wird in Form von Susi eingeführt. Susi, die „höhere Tochter“ (Janz 1995, S. 22), stellt für Brigitte eine Bedrohung dar, während sie von Paula als ein Ideal perzipiert wird. Der Name Susanne ist für Paula ein Symbol des besseren städtischen Lebens, das sie für ihre eigene Tochter wünscht. Gleichzeitig wird auch „die höhere“ Susi als Mythos demontiert, indem sie eine uneheliche Tochter geworden ist (vgl. LH, S. 122). Die Kritik an dem Klassenunterschied könnte auch aus dem ständigen Vergleich von Paula und Brigitte herausgelesen werden, wenn man sie als eine Art Darstellung und Kontrast des Land- und Stadtlebens betrachtet. Somit fungieren sie als die Gesellschaftskritik an Unterdrückung von Frau, aber auch an die Klassenhierarchie:

An Brigitte und Paula demonstriert der Roman die Chancenlosigkeit von Frauen aus der Arbeiterklasse, die in ihrem Privatleben nur dasselbe tun können, was sie in der Fabrik tun: sie vermarkten ihre Körper, sei es als Arbeitskraft, sei es als Sexualobjekt und Gebärinstrument. (Janz 1995, S. 23)

Weiterhin, in einer marxistisch-feministischen Analyse des Romans wird es klar, dass die Frau der Ökonomie hilft, indem sie den männlichen Arbeitern dient und neue Arbeiter produziert, was Haines unbezahlte Hausarbeit nennt, in welchem Sinne das Leben für die Frauen schlechter ist als für die Männer (vgl. Haines 1997, S. 648).

Somit hat Jelinek am Beispiel zweier Geschichten in diesem Roman kritisch ein Bild geschaffen, das zeigt, wie Machtstrukturen des Kapitalismus zusammen mit denen des

Patriarchats arbeiten und sich weiter reproduzieren, um ständig neue und gefügte Subjekte zu schaffen, die der Kapitalismus braucht (vgl. Haines 1997, S. 647).

3.2.3. Sprache

Ein wichtiger Aspekt von Jelineks Mythendekonstruktion und Gesellschaftskritik ist die Sprache selbst, da Jelineks Ästhetik darin brilliert, „die Mythendekonstruktion aus der Sprache selbst zu entwickeln.“ (Degner 2013, S. 45) Jelineks Schreibweise stellt eine Menge von Besonderheiten und ästhetischen Qualitäten dar, doch für den Roman *Die Liebhaberinnen* ist ihr Montage-Verfahren entscheidend, mit dem ihre Technik an die Schreibweisen der Wiener Gruppe anknüpft (vgl. Janz 1995, S. 4). Jelinek operiert auch mit Anaphern und Wiederholungen, die für diese Interpretation besonders wichtig sind, da sie die Stereotypie der Figuren und ihres Lebens betonen (vgl. Janz 1995, S. 4):

brigitte ist sehr glücklich.
paula ist sehr glücklich.
brigitte hat es geschafft.
paula hat es geschafft. (LH, S. 137)

Auf der anderen Seite, mit dem Collage-Verfahren kommen die „Gleichzeitigkeit und Überlagerung verschiedener Sprachansichten“ (Janz 1995, S. 4) zum Ausdruck.

Ihre Schreibweise ist damit direkt mit ihrer Gesellschaftskritik und Mythendekonstruktion verbunden. Sie greift die Sprache an und zur selben Zeit greift sie auch den Kapitalismus an. Die Veränderung des gesellschaftlichen und ökonomischen Systems reicht nicht aus, es muss auch die Sprache verändert werden. Jelinek beschreibt die Gewalt, aber sie zeigt sie auch „in der und durch die Sprache.“ (Cornejo 2013, S. 89) In ihren sarkastischen Beschreibungen, meistens von Sinnverschiebungen geprägt, ermöglicht sie den LeserInnen zu sehen, dass es in der ideologisch markierten Sprache einen Riss zwischen der Wahrheit und der Sprache gibt, in welchem eigentlich die Macht der Ideologie entsteht. In diesem Sinne, so Haines, könnte Jelinek mit Brecht und seiner Tradition der Erziehung verbunden werden, aber mit einem wesentlichen Unterschied (vgl. Haines 1997, S. 654).

In ihrem Werk *Amazonen der Literatur: Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70-er Jahre* analysierte Margret Brugmann die Kommentare des Erzählers in Brechts Lehrstücken und in Jelineks *Die Liebhaberinnen*. Brugmann betont, so Haines, dass die integrierten Kommentare Brechts in seinem Text ein falsches Bewusstsein zeigen, das

verbessert werden könne (vgl. Haines 1997, S. 654). Auf der anderen Seite, die Kommentare von Jelineks Erzählinstanz, die an ihren Typen näher liegt, verzichten mit Absicht auf die Beschreibung und Erklärung der Essenz des beschriebenen Geschehens. Jelineks LeserInnen müssen sich mehr Mühe geben, um die Katharsis zu erreichen, die ihnen normalerweise durch eine klare Analyse beigebracht wird (vgl. Haines 1997, S. 654). Mit ihrer sprachlichen Praxis befindet sich Jelineks ErzählerIn in einem Limbus, irgendwo in der Mitte zwischen in- und außerhalb vom Diskurs der Ideologie (vgl. Haines 1997, S. 655). In dem Sinne beschreibt Haines ihre Kritik als optimistisch:

Dennoch sah sie Hoffnung auf Veränderung: Ihre Technik in *Die Liebhaberinnen* ist zwar der (männlichen, marxistischen) Brecht'schen Tradition der Aufdeckung und Demonstration eines falschen Bewusstseins von außen verpflichtet, hat aber auch Affinitäten zu Irigarays feministischer und poststrukturalistischer strategischer Mimikry, die aus einer Position innerhalb der Ideologie spricht und Widerstand zulässt, indem sie durch einen Effekt spielerischer Wiederholung "sichtbar" macht, was unsichtbar bleiben sollte: die Wiedergewinnung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache.¹ (Haines 1997, S. 654-655)

Wie oben behauptet, knüpft Jelinek in ihrer Beziehung zur Sprache an Roland Barthes an. Nach Barthes sind Mythen komplexe Bedeutungskonstruktionen, die dekonstruierbar sind und die dem disputierbaren Logos entgegenstehen (vgl. Degner 2013, S. 41), somit könnte jeder Gegenstand, egal wie banal oder komplex, zu einem Mythos gemacht werden. Bei Jelinek ist dies die Sprache selbst, die zu einem der „Träger der mythischen Aussage“ wird (Degner, 2013:41). Die mythische Sprache Jelineks folgt durch ihre mehrfachen mythifizierenden Modifikationen dem Prinzip, nachdem sie die Geschichte als Natur darstellen (vgl. Degner 2013, S. 42). Damit konstituiert Jelineks Arbeit an der Sprache, mit der sie spielt und als einen Mythos betrachtet, die Grundlage ihres Engagements (vgl. Čiković 2016, S. 24).

Einerseits seziert sie minutiös die Sprache als eine Ganzheit. In diesem Sinne ist sie sich bewusst, die Sprache gehört ihr nicht. Andererseits versucht sie immer wieder eine neue Sprache zu „erfinden“, die frei von der Ideologie des patriarchalischen Systems ist (vgl. Čiković 2016, S. 24). „In jedem ihrer Werke kommt daher eine breite Palette sprachlicher Variationen vor, die das Gefühl sprachlicher Ambiguität und Vielgestaltigkeit untermauern sollen.“ (Čiković 2016, S. 24) Das beste Beispiel dafür findet Janz schon im metasprachlichen

¹“Nevertheless, she saw hope for change: her technique in *Die Liebhaberinnen*, while indebted to the (masculine, Marxist) Brechtian tradition of uncovering and demonstrating false consciousness from outside, also has affinities with Irigaray's feminist and post-structuralist strategic mimicry, which speaks from a position within ideology and allows for resistance by 'make[ing] "visible" by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible: recovering a possible operation of the feminine in language'.”

Vorwort des Romans, in dem „sich die Metasprache des Romans vorrangig konstituiert“ (Janz 1995, S. 27):

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln?
[...]
die fenster sind von frauen geputzt worden, die autos meistens von männern.
alle leute, die zu diesem ort gekommen sind, sind frauen.
sie nähen. sie nähen nieder, büstenhalter, manchmal auch korsetts und höschen.
oft heiraten diese frauen oder sie gehen sonstwie zugrunde. solange sie aber nähen, nähen sie. (LH, S. 5-6)

Weiterhin, wie Janz betont, wird in allen sprachlichen Details des Romans deutlich, dass die Mythendekonstruktion auf dem Hintergrund von Jelineks marxistischer Ideologiekritik vollzogen ist (vgl. Janz 1995, S. 30). Nach Janz werden an zahlreichen Stellen im Roman subtile Merkmale gefunden, die darauf hinweisen, dass die Intimbeziehung der Typen eigentlich einer Warenbeziehung entspricht:

So etwa auch wenn Brigitte und Heinz depersonalisiert werden zu "b." und "h.", die zusammen trotz und gerade wegen des „klaffenden unterschiedes“ (LH 11) auch ihrer Herkunft wieder den >BH< ergeben, also die Ware, die Brigitte in der Fabrik herstellt. (Janz, 1995, S. 30)

Jelinek richtet in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* ihre Kritik gegen den pervertierten Charakter des patriarchalen und kapitalistischen Systems, das Liebe mit Besitz gleichsetzt und am Ende auch das eine mit dem anderen austauscht, was ihr nicht nur auf der Ebene der Geschichte, auf der sie die Frauen als Opfer und Komplizinnen solcher Gesellschaft darstellt, gelingt, sondern auch auf der Ebene der Sprache, auf der sie die Alltagsmythen, die tief im Diskurs eingewoben sind, decouvriert und dekonstruiert. Ihre Erzählinstanz schwankt zwischen Positionen in der Ideologie, während buchstäblicher und übertragener Sinn als eins vorkommen. Ihre Texte wirken irritierend, sie lassen die LeserInnen verwirrt zurück, was charakteristisch für die besondere Art von Jelineks Gesellschaftskritik ist. Somit verbindet Jelinek ihre sozialistisch-feministische Position mit ihrer Sprachkritik, was ihre spezifische Schreibweise ausmacht und zugleich ihren Status einer höchst besonderen feministischen Schriftstellerin begründet (vgl. Janz 1995, S. 30).

