

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Bc. Daria Gordova

Weibliche Sexualität und Selbstbestimmung in den Romanen von E. Jelinek

Female sexuality and self-determination in E. Jelinek's novels

Ženská sexualita a sebeurčení v románech E. Jelinek

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 3. 2021

Daria Gordova

Danksagung

Mein hauptsächlicher Dank gilt Dr. phil. Thomas Schneider sowohl für die Betreuung dieser Arbeit als auch für zahlreiche Ratschläge und Motivation.

Ein großer Dank auch an meine Freunde, die mich dabei unterstützt haben.

Abstract

Die Arbeit beschäftigt sich mit Frauenbildern in ausgewählten Romanen der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek. Der Fokus liegt dabei auf der Betrachtung der weiblichen Sexualität und Identität in den Werken *Die Klavierspielerin*, *Lust* und *Die Liebhaberinnen*. Den Hintergrund bilden feministische Theorieansätze, vor allem diejenigen Elaine Showalters und Judith Butlers. Die Entwicklungen der Protagonistinnen werden als eine durch die patriarchale Kultur geprägte nachvollzogen und analysiert und im Anschluss miteinander verglichen, um zu generellen Aussagen über die kritische Darstellung von Patriarchat und toxischer Männlichkeit im Werk Jelineks zu gelangen.

Schlüsselwörter: Feminismus, Gender, weibliche Sexualität, Selbstbestimmung, Elfriede Jelinek

Abstrakt

Tato práce se zabývá obrazem ženy v románech rakouské spisovatelky Elfriede Jelinek. Zaměřuje se na vývoj ženské sexuality a identity v románech *Die Klavierspielerin* (Pianistka), *Lust* (Slast) a *Die Liebhaberinnen* (Milovnice). Analýza se opírá především o feministické a genderové teorie Elaine Showalter a Judith Butler. Vývoj protagonistek je chápán jako formovaný patriarchální kulturou, na základě čehož budou postavy analyzovány a následně porovnány. Práce si klade za cíl zjistit, jak jsou v dílech Jelinek obecně zobrazeny patriarchát a toxická maskulinita.

Klíčová slova: feminismus, gender, ženská sexualita, sebeurčení, Elfriede Jelinek

Abstract

This thesis deals with women's images in the chosen novels by the Austrian writer Elfriede Jelinek. The focus lies on exploring women's sexuality and identities in *Die Klavierspielerin* (The Piano Teacher), *Lust* (Lust) and *Die Liebhaberinnen* (Women as Lovers). As for the methodology, I draw on feminist literary criticism and gender studies, primarily Elaine Showalter's and Judith Butler's theories. The development of female protagonists is comprehended as formed through patriarchy – it will be analyzed and the individual results will be compared in order to get to the general issue about depiction of patriarchy and toxic masculinity in Jelinek's work.

Key words: feminism, gender, women's sexuality, self-determination, Elfriede Jelinek

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Frauenliteratur und Literaturtheorie	9
3. Elfriede Jelinek	14
3.1 Biografie	14
3.2 Aspekte des Werks	15
4. Die Klavierspielerin	19
4.1 Einführung in den Text.....	19
4.2 Erika Kohut.....	21
4.2.1 Lebensweise.....	21
4.2.2 Erikas Mutter	23
4.2.3 Walter Klemmer.....	25
4.2.4 Erikas Selbsteinschätzung	27
4.2.5 Erikas Sexualität	29
5. Lust	39
5.1 Einführung in den Text.....	39
5.2 Gerti	42
5.2.1 Lebensweise.....	42
5.2.2 Hermann.....	44
5.2.3 Michael.....	45
5.2.4 Gertis Selbsteinschätzung.....	47
5.2.5 Gertis Sexualität.....	49
6. Die Liebhaberinnen	55
6.1 Einführung in den Text.....	55
6.2 Brigitte	56
6.2.1 Selbsteinschätzung.....	56
6.2.2 Brigittes Sexualität.....	58
6.3 Paula	59
6.3.1 Selbsteinschätzung.....	59
6.3.2 Paulas Sexualität	62
7. Vergleich der Protagonistinnen	65
8. Weibliche Identitäts- und Sexualitätsentwicklung im Kontext des Patriarchats	75
9. Zusammenfassung	82
10. Bibliografie	84

10.1	Primärliteratur.....	84
10.2	Sekundärliteratur	84
10.2.1	Literatur.....	84
10.2.2	Elektronische Quellen	85

1. Einleitung

Absicht dieser Arbeit ist eine genaue Betrachtung der Lebensgeschichten von weiblichen Protagonistinnen in ausgewählten Romanen der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek. Der Fokus liegt dabei nicht auf der Form, auf Jelineks Stil oder Narration, sondern auf den konkreten Inhalten der Texte: auf den Aspekten von Körperlichkeit, Sexualität und Selbstwertgefühl der Protagonistinnen im Kontext einer patriarchal bestimmten Gesellschaft. Eine Betrachtung dieser soziologischen Aspekte scheint mir relevanter zu sein als eine stilistische Untersuchung, da Jelinek zwar auch in Bezug auf die immanente Weiterentwicklung der Literatur eine wichtige Autorin für die österreichische – und insbesondere feministische – Szene ist, jedoch seit ihren Anfängen vor allem auch als eine inhaltlich umstrittene Schriftstellerin gilt.

In der Rezeption ihrer Werke begegnet man daher extrem kritischen, ja abwertenden Aussagen wie z. B., dass Jelineks Prosa „so schlaff ist wie ein Kaugummi im Mund eines Pornoserien-Filmsternchens“ oder dass Jelineks Stil „nach Gänsefett riecht“. (Clavel, z. n. Bartens, Pechmann 1997: 106) Gleichzeitig spricht man lobend von Jelineks „Texte(n) ohne Haltegriffe“ mit starkem „moralischen Anspruch“ und „satirischer Schärfe“, womit sie „zu einer erfreulichen Ingredienz österreichischer Gegenwartsliteratur“ erklärt und „endgültig in die Spitze der fortschrittlichen Autoren Österreichs eingereiht“ wird. Darüber hinaus wurde Jelinek als ernstzunehmende Autorin mit einem starken sozialen Engagement auch der „österreichischen Anti-Literatur“ zugerechnet. (Lamb-Faffelberger 1992: 37)

Wenn es also auch wichtig ist zu betonen, dass Jelinek als weibliche Schriftstellerin für die Literatur von großer Bedeutung ist, soll ihr Schreiben in dieser Arbeit jedoch nicht mit einem weiblichen Schreiben im Sinne einer *écriture féminine* in Verbindung gebracht werden. Jelineks Stil ist wie der anderer Autorinnen nicht einfach als weiblich beschreibbar, klassifizierbar oder gar reduzierbar, nicht zuletzt, weil es auch männliche Autoren gibt, deren Schreiben als *écriture féminine* bezeichnet werden kann. Auch aus diesem Grund sind vor allem die sozialdiagnostischen und sozialkritischen Inhalte ihrer Romane für diese Arbeit zentral.

In den drei Romanen – *Die Klavierspielerin*, *Lust* und *Die Liebhaberinnen* – wird der Fokus auf den vier Protagonistinnen liegen, die verschiedene Persönlichkeiten, Hintergründe und Lebensziele haben. Das Ziel der Arbeit ist, aufgrund einer genauen Betrachtung dieser Frauenfiguren zu erfahren, wie sich ihre Selbstbestimmung und Sexualität zueinander verhalten

und voneinander unterscheiden und wie sie als durch die patriarchale Kultur geprägt und beschädigt dargestellt werden. Das wird dann entscheidend für die vergleichende Analyse und die abschließende Diagnose der Entwicklung weiblicher Identität und Sexualität im Kontext des Patriarchats.

2. Frauenliteratur und Literaturtheorie

“Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumption in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see – and therefore live – afresh.“ (Rich 1972: 18)

Mit dieser Aussage plädiert Adrienne Rich in *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* empathisch für eine kritische Betrachtung der Literatur und der damit verbundenen Position der Frau in der Gesellschaft. Inzwischen gibt es eine Vielzahl literarischer Werke, die man auf solche Weise sowohl als Motivation wie auch als Stoff für feministische Kritik betrachten kann. In diesem Zusammenhang ist eine Aussage von Babka erwähnenswert:

„Eines der ersten Ziele der feministischen Literaturtheorie war es, durch die kritische Analyse von Diskriminierungsstrukturen Bewusstseinsarbeit hinsichtlich der Marginalisierung von Frauen im literarischen Bereich zu leisten.“ (Babka 2004: 190-191)

Es war jedoch nicht immer möglich, als Frau zu schreiben, geschweige denn Werke aus feministischer Sicht zu analysieren – die Situation hat sich im Vergleich zu früher erst in den letzten Jahrzehnten wesentlich entwickelt. Man muss an dieser Stelle an Autorinnen wie die Brontë Schwestern, George Eliot oder George Sand erinnern, die entweder durch ihr ganzes Leben lang unter männlichen Pseudonymen geschrieben oder sich dafür zumindest in einigen Situationen entschieden haben, weil sie als Frauen nicht schreiben durften. Die Tatsache, dass Frauen als Autorinnen früher nicht bekannt waren oder nicht bekannt werden konnten, liegt nicht an ihrem Mangel an Talent oder ihren Fähigkeiten zu schreiben, sondern an Regeln, die den Frauen damals auf nahezu totalitäre Weise vorgeschrieben waren. (vgl. Lindhoff 1995: 31)

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter führte 1979 den Begriff *gynocriticism* ein, der sich auf Werke von Frauen konzentriert und in dessen Rahmen sie drei Phasen der Frauenliteratur unterscheidet: *feminine phase* (von ca. 1840 bis 1880), *feminist phase* (1880-1920) und *female phase* (1920 bis zur Gegenwart):

- Während der ersten, der femininen Phase, gab es unter den Frauen die Adaption an vorgeschriebene Regeln und die Internalisierung von männlichen Normen, indem sie männliche

Pseudonyme für ihre Autorschaft benutzten. (Brontë-Schwester, George Eliot, Florence Nightingale)

- In der zweiten, der feministischen Phase, geht es um politische Kämpfe um die ästhetische Qualität der Kunst. (Sarah Grand, George Egerton, Mona Caird)

- Schließlich handelt es sich in der dritten, der *female phase*, um weibliche Selbstentdeckung, die als entscheidend für die Kunst gilt. (Dorothy Richardson, Katherine Mansfield und Virginia Woolf) (vgl. Lindhoff 1995: 40; Lee 1997)

Seitdem Frauen freier und selbstbestimmter als früher schreiben können, hat sich das Problem der totalitären Regeln, denen sie unterlagen, in ihre Texte verschoben. Nun haben sie die Möglichkeit, die Macht, die über ihre Existenz beherrscht, bzw. wie oben erwähnt – die Diskriminierungsstrukturen – in ihrem Schreiben hervorzuheben und kritisch zu beleuchten, wie man es z. B. im Werk Elfriede Jelineks beobachten kann.

Frauen haben darüber hinaus angefangen nicht nur beim Schreiben, sondern auch bei der Text- und Werkanalyse, das Geschlecht zu betonen. In diesem Kontext gibt es verschiedene Ansichten zu dem, was als weibliches Schreiben bezeichnet werden könnte. Showalter führt in *Towards Feminist Poetics* vier Modelle des weiblichen Schreibens an, in denen es sich von dem männlichen unterscheiden könnte:

- Biologisch: Es geht um Wahrnehmung des Körpers als literarischer Ausdruck. Die Gefahr liegt hier darin, dass das Hervorheben des Körpers normativ werden könnte.
- Linguistisch: Hier spricht man von der unterschiedlichen Benutzung der Sprache zwischen den Geschlechtern. Auch hier gibt es eine problematische Seite: Es gibt keinen Beweis, dass die Biologie die Sprachbenutzung beeinflusst. Unterschiedliche Zugänge zu Sprache und Ausdruck sind im Vergleich zu Unterschieden in der Sprachbenutzung wesentliche Argumente, z.B. die Zensur, die bestimmte Ausdrücke betrifft und die die Frauen einhalten mussten.
- Psychoanalytisch: Der Unterschied des weiblichen Schreibens liegt im Unbewussten und beeinflusst die Schreibweise. Dieses Modell kann wiederum keine historische Entwicklung und ethnischen und sozialen Unterschiede erklären.
- Kulturell: Hier werden die drei oben erwähnten Modelle verbunden und in den gesellschaftlichen Kontext versetzt. Verschiedene Frauengruppen sind von der kulturellen Erfahrung (Ethnizität, sozialer Status, Gender) beeinflusst und arbeiten auf diesen

unterschiedlichen Hintergründen mit einem Text auf verschiedene Weise. (vgl. Showalter 2007: 123)

Wenn demnach das Geschlecht in der Literatur bzw. Literaturtheorie und -Kritik hervorgehoben wird, wird seine Relevanz mit verschiedenen Bedingungen verbunden, die jedoch diskutabel sind.

Spätestens seit den entsprechenden Veröffentlichungen von Hélène Cixous in den 1970er Jahren wird mit weiblichem Schreiben der Begriff der *écriture féminine* verbunden, und dies bis heute oft auf emphatische Weise. Innerhalb von Showalters Modellen würde dieses Konzept zum biologischen Modell passen. Begründet von vor allem französischen feministischen Theoretikerinnen, beschreibt es sowohl eine bestimmte Schreibweise, die die phallogozentrische Ordnung zerstört – „the turn to *fémininité* as a challenge to male-centered thinking“ (vgl. Jones 1981: 247), als auch die Bedeutung des weiblichen Körpers und der Emotionen, die nicht mehr von der männlichen Wahrnehmung abhängen. (vgl. Jones 1981: 248) Jones referiert in ihrem Text Luce Irigarays and Hélène Cixous' Betonung von Körper und weiblicher Libido: „If women are to discover and express who they are, to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they must begin with their sexuality. And their sexuality begins with their bodies, with their genital and libidinal difference from men.“ (Jones 1981: 252)

Nichtdestotrotz hat Cixous ihre Position später relativiert und zugegeben, dass es keine Schreibweise gibt, die die Weiblichkeit exklusiv betont. (vgl. Showalter 2007: 136) Es gibt darüber hinaus auch männliche Autoren, die antiphallogozentrische Texte verfasst haben, wie zum Beispiel James Joyce oder Jean Genet. (vgl. Jones 1981: 251) Überdies scheint das Konzept einer *écriture féminine* im Einklang mit Showalters Modell zu normativ zu sein: Diese Theorie wurde deswegen auch essentialistisch bezeichnet (vgl. Jones 1981: 253), da es sich dabei um zwei Geschlechter als die einzigen und universalen handelt, womit die klassische Geschlechterdichotomie noch einmal festgeschrieben würde.

Ann Rosalind Jones kritisiert diesen Zugang zur Literatur, der eher die libidinöse Seite des Körpers der Autorin und nicht frühere Autorinnen und Editorinnen in ihrem sozialen feministischen Engagement betont:

„But literary modes and language itself cannot be the only targets for transformation; the context for women's discourses needs to be thought through and broadened out. A woman may experience *jouissance* in a private relationship to her own body, but she writes for others. Who writes? Who

reads? Who makes women's texts available to women? What do women want to read about other women's experience? To take a stance as a woman poet or novelist is to enter into a role criss-crossed with questions of authority, of audience, of the models of publication and distribution. I believe that we are more indebted to the 'body' of earlier women writers and to feminist publishers and booksellers more than to any woman's libidinal/body flow." (Jones 1981: 259)¹

Sie fügt später hinzu: „Women's writing will be more accessible to writers and readers alike if we recognize it as a conscious response to socioliterary realities, rather than accept it as an overflow of one woman's unmediated communication with her body.“ (Jones 1981: 260) Diese Stelle markiert einen möglichen Übergang zu Judith Butler mit ihrem für die feministische Theoriebildung zentralen Werk *Gender Trouble*, wo sie Gender als ein Konzept einführt, das sich vom Konzept des biologischen Geschlechts unterscheidet. Es handelt sich dabei um das soziale und psychologische Geschlecht einer Person, die nicht immer mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmen muss, weswegen man nicht von einem universalen weiblichen Schreiben sprechen kann – die Bedingungen können sich wesentlich unterscheiden:

“If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender's performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality.” (Butler 1990: 141)

In Absetzung von dem Konzept von *écriture féminine* halte ich es im Anschluss an Showalter und Butler für zielführend, weibliches Schreiben nicht auf eine essenzialistisch feststehende weibliche Körper- und Schreiberfahrung, sondern auf soziale und kulturelle Aspekte und deren

¹ Der Begriff *jouissance* kann wie folgt verstanden werden: “1. In psychoanalytic theory, for Lacan, an erotic ecstasy beyond the Freudian ‘pleasure principle’, akin to the ‘death drive’ since entering the symbolic order requires its loss, normalizing and regulating pleasure (*plaisir*). The subsequent lack of *jouissance* leads to a doomed quest for this lost plenitude. In Kristeva's feminist theory, Lacan's concept is transformed into *jouissance féminine*—the feminine libidinal drive repressed by the symbolic order. 2. In literary and cultural theory, for Barthes, textual bliss in reading which disrupts expectations and challenges the reader to participate (which he associates with writerly texts) as distinct from textual pleasure (*plaisir*): comfortable reading that confirms one's cultural assumptions, which he associates with the closed forms of readerly texts: see classic realist texts.” (Oxford Reference)

performative Ausgestaltungen – im restriktiven wie im emanzipatorischen Sinne – zu beziehen. Die Reduktion auf das biologische Geschlecht als die Bedingung zum Schreiben innerhalb der *écriture féminine* würde z.B. die Tatsache, dass es auch männliche Autoren gibt, die auf solche Weise schrieben, ausschließen. Im Unterschied dazu werden bei dem kulturellen Modell Showalters unterschiedliche und konkrete Bedingungen unabhängig vom biologischen Geschlecht in Betracht genommen, die auch mit Butlers Theorie der gender performance zusammenhängen und zuletzt die Wichtigkeit des (historischen, sozialen, ethnischen) Inhalts über die Wichtigkeit des (weiblichen) Körpers stellen. Literarische Werke müssten also als “a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us” (Rich 1972: 18) betrachtet werden, damit die “Diskriminierungsstrukturen” und die “Marginalisierung der Frauen” (Babka 2004: 190-191) in ihren konkreten und nur als solche kritisch benennbaren und veränderbaren Zusammenhängen veranschaulicht werden.

Insbesondere wichtig wäre das für Elfriede Jelinek, deren Texte sich mit dem patriarchalen System auseinandersetzen und entdecken und es in seinen Strukturen durchleuchten. Dabei wird nicht, wie die *écriture féminine* es tut, die libidinöse Seite der Autorin betont, sondern die Sexualität und Libido ihrer Protagonistinnen, deren Darstellung dann entscheidend für die Form und bestimmte Themen von Jelineks Romanen ist.

3. Elfriede Jelinek

3.1 Biografie

Elfriede Jelinek wurde am 20. 10. 1946 als einziges Kind von Olga Ilona und Friedrich Jelinek in Mürzzuschlag geboren. Ihr Vater war Jude, kommend vom Proletariat im Unterschied zu der Mutter, die Katholikin war und zur Groß-Bourgeoisie gehörte. (vgl. Janke 2013: 2) Diese Diskrepanz wird später für Jelinek zu einem Problem. Die Mutter war dominierend und unter ihrem Einfluss wurden a priori bessere Möglichkeiten für ihre Familie verlangt: Mit ihrer Hilfe erwirbt Friedrich noch mit fünfzig Jahren einen Dokortitel und Elfriede Jelinek wurde „eine höhere Erziehung“ gewährt. (vgl. Janke 2013: 3)

Jelinek und ihre Mutter wohnen später in Wien. (vgl. Sander 1996: 16) Nachdem der Vater psychisch erkrankt und im Pflegeheim stirbt, lenkt die Aufmerksamkeit der Mutter auf Elfriede um. Ihr ganzer Tag ist mit verschiedensten Arten von Unterricht erfüllt. Sie besucht eine Klosterschule, später das Gymnasium, Ballett-, Klavier- und Geigenstunden. Danach fängt sie an, am Wiener Konservatorium zu studieren, scheitert aber offensichtlich infolge der hohen Ansprüche psychisch. 1971 schließt sie nach dem Abbrechen des Studiums der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte ihr Orgelstudium im Konservatorium ab, ihr psychischer Zustand bleibt aber immer noch zerbrechlich. (vgl. Janke 2013: 4) Elfriede Jelinek überträgt dann die inneren Spannungen ins Schreiben. (vgl. Janke 2013: 5) Krankheit und Tod des Vaters und die unendliche Aufgabenerfüllung gehen als Thema in *Die Klavierspielerin* ein. (vgl. Janz 1995: 71)

Was das Leben außerhalb der Familie betrifft, zieht Elfriede Jelinek in den frühen 1970-ern nach Berlin. (vgl. Sander 1996: 16) Dort nimmt die Autorin an verschiedenen Protesten teil, innerhalb der 1968-er Bewegung und z. B. an Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg. Für weitere Ereignisse engagierte sie sich auch literarisch, wie z. B. mit dem Text *der fall des leander kaiser* oder einem Flugblatt für die Proteste gegen den Twen-Shop. Es wurde darüber hinaus ein Aktionsstück *rotwäsche* zusammen mit dem Komponisten Wilhelm Zobl ausgedacht, das aber nicht aufgeführt wurde. (vgl. Janke 2013: 9)

Zu jener Zeit konnte Jelinek als Maoistin bezeichnet werden, was sich später in der Richtung Marxismus ändert. (vgl. Janke 2013: 9) Bis 1991 war sie KPÖ-Mitglied, wo sie einen Beitrag zur Kunst von Frauen für das Kulturpolitische Forum der KPÖ verfasst. Außerdem verdient ihr Beitrag zu der Partei auch als Musikerin eine Erwähnung. (vgl. Janke 2013: 13 und Sander 1996: 16)

In den 1980ern hat Jelinek an Protesten gegen Kurt Waldheim teilgenommen und sich der Frage der Schuld Österreichs gewidmet. Generell war sie in den 1980-ern und 1990-ern äußerst politisch aktiv: Sie verfasste Texte, unterschrieb verschiedene Petitionen und war Mitglied von vielen Organisationen. (vgl. Janke 2013: 13) Sie trat gegen Rechtsextremismus auf und stand für den Einsatz für Minderheiten und von der Gesellschaft Ausgegrenzte auf. Darüber hinaus hat sie sich mit der gesellschaftlichen und ökonomischen Situation von Künstler*innen beschäftigt. (vgl. Janke 2013: 14)

Jelinek ist auch für ihr feministisches Engagement bekannt. Als sie im Jahr 1978 den Roswitha-Preis erhalten hatte, hielt sie eine Rede, warum ein solcher Preis überhaupt existieren muss. Von 1977 bis 1987 arbeitete sie bei der feministischen Zeitschrift *Die schwarze Botin*, hat vom Ende der 1970er bis Ende der 1980er an verschiedenen feministischen Lesungen teilgenommen und Texte über Irmgard Keun, Claire Goll und Ria Endres verfasst. (vgl. Janke 2013: 11) In den 1980ern schrieb sie über andere Schriftstellerinnen wie Ingeborg Bachmann, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz, Christa Wolf und Virginia Woolf und generell über die Stellung der Frau in der Kunst. Wichtig für ihr Engagement sind auch ihre Positionierung gegen die sexuelle Ausbeutung der Frau, die sexuelle Darstellung von Frauen und Gewalt gegen Frauen, die PorNO-Kampagne der Zeitschrift *Emma*, die Solidarisierung mit weiblichen Mobbing-Opfern und politisch verfolgten Künstlerinnen sowie die Forderung nach Selbstbestimmung von Frauen und Protesten gegen die frauenfeindliche Politik der ÖVP-FPÖ-Regierung. (vgl. Janke 2013: 12)

2004 bekommt Jelinek den Nobelpreis „für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“ (Weingartner 2016) und ist auf diese Weise eine der fünfzehn Frauen, die den Nobelpreis in Literatur erhalten haben. Sie bleibt weiterhin politisch und literarisch engagiert.

3.2 Aspekte des Werks

Tradition und Mythenzerstörung

Als Hauptthemen führt Janz bei Jelinek folgende Themen an: Trivialmythen (diese betreffen das für diese Arbeit verwendete Werk *Die Liebhaberinnen*), Mythen des Künstlertums (*Die Klavierspielerin*), Mythen der Frau, Natur und Sexualität (*Lust*) und die Unschuld des Denkens. Pia Janke spricht in ihrem *Handbuch zu Jelinek* von weiteren und genaueren Themen, nämlich

Ökonomie, patriarchale Strukturen, Frauenbilder, Heimat, Natur, Nationalsozialismus, Untote, Körper-Sport-Krieg, Medien und Musik. Außer dem des Nationalsozialismus ziehen sich beinahe all diese Themen auch durch die für diese Arbeit ausgewählten Werke.

Um ins Thema von Jelineks Werk tiefer einzusteigen, ist es von großer Bedeutung, ihre Schreibweise zu betrachten:

„Jelineks Texte speisen sich aus unterschiedlichen Schreibtraditionen, die von der unmittelbaren Zeitgenossenschaft bis in die Antike zurückreichen. Inhaltlich wie stilistisch lassen sie sich bestimmten Phasen des experimentellen Schreibens in Österreich (Wiener Gruppe und Umfeld) wie international (Popliteratur der 1960er Jahre) und bestimmten gesamtgesellschaftlichen wie literarischen Diskursen (Feminismus, Antikapitalismus, Antifaschismus) zuordnen.“ (Janke 2013: 39)

Wie oben erwähnt, ist die Mythenthematik für Jelinek nicht unwichtig. Sie verarbeitet Muster der Trivial- und der „hohen“ Kultur, wandelt sie in Montagen und Collagen um und „bricht sie ideologiekritisch um“. (Janke 2013: VIII und 8):

„Jelineks Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Trivialmythen-Konzept Ende der sechziger Jahre war die Initialzündung für die Entwicklung ihrer eigenen ästhetischen Position [...]. Beeinflusst von der zeitgenössischen experimentellen Literatur der Wiener Gruppe und der amerikanischen Pop-Kultur, nämlich Pop Art, entwickelt Jelinek ihre bestimmte Schreibweise.“ (Janz 1995: VII)

Trotz des Einflusses von Barthes besteht Janz darauf, die Werke Jelineks nicht als ein reines postmodernes Spiel mit kulturellen Mustern anzusehen. Es geht ihr nämlich um „deren satirische Entlarvung im Kontext von Feminismus und Faschismus-Kritik“. (Janz 1995: VIII) Es ist aber erwähnenswert, dass auch in späteren Werken Barthes' Bedeutung für Jelinek wichtig bleibt, wenn sie z. B. in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* und in *Lust* Mythen der Natur und der Sexualität umstürzt.

Wie für Barthes ist es für Jelinek wichtig, „das Bild einer unbeweglichen Menschheit zu zerstören, die durch eine unendlich wiederholte Identität definiert wird“. (Barthes, z. n. Janz 1995: 9) Jelineks frühe Texte fassen „die geschlossene Existenz“ von Medienklischees zusammen, die auch zitiert werden. In späteren Texten sind ebenfalls Zitate aus der Literatur, Musik und Philosophie präsent, die den Status von Mythen haben und destruiert oder nach Jelinek deformiert werden sollen. (vgl. Janz 1995: 13 und Jelinek 1980: 50)

Zornauflehnung und Abjekt

„Ich glaube, meine Literatur ist so eine Literatur der Zornauflehnung [...], was mich vielleicht unterscheidet von vielen Autoren, die mit einer Leidenschaftlichkeit schreiben. Wenn man das liest, kotzt man das Leid ständig aus, aber nicht sein eigenes individuelles Leid, sondern das Leid einer Frau an der Gesellschaft oder einer engagierten Person in der Gesellschaft. [...] Meine Sache ist nicht, die positive Utopie, das was sein könnte, sondern das Schlechte, was ist, aufzuzeigen.“ (Friedl, Peseckas, Jelinek: 1988/1989)

Fiddler stellt heraus, dass Jelineks Ton nie positiv ist:

“But Jelinek will allow that her writing always bears a very black and pessimistic message. Her cynicism and hatred are omni-present, none of her characters escapes her scornful gaze, and few of her texts permit any glimpse of hope. [...] She is incapable of seeing things in a positive light, she maintains: „ich kann nichts Positives schildern. Das ist ein Unvermögen, weil ich wirklich die Verhältnisse eigentlich sehr schwarz sehe – ich hoffe natürlich auf eine Veränderung.“ (Fiddler 1994: 29)

Zorn und Negativität sind für Jelineks Stil also essenziell. Ohne diese Aspekte ist es für sie nicht möglich zu schreiben:

„Ja, meine literarische Technik liegt in der Negativität, in einer satirischen Beugung der Wirklichkeit und im auf-die Spitze-Treiben des Wirklichen, und das Wirkliche ist einfach schrecklich, und der Anreiz oder der Impetus meines Schreibens ist einfach Wut und Zorn, das kann ich nicht ändern. Wenn ich nicht Wut empfinde, sehe ich keinen Grund zu schreiben. Da habe ich angenehmere Dinge, die mich weniger Kraft kosten.“ (Berka, Jelinek 1993: 127-129)

Fiddler spricht darüber hinaus von realistischen Ansätzen, die insbesondere in Jelineks *Die Liebhaberinnen* auftauchen. Da sie nicht direkt eine realistische Schriftstellerin ist, spricht Fiddler von einer anderen Form des Realismus, nämlich von der realistischen Form als einer speziellen Linse, die Jelinek benutzt, um die grauenhaftesten Phänomene zu entdecken und zu vergrößern, damit das Bild zerstört wird. (Fiddler 1994: 31)

Wichtig für Jelineks Werke ist, Macht in der Gesellschaft und das von der Gesellschaft abhängige Leiden darzustellen, was zentral auch im sexuellen Kontext gezeigt wird. Um all das wahrzunehmen, muss der Leser also seine Komfortzone verlassen und sich mit den komplexen Zusammenhängen direkt auseinandersetzen. (Rétif, Sonnleitner 2008: 34)

Im Zusammenhang mit Jelineks Texten kann man vom Abjekt oder von Abjektion sprechen. Den Begriff kann man als „niedrig“ oder „verworfen“ interpretieren; im deutschsprachigen

Raum kann man weitere Begriffe wie „Abscheu“, „Verwerflichmachung“, „Verworfenheit“ und „Verwerflichkeit“ assoziieren. (Rétif, Sonnleitner 2008: 34) Julia Kristeva behandelt in ihrem *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* das Abjekt als etwas, was in einer Person Aversionsgefühle auslöst. Das Abjekt kann also sowohl etwas sein, was mit Leichen, Fäulnis, Aas als auch mit unangenehmen Zuständen von Lebensmitteln verbunden ist, wie z. B. die Haut der Milch.

Als das Abjekt langsam mehr und mehr zum Thema der Kunst wurde, waren damit Assoziationen wie „Schmutz, Exkrememente, Haare, Menstruationsblut oder verdorbenes Essen“ verbunden. (Rétif, Sonnleitner 2008: 35) Rétif und Sonnleitner sprechen über Jelineks Stil in diesem Zusammenhang, da in ihren Werken „Blut, Schmutz, Urin, Exkrememente, Sperma, Haare, verdorbene Nahrung, verwesendes Fleisch und Erbrochenes“ erwähnt werden und womit sie die Grenzen der „üblichen“ Literatur überschreitet. (Rétif, Sonnleitner 2008: 34)

Dies benutzt Jelinek nicht nur für die Deformierung der Mythen und ihre Faschismuskritik, sondern nach Rétif und Sonnleitner auch für „eine kritische Reflexion über die semantische Verschränkung vom Abjekten und Weiblichem“. Jelinek erwähnt in *Der endlosen Unschuldigkeit* den „natürlichkeitsschleim, der alles überzieht“, der Fetische der Ordnung, Sauberkeit und Moral zusammenfasst, nämlich alles, was als „üblich“, „normal“, „natürlich“ gilt. Das Abjekt zerstört die Mythen von Heimat, Kultur, Reinheit und Unschuld in Jelineks Werken, folglich berührt und irritiert es die Grenze des „natürlichkeitsschleims“. (Rétif, Sonnleitner 2008: 36) Schließlich behaupten Rétif und Sonnleitner, dass das weibliche Geschlecht als Figur des Abjekten zu den Hauptthemen bei Jelinek gehört: „Für Annette Doll bezeichnen die Metaphern der Verwesung in dem Roman *Die Liebhaberinnen* die Unmöglichkeit der Frau, eine weibliche Identität zu konstruieren.“ (Rétif, Sonnleitner, Doll 2008: 37)

Dazu passt die Aussage Sara Hustons über die Wirkung von Jelineks Sprache:

“It is enlightening to listen to her describe the way she uses language: ‘You don't settle comfortably into the language. You have to force it to acknowledge its lies, even when it doesn't want to... I force language to reveal the ideological dimension of words. I never let it rest - I drag it out of bed. Where that comes from, I don't know.’“ (Huston 2006: 85)

4. Die Klavierspielerin

4.1 Einführung in den Text

Die Klavierspielerin ist der Roman, der Elfriede Jelinek den Nobelpreis eingebracht hat. Das Werk wurde 1983 im Rowohlt Verlag veröffentlicht. Es handelt sich um die tragische Geschichte zwischen Erika Kohut und Walter Klemmer, wo noch Erikas Mutter als zweite wichtige Protagonistin erscheint. „Der Roman umfasst zwei Teile. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die symbiotische Beziehung zwischen Erika Kohut und ihrer Mutter. Das erotische Verhältnis der Klavierlehrerin zu ihrem Schüler Walter Klemmer bildet das Zentrum des zweiten Teils.“ (Kern 2008: 63)

Erika und ihre Mutter wohnen in der Wiener Josefstadt auf der Josefstädterstraße² im achten Bezirk, der als kleinbürgerlich gilt und wo meistens ältere Menschen leben. (vgl. Kern 2008: 27) „Gelegentliche Verbrechen in dem Stadtteil geben der Mutter einen Vorwand dafür, dass Erika sie nie lange allein lassen darf.“ (Kern 2008: 28) Deswegen passiert im Leben beider Frauen nicht viel außer Spaziergängen und Fernsehen. Nachdem Erika ihre Jugend auf dem Bauernhof mit ihrer Mutter und Großmutter verbracht hat (vgl. Kern 2008: 28), „hat sie beruflich nicht mehr viel vor sich: Vielleicht bekommt sie vom Bundespräsidenten noch den Professorentitel verliehen, mit dem sie sich jetzt schon schmückt, ansonsten wartet sie auf ihre Pensionierung.“ (Kern 2008: 28) Kern fügt hinzu: „Der Roman zeigt ein Panorama zwischen menschlicher Gewalt. Jelineks überzeichnete, bis ins Grotteske gesteigerte Erzählung rückt die psychischen Folgeschäden des kleinbürgerlichen Kampfes um den gesellschaftlichen Aufstieg in den Mittelpunkt.“ (Kern 2008: 5) Noch später bemerkt er:

„Rudolf Burger sieht Erika und ihre Mutter in erster Linie als typische Kleinbürgerinnen, die nach oben streben und sich nach unten abgrenzen. Für einen großbürgerlichen Lebensstil fehlen ihnen die Mittel, einige wenige Statussymbole müssen deshalb weithin sichtbar beweisen, dass man nicht zur Unterschicht gehört.“ (Kern 2008: 92)

Erika führt also ein ruhiges Leben, das in zwei Hauptpunkten beschrieben werden kann: Klavierstunden und Manipulation von der Seite der Mutter. Klavier spielt Erika ausgezeichnet, sie wird ständig als äußerst talentiert beschrieben. Sie gibt Konzerte und wirkt gleichzeitig als Lehrerin; das tut sie zwar problemlos, meistert jedoch das Lehramt nicht so gut

² „Die Straße liegt in der Wiener Josefstadt, dem 8. und kleinsten der Wiener Stadtbezirke. Seit dem 19. Jahrhundert entwickelte sich die Josefstadt zu einem Sitz des Bürgertums und der hohen Staatsbeamten, der Intellektuellen und Künstler, Schauspieler und Schriftsteller.“ (Kern 2008: 74)

wie das Klavierspielen. Das spiegelt sich dann in ihrem Verhältnis zu Schülern wider, das manchmal sogar an ein Hassverhalten grenzt:

„Ihr Schüler starrt auf seine ineinander verknäulten Hände hinab. [...] Einen flüchtigen Moment lang hat sie das Bedürfnis, den Kopf des Schülers bei den Haaren zu packen und ins Leibesinnere des Flügels zu schmettern, bis das blutige Gedärm der Saiten kreischend unter dem Deckel hervorspritzt.“ (K: 109)³

Zum Klavierspielen wurde sie durch den Druck der Mutter gebracht. Sie wollte, dass ihr Kind talentiert in der Musik wäre:

„Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen läßt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren. [...] Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal.“ (K: 27-28)

Trotz des Fleißes, mit dem sie versucht, die Tochter auf ihre Weise zu erziehen, scheint die Mutter selbst keine Talente zu haben – umso wichtiger ist es für sie, dass ihre Tochter im Leben mehr als sie erreicht, wobei Musik als Unterdrückungs- und Disziplinierungsmittel dient (vgl. Kern 2008: 6): „Die Mutter versteht selbst nichts von Musik, doch sie zwingt ihr Kind ins Geschirr dieser Musik.“ (K: 30)

Gleich wie beim Klavierspiel besteht der Druck im realen Leben von Kindheit an bis zum Moment, wenn Erika Ende Dreißig ist. Die Mutter „könnte leicht ihre Großmutter sein“ (K: 7), aber trotz des Alters nimmt sie die Erziehung ihrer wenn auch erwachsenen Tochter sehr ernst:

„Die Mutter hat bei dem Alter, das ihre Erika schon inzwischen selber erreicht hat, mit einer späten Abdankung schon nicht mehr gerechnet. Sie hat sich eingebildet, sie kommt bis zu ihrem Ableben auch so über die Runden. [...] Sie wird ihr Kind zwar möglicherweise nicht überleben können, aber dem Kind solange sie lebt überlegen bleiben.“ (K: 213)

Der Charakter der Mutter wird schon am Anfang mit der folgenden Situation erklärt: Sie sucht nach einem Grund, warum Erika spät gekommen ist. Dann wird es damit erweitert, dass Erikas Tür kein Schloss hat, dann noch, dass die Mutter ihr erklärt, was sie nicht tragen sollte, und hauptsächlich wird Erika noch von der Mutter ständig überzeugt, dass sie einzigartig ist. Dies zeugt vor allem von einem Bedürfnis nach ständiger Überwachung und Kontrolle, das mit der

³ Zitate aus *Die Klavierspielerin* unter der Sigle "K".

Hoch- bzw. Überschätzung der Tochter einhergeht und auf diese Weise zu dem Phänomen eines double bind führt (vgl. Wright 1993: 52), in dem sich diktatorische Vorwürfe und Lob vermischen.

Dieser toxischen Beziehung versucht Erika immerfort zu entkommen, doch es gelingt ihr nie. Während dieser Versuche findet sich Erika eine andere Realität suchend, denn sie wird mit ihrer Sexualität und Identität konfrontiert. Diesen Weg zur Selbstentdeckung und Selbstbefreiung versucht sie mit Walter Klemmer zu schaffen, doch sobald sie aus der toxischen Beziehung mit ihrer Mutter aussteigt, geht sie sofort in die gleiche mit Klemmer über, die mit physischen und emotionellen Verletzungen endet.

Das Werk ist durchgehend von unabhängigen Kommentaren der Erzählerin begleitet, sowohl zu der Handlung selbst als auch mithilfe der Passagen, in denen sie ausdrücklich über die Position der Frauen diskutiert. Die Männer werden hier als „Brüder“ dargestellt, während die Frau ein Opfer ist, was dann später im ganzen Text gleichfalls funktioniert, z.B.:

„Es kann bis zu einem mörderischen Streit führen, wenn der Mann es nicht aushält, danebengeschossen zu haben. Die Frau verschlimmert es nur, wenn sie ihm in dieser Situation tröstlich beispringt. Sie büßt es, indem sie von ihm besonders gemein besprungen wird, ohne daß es heute auch nur die geringste Vorspeise dazu gibt. Er trinkt sich einen Rausch an, und wenn sie sich dann noch weigern sollte, die Gabel zu machen, gibt es Prügel bis aufs Zahnfleisch. Und die Polizei rückt heulend aus, springt aus ihrem Polizeiwagen und fragt die Frau, warum sie so schreit. Sie soll wenigstens die Umgebung schlafen lassen, wenn sie selbst nicht schlafen kann. Dann bekommt sie die Adresse von dem Frauenhaus.“ (K: 137)

Das Werk im Allgemeinen enthält biographische Elemente aus Jelineks Leben. Sie wurde von ihrer Mutter gleichfalls allein erzogen, nachdem ihr Vater in die Psychiatrie eingeliefert worden war. So wie Erika fängt Jelinek später an, sich mit Musik zu beschäftigen, bis sie einen Burn-out erlebt. (Vgl. Janke, 2013: 4)

4.2 Erika Kohut

4.2.1 Lebensweise

„Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos. Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten. Die Fähigkeit zum Krabbeln und Kriechen hat dieses Insekt längst verloren. Eingebacken ist Erika in die Backform der Unendlichkeit.“ (K: 17-18) Wie oben schon kurz eingeführt wurde, dreht sich Erikas Leben um die Musik, nämlich das Klavierspielen. Kern

schreibt dazu in seinem Werk, dass Erika darunter leide, dass sie nicht aus ihrer eigenen Individualität große Musik erschaffe, sondern nur eine Interpretin der Werke anderer Komponisten sei. (vgl. Kern 2008: 24) Dieses Gebiet scheint jedoch das einzige zu sein, wo sie sich auskennt und wo sie von ihrer Mutter nicht so stark beeinflusst wird. Das ist auch das einzige Gebiet, wo es für sie Sinn macht, darin zu bleiben:

„Erika erkämpft sich einen kleinen Platz, noch in Sichtweite der großen Musikschröpfer. [...] Sie hat diesen Platz durch Studieren und Interpretieren ehrlich verdient! [...] Ein Hauptziel hat Erika jedoch mit allen anderen Interpreten gemeinsam: Besser sein als andere!“ (K: 18)

Erikas Alter kann man nicht sofort erfahren: Auf der ersten Seite wird nur angegeben, dass sie auf Ende Dreißig zugeht (vgl. K: 7), später wird hinzugefügt, dass sie „doppelt so alt ist wie ein Mädchen, das achtzehn Jahre alt ist“ (K: 192), woraus folgt, dass sie genau sechsunddreißig ist. Erika ist also kein Kind mehr, das ist das Alter einer erwachsenen Person. Es ist auch ein Beweis dafür, dass sie sich schon eine längere Zeit mit dem Klavierspiel beschäftigt und noch als Erwachsene mit ihrer Mutter zusammenwohnt.

Das ganze Leben arbeitet Erika fleißig, damit ihr Geld von der Mutter für bessere Zeiten gespart wird. (vgl. K: 9) Darüber hinaus geht Erika, wenn man sie draußen sieht, immer nach Hause (vgl. K: 10), was man ihrer Gehorsamkeit zuschreiben könnte. Trotzdem bedeutet es nicht, dass Erika den Wünschen ihrer Mutter immer blind folgt. Gleich am Anfang erfährt man darüber hinaus, dass „das Kind gerne lügt“ (K: 7) und dass sie manchmal gegen ihre Mutter aufsteht: „Du Luder, du Luder, brüllt Erika wütend die ihr übergeordnete Instanz an und verkrallt sich in ihrer Mutter dunkelblond gefärbten Haaren.“ (K: 11) Erika hat also auch ihre eigenen Wünsche, die sie nicht immer mit ihrer Mutter teilt, z.B. manchmal ein Kleid zu kaufen, wofür sie später gerügt wird.

Aus dem Grund, dass es ihr öfter eher nicht gelingt, ein Kleid zu kaufen, als umgekehrt, träumt Erika manchmal von dieser Möglichkeit: „In der Nacht, wenn alles schläft und nur Erika einsam wacht, [...] öffnet sie manchmal, sehr selten, die Kastentür und streicht über die Zeugen ihrer geheimen Wünsche.“ (K: 14) Es gefällt ihr auch der Gedanke, etwas Eigenes zu haben: „Jetzt hat sie eine Kleiderleiche mehr, die aber immerhin ihr Eigentum ist.“ (K: 14) Sowohl die Träume als auch dieser Gedanke weisen auf Erikas Willen hin, sich in einer Situation zu befinden, wo es keine Mutter gibt und sie sich selbst entscheiden kann, wohin sie geht und was sie besitzt. (vgl. Cornejo 2006: 162) Überdies versucht die Mutter ständig, Erika intensiv daran

zu hindern, woanders zu sein als zu Hause. „Diese Kleider sind der Mutter Indizien für Egoismus und Eigensinn.“ (K: 154)

4.2.2 Erikas Mutter

Die Figur der Mutter ist gleich relevant wie Erika Kohut selbst, denn sie übt einen großen Einfluss auf die Tochter aus: „Wir bleiben ganz unter uns, nicht wahr, Erika, wir brauchen niemanden.“ (K: 17), was einer toxischen Symbiose ähnelt. (vgl. Wright 1993: 52) Die Mutter will mit ihrer Tochter koexistieren, allerdings nur unter eingrenzenden Bedingungen. Renata Cornejo schreibt in ihrem Werk:

„In einer Art ‚Schocktherapie‘ betreibt Jelinek mit ihrem ‚bösen Blick‘ eine ‚psychopathologische Textexegese einer symbiotischen Beziehung, indem sie einen Extremfall der permanenten Verbindung mit der Mutter als eine Ich-in-Beziehung präsentiert und durch die Zuspitzung und ironisierte Schreibweise den Ort der Mutter-Tochter-Beziehung verzerrt, „daß das Bild der Bindung auseinanderfällt und die Nähte aufgedeckt werden.“ (Cornejo 2006: 153)

Schon am Anfang wird die Mutter als paranoid und aggressiv dargestellt:

„Die Mutter forscht, weshalb Erika erst jetzt, so spät, nach Hause finde? Der letzte Schüler ist bereits vor drei Stunden heimgegangen, von Erika mit Hohn überhäuft. Du glaubst wohl, ich erfahre nicht, wo du gewesen bist.“ (K: 7)

Wie aus diesem Zitat auch folgt, hält die Mutter die Situation unter Kontrolle, indem sie über alle Informationen zu Erikas Aufenthaltsort und Tätigkeit für jeden Tag verfügt. Später wird auch erwähnt, dass, wenn Erika ins Café geht, die Mutter weiß, in welches und wie man es erreichen kann. Noch weiter im Text, wenn Erika allein spazieren geht, bittet sie eine Freundin um eine Ausrede für sie im Falle, dass die Mutter sie anruft.

Die Mutter führt nicht nur Forschungen durch, um zu erfahren, wo Erika ist, sondern knotet die Tochter auch auf emotionale Weise an sich. Neben den Überzeugungen, dass Erika die Beste und einzigartig ist, mit denen sie die Selbsteinschätzung ihrer Tochter während der Verbote abzumildern versucht, drückt die Mutter so starke Gedanken aus, wie diesen, dass sie gegen Erikas Heirat ist. Das führt die Tochter zur Schlussfolgerung, dass sie sich „nie einem Mann unterordnen kann, nachdem sie sich so viele Jahre der Mutter untergeordnet hat“. (K: 17) Darüber hinaus erpresst sie Erika auf emotionale Weise, indem sie sie daran erinnert, dass die Mutter sterben könnte: „Die Mutter beginnt, auf die Mitleidstube zu drücken und, da

der Kampf bislang unentschieden steht, mit den unlauteren Mitteln ihres Alters und nahen Todes zu arbeiten.“ (K: 159)

Das alles könnte einer reinen Diktatur ähneln und Erika in ständiger Anstrengung halten, wenn es keine scheinbar humane Seite der Mutter gäbe. Gleichzeitig kann man beobachten, wie sie sich um Erika kümmert, z.B. während der Situation, als Erika spazieren gegangen ist und die Mutter nervös auf sie gewartet hat:

„Auf dem Nachtkastel, neben der Nachtkastellampe, das Buch, das die Tochter gerade liest. [...] Daneben ein vollgefülltes Wasserglas für den Durst der Nächte, denn soviel Strafe muß wieder nicht sein. Soeben füllt die gutartige Mutter das Glas zum wiederholten Male ganz neu mit Leitungswasser an, damit das Wasser möglichst kalt und frisch bleibt und keine kleinen Blasen wirft zum Zeichen, daß es schal und abgestanden ist.“ (K: 156)

Daneben ist auch folgende Situation bemerkenswert:

„Hoffentlich rühren diese Rotbacken nicht von einer fiebrigen Erkrankung her. Die Mutter sondiert mit ihren Lippen Erikas Stirn. Mit dem Thermometer wird es zum Nachtschisch noch zusätzlich überprüft. Fieber scheidet als Ursache zum Glück aus. Erika ist vollkommen gesund, dieser Fisch im Fruchtwasser der Mutter, der gut genährt worden ist.“ (K: 60)

Die Bedeutung des Mutters ist in Erikas Leben trotz der toxischen Symbiose immer wieder höchst wichtig. Erika versucht zwar manchmal, ihr nicht zu gehorchen, jedoch gibt es letztlich mehr Situationen, in denen sie sich aufgibt und der Mutter nachstrebt. Sie fühlt sich so wohl an ihrer Seite, dass es statt des progressiven Wachstums zu einem regressiven kommt, da sich Erika trotz ihres Alters ständig in die Rolle der kleinen Tochter versetzt. (vgl. Cornejo 2006: 158) Deswegen kommt es auch zum „Liebesangriff“ nach dem gescheiterten Versuch, Klemmer mit dem Brief von ihrer Liebe zu überzeugen: Neben Küssen, die von Anja Meyer als Inzest interpretiert werden (vgl. Kern 2008: 64), „saugt und nagt Erika an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin zu verbergen.“ (K: 237)

Wenn man die zwei Seiten der Mutter vergleicht, ist es offensichtlich, dass sie eine Antithese darstellen. Es geht hier also um den schon oben genannten Begriff des *double bind*, der eine aussichtslose Situation offensichtlich macht – hier werden zwei verschiedene Signale von der Seite des Aggressors empfangen, nämlich ein beängstigendes und ein beruhigendes, was noch problematischer ist, als wenn es nur eine Äußerung gäbe. Deshalb ist es für Erika kompliziert, die manipulative Seite der Mutter wahrzunehmen, wenn es auch die zweite gute Seite gibt, die

alles widerruft. Statt den Kampf gegen die Mutter aufzunehmen, versetzt sich Erika in ihre Lage hinein und wird eins mit ihr: „Irgendwann, so fern ist es gar nicht mehr, kommt die Pensionierung.“ (K: 36) Erikas Denkweise nähert sich so der ihrer Mutter an als ein Ausweg aus dem komplexen und für sie unlösbaren Konflikt.

4.2.3 Walter Klemmer

Wie oben erwähnt, ist Walter Klemmer eine der Hauptfiguren, die Erikas Leben beeinflussen. Trotz Warnungen und Verboten der Mutter hat ihn Erika während der Klavierstunden bemerkt und angefangen, Sympathie für ihn zu empfinden.

Walter ist ähnlich wie Erika an Musik interessiert. Zunächst wird er als ein junger Intellektueller vorgestellt, der „hier noch keinen Abend ausgelassen hat, seit er mit süßen Siebzehn ernsthaft, nicht nur zum Spaß, ein Klavier zu bearbeiten begann“. (K: 66)

Der Altersunterschied der beiden wird mehrmals betont, dank dem sich Erika erfahrener und Klemmer scharfsinniger fühlt: „Jeder von beiden denkt, er verstehe es besser als der andere, der eine wegen seiner Jugend, die andere wegen ihrer Reife.“ (K: 74) Es geht also immer um eine Kontradiktion „jung – alt“, in der man einen Wettbewerb entdecken könnte, da beide Menschen sich für klüger als den anderen halten.

Die Charakteristika des Alters werden darüber hinaus zuerst so dargestellt, dass Klemmer rein und naiv wirkt, während Erika von der Last des Lebens erschöpft ist: „Klemmers Gesicht ist spiegelglatt, unberührt. Erikas Gesicht beginnt, von seiner späteren Verwesung gezeichnet zu werden.“ (K: 118) Der reale Altersunterschied erweist sich auf diese Weise als groß; es kommt jedoch am Ende zum Tausch der Positionen, wenn Erika während ihrer Beziehung rein und naiv zu wirken und Klemmer mit mehr Erfahrung zu handeln beginnt. (vgl. z. B. Kern 2008: 48)

Die Beziehung der beiden hat einen raschen und intensiven Anfang. Die Gefühle von Klemmer kann man zum ersten Mal nach Erikas Konzert beobachten: „Beim letzten Satz vom Bach bekommt Herr Klemmer links und rechts auf der Wange eine rote Rosette. Eine rote Einzelrose hält er in seiner Hand, um sie nachher zu überreichen.“ (K: 67) Obwohl Klemmer hier als ein schüchternen Mensch dargestellt wird, der wie alle anderen auf übliche Weise verliebt und, wie oben erwähnt, naiv ist, fließen seine Gedanken während dieses Momentes plötzlich in der Form eines einschätzenden Monologs, in dem er Erika in Teile auseinanderschneidet:

„Er vergleicht ihr Oberteil mit ihrem Unterteil, das vielleicht eine Idee zu dick geraten ist, was er aber im Grunde recht gern hat. Er rechnet das Oben gegen das Unten auf. Oben: wieder eine Idee zu dünn. Unten: hier ist ein Plus zu verbuchen. [...] Wenn sie zudem noch etwas davon, was unten zuviel ist, oben hinaufpatzen würde, dann stimmte es wahrscheinlich. Auch umgekehrt ginge es natürlich, doch das wäre ihm weniger erwünscht.“ (K: 67)

Gleichzeitig befindet sich die objektivierende Denkweise im Widerspruch zu seinen weiteren Schlussfolgerungen: „Ihren Körper wird er sie lieben oder zumindest akzeptieren lehren, den sie bislang noch negiert.“ (K: 68) Dennoch scheint es aufgrund der vorherigen Überlegungen, als ob er derjenige wäre, der Erikas Körper in gewissem Sinne negiert, da er nicht zufrieden damit ist, was sie hat, und sie „umbauen“ möchte. Erika selbst äußert sich nie zum Aussehen ihres Körpers, deshalb gewinnt hier Walter Klemmer offensichtlich ein Gefühl der Macht über Erika – er darf sie kritisch einschätzen und nur er wird ihr helfen, Komplexe zu überwinden, die er selbst hergestellt hat.

Klemmer geht in seinen kritischen Überlegungen weiter, die gleichzeitig auf toxische Weise an Sympathie grenzen. Er denkt an sie in der Form sehr aggressiver und erniedrigender Äußerungen, die beinahe psychopathisch wirken:

„Herr Klemmer will so gern Erikas Freund werden. Dieser formlose Kadaver, diese Klavierlehrerin, der man den Beruf ansieht, kann sich schließlich noch entwickeln, denn zu alt ist er gar nicht, dieser schlaffe Gewebesack. Sie ist sogar relativ jung, vergleicht man sie mit ihrer Mutter. [...] Dieses krankhaft verkrümmte, am Idealen hängende Witzwesen, veridiotet und verschwärmt, nur geistig lebend, wird von diesem jungen Mann auf das Diesseits umgepolt werden.“ (K: 69)

Seitdem will Klemmer immer im Spiel bleiben: „Wenn sie ihn brauchen wird, hat sie ihn gleich zur Hand. Wenn sie männlichen Schutz benötigt. Sie braucht sich bloß umzuwenden und stößt schon an ihn an. Er sucht sogar diesen Bodycheck.“ (K: 73)

Obwohl es hier um Klemmers Beziehung zu Erika geht, ist es bemerkenswert, dass man Klemmers Gefühl der Macht auch in seinem Verhältnis zu anderen Frauen beobachten kann:

„Walter Klemmer legt vernünftig sein Herz in seinen Kopf und überdenkt gründlich jene Frauen, die er schon besessen und dann zu Billigpreisen wieder abgestoßen hat. Er hat ihnen dafür ausführliche Erklärungen gegeben. Daran wurde nicht gespart; die Frauen sollten es, wenn auch unter Schmerz, einsehen lernen. Wenn dem Mann danach zumute ist, geht er gern auch ohne ein Wort.“ (K: 126)

Oder: „Während Walter Klemmer sich im Turnsaal die Zeit damit vertreibt, weibliche Maße abzumessen und sie gegeneinander aufzurechnen, [...] durchstöbert seine Klavierlehrerin unentschlossen den Umkleideraum.“ (K: 167), wo Klemmers Charakter mithilfe des Kontrasts zwischen seiner Sicherheit und Erikas Unsicherheit überdeutlich gezeigt wird.