4. Die Klavierspielerin

Die Klavierspielerin bedeutete für Jelinek einen internationalen Durchbruch, aber wurde auch stark kritisiert. „Selbst der Vorwurf der Pornographie kommt zeitweise auf.“ (Tacke 2013, S. 95) Den Erfolg des Romans hat auch seine Verfilmung durch Michael Haneke unterstützt, sowie zahlreiche Spekulationen über die autobiografische Vorlage des Romans. Diese Spekulationen hat Jelinek selbst angeregt, obwohl sie sie zugleich auch nicht explizit bestätigt hat. Ihre Interviewäußerungen könnten im Sinne der postmodernistischen Auffassung von der Beziehung zwischen Text und Realität betrachtet werden. In diesem Zusammenhang benutzt Andrea Zlatar den Begriff der Autofiktion, welcher einen solchen Text bedeutet, in dem die Fiktionalität der autobiographisch indizierten Identität deutlich wird. Obwohl die autobiografischen Aspekte nicht zu übersehen sind, bleibt der Umstand, dass das textuelle Ich eine fiktive Entität ist, ständig präsent (vgl. Zlatar 2004, S. 103). Es muss aber betont werden, dass, obwohl es zahlreiche Spekulationen darüber gab (da die Geschichte eine Musikerin und ihre Monster-Mutter folgt), gibt es im Roman *Die Klavierspielerin* keine expliziten autobiografischen Aspekte. Es wird sogar in der Forschung betont, dass genau die Ausgestaltung dehumanisierter und prototypischer Figuren im Roman gegen einer autobiografischen Leseweise spricht (vgl. Cornejo 2013, S. 96).

In der Tradition des sog. weiblichen Schreibens, wenn die Rede von einer Mutter-Tochter-Beziehung ist, geht es meistens um die Tochter und ihre Suche nach bzw. Untersuchung der eigenen Identität (vgl. Kosta 1994, S. 218). Im Roman *Die Klavierspielerin* unternimmt Jelinek etwas ganz anderes, mit dem Ergebnis, der Gesellschaftskritik und einer Parodie der Psychoanalyse.

4.1. Pathologie der Intimbeziehungen

Der auffälligste und am meisten erforschte Aspekt des Romans *Die Klavierspielerin* ist sicherlich die pathologische Mutter-Tochter-Beziehung. Die Mutter Kohut trägt den Phallus in der Familie und übt Kontrolle über Erika, die aus dieser Beziehung fliehen möchte, dafür aber keinen Mut findet, sondern zahlreiche Ersatzmechanismen entwickelt und letztendlich freiwillig zu ihrer Mutter zurückkehrt. Obwohl die Erzählinstanz diese Beziehung aus mütterlicher Perspektive (ironisch) als eine liebevolle darstellt, wird es deutlich, dass es sich

hier um „ein ausgeklügeltes Überwachungssystem der Mutter handelt, [...] das eine Abnabelung Erikas unmöglich macht. Die zahlreichen Kontroll-Telefonate der Mutter stehen für die symbolische Nabelschnur, die beide untrennbar aneinanderkettet.“ (Tacke 2013, S. 96)

Die Mutter kontrolliert die Tochter, weil sie aus ihr eine Künstlerin machen will, obwohl sie selbst von Kunst und Musik nichts versteht. Die zwanghafte Erziehung, mit der Idee des Künstlergenies kombiniert, führt dazu, dass Erika zu einer isolierten und pervertierten Frau wird, die in erster Linie von ihrem pathologischen Verhalten determiniert wird (vgl. Tacke, 2013, S. 96).

Der Mutter Kohut ist es eigentlich gelungen, Erika ganz an sich zu binden, da sie vollkommen auf ihre Mutter fixiert ist (vgl. Tacke 2013, S. 98). „Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten.“ (KS, S. 15-16) Alles beginnt und endet mit der Mutter, was auch in den zirkularen und repetitiven formalen Aspekten des Romans zum Ausdruck kommt. Diese klaustrophobische Schreibweise, so Swales, widerspiegelt Jelineks Konzept der Gesellschaft als eines geschlossenen Systems (vgl. Swales 2000, S. 441).

In Erikas Beziehung mit Walter Klemmer kommen die kranken Verhältnisse ebenfalls zum Vorschein. Mutter und Tochter sehen den jungen Mann als eine Bedrohung, während sich Erika gleichzeitig zu ihm stark hingezogen fühlt, könnte sich aber niemals einem Mann unterordnen (vgl. KS, S. 14-15), „nachdem sie sich so viele Jahre lang der Mutter untergeordnet hat“ (KS, S. 15). Da sie der Mutter nicht entkommen kann, „bleibt Erika letztendlich geschlechts-los und versucht in all ihren Handlungen auch die anderen um ihr Geschlecht zu bringen bzw. sie zu depotenzieren“ (Tacke 2013, S. 98), was zu ihren sadomasochistischen und voyeuristischen Neigungen führt.

4.2. Gesellschaftskritik

Die Interpretationen dieses Romans haben sich auf die feministische Seite von Jelineks Kritik konzentriert. Aus dieser Sicht stellt die Beziehung zwischen den „Damen Kohut“ (KS, S. 34 u. ö.) das Modell einer unterdrückenden Gesellschaft dar. Es ist wichtig zu betonen, dass auch in diesem Roman die Protagonistin, wie alle anderen weiblichen Typen Jelineks, als Opfer und Komplizin dargestellt wird. Erika ist das Opfer ihrer Mutter und derer kontrollhaften Erziehung; gleichzeitig macht ihre Passivität sie zur Komplizin des patriarchalen Systems.

In diesem Roman bewegt Jelinek die Grenzen, in denen >feminine< Texte meistens die Institution der Mutter betrachten und darstellen. Es handelt sich hier nicht um die Suche nach der verlorenen Mutter und den Selbstidentifikationsprozess der Tochter, sondern um eine verschlingende Monster-Mutter, die ihre Tochter vernichtet (vgl. Kosta 1994, S. 218-219).

4.2.1. (Feministische) Kritik des Patriarchats

Mit Jelineks ganzer Poetik in Verbindung gebracht, könnte auch dieser Text als Kritik der faschistoid-patriarchalen Gesellschaft betrachtet werden. „Selbst wenn die Familie aus zwei Frauen besteht, ist es eine Keimzelle des Patriarchats.“ (Svandrlik 2013a, S. 269) Die Brutalität dieser Symbiose wird zusätzlich mit einer subtilen Kapitalismuskritik betont, in dem Geld als Mittel der Selbstständigkeit eingeführt wird (vgl. Tacke 2013, S. 96). „Die Mutter, die nur eine winzige Rente hat, bestimmt, was Erika bezahlt.“ (KS, S. 6) Somit ist die Pathologie einer solchen Intimbeziehung als Kritik an der unterdrückenden Erziehung der Frau zu interpretieren.

Erika unternimmt einige Versuche, mit denen sie ihrer Mutter und der gesellschaftlichen Realität entkommen möchte, letztendlich scheitert sie aber, da sie ihre Weiblichkeit nicht völlig verstanden und akzeptiert hatte. Ihr Voyeurismus wird als einer solcher Versuche verstanden, denn wegen ihrer Erziehung, die die weibliche Lust und Leidenschaft unterdrückt, kann sie die Weiblichkeit und weibliche Sexualität nur als einen defizitären Modus der männlichen Sexualität perzipieren. Durch Schauen versucht Erika in das Weibliche hineinzutreten, entdeckt aber, dass da „nur Gedärme und Innenorgane“ sind (vgl. Janz 1995, S. 84). Auch dieses Motiv gehört zu Jelineks feministischer Patriarchatskritik. Die Hierarchisierung der weiblichen Sexualität führt zur Hierarchisierung der Frau, was zum Resultat die Unterdrückung der Frau hat. Doch wie in fast allen Texten Jelineks findet man die Wurzeln in der weiblichen interpersonellen Beziehung selbst, aus welchem Grund in dieser Analyse die Dekonstruktion des Mythos der Mutterschaft als zentrales Mittel von Jelineks Kritik betrachtet wird.

Auch Erikas Voyeurismus und Sadomasochismus sind nicht nur miteinander, sondern auch mit der gesellschaftlichen Kritik Jelineks verbunden. Die Kritik an konsumeristischem Verhalten kommt in diesem Text nicht so oft zum Vorschein, wie es in *Die Liebhaberinnen* der Fall ist, aber einige Momente sollten nicht übersehen werden. „Sie muß und muß

schauen.“ (KS, S. 56) Erikas Masochismus und Voyeurismus manifestieren sich auch darin, dass sie ihre Kleidung im Schrank nur anschaut; doch darüber hinaus steht die Anschaffung von Kleidung in Verbindung mit Kaufrausch und Kaufzwang.

In der Forschung wird es oft betont, dass Erikas pervertierte Neigungen, ihr Sadismus und Masochismus wie auch ihre Sexualität auf den Individuationsprozess bezogen sind (vgl. Janz 1995, S. 75). Die Sexualität wird in *Die Klavierspielerin* auf mehreren Ebenen als ein Herrschaftsverhältnis dargestellt, was den Trivialmythos Liebe dekonstruiert und auch Kritik an der Unterdrückung der Frau im Patriarchat übt. Da Erika die einzige Chance für ihre Selbstbehauptung in der Übernahme der männlichen Position, d. h. im Sadoomasochismus und Voyeurismus sieht, werden diese Verhaltensweisen als ihre Reaktion auf die Erfahrung der Geschlechterhierarchie dargestellt (vgl. Janz 1995, S. 75). Die Kritik wird deutlicher, wenn ihre Perversionen als Versuche der Überschreitung derselben Hierarchie betrachtet werden.