Er wird also als ein Mensch dargestellt, für den das Aussehen wichtig ist und der dieses Aussehen als Objekt zum Ausnutzen behandelt. Die Verdinglichung, der man in den oben eingeführten Ausschnitten folgen kann, und das Gefühl der Macht steigern sich zusätzlich noch zu Kontrolle, die Klemmer ähnlich wie die Mutter ausnutzt, um Erika an sich zu binden: „Er wird Erika Hören und Sehen vergessen machen, nur ihn allein darf sie hören und sehen. Die Gebrauchsanwendung wird er wegwerfen, damit außer ihm kein anderer Erika auf diese Weise verwerten können.“ (K: 177)

Gleichzeitig beobachtet man Klemmers scheinbar hohe Selbsteinschätzung, von der Gefühle der Macht und Kontrolle ausgehen – nämlich z. B., wenn er Erika empfiehlt, „die Gelegenheit rasch beim Schopf zu fassen“ (K: 194) mit der eigentlichen Bedeutung, dass er für sie bald nicht mehr zugänglich sein wird. Nichtsdestotrotz ist es wichtig zu bemerken, dass diese Selbsteinschätzung auf inneren Komplexen basiert ist, was am folgenden Beispiel des gescheiterten Versuchs, einen intimen Kontakt mit Erika zu haben, offensichtlich wird: „Da es für ihn keine Ruhmestat war, schweigt er indessen still. Er kann es später für die Nachwelt lügnerisch hinbiegen, daß *er* bei dem Kampf gewonnen hat.“ (K: 198) Es kämpfen also in Klemmer Gefühle der eigenen Bedeutung und der Angst, dass seine Bedeutung nicht ernst genommen wird. In diesem Zusammenhang sieht er selbst den sexuellen Akt noch als Kampf, worin Libido und Aggression nicht mehr zu unterscheiden sind.

Klemmers Charakter und seine Gefühle der Macht und Kontrolle wachsen immer mehr mit der Handlung, wobei es zuletzt zur Vergewaltigung und emotionalen Vernichtung Erikas kommt. (vgl. Cornejo, 2006: 164)

4.2.4 Erikas Selbsteinschätzung

Es ist wichtig zu erwähnen, wie Erikas Selbstwahrnehmung im Text dargestellt wird, da sie eng mit ihrer Sexualität zusammenhängt. Das Werk fängt mit ihrem neuen Kleid an (vgl. K: 7), wobei es im Laufe des Textes ergänzt wird, dass das nicht ihr erstes ist. Erika kauft von Zeit zu Zeit neue Kleidung als Symbol ihrer kleinen Freiheit und, wie oben geschrieben, ihrer verborgenen Wünsche. Das passiert aber wegen der Diktatur der Mutter nicht besonders oft.

Gleichzeitig bedeutet es, dass sie sich selbst genug gefällt, um neue und teure Sachen an sich selbst anzusehen und sie nachfolgend zu kaufen.

Doch Erikas Mutter erinnert sie ständig daran, dass ihre Tochter nicht schön ist, um sie von der äußeren Welt fernzuhalten:

„Die nahezu groteske Symbiose von Mutter und Tochter ist vom parasitischen Ausnützen, von der Ausbeutung, Beherrschung und Unterdrückung der Tochter durch die Mutter bestimmt, in der die Tochter jedes Selbstwertgefühls, ihres Körpergefühls sowie ihrer Lustfähigkeit beraubt wird.“
(Cornejo 2006: 159)

Erika, von den Überzeugungen der Mutter beeinflusst, scheint selbst daran zu glauben:

„Sie selbst ist alles, nur nicht schön. Talentierte ist sie, dankeschön, bitteschön, aber nicht schön. Sie ist eher unscheinbar und bekommt das auch von ihrer Mutter dauernd versichert, damit sie sich nicht doch für schön halte.“ (K: 85)

Ihres Talents ist sich Erika sehr bewusst. Das kommt wiederum vom Einfluss der Mutter, die, wie bereits oben erwähnt, ihre Tochter überzeugt, wie äußerst talentiert sie ist. Darüber hinaus kann man Erikas Intelligenz, was Musik betrifft, durch das ganze Werk anhand ihrer Einschätzungen des Klavierspiels ihrer Schüler oder ihrer Überlegungen über einzelne Autoren beurteilen. (vgl. K: 194 oder K: 182) Obgleich sie ihr Äußeres selbst ähnlich wie ihre Mutter wahrnimmt, ändert sich doch ihre Meinung: „Im Kern ist sie schön wie etwas Überirdisches, und dieser Kern hat sich von alleine in ihrem Kopf geballt. Die anderen sehen diese Schönheit nicht. SIE denkt sich schön und gibt sich im Geist ein Illustriertengesicht, das sie sich aufsetzt.“
(K: 85)

Es ist bemerkenswert, dass Erika sich in dem Moment, wo sie sich selbst schön findet, doch mit Frauen aus Magazinen vergleicht. Sie kommt also nicht allein zur Schlussfolgerung, wie sie sich findet, sondern mithilfe von etwas anderem bzw. einem Einfluss von beliebigen Personen und hauptsächlich nicht von ihr selbst. Sie richtet sich nach ihnen, um zu gefallen und um geliebt zu werden. Folgende Gedanken zeugen davon: „Diese Gesichter kann sie beliebig auswechseln, einmal blond, einmal braun, so will doch auch sie geliebt werden. Und danach richtet sie sich, will doch auch sie geliebt werden.“ (K: 85)

Der Selbstbestimmung durch andere kann man auch in diesem Satz folgen: „Vielleicht ist dies der letzte, der ein Verlangen nach mir hat [...]“ (K: 119) Darüber hinaus fängt Erika an, bessere Kleidung zu tragen, sobald sie Klemmer kennenlernt:

„Die Anzeichen wurden richtig gedeutet, daß Erika sich in letzter Zeit auffallend um Klemmers willen geschmückt hat, mit Ketten, mit Manschetten, mit Gürteln, mit Schnürungen, mit Stöckelpumps, mit Tüchlein, mit Gerüchen, mit abnehmbaren Pelzkragen, mit einem neuen klavierhinderlichen Plastikarmband.“ (K: 205)

Oder „Sie zieht nicht nur Kleider aus ihrem reichhaltigen Fundus an, sondern sie kauft auch noch die passenden Accessoires dazu, kiloweise, in Gestalt von Gürteln, Taschen, Schuhen, Handschuhen, Modeschmuck.“ (K: 206)

Das kann jedoch sehr leicht aufgehoben werden, da Erika sich nicht schmückt, um sich selbst zu gefallen, sondern einer anderen Person bzw. Klemmer. Nach der Szene, als Klemmer den Brief über Erikas BDSM-Vorstellungen gelesen und sie sofort verlassen hat, kommt es zur abrupten Änderung an Erikas Äußerem:

„Erika hat sich nicht gewaschen und auch sonst nicht geputzt. Sie riecht streng nach ihrem eigenen Schweiß, einem Tier im Käfig gleich, wo sich Schweißgeruch und Wildnisdunst sammeln und nicht abziehen können, denn der Käfig ist zu klein.“ (K: 235)

Das zeugt davon, dass Erika deprimiert und höchstwahrscheinlich verletzt wegen Klemmer war, deshalb gab es in dem Moment keine Neigung dafür, sich um ihr Aussehen zu kümmern. Nichtsdestotrotz investiert sie ihre Zeit das ganze Werk hindurch in verschiedene Dinge, um Klemmer zu gefallen, was immer wieder nur ihre Suche nach Anerkennung bestätigt.

Generell versucht Erika mithilfe von kleinen Käufen, mit ihrem Selbst, das sie gerne wäre, und mit dem, was sie gerade ist, zu kämpfen, jedoch wird sie zu stark von ihrer Mutter und Klemmer beeinflusst. Auf diese Weise wird der Prozess ihrer Selbstfindung ständig gestört, wenn er überhaupt je angefangen hat. Erika sucht, wie oben erwähnt, immer nach einer Anerkennung von der Seite der Anderen und es bleibt für sie kein Raum übrig, sich selbst einzuschätzen.

4.2.5 Erikas Sexualität

Die allererste Situation, die man im Rahmen der Sexualität betrachten kann, kommt bereits auf den ersten Seiten vor und wurde schon oben erwähnt: Erikas Zimmer hat kein Schloss und die Mutter kann jederzeit hereinkommen. Darüber hinaus schläft Erika mit der Mutter in demselben Bett. In Erikas Situation bedeutet das, dass es für sie nicht möglich ist, private Momente zuhause zu haben. Sie lädt keine Menschen zu sich ein und als Folge sinkt wesentlich die Wahrscheinlichkeit, intime Beziehungen zu haben. Cornejo schreibt dazu:

„Indem sie [die Mutter, D.G.] den Platz des Familienpatriarchs einnimmt und sich in ihrer Machtposition derselben Unterdrückungsmechanismen in Bezug auf die weibliche Sexualität bedient wie das patriarchalische System, das das Weibliche reglementiert und deformiert, um es kontrollierbar und verfügbar im Rahmen der geltenden Normen zu machen, verhindert sie die weibliche Subjektsetzung der eigenen Tochter.“ (Cornejo, 2006: 154)

Man kann also nur seltenen Treffen Erikas folgen, wobei gezeigt wird, dass sie für Erika keine besondere Bedeutung haben. Es wird nicht gesagt, wann und unter welchen Bedingungen es passiert. Darüber hinaus wird Erika als emotionslos und gefühllos dargestellt, wobei es offensichtlich ist, dass sie den sexuellen Akt für sich nicht attraktiv findet:

„Die Lust brachten die jungen Herren bei Erika ins Rollen, dann stoppten sie die Lust wieder. Sie drehten Erika den Hahn zu. Gerade nur ein bißchen Gas durfte sie riechen. [...] Sie hat nichts verspürt. Sie hat überwältigende Lust angedeutet, damit der Mann endlich wieder aufhört. Der Herr hört zwar auf, doch ein anderes Mal kommt er wieder. Erika spürt nichts und hat nie etwas gespürt. Sie ist empfindungslos wie ein Stück Dachpappe im Regen.“ (K: 79)

Erika hat nicht nur keine Lust gefühlt, sie hat sie überdies vorgetäuscht, damit der Mann aufhört. Sie empfindet zwar nichts, aber sie weiß, wie es aussieht, wenn man etwas fühlt, und ist bereit, diese Fähigkeit, wenn nötig, auszunützen.

Wegen der Empfindungslosigkeit möchte Erika herausfinden, warum Menschen Sex genießen: „Das genügt der wählerischen Erika, diesem weiblichen Feinspitz, nicht, weil sie, sich in die ineinander verkrallten Leute verbeißend, ergründen will, was nun dahintersteckt, das so sinneermürend sein soll, daß jeder es tun oder sich wenigstens ansehen will.“ (K: 111)

Die Suche nach dem Grund führt Erika immer wieder durch das ganze Werk. Es ist klar, dass sie nicht nur einmal ins Kino gegangen ist, um sich pornographische Filme anzuschauen: „Erika hat diesen Film längst in einem Vorstadtkino, wo sie zur Gänze unbekannt ist (nur die Frau an der Kasse kennt sie jetzt schon und grüßt sie als gnädige Frau), sogar zweimal gesehen.“ (K: 110) Es wird explizit gesagt, dass sie ihn sich schon zweimal angeschaut hat, darüber hinaus wird sie von der Frau an der Kasse erkannt, was bedeutet, dass sie den Ort mehrmals besucht hat.

Das Interesse an pornografischen Filmen überfließt in voyeuristische Noten in Erika über. Sie unternimmt einen Spaziergang auf eine Wiese am Praterstern. Ihr Ziel ist, Paare zu finden, bei denen sie zuschauen kann, wie sie Sex haben. Sie hat sich dafür vorbereitet: „[...] die Tasche beinhaltet, neben vielen Notwendigkeiten, hauptsächlich ein gutes Nachtglas.“ (K: 138) Sie hat

sogar mit einem längeren Spaziergang gerechnet, da sie Essen und weitere nötige Sachen mitgebracht hat:

„In Erikas Tasche sogar eine Semmel mit Extrawurst als Proviant. [...] Eine kleine Taschenlampe für den Notfall (klein wie ein Fingerglied!), ein Tetrapack Schokomilch für den Durst nach der Extrawurst, viele Papiertaschentücher für Notfälle, wenig Geld, aber auf alle Fälle genug fürs Taxi, keinen Ausweis, nicht einmal für den Notfall. Und den Feldstecher.“ (K: 142)

Auch hier scheint Erika zu wissen, was sie tut. Das weist wiederum darauf hin, dass das nicht ihr erstes Mal ist; sie sieht erfahren aus:

„Erika läßt eine Vorsicht walten. Sie macht sich leise und federleicht. Sie macht sich weich und schwerelos. Sie macht sich fast unsichtbar. Sie geht beinahe in Luft auf. Sie ist ganz Auge und Ohr. Ihr verlängertes Auge ist das Fernglas. [...] Sie späht unter Zuhilfenahme des Sehgeräts nach Paaren aus, vor denen andere Menschen zurückscheuen würden.“ (K: 142)

Erika findet ein gewünschtes Paar und schaut dem sexuellen Akt aufmerksam zu. Sie bleibt nah genug, um deutlich Geräusche und Worte wahrzunehmen. Vis schreibt zu dieser Szene: „Auffällig ist dies [kein eigenes Konzept der weiblichen Identität, D.G.] besonders an der ablehnenden Haltung der Tochter gegenüber den Männern. [...] Sie will selbst HERRin sein. Ihre Sexualität beschränkt sich aufs Schauen.“ (Vis 1998: 383)

Gleichzeitig reagiert Erika auf die Situation auf physische Weise:

„In der Zuschauerin arbeitet es zerstörerisch. Es zuckt ihr in den Pfoten, sich in den aktiven Dienst stellen zu lassen, doch wenn man es ihr verbietet, wird sie davon wieder Abstand nehmen. Sie wartet, daß es ihr dezidiert verboten wird.“ (K: 145)

Die ersten zwei Sätze könnten als Andeutung des Drangs zur Masturbation dienen, da man später auch erfährt, dass Erika sexuell erregt war: „Von den weiten Matten des Volkspaters ist nichts als ein wenig Feuchtigkeit an den Schuhen und zwischen den Beinen zurückgeblieben.“ (K: 152) Nichtsdestotrotz hat Erika auch Angst, dass irgendjemand sie bemerkt, deswegen trägt sie keinen Ausweis für den Fall, dass sie ertappt wird.

Außerdem ist das Ganze für sie doch etwas Verbotenes angesichts der Angst und ihres Willens, dass man ihr die Masturbation verbietet. Erikas Ausrede zu dieser Ausspähungstätigkeit klingt, als ob sie sich selbst zu überzeugen versucht, dass sie alles unter Kontrolle hat und den Ort jeden Augenblick verlassen kann: „Einmal ist sie hier zu Besuch, dann wieder dort. Sie hat es in ihrer eigenen Hand, wo sie dabeisein möchte und wo nicht. Sie will nicht teilnehmen, aber

es soll auch nicht ohne sie stattfinden.“ (K: 145) Es ist auch offensichtlich, dass sie trotz dieser Überzeugung den sexuellen Akten öfter zuschauen könnte.

Der Versuch, den Sinn sexueller Akte zu begreifen, realisiert sich gleichfalls im Zuschauen während einer Peepshow. Ähnlich wie bei der Szene auf der Wiese wirkt Erika hier ebenfalls erfahren. Sie versucht so unauffällig wie möglich auszusehen:

„Erikas kariierter Faltenrock bedeckt genau die Knie, kein Millimeter drunter, keiner drüber. Dazu eine seidene Hemdbluse, die, was ihre Größe angeht, genau das Oberteil Erikas bedeckt. Die Notentasche wie immer unter dem Arm fixiert, ihr Reißverschluß streng zugezogen. Erika hat alles an sich geschlossen, was da Verschlüsse hat.“ (K: 49)

Erikas strikte Kleidung scheint nicht nur die Aufgabe zu haben, unbemerkt zu bleiben, sie zeugt auch von Erikas Libido, die versteckt bleibt und streng kontrolliert wird. Ihre Kleidung ist in dieser Situation eine Panzerung, die sie vor ihrer Sexualität, die als Gefahr für ihr labiles Ich angesehen wird, schützt. Ganz analog dazu vermag sie ihre Sexualität nur versteckt, im Schutz einer Peepshow, für die sie sogar ihr Essengeld spart, auszuleben. (vgl. K: 56)

Sie trägt ihre Handschuhe (vgl. K: 55), da sie offensichtlich weiß, was sie anfassen wird und dass sie einen physischen und emotionalen Schutz dazu brauchen wird. Auch hier wird mehrmals beschrieben, dass Erika die Show sehr aufmerksam wahrnimmt: „Erika schaut ganz genau zu. Nicht um zu lernen. In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muß sie trotzdem. Zu ihrem eigenen Vergnügen.“ (K: 58) Da es nicht nur um nackte Frauen geht, sondern auch um zeitweilige Akte der Masturbation (vgl. K: 58), könnte man diese Tätigkeit Erikas teilweise ebenfalls dem Voyeurismus zurechnen. Darüber hinaus ist das zusammen mit dem Wiesespaziergang wieder ein Gebiet, in dem sie der Mutter entkommt. (vgl. Cornejo, 2006: 162)

„Erika verlegt sich nun vollends aufs Schauen. Das Weibliche, das in der Peep-Show öffentlich beobachtbar ist, ist das Weibliche, wie es sich dem schauenden Mann darstellt.“ (Vis 1998: 386) Um die Situation noch lebendiger zu erleben, „hebt sie ein von Sperma ganz zusammengebackenes Papiertaschentuch vom Boden auf“ und „atmet tief ein“. (K: 56) Sie versucht sich dadurch auf den Platz der Stammkunden zu stellen, um zu erfahren, was sie dabei fühlen könnten. Cornejo schreibt dazu:

„Die Schaulust ist bei Erika als ironische Radikalisierung und Umkehr der ‚phallischen Anmaßung‘ mit dem analytischen Blick des Mannes gekoppelt, der den Körper der Frau als Objekt studieren will und nach Einblicken in das Körperinnere sucht, um es beherrschen und

kontrollieren zu können.“ (Cornejo 2006: 172) „Eine der Folgen einer solchen ‚Züchtigung‘ des weiblichen Körpers und dessen sexuellen Begehrens ist die Verschiebung des Begehrens auf das Auge.“ (Cornejo 2006: 171, vgl. Wilke 1993: 130)

Den Voyeurismus in Erika kann man also nicht nur der Neugier zurechnen, sondern auch dem Machtgefühl, mit dem sie den männlichen Blick auf gewisse Weise übernimmt: „Den analytischen männlichen Blick wendet Erika dagegen nicht zur Lustgewinnung an, sondern zur Absicht der Machtgewinnung. Hier will sie herrschen über Klemmer, über ihre Mutter oder über ihren eigenen Körper.“ (Wilke 1993: 136)

Der männliche Blick, der der Entdeckung ihrer Sexualität helfen sollte, funktioniert jedoch nicht. Erika wird wiederum als empfindungslos beschrieben: dies entweder wegen der Tatsache, dass sie kein Interesse an Frauen hat, oder weil sie den Sinn der Sexualität im Rahmen der Verdinglichung gar nicht verstehen kann – oder wegen beidem. Überdies kann es deswegen sein, dass sie die Peep-Show nicht wegen sich, sondern nur wegen der Flucht vor ihrer Mutter besucht hat.

Erikas Empfindungslosigkeit wird im Werk mehrmals erwähnt. Erika kommt als eine gegenüber allem apathische Person vor. Selbst wenn es an Selbstverletzung heranreicht, findet man keine Zeichen des Schmerzausdrucks an Erika. Auch hier ist es nichts, was sie zum ersten Mal macht, da sie die Rasierklinge immer an dem Ort hat, wo sie hinreichen kann, und weiß, wie man mit ihr umgehen sollte. Die Wirkung der Situation wird durch das groß geschriebene Pronomen „SIE“ verstärkt, das im Text in der Regel als ein Symbol der Einsamkeit und Abtrennung von den anderen dient:

„Aus einem vielschichtigen Paket wickelt sie sorgfältig eine Rasierklinge heraus. Die trägt sie immer bei sich, wohin sie sich auch wendet. [...] SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasierklingenscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden. Es tut überhaupt nicht weh. Das Metall fräst sich hinein wie in Butter.“ (K: 47)

Die zweite Situation, die im Werk dargestellt wird, wirkt etwas schmerzhafter, da sich Erika nicht mehr an den Händen, sondern an den Genitalien verletzt:

„SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. Erfahrung hat sie mittlerweile darin, daß so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mußten oft als Versuchsobjekte herhalten.“ (K: 90)

Erika fühlt nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich nichts. Die einzige Situation, bei der man an ihr irgendwelche physische Veränderungen bemerken konnte, war die Situation des Zuschauens beim sexuellen Akt.

Erika benutzt die vergrößernde Seite des Spiegels, wobei ihre Vagina als Tür in ihren Körper interpretiert wird. Erika muss also nicht nur aufpassen, wo sie sich genau schneidet, sondern auch dem Prozess aufmerksam folgen. Am Ende bleibt immer wieder ihre Vagina, die als Tür dient und nun darüber hinaus vergrößert (oder wie ein Eingang erweitert) wird. Kern schreibt: „Die Selbstverstümmelungen sind Erikas verzweifelte Versuche, Zugang zu ihrem eigenen Körper, Zugang zu sich selbst zu bekommen und sich zugleich für andere – auch sexuell – zu öffnen.“ (Kern 2008: 37) Cornejo erwähnt dazu, dass diese Szene als „Persiflage und ironisierte Inszenierung der phallischen Optik auf den weiblichen Körper“ interpretiert werden kann. (vgl. Cornejo 2006: 155) Sie fügt hinzu:

„Indem der männliche Blick von einer Frau übernommen und praktiziert wird, inszeniert Jelinek keine exemplarische „Suche nach dem ‚im Körperinneren verborgenen Phallus‘“, [...], sondern sie realisiert durch die radikale Rollenumkehr eine Verschiebung, die den ‚phallischen Blick‘ auf den weiblichen Körper sowie auch Freuds Phallustheorie als Anmaßung entblößt.“ (Cornejo 2006: 155)

Cornejo betrachtet das Schneiden an den Genitalien auf folgende Weise, bei der sie sich an Irigaray orientiert: „Als das gleiche Geschlecht sind sie [Erika und die Mutter] biologisch nicht getrennt und trennbar so wie die Schamlippen einer Klitoris, die trotz ihrer Doppelgestaltigkeit immer Eines bleibt.“ (Cornejo 2006: 162) Deswegen versucht Erika, sie abzutrennen, um die Mutter loszuwerden und ihre Sexualität zu bestätigen:

„Dieser blutige Versuch einer körperlichen Trennung kann als Vorzeichen eines späteren, zum Scheitern verurteilten Trennungsversuchs von der Mutter angesehen werden, als sich durch die Beziehung zu einem Mann, [...], für Erika die einmalige Chance eines Neuanfangs anbietet.“ (Cornejo 2006: 163)

Es muss in Betracht gezogen werden, dass beide Selbstverletzungsakte nach bestimmten Beobachtungen vorgenommen wurden. Im ersten Fall folgt die Situation nach ausführlichen Beschreibungen ihres Cousins und ihr als einer stummen Beobachterin. Darüber hinaus kommt es dazu, dass während eines Ringkampfes, den ihr Cousin gerne vornimmt, sich Erika auf einmal auf dem Boden unter seinen Genitalien befindet, was sie auf besondere Weise begeistert:

„Das rote Päckchen voll Geschlecht gerät ins Schlingern, es kreiselt verführerisch vor IHREN Augen. [...] Daran lehnt sie für einen kurzen Augenblick nur ihre Wange. [...] Sie will es nur einmal spüren, sie will diese glitzernde Christbaumkugel nur ein einziges Mal mit den Lippen berühren. [...] SIE streift mit den Lippen darüber hin oder war es mit dem Kinn? [...] Der Burschi weiß nicht, daß er eine Steinlawine losgetreten hat bei seiner Cousine.“ (K: 46)

Der zweite Selbstverletzungsakt findet nach ihren Überlegungen über einen Partner statt:

„Nach einem Mann, der vieles weiß und geigen kann, hat sie Sehnsucht. Doch der wird sie erst streicheln, hat sie ihn erlegt. [...] Er vertritt die Meinung, daß: eine Frau ist eine Frau. Dann macht er einen kleinen Scherz über das berühmt wankelmütige Geschlecht der Frauen, indem er sagt: diese Frauen!., (K: 89)

Es ist wichtig zu bemerken, dass Erika nach einem solchen Mann sucht, der Frauen arrogant stereotypisch sieht: schwach und wahrscheinlich nicht klug. Sie ist bereit, dieses Stereotyp zu akzeptieren, da sie wahrscheinlich nichts anderes kennt – das wird durch ihre Unerfahrenheit und Unentschiedenheit mit Klemmer bewiesen – und gleichzeitig abgesehen davon, dass diese Art Stereotyps fraglich ist: Es geht um Verabsolutierung und Angleichung einer Frau an eine andere abgesehen von ihren Charakterzügen.

Erika scheint jedoch die Stereotypisierung unbewusst zu verstehen: „Nie würde SIE sich in Situationen begeben, in denen sie schwach oder gar unterlegen erscheinen könnte.“ (K: 89) Die Selbstverletzung könnte in diesem Fall als ein innerlicher Kampf zweier Gegensätze gelten: des Willens von Erika, einen Partner zu haben, und einer Unmöglichkeit dazu, da sie niemanden an sich heranlassen kann.

Die Akte der Selbstverletzung können auch von einer Neigung zum Masochismus zeugen, weil Erika während des Schneidens nichts mehr fühlt und man später aus ihrem Brief an Klemmer erfährt, dass Erika mit ihm BDSM-Praktiken ausprobieren möchte. Es wird nie erklärt, ob sie es schon jemals gemacht hat, nichtsdestotrotz hat Erika eine Strick- und Seilekollektion. (vgl. K: 231) Als Folge des Verlusts ihres Vaters, der im Sinne des Phallus eliminiert wurde, „damit sich die Mutter selbst als Phallus setzen kann, so wie auch ihre Tochter in einer ‚phallischen Anmaßung‘ später den Herrschaftsanspruch in einer Mann-Frau-Beziehung umkehren wird, indem sie sich zur Herrscherin über den Mann und ihren eigenen Körper zu setzen versucht.“ (Cornejo 2006: 155) Kern schreibt dazu: „Das emotionale Prinzip, das ihr durch die Beziehung mit ihrer Mutter aufgezwungen wurde, ist auch Grundlage jeder anderen Beziehung, die Erika

mühsam und vorsichtig einget: Unterordnung ist das einzige Schema, in dem Erika das Verhältnis zwischen Menschen erleben kann.“ (Kern 2008: 37)

Bevor Erika Klemmer getroffen hat, gab es nur wenige Beweise, dass sie überhaupt etwas auf sexuelle Weise empfindet. Jedoch nachdem sie sich kennengelernt haben, verliebt sich Erika abgesehen von seiner Arroganz in ihn, unternimmt zwei gescheiterte intime Kontakte mit ihm (vgl. K: 180-186 und 244-251), leidet an Eifersucht, wobei sie ein Attentat auf eine Schülerin unternimmt, (vgl. K: 168-169) und hat das Bedürfnis, Klemmer über ihre sexuellen Wünsche zu informieren. Es geht also an dieser Stelle um eine Kulmination in der Sexualitätsentdeckung, die mit einer anderen Person verbunden wird, die aber wegen Klemmer sehr schnell untergeht und zerstört wird.