4.2.2. Trivialmythos der Institution der Mutterschaft

Jelineks Figur der Mutter entspricht der Dekonstruktion des Mythos der Mutterschaft, der in Verbindung mit der Symbolik der Mutter-Erde, der Heimat und der Gottesgebäuerin steht. Dieser Mythos wird in die Figur eines Monsters, einer Kannibal-Mutter, die omnipotent und omnipräsent ist, umgeformt. Ihre Omnipräsens wird durch die Abwesenheit des Vaters hervorgehoben (vgl. Jakšić 2009, S. 69-70).

In der Beziehung der „Damen Kohut“ stellt Jelinek die ganze gesellschaftliche Struktur dar, die die Beziehung der Domination und Anhänglichkeit perpetuiert. Zugleich fungiert die Mutter-Tochter-Beziehung als Entlarvung solcher Beziehungen als Basis für weiblichen Masochismus, Abhängigkeit und Repression der weiblichen Sexualität (vgl. Kosta 1994, S. 219). Diese These wird von zahlreichen ForscherInnen unterstützt:

Die Schlussfolgerung zahlreicher feministischer Forscherinnen, dass die Mutterschaft als Institution als „die Hauptursache für die Unterdrückung von Frauen“ angesehen werden kann, werden von Jelinek unterstrichen, die zeigt, wie eine solche mütterliche Stimme den weiblichen Masochismus fördert.² (Kosta 1994, S. 231)

² „The conclusions put forth by numerous feminist researchers that motherhood as an institution may be viewed as "the root cause of the oppression of women" is underscored by Jelinek, who shows how such a maternal voice promotes female masochism.“

Das Beispiel von Erika und ihrer Mutter wurde in der Forschung in Beziehung zu allgemeinen Erkenntnissen über die Erziehung der Frau gesetzt, die als Basis der geschlechtlichen Ungleichheit dargestellt wird. Nach Nancy Chodorow, einer amerikanischen Soziologin, werden weibliche Kinder anders als männliche erzogen. Während dem Knaben seine Autonomie ständig bestätigt wird, wird das Mädchen bei der Suche nach ihrer eigenen Autonomie durch soziale Strukturen der westlichen Gesellschaft entmutigt, indem sie sich im Gegensatz zu Knaben von der Mutter nicht trennen müssen. Aus dem Grund bedeutet für die Mädchen die Mutter Regression und Mangel an Autonomie (vgl. Kosta 1994, S. 220), sie bestätigen ihre Weiblichkeit erst in einer Beziehung mit dem Mann, in der sie wiederum passiv agieren. Diese These wird am Beispiel von Erika deutlich illustriert und in Verbindung mit der schon erwähnten These, dass die sexuelle Problematik in diesem Roman eigentlich den Selbstidentifikationsprozess widerspiegelt, gebracht:

Erika wird ihre eigene Sexualität verweigert, weil sie einen Prozess der Reifung und Trennung darstellt. Unter dem panoptischen Regime der Mutter verkümmert auch der Körper von Erika. Immer wieder wird sie als ein Leichnam, eine Muschel, ein Loch beschrieben: „Sie ist Nichts“ (199). Sie wird von ihrem Körper gelöst und ohne das geringste Gefühl zurückgelassen.³ (Kosta 1994, S. 224)

Die Mutter Kohut wird als karikiertem Gegensatz zur oralen Mutter dargestellt. Da sie kein eigenes Selbst entwickelt hat, so Janz, versucht sie dieses durch ihre Tochter zu verwirklichen, aus welchem Grund die Tochter keinen selbstständigen Individuationsprozess durchgehen konnte, sodass sie ganz „im Raum der mütterlichen Macht“ (Janz 1995, S. 74) verbleibt.

Das Prinzip der egoistischen Liebe hatte Fromm am Beispiel der übertrieben pflegenden Mutter dargestellt, die sich selbst sicher ist, dass sie das Objekt ihrer Liebe liebt. Auf der anderen Seite, so Fromm, kompensiert diese Mutter eigentlich ihren eigenen Mangel an der Fähigkeit, überhaupt zu lieben (vgl. Fromm 1984, S. 58). Somit ist die auf ersten Blick selbstlose Mutter eigentlich egoistisch, indem ihr Egoismus in ihrer Unzufriedenheit deutlich wird. Dieselbe Unzufriedenheit übernehmen ihre Kinder, die ihre Mutter für perfekt halten. Nach Fromm liegt die wahre Selbstlosigkeit der Mutter darin, dass sie sich selbst wie alle anderen liebt, was das Glück ihrer Kinder zur Folge hat. Fromms Logik folgend sind unzufriedene, unglückliche Individuen Produkte ihrer unzufriedenen Mütter, die ihren Mangel an Selbstliebe und Liebe für andere mit übertriebener Liebe für ihre Kinder kompensieren, was in Erikas Fall mit Masochismus und Voyeurismus resultiert.

³ „Erika is denied her own sexuality because it represents a process of maturation and separation. Under the mother's panoptic regime, Erika's body atrophies too. Over and over again she is described as a corpse, a shell, a hole: “Sie ist Nichts” (199). She is detached from her body and left without the slightest feeling.”

Die oben genannte These über die Verbindung der Mutter-Tochter-Beziehung und des weiblichen Masochismus wird in der Beziehung zwischen Erika und Walter Klemmer bestätigt. Darin äußert sich, wie die Mutter-Tochter-Beziehung Erika für die asymmetrische Liebesbeziehung vorbereitet, „in der von der Frau verlangt wird, sich in einen weiblichen Masochismus zu fügen.“ (Tacke 2013, S. 98)

4.2.3. Parodie der Psychoanalyse: Sado-Masochismus und Voyuerismus

Obwohl der Roman als die Geschichte einer Sadomasochistin gelesen werden kann, wäre eine psychologische oder psychoanalytische Lesart verfehlt. Die Figuren sind nur oberflächlich dargestellt, es sind Typen ohne Tiefe, was als Parodie der Psychoanalyse verstanden wird. Da die Figuren „Personifikationen von Ideen und Phantasien“ (Tacke 2013, S. 96) sind, ist eine tiefere Psychoanalyse der Figuren nicht möglich, es handelt sich hier um *patterns* der psychoanalytischen Theorien von Freud und Lacan bzw. von ihren ironischen Selbstinszenierungen (vgl. Tacke 2013, S. 95).

Erika befindet sich in der Phase des primären Narzissmus, sie ist in der infantilen Konstruktion der Weiblichkeitstheorie Freuds befangen. Im Roman wird der Akzent auf Auswirkungen der extremsten Formen der Internalisierung gesetzt (vgl. Janz 1995, S. 81). Auf der anderen Seite, für diese Analyse auch interessanter, entlarvt Jelinek mit diesem Roman „das klassische psychoanalytische Kastrationsmodell der Weiblichkeit als Spiegelung der Geschlechterhierarchie und des Gewaltverhältnisses unter den Geschlechtern.“ (Janz 1995, S. 81) In diesem Kontext konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf Erikas sadomasochistische und voyeuristische Neigungen, die als Produkte der zerstörenden anti-oralen Mutter gelesen werden.

Ein Hinweis dafür, dass sich Erika noch in der Phase des primären Narzissmus befindet, könnte der Nachname Kohut sein, der ironisch auf den gleichnamigen Heinz Kohut, den Verfasser einer Studie über Narzissmus alludieren könnte (vgl. Tacke 2013, S. 98). Sie hat den Kastrationskomplex nicht durchlaufen, da sie keine Vaterfigur im Leben hatte. Aus diesem Grund, wenn wir Psychoanalyse Freuds folgen, hat Erika keine Möglichkeit und keine Mechanismen, mit denen sie ihre eigene weibliche Identität ausbilden könnte. Janz behauptet, dass die sexuelle Problematik des Romans „auch die Problematik der Selbstidentität und der Autonomie“ (Janz 1995, S. 77) ist. Hiermit werden Erikas sexuelle Perversionen

(Sadomasochismus und Voyeurismus) als Versuche betrachtet, der Mutter zu entkommen. Ihre Wünsche werden pervertiert, sie ist ein „Opfer heilloser imaginärer Verwirrungen“ (Tacke 2013, S. 98): Als Kind ist sie ein Erwachsener, als eine Erwachsene eher ein Kind. Als Frau ist sie ein Mann und als Mann aber doch eine Frau, was in ihrem Wunsch, im Bauch ihrer Mutter zu verschwinden, verdeutlicht wird (vgl. Tacke 2013, S. 98).

Das Bild der oralen Mutter, d. h. der Funktion der Mutter in der oralen Phase der Entwicklung im Kindesalter, wird in diesem Roman vollkommen übertrieben und karikiert. Frau Kohut bleibt in diesem Sinne praktisch namenlos, sie ist entweder die Mutter oder Frau Kohut, mit ihr beginnt und endet der Roman wie Erikas Geschichte. Somit wurde die Figur der Mutter zu einer Art Karikatur gemacht, indem sie ihre Liebe als Mittel für emotionelle Erpressung und Kontrolle benutzt. Auf diese Weise wird die orale, liebevolle Mutter destruiert und an ihre Stelle tritt eine egoistische Medea-Figur.

Das pathologische Verhalten Erikas wird detailliert beschrieben: ihre Gefühlskälte, ihr gestörtes Verhältnis zur Sexualität, ihre sadomasochistischen und voyeuristischen Neigungen. Da der Roman auch als Parodie der Psychoanalyse funktioniert, muss betont werden, dass hier nicht die Rede von Symptomen im traditionellen Sinne ist, sondern, wie gesagt, von *patterns* der Psychoanalyse. Somit wird aus dieser Mutter-Tochter-Pathologie ein sadomasochistisch pervertierter Mensch geboren, der ein Produkt der patriarchalen Zerstörung darstellt (vgl. Svandrlik 2013a, S. 269).

Der Tod ihres Vaters soll Erikas voyeuristische Perversion zum Ausbruch gebracht haben, wodurch Erika quasi zum Auge ihres Vaters wird und ihre unweibliche Position potenziert wird (vgl. Janz 1995, S. 78). Das Motiv des Fernglases des Vaters könnte auch als ein weiteres Symbol der Verbindung von Masochismus und Voyeurismus verstanden werden. Janz versteht die Blindheit als Kastration des Mannes. Indem Erika die männliche Kastration überschreitet, bestätigt sie und potenziert eigentlich ihre eigene kastrierte Position bzw. ihren Voyeurismus.

Erikas Voyeurismus wird hier auch als Versuch der Kompensation des väterlichen Phallus dargestellt, durch ihre voyeuristischen Neigungen bleibt sie ständig „auf der Suche nach einem verborgenen Phallus der Frau: [...]“ (Janz 1995, S. 83) Erikas Handlungen sind nicht auf den Vater als Liebesobjekt gerichtet, sie will sich aber seinen Phallus selbst symbolisch aneignen, in welchem Sinn sie keine Frau, sondern eine Herrin werden will (vgl. Janz 1995, S. 78). Durch ihren Voyeurismus realisiert sie ihre phallische Position, beim Anschauen der

Porno-Filme, *harder* Porno-Filme bekommt sie Einblick in die Weiblichkeit, und zur selben Zeit fühlt sie sich selbst in der männlichen Position, was sie zur Herrin macht (vgl. Janz 1995, S. 76).

Im Kontext der weiblichen Sexualität kommt die Parodie der Theorie Freuds wieder zum Vorschein. In Momenten, in denen sich Erika ihrer Körperlichkeit und ihres Körpers bewusst wird, reagiert sie destruktiv, mit ihren „privaten Ritualen der Selbstverletzungen.“ (Kosta 1994, S. 227) Als sie ein Paar in den Praterauen beim Geschlechtsverkehr betrachtet und sexuelle Erregung fühlt, kanalisiert und beendet sie diese durch Urinieren. „Das Kreatürlich-Körperliche ist Erika ein Abscheu und eine ständige Behinderung, [...].“ (KS, S. 92) Somit stellen Erikas Verletzungen eine Selbstdefloration dar, in denen sie als Subjekt des sexuellen Akts agiert, was ihre Weiblichkeit eigentlich produziert und nicht bedroht, sodass sie schon wieder die Herrin und nicht eine Frau darstellt (vgl. Janz 1995, S. 76).

Es wurde schon erwähnt, dass Erikas Perversionen Folgen der mütterlichen Erziehung sind, worauf der Text direkt hinweist, indem die Erinnerungen an die Großmutter und die Mutter beschrieben werden. Diese kontrollhafte und sadistische Erziehung hat den perversen Menschen Erika produziert. Erikas Sadismen haben das Entkommen der Mutter zum Ziel, was ihr nicht gelingt, da der weibliche Masochismus eigentlich die Erfahrung reproduziert, dass die Mutter ihre Unabhängigkeit opfert, was am Ende die weibliche Sozialisation zur Passivität verurteilt (vgl. Janz 1995, S. 74-75). „Den Mechanismen von Herrschaft und Unterwerfung kann sie nicht entkommen. Erikas Sado-Masochismus resultiert aus der Unfähigkeit, sich von der Mutter abzugrenzen.“ (Tacke 2013, S. 98)

Aus diesem Grund phantasiert Erika über Liebe aus sadomasochistischer Sicht, was sich im Geschlechtsverhältnis mit Walter Klemmer niederschlägt, sodass auch in diesem Roman der Trivialmythos Liebe kritisiert und destruiert wird. Erikas Masochismus stellt eine Überführung der Passivität in Aktivität dar, womit auch das Motiv des Briefes verbunden ist.

Dieses Motiv wird als Kulmination von Erikas Voyeurismus verstanden. Erika verlangt, dass der ganze erotische Austausch via Briefe verläuft, wodurch sie eine Position der Vor-Schreibenden erlangt, eine phallische Position, die ihr in einer patriarchalischen Gesellschaft normalerweise nicht zukommt (vgl. Tacke 2013, S. 99).

Auf der anderen Seite könnten auch das Lesen und das Schreiben als voyeuristische Erfüllung betrachtet werden und in Verbindung mit der weiblichen Klischeevorstellung in der Literatur

gebracht. Dem weiblichen Prinzip in der Literatur wurden generell die Eigenschaften der Irrationalität und Emotionalität zugeschrieben, es sollte mit der Natur und dem Körper verbunden werden und obwohl es als dionysisch und spielhaft bezeichnet wird, bleibt es auch passiv und auf dem Text bezogen (nach Oraić Tolić, vgl. Jakšić 2009, S. 69). Das Motiv des Briefes könnte somit als eine Verbildlichung (durch die Figur von Erika) der oben genannten Stereotypen betrachtet werden. Da Erika ihr Geschlecht eigentlich nicht akzeptieren und bestätigen kann, ersetzt sie dieses durch ihre sadomasochistischen Neigungen.

Die Wurzeln der weiblichen Passivität und Unterdrückung in der patriarchalen Gesellschaft findet man also in der Mutter-Tochter-Beziehung bzw. in der Art und Weise, wie die Mütter ihre Töchter erziehen – in diesem Sinne kann auch die Schlusszene des Romans gelesen werden. Es wird pointiert, dass Erika ihre weibliche Identität nicht gefunden hat, dass sie passiv geblieben ist, dass ihr nicht gelungen ist, ihrer Mutter zu entkommen. „Aber auch der Selbstmordversuch geht ihr daneben, und nur an der Schulter verletzt geht sie in die einzige Richtung, die ihr offensteht: nach Hause, zu ihrer Mutter zurück.“ (Janz 1995, S. 81)

So verbleibt sie nur die „Herrin des Blicks“, indem sie Klemmer mit einer anderen Frau beobachtet, gleichzeitig auch Masochistin, da sie träumt, von Klemmer ermordet zu werden, und da sie sich selbst verletzt, obwohl argumentiert werden könnte, dass der Verletzungswunsch eigentlich Klemmer gilt.

5. *Lust*

In der Reihe von Jelineks kontroversen Romanen belegt der Roman *Lust* einen besonderen Platz. Die Kontroverse kommt immer zurück auf die Problematik des Genres: Ist *Lust* ein pornografischer Text, wie es der Autorin häufig vorgeworfen wurde, oder geht es hier eher um eine vielschichtige und persiflierte, sprachlich ausgezeichnet gestaltete Gesellschaftskritik? Lacko Vidulić weist auf die von pornografischem Denken und der idealistischen Paraphrase geprägten Zitate Goethes, Schillers, Hölderlins, Rilkes und Celans hin (vgl. Lacko Vidulić 2004, S. 58).

An dieser Debatte nahm auch Jelinek selbst teil, indem sie sagte, dass sie einen weiblichen Porno und einen Gegenentwurf zu Batailles *Histoire de l'oeil* (1928) schreiben wollte, was ihr aber nicht gelungen sei, da die Frau über ihre Sexualität nicht sprechen dürfte (vgl. Fiddler 1991, S. 404). Sie wollte einen pornografischen Text schreiben, deren Obszönitäten den Leserinnen mehr angepasst wären, erkannte aber die Unerreichbarkeit dieses Zieles, da die Frauen nur das Objekt der Lust sein könnten und nicht die begehrenden Subjekte (vgl. Fiddler 1991, S. 412). In diesem Roman untersucht sie kritisch die Pornografie, um die politische Dimension der weiblichen Sexualität zurückzugewinnen. In diesem Sinne operierte sie mit Mustern der Pornoindustrie, zugleich aber auch mit der moralischen Tradition der Pornografie, aus welchem Grund Françoise Rétif, eine französische Germanistikprofessorin und Literaturwissenschaftlerin, argumentierte, dass Jelineks Roman doch als ein Gegenstück zu Bataille gelesen werden kann (vgl. Svandrlik 2013, S. 105). Claire E. Scott, eine amerikanische Feminismus- und Germanistikforscherin, erkannte in diesem Text sogar eine Zwischenposition zwischen Pornografie und Melodrama, die den LeserInnen die weibliche Unterdrückung erneut zu erfahren ermöglicht und zeigt, wie Frauen nicht nur von Männern, sondern auch von literarischen Diskursen unterdrückt und vergewaltigt werden (vgl. Scott 2018, S. 108).

5.1. Pathologie der Intimbeziehungen

Die Pathologie der Intimbeziehungen in diesem Roman besteht in der massiven Unterdrückung der Frau, die sich am drastischsten in der konstanten Vergewaltigung der Hauptfigur Gerti äußert und mit Mitteln des pornografischen Genres unterstrichen wird. Der Vergewaltiger ist der eigene Ehemann, der wegen Angst vor AIDS Bordelle nicht mehr besuchen kann. Die Frau ist für ihren Mann eine Art Ersatz für die Prostituierten, so Svandrlik, die „Ehe besteht in einem Tauschgeschäft, Sex ist eine Ware“ (Svandrlik 2013, S. 106), was im Text deutlich zum Ausdruck gebracht wird, indem die Szenen des Geschlechtsverkehrs Porno-Szenen ähneln. „Schnell ist der Schwanz des Mannes in dieser freundlichen Umgebung aufgewachsen. Die Frau muß husten, während ihr die Flanken geweitet werden.“ (LU, S. 39) Als Paradox im Kontext des traditionellen Genres der Pornografie erscheint die Tatsache, dass Jelinek die Geschichte eines Ehepaares erzählt. Hermann und Gerti sind gut situiert und erscheinen als Normalfall einer Ehe in der „röm. kath. Heimat“ (LU, S. 57), doch dieses Bild wird demontiert, da der Mann auf Oral- und

Analverkehr insistiert, während die Frau heimlich die Pille nimmt (vgl. Svandrlik 2013, S. 104-105).