Nachdem Erika den Brief mit genauen Details ihrer BDSM-Vorstellungen geschrieben hat (vgl. K: 218-233), fühlt sie sich trotz ihres Muts und Fleißes immer noch nicht sicher genug, was ihre Sexualität betrifft:

„Zwischen ihren Beinen Fäulnis, gefühllose weiche Masse. Moder, verwesende Klumpen organischen Materials. Keine Frühlingslüfte erwecken etwas. Es ist ein stumpfer Haufen kleinlicher Wünsche und mittelmäßiger Sehnsuchte, die sich vor Erfüllung scheuen.“ (K: 200)

Erika ist sich in dieser Situation ihrer Sexualität, die sich unter dem Begriff „Fäulnis“ versteckt, plötzlich bewusst geworden. Sie ist ihr fremd, ungewöhnlich und hauptsächlich abscheulich. (vgl. Cornejo 2006: 171) „Im Gehen haßt Erika diese poröse, ranzige Frucht, die das Ende ihres Unterleibs markiert. Nur die Kunst verspricht endlose Süßigkeit.“ (K: 201): Erika fühlt sich in dieser Situation nicht wohl in ihrem Körper, jedoch fühlt sie sich immer wohl in der Kunst. Sie ist also das einzige Gebiet, wo Erika überhaupt etwas fühlt: „Erika spürt das Prickeln zwischen den Beinen, das nur der von der Kunst und für Kunst Ausgewählte fühlt [...] (K: 104) Hier scheint Erika mit ihrer Sexualität als Ergebnis des Kunstgenießens klarzukommen. Doch wenn es andere Aspekte betrifft, sieht sie diese für sich als zerstörend an:

„Im Gehen haßt Erika diese poröse, ranzige Frucht, die das Ende ihres Unterleibs markiert. [...] Bald wird diese Fäulnis fortschreiten und größere Lebenspartien erfassen. Dann stirbt man in unter Qualen. Entsetzt malt Erika sich aus, wie sie als ein Meter fünfundsiebzig großes unempfindliches Loch im Sarg liegt und sich in der Erde auflöst; das Loch, das sie verachtete, vernachlässigte, hat nun ganz Besitz von ihr ergriffen. Sie ist Nichts. Und nichts gibt es mehr für sie.“ (K: 201)

Wright untersucht das Phänomen der Frucht auf folgende Weise: „Hier wird, in Gestalt der „ranzigen Frucht“, die reproduktive Funktion selbst „abgestoßen“, und es ist also nicht verwunderlich, daß sich an anderer Stelle eine Ablehnung der romantischen Liebe als Sublimation dieser Funktion findet.“ (Wright 1993: 54)

Cornejo sieht zusammen mit Jelinek (vgl. Cornejo 2006: 174) den Weg zu Erikas Sexualität als Entkommen aus der Macht der Mutter. Deswegen wird ihre Sexualität lediglich auf eine voyeuristisch-männliche Position begrenzt und nicht weiter entwickelt, auch wegen Klemmer. (Vis 1998: 387) Damit werden alle ihre Tätigkeiten als ihre eigenen Tätigkeiten dargestellt bzw. die einzigen, die keine Teilnahme der Mutter brauchen. Damit kann gleichzeitig Erikas Unsicherheit und Gefühllosigkeit erläutert werden, da sie alles nicht wegen sich selbst macht, sondern wegen der Flucht in eine andere Realität. Nachdem sie von einer toxischen Beziehung zu der anderen übergegangen ist, kommt es zur Auflösung der letzten durch die Vergewaltigung:

„Indem er den Vergewaltigungsakt in der Wohnung mit der Mutter hinter der verschlossenen Zimmertür der Tochter durchführt, vollendet er die symbolische Penetration der Mutter-Tochter-Beziehung und setzt für einen Augenblick die allmächtige Mutterfigur außer Kraft, bevor sie ihre Herrschaft über die Tochter wieder herstellen wird, diesmal endgültig.“ (Cornejo 2006: 164)

Damit kommt Erikas vor kurzem gesteigerte Sexualitätswahrnehmung wieder auf die niedrigere Ebene, wo sie sich davor befunden hat. Der Kreis der Symbiose mit der Mutter und des Entkommens ist durch die Vernichtung wieder zur Symbiose zurückgekehrt.

Erika wird gleichzeitig zum „Opfer der patriarchalen sexuellen Herrschaftsmechanismen und Normen (Vergewaltigung als Vollzug der sexuellen Herrschaft des Mannes über die Frau)“ (Cornejo 2006: 177) und des Systems, „das die weibliche Sexualität als subversives Element verdrängt oder das den weiblichen Körper als Schau- und Lustobjekt domestiziert“. (Cornejo 2006: 177) Cornejo sieht Erika als eine „auf den Körper reduzierte“ Person, die gleichzeitig wegen „der Enteignung“ ihres Körpers zu einer „körperlosen“ Frau wird, und aufgrund der Tatsache, dass sie nichts fühlt, verschwindet Erikas weibliche Ich absolut. (vgl. Cornejo 2006: 178)

Vis fügt dem hinzu:

„Jelineks Heldin Erika Kohut ist eine weibliche Anti-Heldin. Unberührt vom Schicksal anderer Frauen, sich selber fremd, lebt sie außerhalb eines weiblichen Alltags-Ortes, gebunden an ihre

alternde und Gehorsam fordernde Mutter, unfähig, sich zu lösen und eine eigene Identität zu entwickeln“ (Vis 1998: 388)

5. Lust

5.1 Einführung in den Text

Lust ist der Roman Jelineks, der 1989 erschien und der von Kritikern als antipornografisch bezeichnet wird. Die Autorin sagt, dass sie mit *Lust* den Stil gefunden hat, den sie immer gesucht hat (vgl. Huston 2006: 85):

„Und bei der Lust, obwohl ich es da nicht gelesen habe, trifft's einen trotzdem, wenn man das merkt, weil ich weiß, also das ist sprachlich wirklich das Äußerste, was ich kann, und was ich auch nicht mehr erreichen werde. Das ist also sprachlich das, was ich immer können wollte in der Literatur oder erreichen wollte; da kann man immer noch sagen, es ist ein Holzweg oder so, sowas soll man nicht anstreben, aber es war eben das, was ich in der Literatur machen wollte.“ (Berka, Jelinek 1993: 128)

Am Anfang sollte es ein rein erotisches Werk aus weiblicher Sicht sein, jedoch war es laut der Schriftstellerin nicht möglich, da „die brutalisierte Sprache, die zur Sexbeschreibung dient, [...] eine rein männliche Ausbeutungssprache ist“. (Hulse 1989: 802, vgl. auch Fiddler 1994: 160) Struve fügt dem hinzu: „Yet her heavy emphasis in the published novel on violence as an invariable part of the depicted sexual acts, and on brutality as the only response to female desire, suggests a shift toward the radical feminist condemnation of pornography.“ (Struve 1994: 93-94) In einem der Artikel, die *Lust* als antipornographisch betrachten und dies erläutern, schreibt Luserke: „Jelineks Buch ‚Lust‘ ist keine Pornographie, es ist vielmehr eine bis an die Grenzen der Möglichen und Machtbaren reichende Ästhetik des Obszönen, zu dem die Macht, der Kapitalismus, die Sprache und der Sex, eben das Patriarchat, gehören.“ (Luserke 1993: 66)

Jelinek hat gegen die sexuelle Ausbeutung der Frauen gekämpft und in der PorNO-Kampagne der Zeitschrift *Emma* teilgenommen, wobei Pornographie als Erniedrigung und Gewalt gegen Frauen betrachtet wurde. (Janke 2013: 12) Darüber hinaus hat Jelinek ihre ganze Arbeit als antipornographisch beschrieben, „da es ihr darum ginge, Sexualität als etwas Politisches zu begreifen und die Erniedrigung der Frau in der Pornographie literarisch darzustellen“. (Janke 2013: 12) Deswegen stellt *Lust* die oft übersehenen Probleme bei der Pornographie und generell in der sexuellen Seite der Beziehungen dar: „On the whole, the narrative interventions in *Lust* represent an assemblage of differing and dispersed voices which mock traditional pornography's assertions of male superiority and potency, of women's joy about being used. They especially challenge the myth of male wholeness or intactness.“ (Struve 1994: 100) Luserke fasst darüber hinaus den Hauptgedanken des Romans zusammen: „Jelineks ‚Lust‘ ist

das Protokoll einer Mikroskopie der Macht, und Macht ist nach Jelinek *per se* Macht von Männern.“ (Luserke 1993: 64)

Alle Handlungen im Roman werden also mit detaillierten Beschreibungen jeder Vergewaltigung begleitet. Die Vergewaltigungsakte fließen so ineinander über, dass die Zeitgrenzen gelöscht werden, bzw. passieren sie so oft, dass es kompliziert wird, sie voneinander zu trennen und in der genauen zeitlichen Reihenfolge zu rekonstruieren. Aus diesem Grund ist es außerdem schwer, die exakte Zahl von Vergewaltigungen im Roman zu nennen, was später aufgrund der allgegenwärtigen Brutalität unnötig wird. Jelinek schafft es, eine Atmosphäre zu bauen, wo man sich unaufhörlich von Gewalt bedroht fühlt. Nichtsdestotrotz kann man von mehr als mindestens zwanzig Akten des sexuellen Missbrauchs, die allein die Protagonistin betreffen, sprechen.

Der Roman handelt von drei Hauptfiguren: Gerti, eine Frau, die mit einem Fabrikdirektor verheiratet ist, Hermann, ihr Ehemann, der Student Michael, Gertis Liebesobjekt, und Gertis und Hermanns Kind als Nebenfigur. Die drei sind miteinander durch problematisches Begehren verbunden, und zwar in verschiedenen Konzentrationen und Ausübungen.

Hermanns und Michaels Lust besteht in der Befriedigung ihres sexuellen Bedürfnisses mit dem Ziel der Machtbestätigung und Selbstwertsteigerung. Dazu benutzen sie Gewalt und Unterdrückung – Gerti wird von ihnen ausgenutzt oder vergewaltigt. Der sexuelle Missbrauch wird als brutal und nie endend beschrieben. Gertis Körper erscheint im Roman zum großen Teil als Objekt, das immer bereit sein soll, um Hermann zur Verfügung zu stehen, und wenn das nicht funktioniert, nutzt der Mann auch Gewalt, um ihren Körper unter seine Herrschaft zu bringen. Luserke merkt dazu an:

„Jelinek verschaltet diesen Aspekt patriarchaler Macht mit dem Begehren des Fabrikanten, die Maximierung seines Betriebskapitals ebenso obsessiv zu verfolgen. Es geht also nicht um den Sex, sondern um das Machtverhältnis, das sich im Sex widerspiegelt. Dem Warenfetischismus der Gesellschaft ist der Körperfetischismus an die Seite gestellt.“ (Luserke 1993: 64)

Alle Vergewaltigungen und sexuellen Akte der drei Protagonisten weisen darüber hinaus Tierandeutungen auf. Gerti, Hermann und Michael werden nämlich nicht nur als handelnde Subjekte beschrieben, sondern auch als Organismen mit Tiercharakteristiken: „Und der Vater ist angefüllt wie eine Schweinsblase, er singt, spielt, schreit, fickt.“ (L: 45)⁴, „Und umgekehrt

⁴ Zitate aus *Lust* unter der Sigle "L".

weiß er von ihrem Garten, der, stets geöffnet, zum Herumwühlen und Grunzen bestens geeignet ist.“ (L: 45) oder in der Situation mit Michael: „Ihre Besitzerin [Gerti, D.G.] wirft sich immer noch in ihrem versickernden Exkrement herum.“ (L: 122) und „Die Frau schnappt nach ihm, sie beißt zu. Es tut weh und ist doch auch Sprache, wie das Tier sie kennt.“ (L: 122) Die Beschreibungen der sexuellen Akte im Roman sind also ausgesprochen durch Gewalt oder Tierverhalten charakterisiert.

Das alles findet auf dem Hintergrund der Erwägungen der allwissenden Erzählerin statt. Sie beschreibt Absichten, Gedanken und Verhalten der Protagonisten einerseits Seite typisch ironisch für Jelineks Stil: „Erst dadurch, daß dieser junge Mann seinen Schwengel, der inzwischen fast nutzlos geworden ist, herausgezogen hat und bis zum nächstenmal damit winkt, gelangt bei Gerti seine Stirn mit dem Wimmerl rechts oben zu einer erneuten, stets erneuerungsbedürftigen Bedeutung.“ (L: 116), andererseits wirkt die Erzählerin gleichzeitig mitfühlend mit der ausgebeuteten Protagonistin: „Die arme Gerti.“ (L: 199)

Angesichts der Umgebung, in der das Ehepaar wohnt und in dem der Direktor arbeitet, kommentiert die Erzählerin darüber hinaus auch die soziale Situation des überwiegenden Rests der Gesellschaft:

„Junge Arbeitslose drücken sich vor dem Weg ins Freie. Scheu quälen sie Kleintiere, deren sie sich bemächtigen konnten, in stillen Ställen. Man nimmt sie nicht in den Reparaturwerkstätten und glitzernden Friseursalons der Kreisstadt. Die Papierfabrik stellt sich auch schlafend, damit sie sich die soziale Schere (Scherereien) erspart, wenn die Dorfburschen [...] gegen sie krachen [...]. Statt dessen schauen sie bloß zu tief ins Glas. Ihre besten Kleider tragen sie schon am Werktag. Wer eine kleine Wirtschaft daheim hat, fliegt als erster aus der Fabrik und macht zu Haus der Frau die größte Wirtschaft. [...] Die Kinder werden krank. Die Väter hängen sich auf. Kein Geld wird es ihnen vergelten.“ (L: 88-89)

Oder: „Das Tal, durchgeistert von den Wünschen der Nebenwerbsbauern, die Kinder des Himmels, aber nicht ihres Personalchefs sind [...]. Vorbei geht's an den unsterblichen Seelen der Erwerbslosen, die, wie der Papst befahl, von Jahr zu Jahr mehr werden.“ (L: 69) Jelinek beschreibt also Menschen aus einer niedrigeren sozialen Schicht, die vom Direktor abhängig sind. Es wird eine Atmosphäre der Verzweiflung dargestellt, in der die Arbeiterklasse dem Materiellen folgt und dabei scheitert. Daneben tut der Direktor das Gleiche, da er es sich leisten und nie genug davon bekommen kann. Beide Fälle resultieren in Machtgefühl und Gewalt, sowohl bei der Arbeiterklasse:

„Sie hängen ihre Tauchsieder in das, was ihnen zunächst liegt, und das ist das Vertrauteste, das sind ihre Frauen, denen sie aber nicht über den Weg trauen. Sie bleiben gern daheim, um sie zu bewachen. Dann schwenken sie die Blicke zur Fabrik hinüber, die im Dunst liegt. [...] Ihre Brüste [von ihren Frauen, D.G.] sind miteinander befreundet, schließen jedoch gern Bekanntschaft mit einer fremden Hand, die [...] sie zwischen den Fingern zerknüllt und in den nächsten Papierkorb schmeißt.“ (L: 112)

Oder: „Auch im Zorn sind wir vergessen, es wächst nur das Geschwür in uns, und wir schießen ins Unkraut.“ (L: 83), als auch beim Direktor, der Gerti täglich als Beweis seiner Allmacht ausnutzt.

Gerti versucht sich nur selten zu wehren, denn sie weiß, dass es immer gleich enden wird – sie wird unterliegen. Sie hat dauernde Alkoholprobleme, die offensichtlich aus ihrem unglücklichen Zusammenleben mit ihrem Ehemann folgen. Hermann vergewaltigt seine Frau auf täglicher Basis als Preis dafür, dass er ihr teure Kleidung und Schmucke kauft. Auf beide Protagonisten sind aber alle Menschen aus ihrer Umgebung neidisch: auf Gerti wegen ihres Aussehens und auf Hermann wegen seines Geldes und seiner Autorität. Sie wissen nämlich nicht, dass hinter dem sogenannten idealen Bild Gewalt und Missachtung stehen.

Während eines von vielen vom Alkohol beeinflussten Spaziergängen trifft Gerti den jungen Studenten Michael, mit dem sie, wie sie denkt, ein Liebesverhältnis anfängt. Er weckt in der Frau ihre lang versteckte und unterdrückte Identität, durch die Gerti endlich emotionale Verbindung und sexuelle Erregung einer anderen Person gegenüber empfinden kann. Dennoch geht es Michael um etwas anderes als Gerti: Mithilfe der Ausnutzung von Gertis Körper steigert er sein Selbstwertgefühl. Später wird Gerti von Michael und seinen Freunden vergewaltigt und zuletzt von Michael abgelehnt. Der kurze Weg zu Gertis Selbstentdeckung endet mit der Ermordung ihres Sohns, der seinem Vater jeden Tag ähnlicher wird.

5.2 Gerti

5.2.1 Lebensweise

Die Protagonistin wird im Roman wenig beschrieben, da sich Hermann ständig in den Vordergrund stellt: „Der Mann. Er ist ein ziemlich großer Raum, in dem Sprechen noch möglich ist.“ (L: 8) Aus diesem Grund wird Gerti vor allem als Missbrauchsobjekt ihres Ehemanns mithilfe von zahlreichen Vergewaltigungsbeschreibungen dargestellt. Außerdem spricht sie in

dem Werk sehr selten und, wie oben geschrieben, ist sie gezwungen, ihren Körper für Hermanns Bedürfnisse zur Verfügung stellen.

Neben dem häufigen Schweigen merkt man ihren anscheinend depressiven Zustand: „Inmitten all der Gebirgsstöcke ringsum, zu denen die trainierten Sportler auf Besuch kommen, merkt die Frau, daß ihr ein fester Halt fehlt, eine Haltestelle, wo das Leben warten könnte.“ (L: 11) Gerti geht manchmal spazieren, wobei es endlich Platz für ihre Gedanken gibt. Obwohl sie endlich ein bisschen Zeit für sich selbst hat, kann sie diese nicht ausnutzen, denn sie fühlt sich verloren: „Hilflos rudern steht Gerti auf einer Eisplatte und bietet sich an. Ihr Schlafrock weht um sie herum. Sie greift in die Luft. [...] Ihre Glieder wirft sie nach vorn, als hätte sie Sturm gesät und begriffe den Wind nicht [...].“ (L: 73) Gerti ist so erschöpft vom Leben, dass sie nicht einmal schreien kann, wenn sie ihre Emotionen herauslassen will: „Der Wind erpresst die Stimme von ihr. Einen unwillkürlichen, nicht sehr wilden Schrei preßt es ihr aus den Lungen, einen tauben Ton. So hilflos wie der Acker des Kindes, aus dem die Töne geschlägert werden.“ (L: 84-85) Es wäre nicht seltsam, wenn Gerti während ihrer verzweifelten Spaziergänge Selbstmord beginge, denn aufgrund ihrer Situation, die ähnlich den Situationen anderer missbrauchter und versklavter Frauen ist, scheint es üblich zu sein: „Sie [Frauen, D.G.] ziehen das Feiertagsgewand an, kochen für drei Tage vor, gehen aus dem Haus und stürzen sich, wie man sich bettet so liegt man [sic! D.G.], in den Fluß oder in den Stausee.“ (L: 93)

Gerti ist „eine stille Weiße“ (L: 95), deren Alter unbekannt ist. Sie hat „schon verwelkte“ (L: 75) Brüste bzw. hat ihre Haut angefangen, Falten aufzuweisen, sie ist „in der Mitte ihres Lebens“ (L: 97), darüber hinaus lügt sie über ihr Alter (L: 98), woraus man schließen kann, dass sie ungefähr vierzig Jahre alt ist. Diese Zahl scheint ihr groß zu sein, denn sie weiß, dass sie ihrem Ehemann einen wesentlichen Teil ihres Lebens in der Zeit, als sie ihre eigene Jugend hätte genießen können, gewidmet hat. Das bringt sie zum Träumen von Menschen, die sie trösten werden, und dem Wunsch nach Flucht vor der Welt und vor sich selbst:

„In der Mitte ihres Lebens glaubt diese Frau oft und gern, sich aus der Fluchtlinie der andren Frauen, die mit ihren sackenden Brut- und Brustkörben an ihr angedockt haben, herausbewegen zu müssen, um in ein üppigeres Land, wo einem die Tränen sorgfältiger gelöscht werden, zu reisen. [...] Sie begegnet sich, wo sie will, und flieht sich gleichzeitig, weil's woanders eine herrlichere Begegnung mit ihrem Inneren geben könnte [...].“ (L: 97)

Ein anderer Fluchtort, in dem sich Gerti vor ihrem Mann und sich selbst versteckt, sind Klavierstunden für die Kinder der Angestellten des Direktors: „Und die Lehrerin bekommt

einen Aufschub, sobald die Kinder das Zimmer füllen, sie sitzt ganz still dort in ihrem Abteil, hinter dessen Fenster der Stationsvorsteher die Lippen bewegt, bis ihr Zug abgefahren ist.“ (L: 87) Das ist eine der wenigen Situationen, in denen Gerti unverletzbar bleibt, abgesehen von der Zeit, wenn Hermann nicht zu Hause ist. Sie genießt das Klavierspielen: „Die Mutter begleitet auf dem Klavier alles, was sie vorfindet“ (L: 48), aber auch das wird ihr weggenommen, denn Hermanns Macht ist stärker als ihre Interessen: „Erschrocken wächst manchmal Klavierspiel aus ihren Ärmeln und verblüht wieder.“ (L: 87) Seine Präsenz ist immer wahrnehmbar und bedrohend, was Gertis Identität signifikant beeinflusst.

Es erscheinen manchmal Funken des Lebens in Gerti, woraus klar wird, dass sie sich nicht absolut aufgegeben hat. Sie versucht manchmal gegen Hermann zu kämpfen, um zu zeigen, dass sie die Besitzerin ihres eigenen Körpers ist: „Sie versucht ihn abzuschütteln, erlahmt aber bald [...]. Sie schreit noch einmal.“ (L: 26-27) Darüber hinaus wird Hermann für seine Ansichten manchmal plötzlich verspottet: „Die Frau hüllt sich in das Dunkel ihres Schweigens. Dann wieder kann sie, um ihren Mann zu demütigen, gar nicht genug lachen über seine pedantischen Patriarchen Gespinste [sic! D.G.], in denen sein Hirn klirrt, wenn er der Kassiererin auf die Finger schaut.“ (L: 77) Hermann reagiert darauf nicht, was bedeutet, dass er es nicht wahrnimmt bzw. den Sinn der Bspöttelung nicht begreift. Er ist nämlich ein „pedantischer Patriarch“, was für ihn aber die einzige mögliche Lebensweise ist, die er als Standard versteht.

Nichtdestrotz verschwindet selbst dieser lebendige Übergang vom Schweigen zum Reagieren bei Gerti so abrupt, wie er erschienen ist. Alles, was Gerti zu tun beginnt, löst sich sofort auf, weil es immer Hermann gibt, der die Frau zurück in den Verzweiflungszustand bringt.

5.2.2 Hermann

Wenn Hermann in einigen Punkten charakterisiert werden soll, kann das der folgende Satz in Fiddlers Analyse des Romans lakonisch zusammenfassen: „The reader learns of the way in which Hermann exploits and rules over the villagers, most of whom work in his paper factory, and how with the spread of AIDS he has been forced to stop his visits to the local brothel and must rely on his wife as sole source of satisfaction for his voracious sexual appetite.“ (Fiddler 1994: 156) Gertis Ehemann kann also vor allem durch seine hohe Stellung charakterisiert werden. Er ist Fabrikdirektor, folglich hat er Privilegien wie Geld und Macht.

Das überträgt er auch in sein Zuhause: Das Objekt seiner Macht ist Gerti, das er nach Benutzung mit Kleidern und Schmuck bezahlt.

So, wie Gerti in der Vergewaltigungsposition meistens dargestellt wird, wird Hermann zum großen Teil in der Rolle des Ausnutzenden gezeigt, was die Wahrnehmung seiner Persönlichkeit wesentlich beeinflusst. Seine Alltagsziele sind stark auf sexuelle Bedürfnisse konzentriert, durch deren Ausleben er eine Bestätigung seiner Bedeutsamkeit gewinnt. Hermanns Handlungen haben das Ziel der unverzüglichen Befriedigung, sobald der Wille entsteht. Vis kommentiert den schon früher erwähnten Satz zu Hermann: „„Und der Vater ist angefüllt wie eine Schweinsblase, er singt, spielt, schreit, fickt.“ Dieser Satz charakterisiert das Familienoberhaupt in seinen im gesamten Text aufrechterhaltenen Grundzügen. Die alles und alle überragenden Merkmale dieses Mannes sind seine Lautstärke und seine Ungezügeltheit.“ (Vis 1998: 403)

Gertis Ehemann ist also ein Musterbeispiel für einen äußerst aggressiven Patriarchen, der außer Kontrolle gerät und der kaum mehr beeinflusst oder gar aufgehalten werden kann. Luserke hebt aber die Tatsache hervor, dass dies nicht nur für privilegierte Menschen typisch ist, sondern überall entdeckt werden kann: “Hermann und Gerti tragen keine Nachnamen, die bürgerliche Identität ist für die Autorin unwichtig, da der patriarchale Machtmechanismus nicht an eine bestimmte Gesellschaftsschicht gebunden ist.“ (Luserke: 64) Hermanns Lebensphilosophie ist demgemäß auf die Notwendigkeit der Unterordnung und des Habens begrenzt. Er ist nicht fähig, außerhalb dieser Realität zu existieren.

5.2.3 Michael

Michael ist die Hauptfigur, die Gertis Lebenswahrnehmung zur Veränderung anregt. Dank ihm stellt Gerti den Unterschied zwischen einer Vergewaltigung und einem gewünschten sexuellen Akt fest. Michael kommt also zuerst als ein Ideal für Gerti vor: Ein junger Student taucht in dem Moment auf, als sie vom Leben nichts mehr zu erwarten hat, und er rettet sie aus ihrer diktatorischen Routine.

Es scheint impliziert zu sein, dass, wenn Michael als ein Jurastudent bezeichnet wird, ist darin die bestimmte Hoffnung enthalten ist, dass es sich um einen anständigen und intelligenten Menschen handelt. Jedoch ist die Idealisierung Michaels fragwürdig. Die Tatsache, dass der Student, während ihn Gerti zuerst als einen Gesprächspartner betrachtet hat, „den Schlafrock von ihrer Schulter gestreift hat“ (L: 101), zeugt davon, dass er ihr auf keinen Fall helfen wollte.

Michaels Gedankengang ist in diesem Falle nicht so verschieden von dem Hermanns, der ungeachtet des Willens anderer alles sofort haben muss. Daraus folgt, dass trotz der Tatsache, dass Gertis und Michaels sexuelle Beziehung in dieser Situation einvernehmlich war, der Student aus rein egoistischen Gründen – wie Hermann – gehandelt hat. Es ist also auch wahrscheinlich, dass er Gerti im Falle einer Ablehnung vergewaltigt hätte.

Michael wird überdies als arrogant und oberflächlich dargestellt:

„Damit er sich verfeuern kann, muß Michael sich in Gummi fassen und eine Auswahl unter den Frauen in Post-Schibekleidung treffen, in die er dann hineinströmen wird. Gepflegte Naturschönheiten, Naturekt und gepflegter Naturex, das ist ihm am liebsten, überschminkte Wimmerln wie er selbst ein einziges hat, die könnten ihn von einem fremden Gesicht glatt kilometerweit fortwehen!“ (L: 117)

Sein Verhältnis zu Frauen ist folglich wie das von Walter Klemmer, das auf Verdinglichung verengt ist. Frauen sind für ihn Objekte, die seinen Ansprüchen entsprechen sollten und kein Recht auf Mängel und Schwächen haben. Michael ist der, der entscheidet, ob sie gut genug sind und ob er sie zu seiner Befriedigung aus vielen anderen auswählen kann. Er konzentriert sich auf dieses Machtgefühl und handelt entsprechend:

„Er starrt in ihre Spalte, jetzt kennt er ihren Inhalt schon. Wenn sie sich wendet, weil sie seine prüfenden und von zwickenden, grabenden Händen unterstützten Blicke nicht aushält, bekommt sie ein paar Ohrfeigen. Er will und darf alles sehen und tun. [...] Die Frau soll die Blicke des Herrn in ihr Geschlecht ertragen lernen, bevor sie zu sehr an seinem Schwanz hängt, denn dort hängt noch viel mehr.“ (L: 123)

Vis merkt dazu an: „Seine Wahrnehmung der Frau verläuft nicht über das Gehör, sondern über den Gesichtssinn. Während sie weiterspricht, von Liebe zu ihm spricht, schließt er ihr den Mund, in der Weise, in der auch ihr Mann dies zu tun pflegt.“ (Vis 1998: 407)

Nach der Gruppenvergewaltigung verliert Michael sein Interesse an Gerti und verhält sich gleichgültig zu ihr. Horváth schreibt dazu:

„Bei Jelinek betreffen solche sinnentleerten Erlebnisse und die derartig öde Mechanisierung der männlichen Lust nicht Einzelfälle; sie sind per se eine Normalität. [...] Auch der andere Protagonist Michael verfällt in solche primitiven Lusterfahrungen. Weder sind sich die männlichen Protagonisten dessen bewusst, noch können sie sich aus dieser Zirkulation entfalten. Der Hauptgrund liegt darin, dass sich fast alle menschlichen Wertennormen des Patriarchats nach den Genitalien richten, welche das Physische und Geistige zugleich beherrschen. D.h. die

körperlichen Merkmale diktieren die Ordnung des Systems dermaßen, als ob sie Natur der Sache wären.“ (Horváth 2016: 159)

Das Gefühl der Beherrschung dieser Frau hat ihm gereicht und nun braucht er eher etwas Neues. Michael weiß auch, dass er darüber hinaus keine Verantwortung dafür tragen wird und dass sein Leben trotz der Ereignisse erfolgreich eingerichtet ist:

„Lächelnd droht Michael von seinem erleuchteten Feld her, wo er jenseits der Panoramaseiben herumfließt. Seine Welt ist gut verfügt, er verfügt über genügend Fahrkünste, und er verfließt sich, jung und für mindestens drei Jahre gerettet, mit seinen blanken sanitären Lebensanlagen. Seine Tür [vor Gerti, D.G] wird er jetzt um keinen Preis öffnen.“ (L: 235)

Selbst als die weinende Gerti vor seiner Tür steht, denkt Michael nicht an sie, sondern an sich selbst. Die Frau ist für ihn kein Opfer und die Gruppenvergewaltigung hatte für ihn einen reinen Unterhaltungscharakter. Deshalb wird nach allem nur Gerti von den Konsequenzen und seinem Charakter beeinflusst.

Michael ist damit eine weitere toxische Person im Roman. Wenn Gerti der Diktatur ihres Ehemannes entkommen will, begegnet sie sofort einer anderen Falle. Erwähnenswert wäre hier die Überlegung, ob es wegen Gertis Naivität und Unerfahrenheit so gekommen ist oder ob es a priori so bestimmt war, dass jeder männlicher Protagonist sie ausnutzen würde. Diese und ähnliche Fragen werden in der zusammenfassenden Analyse aller Protagonisten Jelineks später thematisiert.

5.2.4 Gertis Selbsteinschätzung

Aufgrund dessen, dass Gerti stark von Hermann abhängig ist, wird ihre Selbsteinschätzung und Selbstdarstellung von ihm gleichfalls beeinflusst. „Möglichst einig sein mit den Farbfotos aus dem Urlaub, sich von einem Jahr zum nächsten nicht verändern.“ (L: 12) – ihrem Ehemann zuliebe muss die Frau immer so frisch und jung aussehen, wie es nur möglich ist, was die Leser*innen davon abhält zu erfahren, ob sie sich um ihr Aussehen in diesem extremen Sinne auch ohne ihn kümmern würde. Überdies schmückt sie Hermann nach seinem Geschmack aus: „Der Direktor liest die Anzeigen und bestellt seiner Frau im Fachhandel ein Fach, in das sie sich legen kann, aus roter Perlonspitze mit Löchern in der Stille, durch die die Sterne scheinen.“ (L: 14) Beide Zitate werden später wiederholt und vereinigt: „Er schafft seiner Frau, damit ihr Körper sich jeden Tag ordentlich zum Dienst melden kann, Reizwäsche via Katalog an.

Verwegenes hat er erwählt, damit sie den Vorbildern auf den Fotos gleich zu werden trachtet.“ (L: 35)

Gertis Aussehen wird also von dem Direktor unabhängig von ihrer eigenen Meinung diktiert. Ihr gefällt die Situation nicht und sie versucht manchmal im Kleinen zu revoltieren, wie mit der Wäsche, die sie manchmal nicht anzieht. (vgl. L: 35) Darüber hinaus fühlt sich Gerti unabhängig von der Kleidung vor Hermanns Augen nicht wohl: „Die Frau des Direktors zieht, darin ähnelt sie dem Zwang, der auf der Bankbeamtin ruht (jeden Tag ein andres Kleid), mehrfach am Tag eine frisch gereinigte Gardine, einen Wolkenstore, zwischen sich und die sehnenen Häupter der Frauen im Dorf, in denen sie sicherer wohnt als in ihrem eigenen Wohnzimmer.“ (L: 48) Sie würde lieber die Blicke anderer Frauen genießen, vor denen sie sich jedoch mit der Gardine schützen soll, um dem Reiz des positiven Selbstwertgefühls zu entkommen und in der Blase mit Hermanns Ansichten zu bleiben. Sie versucht, ihre Selbsteinschätzung mithilfe von neuer Kleidung stabil zu halten, nichtsdestotrotz muss sie sie verstecken, folglich hat sie sowieso keine Gelegenheit, sie mit einem guten Gefühl zu tragen:

„Diese Frau hat sich erst letzte Woche einen Hosenanzug in der Boutique gekauft. [Hermann erlaubt ihr nicht, Hosen zu tragen (vgl. L: 166), deshalb ist der Anzug nur für ihre Selbsteinschätzung bestimmt, D.G.] Sie lächelt, als hätte sie was zu verbergen und hat doch nur das stumme Reich ihres Körpers. Drei neue Pullover versteckt sie im Schrank, um keinen Anlaß zum Mißtrauen zu geben, sie wolle mit ihrer blutigen Furche sich einen neuen Wonnemonat bereiten.“ (L: 45)

Gerti weiß unbewusst, dass es, falls sie anfängt, sich selbst zu gefallen, keinen Weg zurück gibt, denn Selbstrealisation bedeutet die Unmöglichkeit, in die diktatorische Welt Hermanns ohne unabwendbare Konsequenzen zurückzukehren.

Das wird jedoch trotzdem passieren. Sobald Michael erscheint, hat Gerti ein Bedürfnis, sich zu verbessern:

„Die Frau des Direktors macht sich, diese Anzeige steht ihr ins Gesicht geschrieben, schön. Sie takelt sich auf. [...] Die Frau durchquert unter ihrem Make up, wo sie Mensch ist, größere Räume, als durch das Gebirge je zusammengefaßt werden könnten. Daher verläßt sie sich ja nicht auf Natur, was ihr Gesicht betrifft [...].“ (L: 167)

Gerti ist sich offensichtlich bewusst, dass sie mit dem Make-up gut aussieht, selbst wenn sie diese Meinung keineswegs über ihr ungeschminktes Gesicht hat. Sie weiß darüber hinaus, dass sie noch besser aussehen wird, wenn sie einen Friseur besucht: „Die Frau steigt, unter ihrer

Frisur für ihren Freier völlig neu gestaltet, ans Ufer der Kleinstadt.“ (L: 176) Letztlich hat Gerti einen Nerzmantel und Stöckelschuhe an. (vgl. L: 176) Ihr Aussehen hinterlässt also einen Eindruck des Selbstbewusstseins oder der Macht bzw. Kontrolle über die Situation.

Hier ist der Vergleich von Gertis Selbstbewertung und generell ihres Selbstgefühls mit dem von Hermann und Michael erwähnenswert, da sie sich an verschiedenen Enden eines Spektrums befinden. Unter Hermanns Diktatur hat sie bzw. darf sie keine Tendenzen zur Einschätzung der Situation und insbesondere sich selbst haben. Während ihrer Ausnutzung bleibt für Gerti kein Platz zur Suche und Bewertung ihres Ichs. Wenn sie dagegen Michael trifft, gibt es einen Raum zum Selbstaussdruck, nämlich zur eigenen Kontrolle des Aussehens und zum Verhalten, das von niemandem gesteuert wird. Michael wird Gertis Wendepunkt zur kurzen Selbstrealisierung.

Auch wenn Gerti ihr Aussehen und ihre Wünsche endlich unter Kontrolle nimmt, schaut sie trotzdem immer wieder zurück auf das Leben, das sie haben hätte können, aber nie gehabt hat. Abgesehen von ihren Bemühungen, sich so zu verhalten und auszusehen, wie sie will, kann es nie genug sein im Vergleich mit dem Begriff der Jugend und was dahintersteht bzw. wie ihre Jugend unter diktatorischen Begrenzungen vergeudet wurde: „Die Frau möchte längst jede Minute fort sein, sie kennt die Jugend und weiß, was sie verloren hat und wo sie nichts mehr verloren hat. [...] Diese Frau möchte nichts als Jugend, von deren schönen Körpern sie Schnellschlußaufnahmen machen würde, damit sie selbst von ihr aufgenommen wird.“ (L: 138) und „Doch diese Frau wünscht Jugend aus einem neuen Geschäft zu beziehen, darum auch die neue Frisur.“ (L: 162) Gerti fühlt sich fremd in dem Körper, den sie zu dem Zeitpunkt hat: „Entsetzt schaut die Frau auf ihre Hände, die ihr ganz fremd sind.“ (L: 160) Die Ausnutzung durch Michael ermöglicht ihr zu begreifen, dass es keinen Weg mehr gibt, so zu existieren, wie sie es sich vorstellen will.

5.2.5 Gertis Sexualität

Wie oben erwähnt, ist der ganze Roman von detaillierten und aggressiven Vergewaltigungsszenen durchzogen:

„Der schwere Schädel des Direktors wühlt sich beißend in ihr Schamhaar, allzeit bereit ist sein Verlangen, etwas von ihr zu verlangen. Er neigt sein Haupt ins Freie und drückt statt dessen das ihrige an seinen Flaschenhals, wo es ihr schmecken soll. Ihre Beine sind gefesselt, sie selbst wird befühlt. Er spaltet ihr den Schädel über seinem Schwanz, verschwindet in ihr und zwickt sie als Hilfslieferung noch fest in den Hintern. Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick

ungeschickt knackt, und schlürft an ihren Schamlippen, alles zusammengenommen und gebündelt, damit still aus seinen Augen das Leben auf sie schauen kann.“ (L: 17)

Daraus folgt, dass es in der Ehe von Gerti und Hermann keine einvernehmliche sexuelle Beziehung gibt, geschweige denn eine sexuelle Beziehung, die aufgrund von Liebesgefühlen stattfindet. Es ist nicht bekannt, warum sie ursprünglich geheiratet haben, gleich wie es nicht bekannt ist, ob es je Momente gab, in denen Gerti selbst Sex mit Hermann haben wollte. Ihre Sexualität kann hier also kaum beschrieben werden: Es ist offensichtlich, dass Gerti Hermann weder sexuell noch romantisch attraktiv findet und man keine Spuren nach ihrer Lust zu Hermann verfolgen kann.

Gleich wie bei dem Selbstbewertungsunterschied zwischen den Situationen mit Hermann und Michael dreht sich die Beschreibung von Gertis Sexualität in eine andere Richtung um. Am Anfang sieht es so aus, als hätte die Frau einen Menschen gefunden, dem sie sich mit ihren innerlichen Sorgen, die nie laut ausgesprochen werden, anvertrauen will. Für einen Augenblick hat der Leser Angst für die Protagonistin, denn Michael fängt an, sie ohne ihre Zustimmung auszuziehen.

(vgl. L: 101) Jedoch wird später klargemacht, dass Gerti damit einverstanden ist und etwas mehr erwartet: „So, nun kann diese Frau es nicht länger erwarten, in sich selbst ein wenig herumechauffiert zu werden.“ (L: 105) oder „Komm, schreit sie zu Michael, als sollte sie noch Geld von einem Kaufmann erhalten, der uns Kunden haßt.“ (L: 107)

Für Gerti wird das ein Symbol eines neuen Anfangs, sie wird von dem Studenten aus ihrem monotonen und qualvollen Leben quasi gerettet: „Hartnäckig bleibt sie in diesem Nest aus Licht kleben, das die Innenbeleuchtung des Wagens über sie breitet. Versucht, doch noch aufzustehen, ins Leben zu hupfen, aus dem sie doch gerade gekommen ist.“ (L: 102) und „Doch in der Frau, die das Höchste erleben und erledigen wollte, sind kernlose Werke in Kraft getreten worden. Ein Quellgebiet ist erschlossen, von dem sie jahrzehntelang heimlich träumte.“ (L: 116) Auch in dieser Situation wird zum ersten (und zum letzten) Mal Gertis positive Empfindung von dem sexuellen Akt und ihr – und nicht Hermanns oder Michaels – Orgasmus beschrieben: „Sie hat die Augen nach oben verdreht. [...] Man sieht das Weiße ihrer Augen, gleichzeitig hört man laute Schreie.“ (L: 121-122) und „Ein Flächenbrand. Die Frau preßt diesen Menschen ja schon an sich, als wäre er an ihr angewachsen. Sie schreit.“ (L: 116) Horváth merkt dazu an:

„Zu dem Zeitpunkt, als Gerti sexuell aktiv (re-)agiert, entwickelt sie ebenfalls ihre weibliche Subjektivität, die logischerweise das konventionelle Herr-Knecht/Magd-Verhältnis wie auch die Subjektivität und Begierde des Gegenübers bedroht. [...] Andererseits spiegelt ihre neue Zweierbeziehung außerhalb der Ehe überwiegend einen Versuch der Grenzüberschreitung der institutionalisierten Lusterfahrungen bzw. Sexualität wider. [...] Sexueller Vollzug sollte von nun an keine Ehepflicht mehr sein, sondern eine Art Befreiung von allen patriarchalischen Kriterien.“ (Horváth 2016: 160)

Obwohl zwei sexuelle Akte, die Gerti und Michael zusammen erleben, zum großen Teil von dem Studenten gesteuert werden, versucht die Protagonistin die Situation auch unter Kontrolle zu nehmen, da es endlich einen Raum gibt, in dem es Sinn hat und in dem sie es genießt: „Michael und Gerti können sich nicht genug anfassen, ob sie noch da sind. Krallen sich die Hände gegenseitig in die gut eingerichteten Geschlechtsteile, die sie festlich wie zur Premiere eingekleidet haben. [...] Michael staunt, [...], was für eine Hand ihm da ins Geschoß gefallen ist.“ (L: 120) Darüber hinaus fängt Gerti an, etwas innerlich zu empfinden, was sie mit dem Sexuellen verbindet: „Gerti krallt sich an Michael fest, da mag sie schauen bis ins Dreiländereck, und sie findet keinen wie ihn. [...] Gerti spricht von ihren Gefühlen und bis wohin sie ihnen folgen möchte.“ (L: 119-120) Die Tatsache, dass Gerti von Michael sofort emotionell abhängig wird, obwohl sie sich erst vor kurzem getroffen haben und keine andere Beziehung außer einer sexuellen hatten, zeugt davon, wie sehr sie jemanden braucht, der sie aus der diktatorischen Welt Hermanns wegzieht, und vor allem davon, wie viel Gerti von ihrer erneuerten – oder neu entdeckten – Sexualität beeinflusst wird. Endlich empfindet sie, was sie immer empfinden wollte, sie fühlt sich anders und da die Andersheit von Michael verursacht wurde, werden die Dankgefühle in der Form der Liebesgefühle auf Michael gerichtet. Als Folge wird sie zärtlich zu ihm wie zu einem langjährigen Partner: „Gerti bedeckt Michael mit flaumigen flauschigen Küssen.“ (L: 125) Horváth hebt jedoch hervor, dass es nicht von Liebesgefühlen gesprochen werden kann: „Sicher nennt man eine solche Leidenschaft nicht Liebe, weil sich die Beziehung zu Michael de facto mit einer Flucht vor patriarchalischen Kriterien (vornehmlich den sexuellen Verboten) deckt.“ (Horváth 2016: 160)

Gertis Verhalten wird weiter von Emotionen gesteuert, die mit ihrer Libido verbunden sind. Nach der Selbstentdeckung mit Michael hat sie das Bedürfnis, das Geschehene wieder zu erleben, dieses Mal aus ihrer Initiative. Von den romantischen Gefühlen beeinflusst, will sie für den Studenten gut aussehen, deswegen, wie oben geschrieben, entscheidet sie sich für Make up, neue Frisur und Kleidung. Sie ist aber der Meinung, dass sie ohne diese Hilfsmittel keinen

guten Eindruck hinterlässt, deshalb müsste das als eine Hoffnung, Michael so zu gefallen und zu dem ähnlichen sexuellen Akt wie davor anzuregen, interpretiert werden: „Die Frau denkt an nichts, als an das, was sie anziehen soll, damit sie schneller, höher, weiter wird.“ (L: 164) Darüber hinaus muss Gerti unbedingt etwas Alkoholisches trinken, um mutig genug zu sein, ihre von ihrer Sexualität beeinflusste Gefühle in Gang zu bringen. (vgl. L: 176)

Die zweite Begegnung von Gerti und Michael sieht harmlos aus. Obwohl sie nicht allein, sondern von anderen Menschen umgeben sind, scheinen beide zufrieden mit der Situation zu sein. „Sie lachen und trinken und werden unentwirrbar. [...] Egal, was sie tun, an den Bergen hängen sie und bleiben untereinander stehen, bis die Lawine sie trifft. [...] Es ist egal. Gerti und Michael rutschen unter dem Gekreisch ihrer inneren Stimmen in das Gehölz der Fichtenschonung. Dann wird es stiller. Sie gestalten eine Insel in dem Hain, da haben wir's.“ (L: 195-196)

Gerti erwartet etwas, was in ihrem Kopf unbewusst als einvernehmlicher Akt fixiert ist. „[...] und Gertis Scheide ist unter der Seide überdeutlich ausgeprägt, als hoffte sie, in diesem löchrigen Boot noch irgendwohin zu kommen. [...] Wir können hier [wegen des Lärms der Leute, D.G.] ja gar nichts hören von den dummen Mätzchen der Klitoris, die Gerti sich so gern ausreiben ließe.“ (L: 196) Im nächsten Moment wird aber ihre Erwartung nicht erfüllt, da die Situation plötzlich in Aggression umschlägt, und überdies kommen andere Menschen ins Spiel: „[...] man zerrt ihr die Hände von Gesicht und Geschlecht fort. [...] Die Buben halten ihr die lebendigen Hände oben über dem Kopf zusammen.“ (L: 196) Gerti sucht nach der Rettung bei Michael, den sie immer noch für ihren sicheren Ort hält: „Die Frau streckt sich nach Michael aus. Ihr Gesicht wird langsam faltig, [...]. Doch es spricht von Liebe.“ (L: 196)

Nichtsdestotrotz wird Gerti langsam nicht nur ihr Selbstbewusstsein weggenommen, sondern auch Dinge, die zu diesem Gefühl beigetragen haben: „Das Seidenkleid wird bis zur Taille hinaufgeschoben und das Hoserl, mit dem sie zufrieden war, hinunter.“ (L: 196) Letztlich wird Gerti sexuell erniedrigt: „Jetzt werden also diese Fußlappen, diese Abtreter, die alle vier unser sind, auseinandergezogen, bis Gerti aufheult. [...], die Beine Gertis sind so weit es geht auseinandergespreizt, und der Walkman wird ihr ans Ohr gepreßt. So muß sie liegen bleiben und wird achtlos an der Fut gezupft, [...].“ (L: 197) Gerti wird nun also wiederum zu einem Objekt; sie wirkt wie eine Sache, die zu einer kurzfristigen Benutzung dient und danach weggeworfen werden kann: „Michael stochert mit einem Zweigerl ein wenig in ihrem etwas kahlen Hügel herum, ewig spielen die kleinen Buben, um sich zu besänftigen. Halt, noch etwas,

er schüttet ihr den letzten Rest aus der Flasche in die Muschi und gibt ihr gar eine Ohrfeige, die aber nicht zu fest ausgefallen ist.“ (L: 201)

Die Vergewaltigung endet mit der ausdrücklichen Hervorhebung, dass Gerti nichts mehr kontrollieren kann. Sie wird bedeckt, bzw. wird ihr einer der Sinne genommen, mit dem sie die Situation wenigstens mit ihrer Sehkraft kontrollieren kann, wenn nicht mit dem Selbstschutz: „Der Rock ist Gerti wie ein Sack, [...], über den Kopf gezogen worden. Michael wedelt ihr mit der Lage seines Organs vor dem Gesicht herum. Sie sieht es nicht, wirft unter dem Rock linkisch den Kopf einmal in die eine, dann in die andere Richtung, [...]. Ihr Gesicht, auf das still Bäume blicken, wird wieder hervorgeholt, der Mund unter Zwang geöffnet.“ (L: 202) Die letzte Metapher beschreibt eine absolute Fremdheit und Gleichgültigkeit Michaels, die von Anfang an als Kriterien für ihre Beziehung vorgeschrieben waren: „Fremd ist Michael eingezogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“ (L: 203) Diese Allusion auf den Text des ersten Liedes von Schuberts „Winterreise“ stellt im Vergleich zu der ursprünglichen romantischen Bedeutung die absolute Reduktion auf Körperlichkeit heraus. Diese Gegenüberstellung von romantischer und aggressiver Libido funktioniert über eine Verfremdung der traditionellen Sprache, die mit einer starken Ironisierung einhergeht und den erniedrigenden Charakter des männlichen Handelns noch und gerade im Bereich der Sexualität betont.

Gertis Gefühl der Sexualitätsbeherrschung, die für eine kurze Weile im Bild war, wird widergelegt: „Hinter diesen Bergen ist Gerti zusammengesunken, verspottet wie ihr ganzes Geschlecht, das den Strom der Haushaltswaren einschalten, aber seinen eigenen Körper nicht verwalten darf.“ (L: 197-198) Es wird ihr klar, dass, selbst wenn sie über ihren Körper physisch verfügt, er ihr trotzdem nie gehören wird. Horváth merkt dazu an: „Schließlich stellt sich heraus, dass der für das patriarchalische Machtsystem plädierende Liebhaber nichts anderes im Kopf hat, als sie sexuell auszubeuten, um sie dann loszuwerden. Je heftiger sich Gerti sexuell hingibt, desto elender wird sie verletzt.“ (Horváth 2016: 160)

Gerti wird später während ihres Versuchs zu Michael zu fahren sofort wieder von Hermann vergewaltigt (vgl. L: 242-248), der sich für diese Tat direkt im Auto entschieden hat. Da er wusste, dass Michael ihnen zuschaut, wirkt das wie eine Objektübergabe, bei der Hermann beweisen soll, dass sie sein Eigentum ist. Es folgt daraus „eine radikale Zerstörung von Gertis Erwartungen eines sinnlichen Glücks“ (Svandrlík 2013: 106) und Gerti hat hier keine Rechte: „Während ein Subjekt in der sexuellen Zweierbeziehung als Individuum für sich spricht und seine eigenen Interessen und Rechte eigenständig vertreten kann, wird das Individuum durch den Zwang zum Objekt gemacht.“ (Horváth 2016: 157) Damit wird die Andeutung auf eine

Chance für Gerti, endlich selbst über ihren Körper und damit ihre ganze Identität zu bestimmen, endgültig zerstört. Das führt sie zu dem verzweifelten Bedürfnis, diese Macht- und Brutalitätskette zu zerreißen, damit sie nicht weiter verlängert und unterstützt wird: Sie erwürgt und ertränkt ihr Kind, das zwar noch klein, aber schon lange von der Macht des Vaters beeinflusst ist (vgl. L: 227): „She acts, it is implied, out of a strong wish to prevent her son from growing up into a man like his father, whose ceaseless sexual perversions and abuses the mother has had to endure throughout the novel.” (Fiddler 1994: 155) Gerti tötet in dem Kind stellvertretend den Vater, den zu töten sie zu schwach ist. Svandrlik fügt dem hinzu: „Der Sohn, der dem Vater so ähnelt, wird ihr bald fremd, in seiner Entwicklung spiegelt sich Gertis Selbstentfremdung.“ (Svandrlik 2013: 107) Innerhalb des patriarchalen Macht- und Ausbeutungssystems war Gertis Sexualität prädestiniert, ausgenutzt und vernichtet zu werden.

6. Die Liebhaberinnen

6.1 Einführung in den Text

Der Roman *Die Liebhaberinnen* ist 1975 während der Kulmination der neuen Frauenbewegung erschienen. (vgl. Janke 2013: 85) Im Vergleich zu *Lust* und *Die Klavierspielerin* konzentriert sich dieses Werk mehr auf patriarchale Strukturen, in denen sich die Protagonistinnen verlieren, als auf Selbstbestimmung und Sexualität der Frauen. Nichtsdestotrotz könnte es nutzbringend sein, ihre Persönlichkeiten auch aus dieser Sicht kurz zu betrachten, insbesondere aus dem Grund, dass dieser Roman früher als die oben analysierten Werke entstanden ist.

Die Protagonistinnen Brigitte und Paula werden am Anfang als junge Frauen aus der Großstadt und aus dem Dorf dargestellt. Brigitte arbeitet in der Fabrik, Paula entscheidet sich erst noch, was sie mit ihrem Leben machen könnte. Relativ schnell danach erfährt der Leser von Brigittes Bedürfnis, einen Mann mit Geld zu heiraten und so ihr Leben abzusichern. Für diese Ziele wählt sie Heinz, einen künftigen Unternehmer, und versucht ihn mit allen Mitteln an ihrer Seite zu behalten. Der Höhepunkt von Brigittes Bestreben sollte ein Kind von Heinz werden, dessentwegen der Mann sie würde heiraten müssen: „heinz soll die geschichte von brigitte werden, es soll ihr ein eigenes leben machen, dann soll er ihr ein kind machen, dessen zukunft wiederum von heinz und seinem beruf geprägt sein wird. [...] sie muß heinz ständig klar machen, daß es ohne sie keine zukunft für ihn gibt.“ (DL: 10)⁵

Paula ist fünfzehn Jahre alt und es scheint ihr sinnvoll, etwas anderes zu werden als die Frauen in ihrem Dorf: „paula möchte nämlich schneiderin lernen. das hat es im dorf überhaupt noch nie gegeben, daß eine was LERNEN möchte. das kann nicht gut gehn.“ (DL: 16) Trotz der Einwände ihrer Eltern, die daran nicht gewöhnt sind, dass eine Frau ihre eigenen Ziele hat, gelingt es Paula, mit der Lehre anzufangen. Nichtsdestotrotz scheitert sie bald wegen der patriarchalen Regeln, dass eine Frau verliebt sein und später einen Ehemann haben muss.