Einen Ausweg aus ihrer Ehe stellt für Gerti der junge Student Michael dar, der in die Handlung als Inbegriff des Liebesmythos eingeführt wird. Er aber bestätigt seine Position in dem sog. Männerklub, den Jelinek oft mit dem faschistoiden Sexismus gleichsetzt (vgl. Janz 1995, S. 112), was in diesem Roman besonders drastisch zum Ausdruck kommt:

Die Hände in ihr Haar gekrallt, fickt der Student die Frau rasch durch, [...]. Er schaut sie an, um etwas aus ihrem von ihrem Mann verzogenen Gesicht herauslesen zu können. Fähig sind die Männer, sich so lang sie wollen von der Welt loszulösen, nur um sich dann umso fester ihrer angestammten Reisegruppe wieder anzuschließen, ja, sie haben die Wahl, und wer sie kennt, weiß, wen wir meinen: die Männerwelt, [...]. (LU, S. 113-114)

5.2. Gesellschaftskritik

In *Lust* setzt sich Jelinek mit sexueller Gewalt im Kontext von zahlreichen familiären (in der Ehe) und gesellschaftlichen (in Gertis Beziehung mit dem Studenten Michael) Gewalttaten kritisch auseinander (vgl. Scott 2018, S. 109). Obwohl diese Beziehungen mit Elementen der pornografischen Literatur ausgestaltet werden, geht es nicht um das Thema weiblicher Lust, was die Erwartungen der LeserInnen enttäuscht. Somit porträtiert und zerstört Jelinek stark kritisch, parodistisch und satirisch „in einem extrem komprimierten Zitationsverfahren die Verschlungenheit von sozialer und sexueller Gewalt wie auch und vor allem deren Mystifikation und >Heiligung<.“ (Janz 1995, S. 115-116)

Dieser Roman wurde in der Forschung als Anti-Pornografie beschrieben, da Jelinek, wie bereits erwähnt, ein Gegenstück zu Batailles *Geschichte des Auges* schreiben wollte. Diese Intention wird besonders deutlich in Passagen, die sich auf den Geschlechtsverkehr beziehen. In dem Roman wird, so Janz, die ersatzreligiöse „Liebesmetaphysik“ in „>Ökonomie< überführt und als Ideologisierung denunziert“ (Janz 1995, S. 115) – und durch die Verbindung mit Bataille wird klar, dass die Idee einer männlich geprägten „höheren Philosophie“ in pornografischen Texten parodiert wird, denn „[b]ei Bataille kann er [Otto Normalverbraucher – Anm. d. Verf.] sich vormachen, es sei eine höhere Philosophie, wenn man phantasiert, eine Frau in alle Körperöffnungen zu vergewaltigen, sie zu fesseln, zu quälen und anzupissen.“ (Ingrid Strobl, zit. nach Fiddler 1991, S. 406)

Jelineks Parodie einer pornografischen, sexistischen und konsumistischen Gesellschaft, und zwar auf der Mikroebene der Ehe, hat im Roman *Lust* viele Facetten. Für diese Arbeit sind die Strategie der Mythendekonstruktion wie die Kapitalismus- und Patriarchatskritik sowie Jelineks sprachliches Verfahren von besonderem Interesse.

5.2.1. Kapitalismus- und Patriarchatskritik

Die Kapitalismus- und Patriarchatskritik wird in diesem Roman mit dem Diskurs der Sexualität in Verbindung gebracht, denn es wird klar, dass des Ehemanns Hermann sexuelle Potenz aus seiner ökonomischen Macht hervorgeht und dass seine Sexualität stark sadistisch orientiert ist (vgl. Svandrlik 2013, S. 105), was in der Anführung seiner Gedanken über Gerti zum Ausdruck kommt:

Es gefällt ihm, daß diese im Ort bestangezogene Frau in ihrem eigenen Schmutz herumlaufen soll. Er schlägt sie zornig auf den Kopf. In der hl. Wandlung hat er ihren Körper auf seine Ausmaße umbauen lassen. [...] Mit dem Haustorschlüssel hat man schon das Anrecht auf das Tagesgericht erworben, und man kann die Klitoris in die Länge ziehen oder die Klötüre zuschmeißen, die röm. kath. Heimat biegt sich, aber sie läßt die Leute zur Schwangerenberatung und zum Heiraten gehn. (LU, S. 57)

Die „Heiligung“ des männlichen Geschlechts wird meistens mit Hölderlin-Zitaten oder -Paraphrasen persifliert, mit dem Effekt einer Entmystifizierung sozialer und sexueller Herrschaftsstrukturen. So werden die ökonomisch und sozial inferiore Fabrikarbeiter als die „Armen“ und „Geringen“ dargestellt, die gegenüber ihren Frauen zu „Himmlischen“ werden (vgl. Janz 1995, S. 114).

Interessant ist auch der Umstand, dass das pornografisch dargestellte sexuelle Verhalten und die Vergewaltigung von Gerti immer wieder mit Geld oder Geschenken verbunden wird. „Der Frau wird ein neues Kleid versprochen, während der Mann sich den Mantel und das Jackett wegrißt.“ (LU, S. 20) Nach einer Szene der Vergewaltigung, in der beschrieben wird, wie dieser Mann den Oral- und Analverkehr allen anderen „Verkehrskindergärten“ (LU, S. 104) vorzieht, wird außerdem betont, dass „die Direktorin“ (LU, S. 104) von den meisten anderen Frauen beneidet wird (vgl. LU, S. 104). Zu der kapitalismuskritischen Perspektive passt auch, dass die „heilige Wandlung“ (LU, S. 31 u. ö.) nur eine Metapher für das Konsumverhalten im weiblichen Leben ist, aber auch eine Parodie der Mystifikation männlicher Sexualität und des Warenkonsums darstellt (vgl. Janz 1995, S. 116).

Von Gerti wird verlangt, dass sie einen Archetyp der Mutter und Ehefrau verkörpert, dessen Körperlichkeit und Geistigkeit dem gesellschaftlichen und familiären Leben untergeordnet ist. Diese passive Position der Frau ist charakteristisch für die patriarchale Gesellschaft seit dem 19. Jahrhundert, in der die Frau aus der Perspektive des Anderen betrachtet wird (vgl. Sablić Tomić 2005, S. 54-55). In diesem Sinne könnte auch der von Gerti verübte Kindesmord auf einer weiteren Ebene analysiert werden.

Nach Scott, schickt Gerti, da sie die in der traditionellen Familienkonstellation erzeugte geschlechtsspezifische Unterdrückung nicht ändern kann, ihr Kind in den Zustand, in dem es daran gehindert wird, in seiner sozialen Rolle weiterzukommen (vgl. Scott 2018, S. 119).

5.2.2. Trivialmythos der Heiligen Familie

Die Mythendekonstruktion in *Lust* betrifft unter anderem den Mythos Liebe auf der Ebene von erotischer Liebe zwischen Mann und Frau (Hermann und Gerti, Michael und Gerti) sowie auf der Ebene der mütterlichen Liebe zwischen Mutter und Sohn, mit der auch die Kritik der Institution der Mutterschaft verbunden ist. In dieser Arbeit wird die Meinung vertreten, dass Jelinek auf ihre charakteristische Weise das Bataille'sche Auge auf die Gewalt in der Familie wenden möchte, um zu pointieren, wie die weibliche Repression auch in der Ehe wirkt, während die gesellschaftlichen Institutionen diese Gewalt stillschweigend unterstützen. Somit wird der Mythos der Ehe und der Heiligen Familie destruiert (womit auch das „röm. kath.“ Österreich stark ironisiert wird).

Die in *Lust* beschriebene Familie stellt ein symbolisches Porträt der Heiligen Familie dar; sogar der gewalttätige Geschlechtsverkehr wird „heilige Wandlung“ (LU, S. 31 u. ö.) genannt (vgl. Svandrlik 2013, S. 105). Das Familienoberhaupt wird als Gottvater dargestellt:

Der Direktor ist so groß, daß unmöglich in einem tag um ihn herumgegangen werden kann. Dieser Mensch ist nach allen Seiten hin offen, aber vor allem nach oben, wo Regen und Schnee herkommen. Er hat keinen über sich, nur den Mutterkonzern, vor dem sich sowieso keiner schützen kann. (LU, S. 55-56)

Seine Omnipräsenz wird in verdoppelten Wiedergaben des Lebens im Dorf dargestellt (sein eigenes Leben und das Leben der Fabrikarbeiter), da das Leben im Dorf vom Direktor kontrolliert wird, weil die meisten Dorfbewohner in seiner Papierfabrik arbeiten. Somit wird Hermann Herr des Dorfes, aber auch des Körpers seiner Frau wie der Körper seiner Arbeiter, was als Denunziation der Verschleierung sozialer und sexueller Gewalt fungiert (vgl. Janz

1995, S. 114). In diesem Sinne verbindet Jelinek auch hier die Sexualität mit der sozialen Hierarchie – Intimbeziehungen erscheinen als Herrschaftsverhältnisse. Janz behauptet, dass für Jelinek diese Strategie, schon thematisch ist (vgl. Janz 1995, S. 112), aber dieser Text bietet eine neue Dimension. Neu ist die Fokussierung auf den gewalttätigen und frauenunterdrückenden Geschlechtsakt in der Pornografie und die Wiederholung dieser Bilder im Alltag eines Ehepaares, d. h. des Fabrikdirektors und seiner Frau (vgl. Janz 1995, S. 112).

Obwohl der Körper als Sexmaschine den Text beherrscht, denunziert erst das pornografische Schreibverfahren den Zusammenhang von Sexualität, Gewalt und Machtlosigkeit der Frau, was am deutlichsten in der Episode von Gertis Affäre mit Michael dargestellt wird (vgl. Svandrlik 2013, S. 106). Der Ehebruch steht scheinbar in der Tradition des Pornos, aber Gertis Glauben, im Studenten Michael eine große Liebe gefunden zu haben, führt die LeserInnen wieder zum Konzept der Mythen(dekonstruktion) zurück. Wieder taucht eine männliche Figur auf, aus der ein „Götterbild“ (LU, S. 118) gemacht wird, der aber genauso gewalttätig ist wie Hermann. Gerti sucht ihn trotzdem wieder auf, doch beim nächsten Treffen nimmt Michael mit seinen Freunden und Freundinnen an einer Gruppenvergewaltigung teil (vgl. Svandrlik 2013, S. 106).