Obwohl Brigitte und Paula aus verschiedenen Orten kommen, werden beide Protagonistinnen im drastischen Patriarchatssystem dargestellt, das Frauenleben unabhängig von ihren Wünschen definiert. Viele von ihnen haben darüber hinaus schon keine Wünsche mehr, sie schwimmen mit dem Strom, der schon von ihren Ureltern hergestellt und ausgeübt wird:

„so ist im laufe der jahre ein natürlicher kreislauf zustandegekommen: geburt und einsteigen und geheiratet werden und wieder aussteigen und die tochter kriegen, die hausfrau oder verkäuferin,

⁵ Zitate aus *Die Liebhaberinnen* unter der Sigle "DL".

meist hausfrau, tochter steigt ein, mutter kratzt ab, tochter wird geheiratet, steigt aus, springt ab vom trittbrett, kriegt selber die nächste tochter, der konsumladen ist die dreh Scheibe des natürlichen kreislaufs der natur, in seinem obst und gemüse spiegeln sich die jahreszeiten, spiegelt sich das menschl. leben in seinen vielen ausdrucksformen, in seiner einzigen auslagenscheibe spiegeln sich die aufmerksamen gesichter seiner verkäuferinnen, die hier zusammengekommen sind, um auf die heirat und das leben zu warten.“ (DL: 13)

Brigitte kommen diese Umstände zustatten, denn sie bekommt das, wonach sie gestrebt hatte – finanzielle Sicherheit. Paula ist in der Situation nicht so erfolgreich, da sie ihre Naivität und die Traditionen der Umgebung, in der sie geboren wurde, zum Scheitern führen: Ihr Ehemann ist ein Alkoholiker, der in seiner Abhängigkeit noch unterstützt wird: „lachend hört man oft im dorf, der erich hat sein vierterl lieber als jede frau ha ha. in wirklichkeit hat erich sein vierterl lieber als seine frau paula.“ (DL: 112) Sie fühlt sich unglücklich und fängt mit Prostitution an, für die sie später aus der Gesellschaft verbannt wird.

6.2 Brigitte

6.2.1 Selbsteinschätzung

Brigitte's Geschichte kann durch den Satz, der schon am Anfang auftaucht, charakterisiert werden: „eines tages beschloß brigitte, daß sie nur mehr frau sein wollte, ganz frau für einen typ, der heinz heißt.“ (DL: 9) Seitdem wird sich die Frau nur durch Heinz definieren lassen. Da sie „durch heirat und kindesgeburt ausscheiden wird“ (DL: 9), versucht Brigitte dem Mann zu gefallen bzw. ihn so zu beeinflussen, dass es keinen Weg mehr gibt als sie zu heiraten.

Brigitte's Vorgangsweise setzt verbal ein und wird später mit Körperlichkeit ergänzt. Sie wiederholt das Liebesgeständnis zu Heinz die ganze Zeit (vgl. z.B. DL: 18 und 19), dazu kümmert sie sich um ihr Aussehen: „was ist das, was da so leuchtet wie reife polierte kastanien, fragt sich heinz eines tages auf dem wege zur arbeit. es ist brigittes haar, das frisch getönt ist.“ (DL: 18) Brigitte behandelt ihr Aussehen also instrumental, da es etwas ist, was sie benutzt, um ihre Ziele zu erreichen. Dazu ist erwähnenswert, wie sie sich ändert, sobald Heinz nicht in der Nähe ist – er kann sie jetzt nicht sehen, deshalb kann sie alles tragen, was gemütlich ist:

„sie macht ihren spind auf, zieht rock und pulli aus und streift dafür einen baumwollschürzenkittel über, welcher bunt und adrett und dazu da ist, die arbeitsatmosphäre zu verbessern, ein wenig farbe in das trostlose grau und schwarz der maschinen zu bringen. [...] nachdem brigitte die arbeitsatmosphäre verbessert und ihren eigenen zustand dabei verschlechtert hat, schlüpft sie in

die gesunden fußgesundheitsholzandalen, damit der fuß bei der arbeit gesund bleibt und nicht krank wird wie es manche füße werden.“ (DL: 36)

Wenn Brigitte andere Frauen sieht, „faßt sie liebevoll-besitzergreifend die hand von heinz“ (DL: 42), weil sie sie als Konkurrenz wahrnimmt: „wenn andre frauen heinz als etwas betrachten, das man noch bekommen könnte, wo er doch nicht mehr zu haben ist, weil schon brigitte ihn hat, dann sind diese frauen im unrecht und auf dem holzweg. jedem das seine.“ (DL: 43) Brigitte hat also Angst, dass trotz aller Anstrengungen, die sie aufgebracht hat, um Heinz zu bekommen, sie ihn doch verlieren wird. Selbst wenn sie alles unter Kontrolle hat, fühlt sie sich unsicher.

Brigittes Selbstwertgefühl ist fragwürdig nicht nur weil sie ihre Persönlichkeit durch eine andere Person charakterisieren lässt, sondern auch weil sie sich erniedrigt, um nach einer guten Einschätzung durch andere zu streben:

„der fernfahrervater ist abwesend, und brigitte hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißbesen die klomuschel. vor fünf minuten hat sie gesagt, sie macht das ja gern. jetzt macht sie es schon nicht meht gern. ihr wird ganz schlecht von all der scheiße, die sich im laufe der woche so in einem dreipersonenhaushalt ansammelt.“ (DL: 12)

Kurz davor wurde es klargemacht, dass Brigitte begonnen hat, Heinz zu hassen. Trotz des starken Hasses gelingt es ihr nicht, sich aus den familiären Zusammenhängen zu befreien. Sie versucht Heinz' Mutter zu helfen, abgesehen davon, dass diese sie nur erniedrigt (vgl. DL: 27-28), oder sich generell in ihrem Haus während des Besuchs von Heinz' Schwester mit einem Säugling zu befassen, obwohl es später deutlich wird, dass Brigitte Kinder bis zur Aggression hasst:

„in wirklichkeit ekelt sich brigitte vor säuglingen. in wirklichkeit würde sie ihnen am liebsten die zarten fingerknöchelchen brechen, die hilflosen kleinen zehen mit bambussplittern spicken und der frischangekommenen hauptperson einen dreckigen fetzen statt des geliebten nuckelschnullers ins maul stecken, damit sie endlich einmal erfährt, was richtig schreien heißt.“ (DL: 28-29)

Selbst wenn Brigitte auch stark vom Hass beeinflusst ist, opfert sie sich weiter, denn „soeben ist heinz von der liebe zur ernsten pflicht geworden.“ (DL: 30) Sie ersetzt absichtlich ihre Persönlichkeit durch die Persönlichkeit einer idealen Person, die nicht existiert und die alle diese Aufgaben auf dem Weg zum Heiraten erfüllt.

6.2.2 Brigittes Sexualität

„der körper zählt für brigitte als mittel zum besseren zweck.“ (DL: 45) Wie ihre Persönlichkeit behandelt Brigitte ihren Körper instrumental. Aus dem Grund, dass es der einzige Weg ist, wie man ein Kind bekommen kann, muss sie sexuelle Akte mit Heinz erleiden, obwohl sie ihn, wie oben erwähnt, hasst. Zenke schreibt dazu: „Brigitte hat in diesem Existenzkampf nichts anderes einzusetzen als ihren Körper. Das macht sie extrem ausbeutbar, vor allem sexuell und psychisch.“ (Zenke 1975: 186)

Brigitte selbst betrachtet ihren Körper als Objekt, dessen Funktionalität sie auch einschätzt und mit anderen vergleicht. Dabei denkt sie nur über solche Körperteile, die evt. einen Sexualpartner anziehen könnten, nach: „brigitte hat einen körper zu bieten. außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen. [...] brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse. das andre auch, sogar von besserer qualität.“ (DL: 13) Janz merkt dazu an: „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: 23) Später fügt er hinzu: „Von Anfang an ist in *Die Liebhaberinnen* von toten Frauen die Rede. Die Verdinglichung des weiblichen Körpers in der Sexualität wie in der Arbeit also ist für die Frauen der Tod.“ (Janz 1995: 25)

Diesen Körper benutzt Brigitte für sexuelle Akte mit Heinz, den sie zu alledem äußerst unattraktiv findet. In dem Kapitel, das „auch ekelte sich brigitte vor heinz! auch brigitte ekelte sich vor heinz“ heißt, wird Heinz' Körper als „sein fetter weißer elektriker-körper“ (DL: 26) beschrieben. Der Mann wird auch mit einem Schwein verglichen: „heinz grunzt und wälzt sich.“ (DL: 38) Letztlich weist Brigitte eine unterdrückte Aggression auf: „soll ich ihn in die weichen treten wie ein pferd, durchzuckt es b. flüchtig.“ (DL: 38) oder

„in einer der zahlreichen leidenschaftlichen situationen, die heinz heraufbeschwört, ohne zu überlegen, wie ekelhaft diese für brigitte sein könnten, könnte doch brigitte ihrer möse zum beispiel einen sack hinhalten, in dem innen lauter lange stacheln sind, und heinz hasenhüpft hinein, ho ruck, arbeitet sich ran mit gezücktem schweif, und nichts wie rein! los, rin in die stacheln oder näge! das wäre bestimmt kein vergnügen, wie hilflos dann die beine von h. in der luft herumstochern würden! brigitte muß schmunzeln bei dieser vorstellung.“ (DL: 44)

Heinz, den Brigitte überhaupt nicht interessiert (vgl. DL: 37) und die er offensichtlich nur zu seiner sexuellen Befriedigung ausnutzt (vgl. DL: 43), wird darüber hinaus als sexuell unfähig dargestellt. Er ist egoistisch: „was er da macht, ist nicht als ein vorspiel für brigitte gedacht,

sondern heinz muß sich erst einarbeiten, bevor es in die endrunde geht. an ein vorspiel, daß b. spaß machen soll, hat heinz nie gedacht.“ (DL: 38) oder „vielleicht hat heinz einmal soviel schwung, daß er durch brigitte einfach hindurch und auf der andren seite durch die mauer rast. heute hat heinz gerade nur soviel schwung, daß er ihn brigitte gekonnt hineinplaciert. [...] es ist eine qual für brigitte.“ (DL: 44) Er selbst allerdings ist davon überzeugt, dass er ein guter sexueller Partner für Brigitte ist: „heinz stöhnt auch, damit brigitte sieht, wie er sich für sie anstrengt und wie stark er ist.“ (DL: 44) und „brigitte sagt, mit dir ist es schön, daß man sterben möchte. heinz ist sehr stolz auf diesen satz, er wiederholt ihn oft und oft im freundeskreis.“ (DL: 45) Fiddler merkt dazu an: „Sex with Heinz is anything but pleasurable for Brigitte, and in the following sentences the lie she tells by using the figurative sense of the verb ‘sterben’ contrasts with its literal use.“ (Fiddler 1994: 71)

Nichtsdestotrotz versucht Brigitte sich selbst immer wieder zu überzeugen, dass das alles nötig für ihr zukünftiges Wohl ist. Deswegen täuscht sie das Vergnügen mit Heinz nur vor (vgl. DL: 44), wobei der sexuelle Akt für beide immer unterschiedlich aussieht: „brigitte und heinz stöhnen zweistimmig vor liebe. brigitte hat dabei ein unangenehmes, heinz ein angenehmes gefühl im körper.“ (DL: 45) Gleichzeitig denkt Brigitte immer daran, wie sehr sie Heinz hasst. (vgl. DL: 44) Sie opfert ihren Körper absolut, sie nimmt wahr, dass alles an Heinz für sie unattraktiv ist und dass es besser sein könnte, jedoch entscheidet sie sich, sich lieber zu quälen, da sie offensichtlich keinen anderen Weg zur Absicherung ihrer Zukunft kennt: „brigitte will lieber erst später, dafür aber umso dauerhafter ihren spaß haben. die liebe vergeht, doch das LEBEN bleibt.“ (DL: 39)

6.3 Paula

6.3.1 Selbsteinschätzung

Paula, selbst wenn sie die jüngste in ihrer Familie ist, wird am Anfang als äußerst selbstbewusst dargestellt. Abgesehen von der Tatsache, dass alle Frauen in ihrer Umgebung dazu prädestiniert sind, entweder Hausfrauen oder Verkäuferinnen – und nichts anderes – zu werden, ist sie überzeugt, dass sie sich ihr eigenes Ziel erschaffen kann.

Ihre Mutter versucht ihr zu erklären, dass ihre Lebensweise die richtigste ist:

„die mutter sagt: paula, du MUSST verkäuferin werden oder hausfrau. paula antwortet: mutter, es ist gerade keine lehrstelle als verkäuferin frei. die mutter sagt: dann bleib zuhause, paula, und

werde hausfrau und hilf mir bei der hausarbeit und im stall und bediene deinen vater so wie ich ihn bediene und bediene auch deinen bruder.“ (DL: 16)

Paula ist in dieser Situation clever genug, um die Mutter mit den von ihr gerade erwähnten Argumenten zu überzeugen, nachdem Paula ihr ihre mutige Vorstellung von der Selbstverwirklichung vorgestellt hat:

„paula sagt jedoch, mutter ich will aber nicht, ich will schneiderei lernen. und wenn ich die schneiderei fertiglernt habe, will ich auch etwas von meinem leben haben, nach italien fahren und für mein selbstverdientes ins kino gehen, [...] dann will ich mir einen braven mann suchen, [...] und dann will ich heiraten und kinder bekommen. [...] und ein einfamilienhaus, selber bauen mit fleißigem mann. (DL: 16)

Paula bleibt in ihrer Entscheidung weiterhin beharrlich und sie ermöglicht ihr zu denken, dass sie deswegen besser als andere Frauen ist. (vgl. DL: 22) Jedoch wird sie auch mit der Schneiderei nicht ganz von Stereotypen befreit. Die Gedanken über ihre Zukunft sind immer von der Vorstellung über Liebe und einen Ehemann begleitet. Nichtsdestotrotz sollte eine große Liebe erst nach der Ausbildung kommen – die Vorstellung wird von Paula kontrolliert bzw. entscheidet sie in dem Moment selbst, wie sie ihr berufliches und auch romantisches Leben aufbauen wird: „zuerst ist paula wegen der schneiderei besser, anschließend wird sie von der liebe veredelt werden. die liebe wird die schneiderei ablösen. ich freu mich schon so.“ (DL: 23)

Paula bleibt lange von der Richtigkeit ihrer Taten überzeugt: „paula wäre ja irrsinnig, wenn sie sich mit den frauen ihrer familie, mit diesen armen schuhabtretern, solidarisieren würde!“ (DL: 23-24) Bald gibt es dennoch eine Änderung in ihrer Denkweise und sie lässt sich mitreißen, indem sie sich verliebt. Plötzlich werden ihre Persönlichkeit und Lebensweise lediglich durch dieses Gefühl definiert:

„vorher was das leben nur arbeit, das haus, der haushalt, die freundinnen, arbeit, die arbeit zu hause und die arbeit in der schneiderei (erst in letzter zeit!) gewesen, ein falsches oder unvollständiges leben also. dies wird jetzt aber ausgelöscht, und die liebe ist da, und endlich ist sie gekommen, und endlich ist paula jetzt ein mensch.“ (DL: 30)

Erich, Paulas Liebesobjekt, ist ihr Gegenteil: „erich, der inbegriff des männl. mannes, der inbegriff des alkoholismus [sic! D.G.]“ (DL: 31) und „erich hat die schule nicht fertiggemacht“ (DL: 33), während Paula intelligenter als Erich dargestellt wird: „paula hat englisch gelernt. sie war die beste in englisch und rechnen. und auch gut in den andren fächern.“ (DL: 33) Darüber hinaus ist Erich ignorant: „wenn erich die wahl zwischen paula und einem motorrad hätte,

würde er das motorrad nehmen.“ (DL: 35) und Paula wirkt sehr verliebt: „paula weiß, dass erich alles ist.“ (DL: 35)

Paula vergisst ihre Ziele vollständig und folgt blind der Überzeugung, dass Liebe das Leben definiert: „paula sieht, wie man diesen voreiligen worten entnehmen kann, nicht nur in der besseren schneiderei eine möglichkeit zu überleben, sondern paula sieht nun auch in der liebe eine möglichkeit zu LEBEN. [...] paula betrachtet die schneiderei plötzlich als ihre natürliche feindin.“ (DL: 39) Auch die von ihr so sehr gewünschte Schneidertätigkeit, wegen der sie ihre Eltern so lange überreden musste, kommt ihren Vorstellungen von Liebe und der daraus folgenden Ehe nicht gleich. Kurz danach träumt Paula auch von einem Kind.

Während dieser Überlegungen scheint sie aber für einen Moment unsicher zu sein, sodass sie sich selbst überreden muss, dass es das alles wert ist:

„diese kommt manchmal nur ein einziges mal im leben. wenn man sie nicht mit beiden händen ergreift, dann wird man sehr unglücklich, wenn man z.b. die geliebte frau oder den geliebten mann in die fremde in die irre gehen läßt. die liebe ist eine ausnahme zu dem, was man sonst erlebt und hat, bei der arbeit oder zuhause. wir haben doch sonst nichts. aber die liebe haben wir. halte also das glück fest!“ (DL: 40)

Paula hat also Angst, dass, wenn sie jetzt keinen Partner hat, es diese Möglichkeit nie mehr geben wird, was sie auch vor anderen Frauen aus ihrer Umgebung in ein schlechtes Licht rücken würde. Fiddler schreibt dazu:

„As a critical rewriting of the idea of love and the nature and motivation for sexual relationships, it presents a pessimistic and decidedly unromantic picture, which the author argues is closer to reality than the false models provided by the media [...]. Jelinek uses her ‘bad example’ Paula to show how clichéd idea of social interaction and model gender roles can be successfully directed at women through media representation.“ (Fiddler 1994: 73)

Sie entscheidet sich letztlich für eine Familie anstatt der gewünschten Arbeit und verhält sich nach dem Muster anderer Frauen, selbst wenn Erich kein Interesse an ihr hat. Vis schreibt dazu: „Besonders jedoch schadet es Paula, daß sie sich leidenschaftlich der Liebe als einem unberechenbaren Gefühl hingibt, wie sie es aus TV und Frauenromanen kennt.“ (Vis 1998: 360) Später wird Paula von Erich zur sexuellen Befriedigung ausgenutzt und erst als sie schwanger wird, wird er von anderen gezwungen, sie zu heiraten.

Paulas Schwangerschaft und die aggressive Reaktion ihrer Mutter (vgl. DL: 74-75) führt sie in eine Depression, während der sie ihr noch nicht geborenes Kind – erfolglos – zu töten versucht.

Der Zustand der Verzweiflung entwickelt sich weiter, denn Erich lehnt Paula immer wieder ab. Sie fühlt sich beschämt und wegen der Situation von anderen harsch verurteilt, während (DL: 85-86) Erich als Held angesehen wird:

„paula ist verknackt worden, kein zweifel. da quietschen erichs schultergelenke gequält in ihren scharnieren, da muß sich die axtgewohnte faust zum ungewohnten händeschütteln zusammenklappen. gratulation, erich. da stauen sich freibierte, freischnäpse und freiweine, die freien haarverwuschler und die gratisrippenboxer, und die scherzhaften umsonstarschtreter erst recht.“ (DL: 93)

Erst mit Erichs Entscheidung, Paula zu heiraten, fühlt sich Paula wieder geschätzt. Es bleibt also die Regel, dass, seitdem sie ihn getroffen hat, sie sich nicht um ihren eigenen Selbstwert kümmert, sondern darum, wie sie von anderen gesehen wird. Das führt sie letztlich zum Scheitern.

6.3.2 Paulas Sexualität

„das wort sexualität hat paula schon gehört, aber nicht ganz verstanden.“ (DL: 24) Paula wird zuerst als unerfahren dargestellt, was die Sexualität im Allgemeinen betrifft. Erst am Arbeitsplatz findet sie aus „illustrierten Heften“ heraus, „wie das zwischen männern und frauen vor sich geht“. (DL: 23) Darüber hinaus weiß Paula nichts von Kontrazeption, jedoch davon, wie sie sich um ein zufälliges Kind kümmern sollte: „paula weiß auch im schlaf, wie man ein baby wickelt und füttert. paula weiß aber nicht, wie man eine empfängnis verhütet.“ (DL: 25)

Alles, was mit dem Körper verbunden ist, ist ihr fremd: „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.“ (DL: 25) Man kann annehmen, dass sie niemanden sexuell attraktiv findet; oder falls doch, schämt sie sich dafür und diese Vorstellung erleichtert es ihr, mit ihrer Sexualität zusammen zu fungieren, denn sie versucht, das Ganze nicht wahrzunehmen. Janz schreibt dazu: „Beide [Paula und Brigitte, D.G.] sind ihrem Körper entfremdet, sind im Grunde körperlos.“ (Janz 1995: 25)

Paula trifft manchmal Männer vom Tanzboden, mit denen sie später in einen intimen Kontakt kommt: „im wald wird paula dann an den busen oder schlimmerenfalls zwischen die beine oder an den arsch gegriffen.“ (DL: 25) Sie reagiert darauf nicht auf sexuelle Weise, sondern auf eine pragmatische – sie analysiert die Männer aufgrund der Zukunft, die sie mit ihnen haben könnte:

„man hat paula beigebracht, zu taxieren, wer ihr da zwischen die beine greift. ist es einer mit zukunft oder ohne zukunft. ist es einer mit zukunft oder ein arbeitstier? wenn es ein arbeitstier ist, kann er kein schicksal für paula werden. paulas hirn hat gelernt, in solchen fällen wie ein computer zu arbeiten. hier, das ergebnis: verheiratet, zwei kinder. es folgt das wegstoßen, schimpfen, kreischen, manchmal folgt das taumeln und umfallen des alkoholikers und verführers. [...] es genügt also nicht, sich einfach hirnlos der liebe hinzugeben, wenn sie anklopft, man muß auch rechnen wegen dem späteren leben, das ja manchmal noch nackommt.“ (DL: 25)

Paula verbindet den Begriff der Liebe auch mit diesen kurzen intimen Kontakten. Für sie existiert keine solche Tatsache wie z.B. ein One Night Stand, der meist keine Gefühle beinhaltet, sondern nur das Ziel der sexuellen Befriedigung. Deswegen werden diese intimen Kontakte von ihr detailliert analysiert bzw. analysiert, wie diese Form von Liebe – von der immer wieder gesprochen wird und die den Frauen im Dorf quasi aufgezwungen wird – für sie nutzbringend sein kann.

Während dieser auch oft ungewünschten intimen Kontakte fühlt Paula Ekel gegenüber ihren Partnern. (vgl. DL: 25) Dafür kann es verschiedene Gründe geben. Da das patriarchale System, das im Dorf herrscht, Heteronormativität in sich beinhaltet, ist es offensichtlich, dass es Paula auf sich appliziert. Sie überzeugt sich, dass sie das alles machen muss, damit sie einen guten Partner und folglich ein gutes Leben hat. Die Männer, die Paula auswählt, ziehen sie nicht an und der Kontakt mit ihnen wird analysiert und nicht genossen. Es kann sein, dass sie wegen der ihr aufgezwungenen Heteronormativität z. B. lesbisch oder asexuell sein könnte, was später auch eine Rolle spielt, wenn sie sich überzeugt, dass sie Erich auf jeden Fall als Partner haben sollte, da sie ansonsten im Leben unglücklich würde.

Paula versucht jedoch später, ihre sexuellen Kontakte unter Kontrolle zu bekommen, indem sie ihre Mutter nach Kontrazeption – von der sie wahrscheinlich aus den illustrierten Magazinen erfahren hat – fragt. Die Mutter reagiert negativ, was Paula von dem kurzen Moment der Macht über die Situation zurück in den Zustand der Naivität versetzt.

Wenn es zum sexuellen Akt mit Erich kommt, ist es eine Enttäuschung für Paula. Der Akt verläuft nicht so, wie sie es erwartet hat, darüber hinaus hat sie Schmerzen, denn Erich kümmert sich nicht um Paulas Gefühle, sondern nutzt sie nur aus:

„erich stolpert ein wenig unter dem schweren rucksack und unter dem einfluß vom herrn alkohol. paula hat herzstechen und atemnot, weil sie auf etwas großes wartet. der große erich ist schon da, sonst kommt nichts großes mehr nach. paula hat sich sehr auf die liebe gefreut, die sie aber nicht bekommt. noch lange, nachdem erich wieder gegangen ist, sucht paula zwischen den pfosten, in

der vergammelten futterkrippe, im heu und in der jauchrinne nach der liebe. aber paula tut nur die möse weh. [...] paula sitzt im heu und wischt sich das blut mit einem sonntagstaschentücherl ab.“ (DL: 71)

Die konventionellen Regeln für eine Familie, wie sie von der Umgebung diktiert werden, lösen sich für Paula auf einmal auf. Sie versteht, dass diese Ziele auch negative Folgen haben können. Der Wunsch, mit Erich ein gemeinsames Leben herzustellen, wird auf einmal bedrohend: „beinahe augenblicklich ist das wunschkind in ihrem hirn zu einer furchtbaren angst und einer akuten gefahr geworden. vom wunschkind zum angstkind.“ (DL: 71)

Paula wird später schwanger und ist gezwungen, Erich zu bitten, dass er sie heiratet. In dieser Ehe „kämpft Paula gegen den Alkohol [es ist Erichs Alkoholismus gemeint, D.G.], gegen ihren körperlichen Verfall und ihre Empfindungslosigkeit.“ (Zenke 1975: 187) Während des unglücklichen Zusammenlebens – „wir haben die liebe zwischen erich und paula deshalb nicht geschildert, weil es sie nicht gegeben hat.“ (DL: 73) – wendet sie sich der Prostitution zu und benutzt ihren Körper nur mehr instrumental. Fiddler schreibt dazu: „Jelinek in fact deliberately leaves it open whether this is the prime motivation or whether unsatisfactory sex with her husband is the real cause.“ (Fiddler 1994: 71) Paula wird irgendwann bei diesen Handlungen ertappt, es folgt die Scheidung und Paula wohnt später in einer Wohnung allein.

Nun hat sie alle Möglichkeiten, ihre Sexualität endlich zu ihrer eigenen Befriedigung zu nutzen und nicht als Mittel, um Familie oder Geld zu erlangen. Jedoch wird Paula offensichtlich wegen ihrer Untreue von den anderen verurteilt und ist gleichzeitig immer noch in den patriarchalen Strukturen ihres Dorfes gefangen. Es ist nicht sicher, ob sie je Menschen für intime Beziehungen treffen wird, man kann aber dennoch annehmen, dass Paula ihre Sexualität nie als einen Teil von sich selbst, sondern immer nur als ein Mittel für die anderen betrachten wird. „da fährt es ja, das leben, paula! aber unsre paula sucht noch ihre autoschlüssel. auf wiedersehn, und gute fahrt, paula.“ (DL: 122)

7. Vergleich der Protagonistinnen

Lebensweise

Die Frauen in den thematisierten Romanen haben einen unterschiedlichen Hintergrund. Erika wohnt bei ihrer Mutter und unterrichtet Klavierspielen, Gerti ist sozusagen eine Hausfrau mit drastischen Lebensumständen und Brigitte und Paula gehören zur Arbeitsklasse, in deren Rahmen sie auch wie andere Frauen in Jelineks Texten versuchen zu funktionieren.

Keine von den Protagonistinnen scheint jedoch glücklich mit ihrer Situation zu sein. Erika spielt zwar wunderbar Klavier, dennoch ist sie immer noch keine weltbekannte Pianistin. Ihr Lohn dient ihr nicht zu ihrem Leben, sondern zum gemeinsamen Leben mit ihrer Mutter und wird von dieser für eine neue Wohnung gespart. Man beobachtet auch Aggression während Erikas Klavierstunden, die wahrscheinlich aus der Frustration über ihr Leben kommt.

Gleich wie Erika befindet sich Gerti in dem Haushalt mit einem ungewünschten Mitbewohner – ihrem Ehemann. Sie ist von diesem Haushalt abhängig, die ganze Handlung findet meistens drinnen statt, wo Hermann über sie herrscht. Gertis Leben ist ebenso wie das Erikas monoton; das Einzige, was beide tun, ist versuchen zu überleben, Gerti durch Erleiden der Vergewaltigungen und spätere Spaziergänge mit Alkohol und Erika durch den Kauf neuer Kleidung und Voyeurismus, gemischt mit masochistischen Noten.

Brigitte und Paula existieren in einer etwas begrenzteren Welt – im Vergleich zu Erika und Gerti wissen sie nicht, dass das Leben mehr sein könnte. Für beide existiert nur die Realität der Arbeiterklasse und die Konventionen, die zu dieser Gesellschaftsschicht gehören.