Die Unterdrückung der Frau wird am deutlichsten in der Szene der Vergewaltigung im Auto dargestellt, da in diesem Moment beide Männer, Michael und Hermann, eine Art Beziehung formieren, in der es klar wird, dass Gerti, d. h. die Frau nur noch eine Ware in den Augen des Mannes ist. „Sein Eigentum ist ihm das Liebste. Der Mann streichelt lächelnd die Frau, [...]“ (LU, S. 215) Gertis Vergewaltigung durch Hermann wird von Michael beobachtet, was die Kulmination der Demütigung der Frau darstellt und „bringt ihre Erniedrigung im männlichen Gerede über Sexualität auf den Punkt.“ (Svandrlik 2013, S. 107) Somit wird die Frau zerstört, und zugleich wird auch ihr eigener Mythos von der großen Liebe destruiert:

Gerti wird der Stoff aus dem ihre Träume waren, von den Schultern gerissen und im Bodenraum zusammengeknüllt. Sie schüttelt ihre Lebensruine über diesem Menschensohn aus, der nichts will, als möglichst schnell sie fühlen und füllen. (LU, S. 102)

Die definite Zerstörung des Mythos der Heiligen Familie findet in dem Moment statt, in dem Gerti als Mutter und damit auch der Mythos der Institution der Mutterschaft destruiert wird. Marlies Janz betont, dass in dieser Szene die Mythen der heiligen Liebe und der heiligen Mutterliebe destruiert werden. Diese Mythendestruktion, so Janz, richtet sich gegen die religiösen und literarischen Liebesdiskurse, die immer mit einer Selbstheiligung des männlichen Geschlechts verbunden sind (vgl. Janz 1995, S. 116).

Es wird an mehreren Stellen im Roman betont, dass Gerti ihren Sohn liebt, gleichzeitig aber vor der bangen Frage steht, was für ein Mensch er werden wird. In der Szene, in der der Sohn die Vergewaltigung seiner Mutter miterlebt, weist die Erzählerin darauf hin, dass Gerti inmitten ihres eigenen Leidens nur an ihren Sohn denkt (vgl. Scott 2018, S. 114):

Die Frau zerstreut sich in ihren Handfesseln. Sie strampelt mit den Beinen und hält die Augen ins Ungewisse ihres Kindes gerichtet, was wird wohl aus ihm werden? Ein junger Adler, der an einem Kleinwagen nagt? Mit Schnabeleibern in die Brust eines Menschen hackt? Der beim Slalom, der hinterm Haus, zum Spaß und damit die Menschen sich an Umwege gewöhnen, gesteckt ist, sich besiegen lassen kann? Alles, was dieses Kind und dieser Mann sich wünschen, ist auf seine Weise gefährlich. (LU, S. 54)

Zwischen den Zeilen suggeriert Jelinek eine psychologische Motivation der Mutter, die in allen literarischen Variationen des Kindesmords-Motivs die Hauptrolle spielt (vgl. Svandrlik 2013, S. 107). In der Forschung wurde argumentiert, dass der Kindesmord eigentlich Gertis letzte Zuflucht ist. Somit hat sie ihren Sohn zurück in die Natur geschickt, wo er mit der Grundlage allen Lebens umgeben ist, nämlich mit Wasser. Nur auf diese Weise konnte Gerti wieder einen Kreislauf beginnen, anstatt ihn zu beenden (vgl. Scott 2018, S. 119). Sie versucht, das Kind an sich zu binden, das aber schon längst verloren ist (vgl. LU, S. 38). Auf die Unerträglichkeit dieser Tatsache reagiert sie mit dem Mord, was zu ihrer definitiven Selbstzerstörung führt (vgl. Svandrlik 2013, S. 107). Im Text wird explizit darauf hingewiesen, dass es auch um die Zerstörung der Mutter selbst geht: „Mord und Tod!“ (LU, S. 255)

Auf der anderen Seite könnte die Kindesmordszene auch als eine feministische Kritik der Frau betrachtet werden. Gerti versucht eine gute Mutter zu sein, aus welchem Grund sie eigentlich ihren Sohn am Ende als einen entindividualisierten Typus behandelt. Sie sieht ihn nur als Erweiterung ihres viktimisierten Selbst oder als den universalisierten Täter männlicher Gewalt, nämlich als seinen Vater. Mit dem Mord an ihrem Sohn erweist sich Gerti ihrem Mann ähnlich, da sie sich auf der Suche nach Stabilität und Ordnung der sinnlosen Gewalt zuwendet. Statt eines Kunstwerks, das aus diesem Opfer entstehen könnte, bleibt den LeserInnen nur eine hässliche Imitation männlicher Gewalt (vgl. Scott 2018, S. 114-119). Gerti wird somit, wie andere Jelinek'sche weibliche Figuren auch, als Opfer und zugleich als Komplizin dargestellt.

5.2.3. Sprachliche Gewalt

„[...] hören Sie! Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!“ (LU, S. 28) Mit diesem Ausruf, so Janz, wird klar, dass die pornografische Darstellung in *Lust* von innen heraus und durch Nachahmung destruiert wird (vgl. Janz 1995, S. 120), was den Text im Bereich der Anti-Pornografie positioniert. In der Pornografie-Debatte, die die Feministinnen entlang ideologischer Linien gespalten hat, nahm Jelinek an beiden Kampagnen der konkurrierenden Parteien teil. Sie veröffentlichte ein Exzerpt aus *Lust* in dem pro-pornografischen Sammelband *Frauen & Pornografie* (1988), während sie im gleichen Jahr auch zur *Emma*-Kampagne für ein Antipornografie-Gesetz beigetragen hat (vgl. Hanssen 1996, S. 92).

Es wurde schon mehrmals erwähnt, dass *Lust* eine Art weiblicher Pornografie darstellen sollte, aber Jelinek ist es, so Janz, doch gelungen, ein Pendant zu Batailles *Geschichte des Auges* zu schreiben. Dieses Auge macht die Gewalttätigkeit des Video-Blicks auf die weibliche Sexualität deutlich und zerstört ihn zugleich (vgl. Janz 1995, S. 118-120), was die masochistischen oder voyeuristischen Erwartungen der traditionellen Porno-LeserInnen enttäuscht.

Das eigentliche Thema des Romans ist somit die gegen die weibliche Sexualität gerichtete Gewalt, die „im unsäglichen Schund der audiovisuellen Porno-Industrie vorgeführt und eingeübt wird.“ (Janz 1995, S. 119)

Dieses Kapitel der Analyse konzentriert sich auch auf die Ebene von Jelineks sprachlichem Verfahren im Kontext der Anwendung strategischer Gewalt, was für den poststrukturalistischen Feminismus charakteristisch ist. Jelineks sprachliches Verfahren wurde von Beatrice Hanssen, einer amerikanischen Germanistik- und Slawistikprofessorin, als sprachliche Gewalt beschrieben, die sie in zwei für Jelineks Poetik zentralen Bereichen benutzt – sexuelle Politik und faschistische Gewalt (vgl. Hanssen 1996, S. 86).

5.2.3.1. Anti-Pornografie

Im Gegensatz zu Anaïs Nin, Erica Jong and Pauline Réage, entschied sich Jelinek gegen eine misslungene weibliche Pornografie, da sie sich der Tatsache bewusst ist, dass die männliche Dominanz im Diskurs der Erotik nur durch Sprache infrage gestellt werden kann. Somit hat

Jelinek mit *Lust* etwas ganz Neues geschaffen (vgl. Fiddler 1991, S. 412). In diesem Sinne wurde Jelinek mit dem Begriff von Angela Carter treffend als eine „moralistische Pornografin“ (Fiddler 1996, S. 412) beschrieben, da sie „Pornografie als Kritik derzeitiger Beziehungen zwischen den Geschlechtern benutzen könnte.“⁴ (Angela Carter, zit. nach Fiddler 1991, S. 413) Daher wird dieser Roman oft als Anti-Pornografie beschrieben. Janz behauptet, dass dieses Projekt eng mit dem sprachlichen Projekt verwoben sei, das die Reflexion und Destruktion der ideologisierten Sprache der Sexualität zum Ziel habe (vgl. Janz 1995, S. 113).

Ist die Rede von *Lust* im anti-pornografischen Kontext, dann stößt man immer wieder auf die Beziehung zu Bataille und seiner *Geschichte des Auges*. Es wird behauptet, dass Bataille nur als theoretischer Einfluss fungierte, da die Merkmale des pornografischen Genres nur rudimentär sind, sie haben nur den Zweck, die Erwartungen des Lesers zu untergraben, was *Lust* zum anti-pornografischen Roman macht. Die Mythen und Ideen, auf denen Batailles Art der Erotik beruht, werden in Jelineks fast parodistischem Text diskreditiert (vgl. Fiddler 1991, S. 413).

In ihrer Analyse der Merkmale des melodramatischen und des pornografischen Genres, die sie in *Lust* erkannte, behauptet Claire E. Scott, dass die sprachliche Gewalt Jelineks gegen Teleologien literarischer Gattungen und Modi gerichtet ist, was den LeserInnen Räume eröffnet, in denen sie sich Möglichkeiten vorstellen können, Frauen jenseits ihres Status als zum Objekt gewordene Opfer darzustellen, was die LeserInnen dazu zwingt, sich mit Gewalt auseinanderzusetzen (vgl. Scott 2018, S. 109), was letztendlich im Dienst der Frauen verwendet werden könnte.

Auf anderer Seite ist es wichtig zu betonen, dass es in *Lust* nicht um eine Denunziation von Sexualität oder um eine weibliche Lust am Obszönen geht. Das Hauptziel dieses Textes ist nach Janz „die Entmystifikation sexueller Herrschaft durch Körpertravestien und Zitatmontagen, in denen die Geschichte des weiblichen Körpers als Objekt von Gewalt lesbar wird.“ (Janz 1995, S. 121) In diesem Sinne ist das sprachliche Verfahren, d. h. die sprachliche Gewalt eng mit der Ideologiekritik und ihrer Destruktion verbunden.