Man weiß nichts von der Vergangenheit der Protagonistinnen. Wie Fiddler schreibt, „there is no background to her characters, no development in their history [...]“ (Fiddler 1994: 158) Aus diesem Grund muss sich der Leser darauf verlassen, was jetzt existiert bzw. wie die Protagonistinnen gerade in diesem Moment durchs Leben gehen. Jelinek selbst sagt dazu:

„Yes, in my work there are no longer any living, acting subjects whatsoever, except perhaps in earlier texts such as *The Piano Teacher* or *Women as Lovers*. There are hardly any agents in my texts; instead I would say that the acting subjects *are* history in that they only represent the dialectic of history, that is to say, they carry history on their bodies, or express it through their speech.“ (Bethman, Jelinek 2000: 66)

Hier äußert sich Jelinek selbst dazu, wie ihre Protagonistinnen wahrgenommen werden könnten. Gerti ist tatsächlich meistens passiv im Roman, während Erika, Brigitte und Paula

bestimmte Ziele verfolgen, selbst wenn sie keinen Erfolg haben oder scheitern. Nichtsdestotrotz könnte man die Geschichte manchmal auch aus diesen Frauen zum Teil herauslesen, worüber in späteren Unterkapiteln mehr gesprochen wird.

Selbstwahrnehmung

Gerade weil man nichts vom vorherigen Leben der Protagonistinnen weiß, werden Informationen als neu im Laufe der Handlung mitgeteilt. Erika steigert ihr Selbstwertgefühl, indem sie das verbotene Geld nimmt und sich Kleider dafür kauft. Die Kleider bleiben im Schrank, um Erika daran zu erinnern, wie sie eventuell aussehen und was für ein anderes Leben sie vielleicht führen könnte.

Gerti macht das Gleiche in den Pausen zwischen den Vergewaltigungen, jedoch nicht, um eine bessere Meinung über sich zu bekommen, sondern um sich abzulenken. (vgl. L: 45) Ansonsten steht sie ihrem Aussehen und ihrer Selbstwahrnehmung gleichgültig gegenüber, wenn Hermann gerade nicht da ist.

Der Schlüsselmoment ist für beide, wenn Erika und Gerti Menschen – Walter und Michael – kennenlernen, für die sie auf bestimmte Weise aussehen wollen. Die Protagonistinnen tragen die beste Kleidung und Schmuck, Gerti geht darüber hinaus zum Friseur und beide hoffen darauf, dass sie einen guten Eindruck hinterlassen werden. Ihre ausgewählten Partner achten nicht darauf und so sinkt Erikas und Gertis Selbstachtung wesentlich, auch wenn sie die beste Version von sich selbst präsentieren, weil sie das nicht für sich selbst, sondern für jemanden anderen gemacht haben.

Erikas und Gertis Aussehen hängt auch mit ihren Zielen zusammen. Nachdem sie monoton durchs Leben gegangen sind, haben sie wegen Walter und Michael verstanden, dass sie endlich für sich selbst handeln wollen. Ihr Aussehen wird also zu einem Mittel zur Erfüllung ihrer Ziele.

Etwas anders sieht es bei Brigitte und Paula aus. Sie haben keine Möglichkeit, für sich teuer anzukaufen, darüber hinaus nehmen sie ihre Realität nicht so wahr, dass sie mit ihrem Aussehen auf jemanden einen guten Eindruck machen sollten, sondern eher mit der Bedienung ihrer Partner, entweder buchstäblich mit Kochen und Aufräumen oder physisch mit ihren Körpern zur sexuellen Befriedigung.

Man bekommt keine detaillierten Informationen zu ihrem Aussehen, nur dass Paula nicht besonders schön ist. Die Protagonistinnen benutzen es aber nicht zur Erfüllung ihrer Ziele wie

Erika und Gerti. Brigitte strebt zu ihrem Ziel, der Ehe mit Heinz, während Paula als einzige von allen Protagonistinnen einen Wunsch ausdrückt, nämlich sich beruflich zu entwickeln, wofür sie auch gerügt wird, da es untypisch ist. Später kommt Paula von diesem Ziel ab und wendet sich zu dem, was auch Brigitte getan hat – gut zu heiraten.

Von allen Protagonistinnen und ihren Zielen, die sich außer Paulas Willen, das Schneiderhandwerk zu erlernen, auf künftige Partner konzentrieren, hat nur Brigitte Erfolg, denn sie bekommt Heinz dank ihrer Bemühungen. Es fragt sich jedoch, inwieweit das ein Ziel ist, das Brigitte selbst wollte, oder ob es ihr von der Gesellschaft diktiert wird. Die Situationen der anderen Protagonistinnen bleiben unerfolgreich und sind stark von der Bestimmung durch andere Menschen gefärbt. Auch hier stellt sich die Frage, ob man das ihre Ziele nennen kann oder ob sie nur nach der Anerkennung anderer streben.

Partnerwahl

Männer, mit denen Jelineks Protagonistinnen in Kontakt kommen, spielen eine große Rolle in ihrer Lebensweise und Selbstwahrnehmung. Das hängt vor allem mit den Aspekten ihres Charakters zusammen. Von den vier Protagonisten, die in den Romanen dargestellt sind, wirkt Walter Klemmer wohl als der intelligenteste. Hermanns Denkweise ist stark auf Macht konzentriert. Michael wird zwar als Jurastudent dargestellt, jedoch man sieht ihn nie studieren oder von seinem Studium sprechen. Heinz und Erich sind letztlich ausgesprochen auf das erwartete Verhalten in ihrer Umgebung begrenzt – sie müssen als Männer bedient und befriedigt sein, demgemäß erwarten sie von ihren Frauen eine bestimmte Demut.

Abgesehen von den Umgebungen der Protagonisten haben sie alle einen Charakterzug, der ihnen hilft, über Frauen zu herrschen, was als Arroganz bezeichnet werden kann. Walter hat gerade wegen seiner Intelligenz ein Gefühl, das ihm ermöglicht, Frauen als etwas Schlechteres als er anzusehen. Das Gleiche beobachtet man auch bei Hermann, der dieses Gefühl wegen seiner allmächtigen Arbeitgeberposition hat, und auch bei Michael, der offensichtlich seine Jugend und die Sicherheit seines Lebens vor Gertis Schutzlosigkeit und Verzweiflung wegen des verlorenen Lebens stellt. Heinz und Erich haben das Gefühl der Arroganz schon verinnerlicht, da sie in eine Umgebung geboren wurden, wo eine Frau als Sklave und Geburtsmaschine angesehen wird, was den beiden ermöglicht, sich ihnen gegenüber entsprechend zu verhalten.

Alle Protagonistinnen erleben eine bestimmte Macht von anderen über sich, wenn sie ihre ausgewählten Partner treffen. Erika hat so lange auf einen Mann gewartet, mit dem sie ihre sexuellen Wünsche erfüllen könnte, dass sie beinahe sofort bereit ist, sich für Walter zu opfern. Gerti hat genau wie Erika – vielleicht jedoch unbewusst – lange auf eine Erweckung gewartet, die ihr zeigen wird, dass sie sexuelle Akte genießen kann. Aus diesem Grund fühlt sie sich im gewissen Sinne Michael gegenüber schuldig, da er der war, der ihr ihren ersten Orgasmus gegeben hat. Später verhält sie sich zu ihm wie zu einem neuen Besitzer. (vgl. L: 187) Darüber hinaus verhalten sich Brigitte und Paula zu Heinz und Erich schon von Anfang an wie zu Menschen, die über sie verfügen, weil es in der Gesellschaft so vorgeschrieben ist.

Körperlichkeit

Die Macht über die Protagonistinnen vonseiten der Protagonisten besteht auch zum großen Teil nicht nur über sie als Menschen, sondern auch in der Macht über ihre Körper und gleichzeitig in der Opferung der Frauen selbst.

Wie schon oben erwähnt, hat Erika das Bedürfnis, ihren Körper sofort Walter zu widmen, selbst wenn sie davor nicht genug Zeit hatten, um eine große emotionale Beziehung zu entwickeln. Es entsteht das Gefühl, dass Erika es schon so lange machen wollte, dass ihre Liebesfähigkeit auf den ersten fällt, der an ihr irgendein Interesse hat, unabhängig von seinem Charakter. Mithilfe des Briefes, den Erika Walter schreibt, drückt sie Anhänglichkeit und die Bereitschaft aus, Klemmer mit ihrem Körper sofort zu dienen. Später hat Erika auch trotz seiner Ablehnung das Gefühl, dass sie Walter ihren Körper schuldet, weil sie ihn mit ihrem Brief beleidigt hat. (vgl. K: 246)

Gerti ist gezwungen, ihren Körper ihrem Ehemann zu opfern, bzw. wird sie danach nie gefragt und ist in dem endlosen Vergewaltigungskreis gefangen. Gleichzeitig ist Gerti ironischerweise die einzige von allen Protagonistinnen, der es einmal gelungen ist, durch ihren Körper eine Befriedigung selbst zu erleben und ihn nicht nur Männern zur Verfügung zu stellen. Da sich dies im Zusammensein mit Michael ergeben hat, nimmt sie ihn später als ihren Besitzer wahr. Obwohl sie ihn als Besitzer ansieht, erwartet sie von ihm keine Vergewaltigung, sondern einen einvernehmlichen sexuellen Akt, wenn sie ihn später trifft. Das wird nicht erfüllt und Gerti ist gezwungen, zu ihrer ursprünglichen Position der Opferung zurückzukehren, wo sie still erleidet, was ihr gerade angetan wird.

Brigitte und Paula behandeln ihre Körper instrumental, da sie nach dem Prinzip der Bedienung erzogen wurden. Brigitte opfert sich freiwillig, indem sie ihr Ziel erreicht. Am Anfang fühlt sie einfach nichts, später wird der sexuelle Akt mit dem Ekel verbunden. Brigitte bleibt trotzdem im Modus der Opferung, weil es für sie lebenswichtig ist, Heinz mithilfe eines Kindes für sich als Ehemann zu bekommen.

Paula behandelt ihren Körper als Mittel, durch das sie zu Liebe kommt, und unter dem Druck der Gesellschaft fühlt sie sich verpflichtet, ihn sofort zu benutzen. Für irgendwelche Männer, mit denen Paula zufällig in Kontakt kommt, opfert sie sich, damit sie erfährt, ob sie für ihr Wohl als Ehemänner taugen. Für Erich opfert sich Paula, da sie denkt, dass man das machen muss, und ist in der Folge enttäuscht, da diese Art von Liebe nicht das ist, was sie erwartet hat. Nichtsdestotrotz bleibt Paula überzeugt, dass es ihre Pflicht ist, sich zu opfern (vgl. DL: 102), solange es ihr das einen Ehemann an ihrer Seite ermöglicht. Später opfert Paula ihren Körper als Austausch für das Wohl ihrer Familie, wobei sie auch überzeugt ist, dass es nötig ist.

Wenn Paula am Ende allein bleibt, wendet sie sich ihrem Körper nicht mehr zu, weil sie ihn nur als Mittel zu etwas ansieht. Das Gleiche dient vielleicht für Brigitte, die nach der erreichten Hochzeit mit Heinz keinen Sex mehr oder weniger Sex haben soll. Die Körper von Erika und Gerti werden nach dem emotionellen Scheitern und physischer Erniedrigung von ihnen selbst nicht mehr beachtet.

Soziales Umfeld

Erika und Gerti existieren zwar in einer freieren Umgebung als Brigitte und Paula, die doch sehr an ihren Heimatort wegen der Notwendigkeit, schnell zu heiraten, relativ gebunden sind, jedoch ist ihr freier Raum auch begrenzt. Erika wohnt sogar in Wien, einer Großstadt, aber ihre Bewegungen im Rahmen dieser Stadt sind von ihrer Mutter kontrolliert und begrenzt. Deswegen ist Erika nur entweder in der Schule oder zu Hause und ein paar Mal in einigen Monaten geht sie heimlich spazieren.

Ähnlich sieht es für Gerti aus. Sie wohnt auf dem Land, wobei ihre Bewegung wegen Hermann zu großem Teil auf ihr Zuhause begrenzt ist, und nur manchmal geht sie spazieren, wobei sie schnell gefunden und zurück nach Hause gezwungen wird.

Für beide Protagonistinnen wird ihre Freiheit von der Diktatur ihrer Familienmitglieder eingeschränkt. Erika und Gerti haben in einer solchen Umgebung kaum eine Chance, sich

außerhalb der Vorstellung ihrer sich diktatorisch verhaltenden Angehörigen zu realisieren – Erika soll die ganze Zeit nur spielen und Geld verdienen und Gerti muss Hermann sexuell befriedigen.

Brigitte und Paula existieren in einem noch kleineren Raum, der darüber hinaus von den starken Patriarchatsregeln geprägt ist. Beide Protagonistinnen sind nicht fähig, außerhalb dieses Systems zu denken. Deswegen plant Brigitte ihre Zukunft schon in dieser Struktur ohne Möglichkeit, irgendwo und irgendwie anders zu leben. Das gleiche macht Paula, nachdem ihr kurzer Wunsch nach einer Schneiderlehre von ihr selbst gerade wegen dieser Struktur zerstört wird. Beide folgen blind dem Schema Ehemann-Kind, ohne dass sie die Situation tief analysieren.

Alle Protagonistinnen sind also abgesehen von der physischen Umgebung in einer bestimmten Situation gefangen, aus der es keinen Ausweg gibt. Ihre Versuche, der Begrenztheit zu entkommen, scheitern aus verschiedenen Gründen, wozu es darüber hinaus keine Lösung mehr gibt.

Identitätenentwicklung

Beinahe alle Protagonistinnen außer Brigitta haben eine monotone Identität, die später durch irgendein Ereignis gestört wird. Brigitte wird am Anfang so gezeigt, dass sie nach etwas strebt, dann dieses Ziel erreicht und später zufrieden mit ihrem Leben ist. Da sich bei den anderen Protagonistinnen die Handlung vom stabilen Alltag zum totalen Scheitern entwickelt, könnte man annehmen, dass, da Brigittes Situation umgekehrt war, sie im Vergleich zu den anderen glücklich ist. Jedoch gibt es im Roman keine Erwähnung, dass Brigittes Glück ihr eigenes und von Heinz unabhängig ist. Obwohl sie von Anfang an selbstbewusst war und gewusst hat, wie sie handeln soll, damit sie bekommt, was sie will, war dieses präzise Streben zu ihrem Wohl und nicht ihrem Glück geeignet. Sie hat kein anderes Schema dazu gekannt, ihr Leben einzurichten, als gut zu heiraten, und folglich hat sie dieses Schema für sich erfüllt. Sie ist gesichert und im Vergleich zu Paula wird sie nie aus der Gesellschaft verbannt. Die Frage nach dem Glück verschiebt sich in dieser Situation in den Hintergrund. Brigitte war am Anfang selbstbewusst, nun hat sich dieser Charakterzug für sie gelohnt und sie lebt ruhig. Keine besondere Identitätsentwicklung findet hier statt: „Entweder verirrt sich die Frau in einem von vornherein zum Scheitern verurteilten Ausbruchversuch (Paula) oder sie hat die patriarchale Ideologie so verinnerlicht, dass ihr die Auflehnung gar nicht erst in den Sinn kommt (Brigitte).“

(Cornejo 2006: 35) und “Brigitte's focus on gaining property is so desperate that her language becomes violent when she finally possesses something.” (LaFountain 2010: 47-48)

Bei Erika, Gerti und Paula war das jedoch anders. Erika und Gerti existieren in einer begrenzten Realität mit gleichen und sich ständig wiederholenden Ereignissen, wobei es keinen Raum für Selbstaussdruck und Selbstentwicklung gibt. Bei beiden kommt es danach zu einem Schlüsselmoment, wenn sie sich und ihren Alltag zu ändern versuchen – bei Erika wegen Klemmer und bei Gerti wegen Michael. Dieser Schlüsselmoment dient als der Höhepunkt in ihrer Entwicklung, nach dem sie abrupt zu einem Punkt gebracht werden, wo ihre Realität noch schlimmer als davor ist. Beide wurden also aus ihrem davor monotonen Leben herausgerissen und ihnen wird eine bessere Möglichkeit für ihre Weltwahrnehmung gegeben. Doch wendet sich diese Möglichkeit gegen sie und gerade deswegen kehren sie nicht nur zurück ins monotone Leben, sondern wird auch dieses Leben für sie unerträglich.

Paula versucht ihr Leben mithilfe eines Ziels aufzubauen, doch noch bevor sie zu einem Höhepunkt kommt, wird sie von Erich gestoppt. Im Vergleich zu den anderen Protagonistinnen gibt es für Paula am Anfang des Texts die Hoffnung, dass sie als einzige aus der Begrenztheit bzw. dem Patriarchatsschema aussteigen kann. Nichtsdestotrotz wird sie gerade von diesem Schema gestoppt und von ihrer Karrierestrebung, die sie zur positiven Lebensweise führen sollte, in die Situation der Erniedrigung und Verzweiflung gebracht. Paulas Identität wird dann mehrmals angegriffen – wegen der Schwangerschaft, der folgenden Ehe und letztens der Prostitution: „Paula's descent into prostitution means of course total devaluation and consequent exclusion from the social group.“ (Haines 1997: 651) und

“In the end, Paula is punished for this when she falls into disrepute and loses her family after being caught using the car to prostitute her body, the only real object that she owned. The tragic irony lies in her justification since Paula sacrificed the empire of her body precisely in order to earn money for a house for her family: ‘ich habe es doch nur für die kinder und für den erich gemacht’.” (LaFountain 2010: 48)

Am Ende bleibt eine leblose Paula zurück, die zwar noch nichts im Leben erreicht hat, jedoch schon von sich selbst und von den anderen für das restliche Leben verurteilt wird.

Nicht nur Paula, sondern auch Erika und Gerti werden am Ende zu einem Verzweiflungszustand gebracht. Brigitte hatte Glück im Vergleich zu den anderen – auch wenn sie selbst nicht glücklich ist – und sie wurde nicht durch ihren Partner erniedrigt und zerstört.

Sexualität

Wenn es zur Frage der Sexualität kommt, kann man die vier Protagonistinnen in zwei Gruppen einteilen: die, die über ihre Sexualität mehr oder weniger selbst entscheiden können – Erika und Gerti, und die, denen eine solche Chance nie gegeben wurde – Brigitte und Paula.

Obwohl der Ausdruck von Erika und Gertis Sexualität durch drastische Bedingungen und Konsequenzen eingeschränkt ist, konnten beide wenigstens versuchen, für sich selbst zu handeln, für Erika im Vergleich zu ihrem fehlenden sexuellen Leben davor und für Gerti im Vergleich zu den ständigen Vergewaltigungen, die sie ihrer Identität und ihres Willens berauben. Beide handeln selbstbewusst, selbst wenn die Grundlage dafür nicht ideal ist – für Erika als Lehrerin ist es unzulässig, ein Liebesverhältnis mit einem Schüler anzufangen, und für Gerti ist ihre kurze Beziehung mit Michael sogar gefährlich, denn er ist eine völlig unbekannte Person und darüber hinaus hätte sie von Hermann bestraft werden können, falls er sie zusammen gesehen hätte.

Im Vergleich zu der stillen Gerti hat Erika auch masochistische und voyeuristische Neigungen, die für ihre Identität und spätere Beziehung mit Klemmer relevant sind. Jedoch wird nur Gerti, die überhaupt keine Beziehung zu sexuellen Akten zu haben schien, in einer detailliert beschriebenen Situation geschildert, in der sie einen Orgasmus erlebt. Erika hat nie ein solches Erlebnis, und selbst als sie einen Brief geschrieben hat, in dem sie ganz genau schildert, was sie machen möchte, um selbst sexuell befriedigt zu werden oder wenigstens um sich einen Weg dorthin zu bahnen, befindet sie sich nie in einer Situation, in der der sexuelle Akt für beide Partner erwünscht ist.

Brigitte und Paula, die zu der zweiten Gruppe gezählt werden können, haben überhaupt keine Erfahrungen mit einer Sexualität, von der sie selbst körperlich profitieren würden. Brigitte hat zwar festgestellt, dass sie ihren Körper benutzen kann, damit sie ihr Ziel erreicht, jedoch bekommt sie selbst davon keine Befriedigung, sondern erlebt die sexuelle Frustration. Ähnliches spielt sich bei Paula ab. Sie ist unerfahrener als Brigitte, weil sie über Sexualität in Magazinen nachlesen muss, und wenn sie in eine Diskothek geht, hat sie intime Kontakte mit Männern wegen des Gefühls, dass sie das machen muss, und darüber hinaus damit sie einen guten Kandidaten für eine Ehe findet. Fiddler bemerkt dazu: “Unlike female characters in some pornography, Jelinek’s women cannot experience pleasure, and any attempts to take control of their own sexual exploits and determine them according to their personal desires are frustrated.” (Fiddler 1994: 162)

Keiner von den beiden Frauen ist es eingefallen, einen Partner für ihre eigene sexuelle Befriedigung zu suchen. Es ist in ihrer Realität auch unmöglich, weil sowohl in Brigittes Stadt als auch in Paulas Dorf Sexualität in ihrem positiven Sinne nur für Männer bestimmt ist, während eine Frau nur als diejenige, die dem Mann diese Befriedigung schenken und eventuell ein Kind gebären soll, angesehen wird:

„Bei Jelinek kann auf der sexuellen Ebene keine Lust bzw. kein Begehren aus den Frauen hervorgehen, weil sie sich zwangsweise in eine Rolle des männlichen Lust -und Begehrensgegenstandes einzwängen und sich stets im Zustand der Selbstausschaltung befinden. Die Männer hingegen sehen in den Frauen stets nur das eigene Ich.“ (Horváth 2016: 157)

Cornejo spricht von der Lustlosigkeit in Bezug auf Erika, was aber auch auf die anderen Protagonistinnen appliziert werden kann:

„In der *Klavierspielerin* führt die Reduktion des weiblichen Körpers auf ein (kopfloses) Lustobjekt zur totalen Körperentfremdung und zur dauerhaften irreparablen Schädigung der weiblichen Hauptfigur, die nicht mehr in der Lage ist, ihren eigenen, stumm und unempfindlich gewordenen Körper zu fühlen. [...] Es ist das Ergebnis einer Erziehung zur Lustlosigkeit und -feindlichkeit, die auf eine Normierung bzw. Abtötung der weiblichen Sexualität zielt, da diese als das Unkontrollierbare und Subversive, als das Verbotene und Angstbesetzte verdrängt werden muss.“ (Cornejo 2006: 168)

Scheitern der Protagonistinnen

Die Schicksale der Protagonistinnen enden tragisch. Auch bei Brigitte, die ihr Ziel erreicht, ist es erwähnenswert, dass, auch wenn sie theoretisch für sich selbst gehandelt und bekommen hat, was sie wollte, diese Tätigkeiten von der patriarchalen Diktatur der Gesellschaft beeinflusst sind: „Jelinek thus shows that women's exploitation, their alienation from each other, from desire, and from the symbolic order are not explicable by the mechanics of capitalism alone but can also be explained in terms of their status as commodities within a patriarchal economy.“ (Haines 1997: 653)

Das Leben der Protagonistinnen wird immer von ihren Partnern geregelt, gestört oder vernichtet. Alle Frauen in den drei Romanen handeln unter dem Einfluss der Männer, abgesehen davon, wie stark sie die Protagonistinnen bedrücken. Auch Erika und Gerti, die ihr Leben später in die eigene Hand nehmen, richten sich nach Walter und Michael und nicht nach sich selbst. Männliche Protagonisten werden hier folglich als Eindringlinge und Aggressoren

dargestellt, die die Frauen als Objekte sehen und sie früher oder später ausnutzen und erniedrigen. In Erikas, Gertis und Paulas Situationen werden ihre Partner darüber hinaus so dargestellt, dass sie sie nach der Vergewaltigung – oder im Fall Paulas nach einem demütigenden sexuellen Akt mit Erich – schnell verlassen, ohne sich dafür zu interessieren, ob sie irgendwelche physischen Verletzungen verursacht haben. Sie scheinen also selbst dann gleichgültig zu sein, wenn es zu einem tödlichen Ausgang gekommen wäre.

Den Frauen werden entweder durch die Vergewaltigungen oder die patriarchale Gesellschaft im Allgemeinen – oder beides – ihrer Identitäten beraubt. Sie kommen zu den Protagonisten in gewisser Weise hilfeschend und bekommen nicht nur keine Hilfe, sondern gehen mit noch größeren Zerstörungen weg. Im Falle Brigittes bleibt die Identität gesichert und wird nicht zerstört, nichtdestotrotz wird Heinz' Charakter ähnlich dem der anderen Männer dargestellt – arrogant und in seiner Denkweise begrenzt. Die Frauen haben keine Mittel, um sich gegen das Verhalten der toxischen Protagonisten zu wehren und diese vielleicht dazu zu bringen, sich zu ändern.

LaFountain schreibt dazu:

“Language in *Die Liebhaberinnen* thus depicts the double dislocation of the feminine subject and narrative authority for, if one moves from the mimetic level of the novel to a more metaphorical level, one sees that the tension among narrative voices echoes the physical displacement of the female subject's body. Linguistic dislocation is thus reinforced by the denial of concrete space to the feminine subjects in the novel's plot. The female protagonists' movement can be described as a bouncing about within the patriarchally-coded spaces of the factory, parental houses, and the car. Within this constellation, the protagonists undertake a search for personal space while rarely sharing space among themselves, except for in the overcrowded and oppressive bra factory where the young protagonists work.” (LaFountain 2010: 47-48)

Das kann von durch eine Überlegung Cornejos ergänzt werden:

“Da Jelinek prinzipiell von einem Konzept der Gesellschaft ausgeht, in dem die Idee von Individualismus und Souveränität des Subjekts, des weiblichen inbegriffen, eine Illusion ist, kann ihr Roman *Die Klavierspielerin* (1983) als Angriff auf das Klassenbewusstsein der bürgerlichen Gesellschaft und v.a. auf dessen Formen der weiblichen Sozialisation gedeutet werden.“ (Cornejo 2006: 152)

8. Weibliche Identitäts- und Sexualitätsentwicklung im Kontext des Patriarchats

Die hier analysierten Texte schildern das Leben von vier Protagonistinnen, die einander am Ende emotional sehr ähneln. Sie sind aber nicht die einzigen, die Jelinek auf solche Weise dargestellt hat. Ihre Diagnose ist wesentlich von der Problematik des Patriarchats und Kapitalismus beeinflusst:

„1974-1991 war Jelinek Mitglied der KPÖ und im Einklang mit ihrer marxistischen Überzeugung sind ihre Figuren von zwei Machtstrukturen determiniert – von der Geschlechterdifferenz und der Klassengesellschaft, d.h. die herrschende Ordnung ergibt sich bei Jelinek aus der Verknüpfung von Patriarchat und Kapitalismus.“ (Cornejo 2006: 34)

Genau das kann man an den oben analysierten Protagonistinnen sehr gut verfolgen, egal, ob man über Erika, Gerti oder Brigitte und Paula spricht.

Jelineks Frauen sind oft sprachlos (vgl. Cornejo 2006: 194), wobei sie darüber hinaus zu reinen Objekten werden. Sie existieren nur in der Realität des männlichen Auges und können daraus nicht fliehen, bzw. werden sie gezwungen, in dieser Realität zu bleiben. Darauf beruhen alle Ansprüche, die an Frauen von Männern und generell von der Gesellschaft gestellt werden: „Die Frau ist nie Subjekt oder Individuum, sondern nur das Objekt der Begierde des Mannes, die sexuelle Macht des Mannes ist das Paradigma der menschlichen Verhältnisse schlechthin.“ (Cornejo 2006: 38) Man merkt es auch an der Tatsache, dass Männer für ihre Taten nie bestraft werden, egal, wie stark und beeinflussend sie waren. (vgl. z. B. Erikas und Gertis Vergewaltigungen) Die männlichen Protagonisten bleiben immer allmächtig bzw. können alles machen und sich überall befinden, wo sie wollen – mit ihrem Auftreten im Text gehen keine Begrenzungen einher. Den Protagonistinnen mangelt es an dieser Charakteristik, bei ihren Beschreibungen tauchen sofort Verbote auf, wie Erika mit ihrer Mutter, Gerti mit Hermann und Brigitte und Paula mit ihren Familien bzw. Partnern.