⁴ „[...] might use pornography as a critique of current relations between the sexes.“

5.2.3.2. Ideologiekritik und –Destruction

Der Aspekt der Ideologiekritik, verbunden mit der Mythendekonstruktion, ist in allen Werken Jelineks enthalten, erlebt allerdings eine Evolution. Während im Roman *Die Liebhaberinnen* oder in ihrem Prosatext *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* die Praxis der Mythendekonstruktion das Thema des Erzählens war, ist sie in *Lust* und in dem Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* zur Schreibweise geworden. Besonders in *Lust* oszillieren die einzelnen Formulierungen zwischen Objekt- und Metasprache, so dass es oft unklar ist, von welcher Ebene die Rede ist. Somit überlagern sich in der Sprache die Darstellung der Sache selbst, deren Ideologisierung und ihre definite Destruction (vgl. Janz 1995, S. 122).

Beim Lesen des Romans entsteht der Eindruck, dass alle Diskurse über Sexualität ideologisiert und falsch sind; sie werden u. a. durch Hölderlin-Zitate und Diskursüberlagerungen zerstört. Gerade die Hölderlin-Zitate haben zum Ziel, die Ideologisierung und Mystifizierung männlicher Sexualität offensichtlich zu machen und sie zu verhöhnen. Alle literarischen Zitate, die hölderlinischen und pornografischen, machen deutlich: Bei Jelinek fallen Nachahmung und Destruction in eins (vgl. Janz 1995, S. 120).

In ihrer Analyse von Jelineks Sprache bezieht sich Hanssen auf dem französischen Philosophen Gilles Deleuze und den Terminus „pornologisch“, der ursprünglich benutzt wurde, um die Schriften von de Sade und Sacher-Masoch von der kommerziellen Pornografie unterscheiden zu können. Während die Pornologie bei den erwähnten Autoren im Kontext einer transzendenten Funktion gesehen wird, im Sinne einer höheren Philosophie, hat Jelinek, so Hanssen, ihre pornografische Sprache in den Dienst einer höheren Funktion gestellt: der Ideologiekritik (vgl. Hanssen 1996, S. 96).

Jelinek geht auch einen Schritt weiter in der Entlarvung der Metasprache, indem auch die Stützen der Kultur und Gesellschaft wie die Institutionen der Kirche und Familie als eigentliche Komplizen der Pornografie fungieren (vgl. Hanssen 1996, S. 96). Die Erzählinstanz eignet sich den christlichen Diskurs an, der als Heiligung des Unternehmertums persifliert wird, bzw. seine Formeln, die dann als Ideologisierungen ausgestellt und destruiert werden (vgl. Janz 1995, S. 121-122). In diesem Sinne sind die Zitate der heiligen Sprache Hölderlins nicht Gegenstand der Kritik, sondern ihr Medium, metasprachliche Kommentare, mit denen die aktuellen Ideologisierungen männlicher Sexualität decouvriert und destruiert werden (vgl. Janz 1995, S. 121-122).

Die Kritik wird umso deutlicher, indem Jelinek die Bilder der Porno-Industrie benutzt, um darauf hinzuweisen, wie der Schund der sog. Video-„Kultur“ die Selbstvergottung des männlichen Geschlechts erhöht und wie die Gewalt dieser Selbstvergottung alle kulturellen Diskurse über den Körper, die Liebe oder Sexualität ausnutzt (vgl. Janz 1995, S. 119). Doch es könnte argumentiert werden, dass Jelineks Kritik dort ihren Höhepunkt erreicht, wo sie sich direkt oder indirekt an die LeserInnen wendet.

5.2.3.3. Die Erzählposition: *wir* und *ihr*

Die schwankende Position des Erzählspekts ist in Jelineks Prosa eigentlich nichts Neues, aber in *Lust* erreicht sie eine neue Ebene. Als besonders interessant kommt die *wir*-Perspektive vor, die unterschiedliche Gruppen in die Handlung bzw. ihre Beobachtung einbezieht, wobei der Leser selbst herausfinden muss, in welchem Moment wer in diesem „wir“ enthalten ist: Männer, Frauen im Allgemeinen oder Frauen aus dem Dorf. Mit der unterschiedlichen *wir*-Position gelingt es der Autorin, bei den LeserInnen Verwirrung zu verursachen. Auf dieser Weise untermauert Jelinek die Tradition eines pornografischen Textes, in dem die LeserInnen eine voyeuristische, masochistische oder auch sadistische Perspektive erreichen können:

Weil sich die LeserInnen von *Lust* schwer tun, sich gegenüber dem vom Erzähler beschworenen "Wir" zu positionieren, können sie nicht die Perspektive erreichen, die erforderlich ist, um zu Voyeuren zu werden, und sind daher nicht in der Lage, Freude an der Leseerfahrung zu haben. Allerdings bleibt ihnen auch die masochistische Lust versagt, sich mit dem Leiden zu identifizieren und sich darauf zu beziehen.⁵ (Scott 2018, S. 116)

Diese Praxis wird als eine weitere Ebene von Jelineks Gesellschaftskritik verstanden, da Jelinek ihre LeserInnen damit in die unbequeme Position der Täter von sexueller Gewalt als auch der passiven Opfer von Missbrauch zwingt. So wird die bedrückende Positionierung der Frau als Objekt der pornografischen und der melodramatischen Perspektive kritisiert (vgl. Scott 2018, S. 116-117).

In der Szene, in der Gerti Michael kennenlernt, ist das erzählende Subjekt als Frau erkennbar und behauptet, dass Frauen sich gegenüber Männern besser positionieren müssen. In dieser

⁵ „Because the readers of *Lust* struggle to position themselves vis-à-vis the “we” invoked by the narrator, they are unable to achieve the perspective required to become voyeurs and are thus unable to derive pleasure from the reading experience. That being said, they are also denied the masochistic pleasure of identifying with and relating to suffering.”

Szene sind die Männer in der Gegenposition zu dem *wir*, da sie an Frauen nie wirklich denken, auch nicht an jene, mit denen sie interagieren, was, so Scott, die Norm für Interaktionen zwischen Frauen und Männern sein sollte. So denkt Gerti, dass sie Michael sehr liebt, während er sich gegenüber Gerti wie ein Fremder benimmt (vgl. Scott 2018, S. 116). Das Gefühl der Entfremdung wird dadurch potenziert, dass Gerti und Michael am Anfang ihrer Begegnung und auch während des Geschlechtsverkehrs nur als Student und Frau bezeichnet werden: „Der Student preßt die Frau an sich.“ (LU, S. 93-113)

In der Episode der Gruppenvergewaltigung kritisiert Jelinek die Frauen, was durch die *wir*-Perspektive der Erzählinstanz betont wird. Wie in anderen Romanen gibt es hier kein kollektives Bewusstsein der Frauen oder gar der Menschen im Allgemeinen, das Gerti helfen könnte. Sie bleibt verlacht und alleine, während der Mann seine Macht über ihr ausübt:

Keine Hand holt diese von sich eingenommene und betrunkene Frau an ihren neuen Locken aus den Schneegruben heraus, die sie sich selbst gegraben hat. Gnädige Frau, wir trauern um unsre Freunde, die bereits nach Hause fahren mußten! [...] Es erhebt sich am Schihang der Knecht, jene Kreatur des Gehorsams, ein Wesen ohne Sinn, aber immerhin zu einer eigenen Wählerstimme ausgestaltet, und der glaubt, über diese Frau lachend hinwegsehen zu dürfen. (LU, S. 185)

Nachdem Gerti ihr Kind getötet hat, durchbricht das erzählende Subjekt die diegetische Grenze, indem es die LeserInnen provoziert und ihnen befiehlt, auszuruhen, mit der unbequemen Anordnung: „Aber nun rastet eine Weile!“ (LU, S. 255) In der Form des Befehls erkennt Scott eine Erinnerung daran, dass hier immer noch eine Machtdynamik am Werk ist. Da alle Frauen gebeten werden, sich auszuruhen, könnte argumentiert werden, dass dieser Widerstand gegen die Wiederholung gewalttätiger geschlechtsspezifischer Unterdrückung eine unangemessene Herausforderung ist. Am Ende des Romans entfernt sich die Erzählung wieder einmal von den Besonderheiten Gertis, um etwas über den Status der Frau im Allgemeinen auszusagen. Dadurch, so Scott, provoziert Jelinek ihre Leserinnen, zeigt ihre eigene Mitschuld auf und fordert sie auf, nachzudenken, inwiefern sie selbst die Brutalität der literarischen Formen und ihrer eigenen Leben akzeptieren (vgl. Scott 2018, S. 120).

6. Fazit: Die kranke Gesellschaft

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, die pathologischen Intimbeziehungen in Jelineks Romanen zu analysieren und diese als spezifische Mittel einer besonderen und stark pointierten Gesellschaftskritik vorzustellen. Jelineks Praxis der Mythendekonstruktion, der Patriarchats- und Kapitalismuskritik, sowie ihr sprachliches Verfahren sind Mittel, mit denen sie die Unterdrückung der Frau in der kapitalistisch-patriarchalischen Gesellschaft entlarvt und untersucht. Es ist aber deutlich geworden, dass diese Kritik vielschichtig ist, indem die Frau und ihre Frauenfiguren eigentlich keine Opfer im klassischen Sinne sind, sondern zugleich auch Komplizinnen des Patriarchats.

Im Roman *Die Liebhaberinnen* perpetuieren Paula und Brigitte die medial verbreiteten Trivialmythen der Liebe, während im Roman *Die Klavierspielerin* die Mutter Kohut eine pervertierte und passive Frau erzieht, die ihre Sexualität zu vernichten versucht und ihre Weiblichkeit nicht bestätigen kann. Wie Brigitte im Roman *Die Liebhaberinnen* bleibt auch Gerti in *Lust* nur auf ihren Status bedacht, was sie zur ehelichen Hure ihres Mannes macht (vgl. Janz 1995, S. 112-113). In der Gerti-Figur werden die Mythen der Mutter, der heiligen Liebe und der Heiligen Familie zu ihrem Höhepunkt gebracht und destruiert.