Das männliche Paradigma zerstört folglich auch die weibliche Lust und die Entscheidung der Frauen über ihre eigenen Körper und ihre Sexualitätsentwicklung:

„Wie die Jelinek'schen Auffassungen aufzeigen, kommt hierbei einzig der männliche sexuelle Diskurs in Frage, der seit langem eine historische Tradition hat. Aus der weiblichen Perspektive existiert für sie keine sexuelle bzw. pornografische Schilderung(smöglichkeit) der Frauen, demnach fehlt deren Geschichte.“ (Horváth 2016: 162-163)

Aus diesem Grund können Gerti ihrem Vergewaltigungskreis und Brigitte und Paula der bedingungslosen Ehe, Kindern und generell diesem sich ständig wiederholenden Regime nicht entkommen. Die allmächtigen Protagonisten herrschen über ihre weiblichen Gegenteile; deswegen, wenn Erika versucht, die Situation in ihre eigenen Hände zu nehmen, wenn sie den Brief schreibt, leidet sie an Konsequenzen: „Erikas Anmaßung des umgekehrten Herrschaftsanspruch [sic! D.G.], der die totale Vereinnahmung der Frau durch den Mann verhindern soll und die als solche von Klemmer erkannt wird, muss bestraft und mit äußerster Gewalt niedergeschlagen werden.“ (Cornejo 2006: 176)

Wenn Frauen bei Jelinek durch Männer zu Objekten werden, werden sie von ihnen nicht nur sexualisiert und verdinglicht, sondern ihre Existenz wird auch verspottet, wie z.B. in der Situation mit Paula, wenn sie schwanger zu Erich kommt, oder Gerti, die Michael mit seinen Freunden besucht hat. Es scheint für sie nirgendwo ein passender Raum zu sein. Nur Männer haben eine Fähigkeit und Möglichkeit, den Protagonistinnen zu sagen, was sie machen und wohin sie gehen sollen, ohne sie kann eine Frau in dem System nicht fungieren:

“Elfriede Jelinek's texts display a similar relationship between that which is represented - woman - and the ideologies of woman in society. Her literary characters are constructed entirely from the patriarchal discourse on woman; but Jelinek adds another twist to the critical strategy of citation discussed before: her characters are not only discursive productions of an idealized version of woman's space in patriarchal society, they are a satirized version of female figures that are completely bound to that space.” (Wilke 1999: 233)

Das Patriarchatssystem scheint also allgegenwärtig zu sein. Wenn es noch mit Kapitalismus verbunden wird, entsteht eine aussichtslose Realität, die den Protagonistinnen immer im Weg steht. Haines schreibt dazu eine Überlegung in Bezug auf *Die Liebhaberinnen*:

“The type of employer-worker relations depicted are those prevailing in the rural Austria of the 1970s, where many features have changed little since the nineteenth century. Work is scarce and competition for it fierce; the contract between worker and employer is not freely entered into. Working conditions for all workers are harsh and have a brutalizing effect; nevertheless fear of unemployment is a major motivating factor. All profit disappears into the hands of invisible capitalists. For some families the husband's earning power is sufficient to allow the wife not to work, but for most the depth of poverty is such that women are obliged to work too: the concept of the family wage has barely penetrated to this isolated corner of rural Austria. Nevertheless, the work that women do is less well paid and of lower status than that of the men, which ensures that men's control over women is maintained.” (Haines 1997: 647)

Die beschriebene Situation ist in dem Roman sehr übersichtlich dargestellt. Die Kontrolle über Frauen geht jedoch nicht nur die Protagonistinnen aus der Arbeitsklasse an, sondern auch solche aus reichen Familien wie der von Gerti. Sie ist zwar finanziell in Sicherheit, jedoch bleibt sie ironischerweise aus genau diesem Grund als ein Häftling zu Hause. Für beide Extreme – Brigitte zusammen mit Paula und Gerti – lassen Patriarchat und Kapitalismus keinen Ausweg zu. Erika könnte ein Beispiel sein, das zeigt, dass wenn eine Frau frei arbeitet, ihr Zustand als Frau in der Gesellschaft besser wird. Diese Annahme scheitert, sobald Klemmer, eine Verkörperung der zerstörenden Männlichkeit, ins Bild kommt:

“This takes us beyond a Marxist analysis and back into the realm of the symbolic and makes Jelinek's picture more bleak, for the practical advice suggested to her female readers (that women's liberation might start with the financial independence afforded by employment) is undermined by the other factors stacked against them.” (Haines 1997: 653)

Die Protagonistinnen werden von allen Seiten angegriffen. Sie werden ständig kontrolliert und werden also zu Opfern:

„Erika erfährt auf diese Art und Weise im Endeffekt eine doppelte Unterdrückung. Sie ist einerseits als entrechtetes, weibliches Individuum, dem alle Chancen zum sozialen Aufstieg durch die Herrschaftsverteilung in der Gesellschaft verwehrt bleiben, Opfer patriarchaler Gewalt [...]. Sie wird aber auch andererseits Opfer der patriarchalen sexuellen Herrschaftsmechanismen und Normen (Vergewaltigung als Vollzug der sexuellen Herrschaft des Mannes über die Frau) [...].“ (Cornejo 2006: 177)

Die Protagonistinnen reagieren auf die Unterdrückung und vor allem Gewalt mit weiterer Gewalt als Mittel zur Selbstrettung. Die Gewalt betrifft aber nicht die direkte Quelle des Patriarchats – die Männer –, sondern die Frauen selbst, wie im Falle Erikas Selbstverletzung oder jemanden, der vom Patriarchat auch beeinflusst wird, wie bei Gerti und ihrem Kind oder Erika und der Studentin, der sie Glasscherben in die Tasche steckt. Die direkten Quellen des Patriarchats bleiben unbetroffen, da sie in Jelineks Texten unberührbar bzw. allmächtig sind, wie es schon oben erwähnt wurde. Jelinek selbst erklärt ein Beispiel zur Position der Männer in ihren Werken:

Die Frauen sagen doch an einer Stelle [in *Krankheit oder moderne Frauen*, D.G.], "in diesen Adern ist kein Blut"; also die können die Männer nicht aussaugen, weil sie ja schon völlig blutlos sind. Aber nicht blutlos, weil sie schon von anderen Vampiren ausgesaugt worden wären, sondern, weil sie von Anfang an kein Leben in sich haben, sich aber ständig reproduzieren wollen und in dem Fall durch Reproduktionstechnologien; die Männer, die die Frau ja immer auf die Biologie

fixiert haben, werden also jetzt irgendwann das biologische Sein ersetzen können. Das wollen sie ihnen ja nehmen, und es wird ihnen auch gelingen.“ (Berka, Jelinek 1993: 135)

Die Protagonistinnen sind also äußerst verzweifelt, sie nehmen – bewusst oder unbewusst – wahr, dass sie keine bedeutende Stelle in der Gesellschaft besetzen. Deshalb versuchen sie ihr Glück bzw. etwas, was sie erfüllt, zu finden, sei es eine Lehre, die Ehe oder etwas anderes: “Existing in relationships that deny them legitimate property or creative space, all of the female protagonists, including the petit-bourgeois Susi, are in search of something to own or hold on to, be it the most trivial of possessions or, equally often, the presumed human ownership of a man or child.” (LaFountain 2010: 48)

Es hat jedoch Möglichkeiten für fast alle Protagonistinnen gegeben, wo sie für sich selbst gehandelt haben. Zum Beispiel hatte Gerti auf gewisse Weise eine Chance, sich endlich zu befreien oder konnte Paula die patriarchale Diktatur mithilfe der Schneiderlehre verlassen. Dennoch verschlimmern diese kleinen Hoffnungen die Wahrnehmung ihrer Situation, denn sie werden vom Patriarchat wieder zurückgeschlagen. Es existiert für Jelineks Protagonistinnen keine Möglichkeit, sich je zu realisieren, da alles schon für sie entschieden wurde:

“Jelinek justifies the extreme violence of her writing by describing her work as critical, subversive, radical. Here, for instance, is how (in the introduction to the English edition) she characterizes the novel *Lust*, published in 1989 (we should remember that she was still a card-carrying Communist at the time): ‘Let's say I start out with the following hypothesis: within the capitalist system, individualism has become impossible.... Given this impossibility, we find ourselves with characters who no longer act in their own names, but are mere revealers of a language. Of course no one likes to be told that his behaviour can in fact be reduced to a series of structures, but it is the truth. Thus, sexuality in *Lust* is reduced to power relations in a market economy such as they are exercised everywhere in our society - the appropriation of bodies; the helplessness of those who are 'possessed,' and who possess nothing’.” (Huston 2006: 84)

Wenn man dann also über alternative Lebensweisen der Protagonistinnen nachdenken möchte, ist es unmöglich, sie sich vorzustellen. Der Einfluss des Systems von Patriarchat und Kapitalismus ist so stark, dass die Frauen nur als von ihnen geprägt oder gar nicht existieren können:

“Jelinek does not propose a way out of the impasse of women's role in symbolic exchange because an alternative is literally unimaginable. Paula and Brigitte are nothing outside this economy, they have no being. Jelinek showed in this 1975 work that women are excluded from the symbolic order, not just from economic power.” (Haines 1997: 654)

Die Schicksale von Jelineks Protagonistinnen sind also immer a priori zum Scheitern verurteilt. Wenn es eine Hoffnung auf einen Ausweg gibt, wird sie schnell wieder genommen. Alle scheinen den verzweifelten Zustand fürs Leben verinnerlicht zu haben, denn sie wissen, dass keine Rettung kommt und dass dieser Zustand von der Gesellschaft eher unterstützt als hinterfragt wird. Auf die Aussage Sigrid Berkas, dass Jelinek keine positive Autorin ist, reagiert Jelinek wie folgt:

„Das kann ich nicht. Wenn ich es versuche, wird es sofort unpassabel. Aber es gibt nichts Positives, ich sehe nichts Positives; auf der anderen Seite ist ja die Gewalt gegen Frauen nicht weniger geworden, sondern sie wird ja eher mehr. Soll ich etwas Positives darin sehen, daß vielleicht auf der Ebene des mittleren Managements jetzt doch mehr Frauen Jobs bekommen? In den Chefetagen hat sich ja trotzdem nichts verändert. Es ist wirklich immer noch ein verschwindend kleiner Prozentsatz von Frauen, die wirklich die wirtschaftsökonomische Macht haben. Wo soll ich da Optimismus aufbringen? Das kann ich einfach nicht.“ (Berka, Jelinek 1993: 127-129)

Wie schon im Kapitel über Jelineks Stil erwähnt, ist es für sie wichtig, auf der Ebene der Negativität zu schreiben. In Kombination mit dem zerstörenden Patriarchat und Kapitalismus ist es sinnvoll, an diesem Punkt über die Funktion der Texte zu sprechen. Aus dem Grund, dass Jelineks Werke über eine solche Atmosphäre verfügen, ist es wichtig, dass der Leser zusammen mit der Autorin wütend wird, denn nur dann kann man behaupten, dass die Texte intensiv wahrgenommen werden.

Gerade der Roman *Lust* ist einer starken Kritik ausgesetzt. (vgl. z. B. Berka, Jelinek 1993: 127) Die Kritik hängt vor allem auch mit pornographischen Beschreibungen zusammen. (vgl. z. B. Bartens, Pechmann 1997: 54) Jedoch ist diese Art von Kritik nicht berechtigt, denn „in *Lust* beschreibt Jelinek den Körper nicht, sondern sie schreibt über ihn“. (vgl. Indelfinger 2004: 212) Es ist also unmöglich, diesen Roman bzw. auch andere Romane Jelineks auf perverse Weise zu lesen, da es keinen Raum zum Genießen der Szenen gibt: “Lust is not an easy text to read: it uses highly complex allusions and opaque metaphors, and will certainly have disappointed thousands of frustrated readers who had hoped to find a piece of easily consumable pornography.” (Fiddler: 158) Wenn man Pornographie etwa aus heutiger Sicht auch als Quelle von Lust betrachtet, entspricht der Begriff dem aggressiven Hintergrund der Vergewaltigung nicht. Setzt man also *Lust*, den Roman, der sich primär mit Vergewaltigungen beschäftigt, mit Pornographie gleich, weist man im Grunde die Verinnerlichung der Vergewaltigungsnormativität auf: „Jelinek’s style may be highly metaphorical, using extended

metaphors such as this auto-mechanical one in her ‘descriptions’ or descriptive rewritings of the sexual act, but her novel does not present the reader’s imagination with any opportunities. There is no psychological depth for the reader to ponder. “ (Fiddler 1994: 158)

Jelineks Beschreibungen der sexuellen Akte sind wiederum nichts anderes als Umschreibungen der Bedeutung der Macht über Frauen. Die Texte auf entspannende und unterhaltsame Weise zu lesen wäre wohl nicht möglich. Indelfingers Beobachtung ist hier erwähnenswert:

“Lust ist damit eine Satire über die patriarchale Gesellschaft mit ihren festgefahrenen Frauen- und Männerbildern. Durch die satirische Konfrontation verschiedener, sich teilweise widersprechender Mythen und Zuschreibungen entmythifiziert Jelinek diese und deckt die Gewalt und die Machtmechanismen auf, die hinter ihnen stecken.“ (Indelfinger 2004: 212)

Diese Aussage kann man auf gleiche Weise auf *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin* applizieren. Die Geschlechterbilder, die auf keinen Fall ausgetauscht werden können, werden von Jelinek in der Form von Ironie kritisiert, die alle drei Texte begleitet. Die Protagonist*innen können diese Bilder nicht ändern oder hinterfragen, es gibt keinen Raum für die Ablehnung der konventionellen und von der Gesellschaft bestimmten Rollen oder die Auseinandersetzung mit sexueller Orientierung. Die Frauen und Männer befinden sich in einer stark nach unten und oben eingeteilten Hierarchie, in der die Frauen die schwächere Schicht darstellen. Beide bleiben in dem heteronormativen Universum mit sexueller Ausbeutung der Frau gefangen, wo es keine anderen und schon gar keine befreiten Möglichkeiten des partnerschaftlichen Zusammenseins geben kann.

Eine solche Darstellung der Protagonist*innen hat dann also eine kritische und emanzipatorische Funktion:

„Immer wieder klagt sie das Herr-Knecht/Magd-Verhältnis zwischen Mann und Frau an. Den Männern insbesondere wirft sie vor, dass sie die Macht über Sexualität und Sprache an sich gerissen haben. Ihr liegt es deshalb am Herzen, die vorgetäuschte Unschuld der Geschlechterbeziehung zu entlarven und die Machtverhältnisse kritisch zu veranschaulichen.“ (Horvath 2016: 163, vgl. dazu Jelinek 1988: 102)

Die Sexualität ist für Jelinek politisch. (vgl. Horváth 2016: 162 und Jelinek 1988: 102) In den Texten kann man also auf keinen Fall eine positive Sexualitätsentwicklung für die Protagonistinnen erwarten. Hinter der Sexualität ist die Macht, die an Jelineks Figuren ausgeübt wird, verborgen. Es gibt für diese Entwicklung keine hoffnungsvolle Richtung, denn sie wird von patriarchalen und kapitalistischen Regeln bedingt. Unter diesen Umständen kann man von

einer Identitätsentwicklung auch kaum sprechen. Nur die männlichen Protagonisten können sich in Jelineks Texten realisieren, jedoch auf Kosten der Erniedrigung der Protagonistinnen.

9. Zusammenfassung

Aus der ausführlichen Betrachtung und dem sich anschließenden Vergleich der Romane ist zu sehen, dass die Sexualität und Selbstbestimmung der Protagonistinnen entweder kaum oder gar nicht im positiven Sinne geschildert werden. Die Frauen werden gequält, erniedrigt und vergewaltigt – das System, das von Kapitalismus und Patriarchat gesteuert wird, zerstört die weiblichen Protagonistinnen ohne die Möglichkeit für sie, in ihr vorheriges Leben zurückzukehren, geschweige denn ein absolut neues und unabhängiges anzufangen. Sie versuchen, ihren Aggressoren zu entkommen, sei es der Familie, ihren Partner oder der Gesellschaft im Allgemeinen, und sind dann letztlich doch gezwungen, für immer mit ihnen auskommen zu müssen und werden emotionell und zum Teil physisch zerstört.

Die Protagonistinnen haben keine freie Wahl und die Atmosphäre der Romane ist eine grauenhafte – es entwickelt sich bei der Lektüre ein Gefühl der Verzweiflung und des Entsetzens. Jelineks kalter und satirischer Ton lässt die Leser*innen nachdenken, warum die Autorin die Situationen als Feministin so grauenhaft und ausweglos darstellt. Janz schreibt, dass Jelineks „Kälte“, ihr „Zynismus“, ihre „Destruktivität“ auch von der Mehrzahl der Frauen heftig abgelehnt und als „unweiblich“ verworfen wurden: „Daß es Jelinek an Solidarität mit ihren Figuren – den Arbeiterinnen in *Die Liebhaberinnen* – mangle, war darüber hinaus ein häufig vorgebrachter Vorwurf.“ (Janz 1995: 21)

Diese Art der Darstellung kann einerseits aus verständlichen Gründen von der Seite Jelineks als mitleidlos verstanden werden. Andererseits müssen hier mehrere Faktoren berücksichtigt werden. Jelineks Engagement als Feministin war schon zum Zeitpunkt des Erscheinens der Werke weit bekannt und wurde in dieser Arbeit auch thematisiert. Darüber hinaus ist es wichtig, dass die Autorin Mitglied der KPÖ war. Mit Bezug auf diese politischen Aspekte ist es selbstverständlich, dass sie Patriarchat und Kapitalismus in ihren Werken angreift.

Der Ton der Erzählerin wirkt zwar kalt, jedoch bleibt Jelinek in den Werken nicht Jelinek selbst, sondern erwirbt die Position eines omnipotenten Beobachters, der die Ereignisse so darstellt, wie sie sind. Der Verzweiflungszustand, in den die Protagonistinnen und die Leser*innen selbst gebracht werden, wird von den Aggressoren im Roman hergestellt. Sie sind also die, die den Frauen keinen Ausweg ermöglichen – Jelinek hat mit ihrer Hilfe nur die diskriminierenden und repressiven Seiten der Gesellschaft geschildert. Auf diese Weise entsteht ein distanzierter Blick von außen und ermöglicht es, die Situationen der Protagonistinnen durch die verdinglichenden Perspektiven der Männer zu sehen und damit nur so zurechtzukommen, wie es die

beschriebenen Momente erlauben. Jelinek fehlt hier nicht das Mitleid, eher umgekehrt – durch ihr Schreiben als Zornauflehnung leidet sie zusammen mit den Protagonistinnen.

Allerdings ist die Zukunft auch für die männlichen Protagonisten unerfreulich. Sie sind verloren in Heteronormativität und toxischer Männlichkeit, und es bleibt für sie wie für die Protagonistinnen kein Ausweg. In der Dimension der Romane bleiben sie für immer Frauen quälend und vergewaltigend. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass sich irgendeine der beschriebenen Situationen zum Besseren verändern könnte – die Aggressoren sind zufrieden damit, wie sie sind und was sie haben, was sich dann in einen ewigen Kreislauf verwandelt, wo die Frauen immer attackiert werden.

Die Frauen bleiben in den Romanen am Ende vernichtet zurück, aber es ist nicht das einzige Ergebnis ihres erfolglosen Lebens. Damit fordert Jelinek auch die Leser*innen auf, über die Wirkung des mit dem Kapitalismus strukturell verflochtenen Patriarchats nachzudenken – wie sie die Gesellschaft beeinflussen, inwiefern sie sie normieren und vor allem wie die Frauen dadurch permanent diskriminiert und angegriffen werden. Jelineks unglückliche Enden können entweder von einer sehr pessimistischen Prognose für die Frauen in der Gesellschaft zeugen, wenn keine Gegenmaßnahmen ergriffen werden, oder sie können als analytisch genauer Hinweis darauf wirken zu erfahren, wo die Probleme liegen und wie man sie lösen kann.

Es ist von zentraler Bedeutung, dass sexuelle Erfahrungen in den Romanen aus der weiblichen Perspektive beschrieben werden. Wie früher erwähnt, war es für Jelinek problematisch, eine sexuelle Sprache zu entwickeln, da es nur die Ausbeutungssprache der Männer gibt. Die Weise, wie Jelineks Texte geschrieben sind, ermöglicht es, auch die Positionen und Wünsche der Frauen zu berücksichtigen und aus der Abhängigkeit von Männern zu lösen, selbst wenn es, wie z. B. im Falle Gertis und Paulas, extrem kompliziert ist. Die Sexualität der Frauen als Ermächtigung zeugt von der Macht über ihre Körper, die davor nur als Objekt für männliches Begehren dienten, und generell von ihrer Subjektwerdung. Nichtsdestotrotz wird ihnen die Macht in der Form der Sexualität in den Romanen wie in der Gesellschaft von den Männern immer wieder genommen.

10. Bibliografie

10.1 Primärliteratur

Jelinek, Elfriede (1986): *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1975): *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1992): *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

10.2 Sekundärliteratur

10.2.1 Literatur

Bartens, Daniela / Pechmann, Paul (1997): *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*. Graz: Literaturverlag Droschl.

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Beauvoir, Simone (2010): *The Second Sex*. London: Random House UK.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.

Cameron, Debora (2018): *Mýtus o Marsu a Venuši*. Prag: Filosofía.

Cornejo, Renata (2006): *Das Dilemma des weiblichen Ich: Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart*. Wien: Praesens.

Fiddler, Allyson (1994): *Rewriting reality: an introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford: Berg.

Janke, Pia / Schenkermayr, Christian / Zenker, Agnes (2013): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Janz, Marlies / Jelinek, Elfriede (1995): *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler.

Jelinek, Elfriede (1988): Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hg.): *Frauen & Pornographie*. Konkursbuch extra. Tübingen. S. 102-103.

Jelinek, Elfriede (1980): *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verl.

Kern, Stefan Helge (2008): *Erläuterungen zu Elfriede Jelinek, Die Klavierspielerin*. Hollfeld: C. Bange Verlag.

Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.

Höfler, Horst / Bartsch, Karl (1991): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl.

Lamb-Faffelberger, Margarete (1992): *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse: zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs*. New York: P. Lang.

Lindhoff, Lena (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Luserke, Matthias (1993): Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats. In Arnold, Heinz Ludwig / Dittberner, Hugo: *Elfriede Jelinek. Text + Kritik*. München. S. 60-68.

Rétif, Françoise / Sonnleitner, Johann (2008): *Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Sander, Margarete (1996): *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Showalter, Elaine (2007): Feministická kritika v divočině, přel. Karolína Švíková. In: Libora Oates–Indruchová (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 121–168.

Struve, Ulrich (1994): “Denouncing the Pornographic Subject”: the American and German Pornography Debate and Elfriede Jelinek’s *Lust*. In Jorun B. Johns: *Elfriede Jelinek: framed by language*, Riverside (Ca.): Ariadne Press.

Vis, Veronika (1998): *Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks*. Frankfurt am Main: P. Lang.

Woolf, Virginia (2003): *A Room of One’s Own*. London: Penguin.

Wright, Elisabeth (1993): Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“. In Arnold, Heinz Ludwig / Dittberner, Hugo: *Elfriede Jelinek. Text + Kritik*. München. S. 51-60.

10.2.2 Elektronische Quellen

Babka, Anna (2004): Feministische Literaturtheorien. In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV (UTB TB), 2004. S. 191-222.

https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/ag_hfs_germ_babka/Babka__Feministische_Literaturtheorien.pdf [22.03.2021]

Berka, Sigrid / Jelinek, Elfriede (1993): Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In *Modern Austrian Literature*, 1993, Vol. 26, No. 2 (1993). S. 127-155.

<https://www.jstor.org/stable/24648261> [20.03.2021]

Bethman, Brenda L. / Jelinek, Elfriede (2000): 'My Characters Live Only Insofar as They Speak': Interview with Elfriede Jelinek. In *Women in German Yearbook*, 2000, Vol. 16 (2000). S. 61-72.

<https://www.jstor.org/stable/20688906> [20.03.2021]

Friedl, Harald / Peseckas, Hermann (1988/1989): *Elfriede Jelinek - Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens*. YouTube: Studio West. Independent Film.

https://www.youtube.com/watch?v=yoSckqDgeNw&t=350s&ab_channel=StudioWest.IndependentFilm [20.03.2021]

Haines, Brigid (1997): Beyond Patriarchy: Marxism, Feminism, and Elfriede Jelinek's *„Die Liebhaberinnen“*. In *The Modern Language Review*, Jul., 1997, Vol. 92, No. 3 (Jul., 1997). S. 643-655.

<https://www.jstor.org/stable/3733391> [20.03.2021]

Horváth, Andrea (2016): Offene Dialoge. Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte „Man gesteht einer Frau nicht zu, Ich zu sagen. Eine Frau steht für alle Frauen. In *Werkstatt: Internet-Zeitschrift für germanistische Kultur- und Literaturwissenschaft* 11. S. 153-164.

http://werkstatt.unideb.hu/2016/KovacsK_kotet/15_horvatha.pdf [20.03.2021]

Hulse, Michael (1989): "Brute Encounters." *Times Literary Supplement*, no. 4503 (21-27 July 1989).

<https://www.enotes.com/topics/elfriede-jelinek/critical-essays/criticism#critical-essays-criticism-michael-hulse-review-date-21-27-july-1989> [20.03.2021]

Huston, Sara (2006): Destroy, She Said: Elfriede Jelinek. In *Salmagundi*, Fall 2005 - Winter 2006, No. 148/149 (Fall 2005 - Winter 2006). S. 71-86.

<https://www.jstor.org/stable/4054972> [20.03.2021]

Indelfinger, Antonia (2004): 'Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.' Jelineks Gegenentwurf zu Batailles Geschichte des Auges. In *Freiburger FrauenStudien* 15. S. 199-218.

<https://elibrary.utb.de/doi/pdf/10.3224/fzg.v10i2.11> [20.03.2021]

Jones, Ann Rosalind (1981): Writing the Body: Toward an Understanding of "L'écriture Feminine". In *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 2 (Summer, 1981). S. 247-263.

<https://www.jstor.org/stable/3177523> [22.03.2021]

LaFountain, Pascale (2010): Heteroglossia and Media Theory in Elfriede Jelinek's 'Die Liebhaberinnen'. In *Modern Austrian Literature*, 2010, Vol. 43, No. 1 (2010). S. 43-64.

<https://www.jstor.org/stable/24649896> [20.03.2021]

Lee, Elizabeth (1997): *Women in Literature — A Literary Overview*.

<https://victorianweb.org/gender/womlitov.html> [28.03.2021]

Oxford Reference: Overview: *Jouissance*.

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105200943> [28.03.2021]

Rich, Adrienne (1972): *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* in *College English*, Oct., 1972, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching (Oct., 1972). S. 18-30.

<https://www.jstor.org/stable/375215> [22.03.2021]

Rizzo, Jessica (2014): Elfriede Jelinek's Melodramas of Multiple Exposure. In *Austrian Studies*, Vol. 22, Elfriede Jelinek in the Arena: Sport, Cultural Understanding and Translation to Page and Stage (2014). S. 59-71.

<https://www.jstor.org/stable/10.5699/austrianstudies.22.2014.0059> [22.03.2021]

Weingartner, Claudia (2016): *Nobelpreisträger von Mann bis Jelinek*.

https://www.focus.de/kultur/buecher/literaturnobelpreis/elfriede-jelinek_aid_12049.html [28.03.2021]

Wilke, Sabine (1993): 'Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung': Eine Analyse des "bösen Blicks" in Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin‘. In *Modern Austrian Literature*, 1993, Vol. 26, No. 1 (1993). S. 115-144.

<https://www.jstor.org/stable/24648011> [20.03.2021]

Wilke, Sabine (1999): The Body Politic of Performance, Literature, and Film: Mimesis and Citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut. In *Paragraph*, November 1999, Vol. 22, No. 3 (November 1999). S. 228-247.

<https://www.jstor.org/stable/43263570> [20.03.2021]