Die Mythendekonstruktion könnte als eine Basis interpretiert werden, da an dieses Verfahren auch die sprachliche Praxis der Autorin anknüpft, die dann das gesellschaftliche System persifliert und decouvriert. In dieser Arbeit wird der Akzent auf den Mythos der Liebe, der Mutter bzw. der Mutterschaft und der Heiligen Familie gelegt. Die drei Mythen sind miteinander verbunden und kommen zusammen vor. Somit wird mit der Dekonstruktion des Mythos Liebe auch die Idee einer idealen und selbstlosen Opfer-Mutter zerstört, was dann zum definiten Zusammenbrechen des Mythos der Heiligen Familie führt. Der Mythos der Heiligen Familie fungiert auch als die Kritik an der Hypokrisie der Gesellschaft, besonders der Kirche, welche die Vergewaltigung, die Jelinek die „heilige Wandlung“ nennt, stillschweigend unterstützt. Außerdem ist mit der Mythendekonstruktion die Kritik an der Rolle der Medien im Kapitalismus und dem Patriarchat verbunden, was am deutlichsten im Roman *Die Liebhaberinnen* zum Vorschein kommt, während sich die Romane *Lust* und *Die Klavierspielerin* vielmehr auf die Position der Frau im familiären Kontext konzentrieren. In diesem Sinne wird deutlich, dass Jelinek die weibliche Gewalt am drastischsten in der Familie darstellt. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit die Meinung vertreten, dass Jelinek eigentlich die Familie als den Kern der Unterdrückung der Frau darstellt. Somit wird auch der

Mythos der Familie dekonstruiert, es scheint als ob die Familie, besonders die Mütter, in der Jelinek'schen Welt die Frau für ihre passive Position und die gesellschaftliche Gewalt vorbereitet.

Obwohl unterdrückt, passiv oder ständig vergewaltigt, bleiben Jelineks Frauen in ihren Geschichten nicht unschuldig. In diesem Sinne ist Jelineks Kritik an das Patriarchat und den Kapitalismus gerichtet, da auch Frauen aktive Mitglieder dieser Systeme sind. In diesem Kontext kritisiert Jelinek mit dem Roman *Die Liebhaberinnen* den perversen Charakter des patriarchalen und kapitalistischen Systems, das Liebe mit Besitz gleichsetzt und Frauen gegeneinander aufbringt, während die Kritik im Roman *Die Klavierspielerin* an die Figur der Mutter als Reproduzentin autoritärer Gesellschaftsstrukturen gerichtet ist. Die Geschichte von einer komplizierten, sogar kranken Mutter-Tochter-Beziehung stellt keine Identifizierungsgeschichte der Tochter dar, sondern eine Gesellschaftskritik und Parodie der Psychoanalyse. Diese Mutter-Tochter-Beziehung stellt die Basis für die Passivität der Frau dar, indem sie als die ganze gesellschaftliche Struktur interpretiert wird, in der die Passivität der Frau perpetuiert und durch die mütterliche Erziehung eigentlich eingeführt wird. Zugleich verkauft Gerti in *Lust* ihren Körper, der täglich sadistisch vergewaltigt wird, für Geschenke und neue Klamotten. Die Kapitalismuskritik wird mit der sexualisierten Sprache des Porno-Diskurses noch deutlicher und drastischer.

Das Sprachspiel und –Experiment sind wichtige Elemente in Jelineks Poetik. Obwohl die Sprache im Roman *Die Liebhaberinnen* eher einfacher scheint, wird die Geschichte durch Parallelismen, Anaphern, Zeugmata und anderen sprachliche Mitteln in einer einfacheren Architektonik des Textes erzählt. In den Romanen *Die Klavierspielerin* und *Lust* kommen die Reife der Autorin, ihr scharfer Intellekt und die für sie spezifische sprachliche Experimentierfreudigkeit besonders zum Ausdruck.

Ein weiteres Mittel, mit dem Jelinek ihre Gesellschaftskritik übt, ist ihre Erzählperspektive. Aus allen drei Romanen geht ein kritischer Mangel an kollektivem Bewusstsein und dem Gefühl der Gemeinsamkeit hervor. Aus diesem Grund durchbricht das erzählende Subjekt die diegetische Grenze, sodass Jelinek ihre Kritik noch deutlicher ausüben kann. In der Episode der Gruppenvergewaltigung in *Lust* übt Jelinek, wie im Roman *Die Liebhaberinnen*, starke Kritik an der Menschheit im Allgemeinen, wobei sie sich der *wir*-Perspektive bedient. Auf der anderen Seite befiehlt die Erzählinstanz am Ende von *Lust* den LeserInnen nach dem

Lesen über den Text nachzudenken und eigene Verantwortung zu übernehmen, was mit der *ihr*-Perspektive noch stärker betont wird.

Es wird klar, dass die Pathologie der Intimbeziehungen in Jelineks Romanen einen provozierenden Motivkomplex darstellt, während zum eigentlichen Thema ihrer Romane die kranke Gesellschaft im Ganzen wird. Jelineks Gesellschaftskritik ist somit an alle gerichtet, d. h. an jeden Menschen selbst. Jelinek schuf höchst kritische und provozierende Texte, in denen jeder seinen oder ihren Teil der Schuld hat: die Figuren bzw. Typen, wie auch die LeserInnen selbst. Doch sie legt immer den Akzent auf die weibliche Erfahrung, die sie mit besonderer "weiblicher" Stimme artikuliert (vgl. Lukić 2001, S. 247), betont aber zugleich auch, wie wichtig es ist, das bestehende System auf allen seinen Ebenen zu ändern. Um dieses Ziel zu erreichen, ist es in erster Linie notwendig, die gesellschaftliche Ungleichheit auf allen Ebenen des menschlichen Handelns (sprachliche, ökonomische und gesellschaftliche) aufzudecken. Dafür muss Jeder und Jede seine/ihre eigenen Gedanken, Taten und Säumnisse analysieren und verändern.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Jelinek, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007 (zitiert als: LH).

Jelinek, Elfriede. *Die Klavierspielerin*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1991 (zitiert als: KS).

Jelinek, Elfriede. *Lust*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2004 (zitiert als: LU).

Sekundärliteratur:

Cornejo, Renata. „Die Liebhaberinnen“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 85-89.

Čiković, Marin. *Postfeministische Lektüren von Werken Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks und ihre Implementierung im Literaturunterricht*, 2016, Philosophische Fakultät Zagreb, Diplomarbeit,

<<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/7036/>> (letzter Zugriff: 10.6.2020)

Degner, Uta. „Mythendekonstruktion“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 41-47.

Fiddler, Allyson. „Problems with Porn: Situating Elfriede Jelinek's *Lust*“, in: *German Life and Letters*, 44/5, Wiley, Hoboken, New Jersey, 1991, S. 404-415.

Fromm, Erich. *Umijeće ljubavi*, Naprijed, Nolit, Zagreb, Beograd, 1984.

Gürtler, Christa; Mertens, Moira. „Frauenbilder“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 272-277.

Haines, Brigid. „Beyond Patriarchy: Marxism, Feminism, and Elfriede Jelinek's *Die Liebhaberinnen*“, in: *The Modern Language Review*, 92/3, 1997, JSTOR 3733391, S. 643-655.

Hanssen, Beatrice. „Elfriede Jelinek's Language of Violence“, in: *New German Critique*, 68, 1996, JSTOR 3108665, S. 79-112.

Jakšić, Nataša. „Seksualnost u novoj ženskoj prozi“, in: *Književna smotra*, 153/3, Blažina, Dalibor (Hrsg.), Zagreb, 2009, S. 67-77.

Janz, Marlies. *Elfriede Jelinek*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar, 1995.

Kosta, Barbara. „Inscribing Erika: Mother-Daughter Bond/age in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*“, in: *Monatshefte*, 86/2, 1994, JSTOR 30159536, S. 218-234.

Lacko Vidulić, Svjetlan. „Elfriede Jelinek – feministički vamp“, in: *Tema*, 8/9, 2004, S. 56-59.

Lacko Vidulić, Svjetlan. „*Und die Frau gehört der Liebe*. Zur Geschlechterspezifität der Liebesmythen in den Romanen Elfriede Jelineks“, in: *Zagreber germanistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, Zagreb, 2004, S. 159-175.

Leskovec, Andrea. *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, WBG, Darmstadt, 2011.

Levin, Tobe. „Introducing Elfriede Jelinek: Double Agent of Feminist Aesthetics“, in: *Women's Studies Int. Forum*, 9/45, 1986, S. 435-442.

Lukić, Jasmina. „Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri“, in: *Treća*, 1-2/3, Zagreb, 2001, S. 237-250.

Pizer, John. „Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek“, in: *Monatshefte*, 86/4, 1994, JSTOR 30153333, S. 500-513.

Sablić Tomić, Helena. *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb, 2005.

Scott, Claire E. „A Forcible Return to the Womb: Elfriede Jelinek's *Lust* (1989) and the Melodramatic Mode“, in: *The German Quarterly*, 91/2, Wiley, Hoboken, New Jersey, 2018, S. 108-122.

Svandrlík, Rita. „*Oh, Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier*“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 102-113.

Svandrlík, Rita. „Patriarchale Strukturen“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 267-272.

Swales, Erika. „Pathography as Metaphor: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*“ in: *The Modern Language Review*, 95/2, 2000, JSTOR 3736144, S. 437-449.

Tacke, Alexandra. „*Die Klavierspielerin*“, in: *Jelinek-Handbuch*, Janke, Pia (Hrsg.), J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar, 2013, S. 95-102.

Zlatar, Andrea. „Tijelo: modus komunikacije (romani Slavenke Drakulić)“, in: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, S. 100-118.

**** Plagiatsklausel:**

Izjavljujem pod stegovnom odgovornošću (Pravilnik o stegovnoj odgovornosti studenata, čl. 3, točka 6) da sam ovaj diplomski rad izradila samostalno, koristeći se isključivo navedenom literaturom, prema uzusima znanstvenoga rada.