

Algerische Volksrepublik
Ministerium für Hochschulwesen und Wissenschaftliche Forschung

Universität Algier II
Abou El Kacem Saad Allah



Fakultät für Fremdsprachen
Abteilung für Deutsch, Spanisch und Italienisch

Magisterarbeit

Fachbereich: Literaturwissenschaft

Zum Thema:

**Zur Inszenierung von Gewalt in der
Mutter-Tochter Beziehung. Eine
psychoanalytische Lektüre von Elfriede
Jelineks Roman
,Die Klavierspielerin‘ (1983).**

Vorgelegt von:

Sabiha DJERROUD

Betreut von:

Fr. Dr. Rafika BEGHOUL

Algier, 2019

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meiner Magisterarbeitsbetreuerin Frau Dr. Rafika Beghoul für ihre fachlich kompetente Unterstützung sowie die kritischen und hilfreichen Rückmeldungen während meiner Diplomarbeitszeit bedanken.

Zudem gilt mein Dank meiner ganzen Familie vor allem meinen Eltern und meinem Ehemann, die mich mit viel Geduld während meines ganzen Studiums unterstützt haben. Ganz besonders möchte ich meinem Vater danken, der für mich immer da war / und ist.

Ein besonderer Dank gilt meinen zwei Kollegen aus dem Magisterstudiengang „Mahdi“ und „Malek“ für die vielen Gespräche und für die Hilfe jeglicher Art.

Meinen Freundinnen gilt mein uneingeschränkter Dank für ihre Ratschläge.

Danken möchte ich außerdem auch allen DozentenInnen und KollegenInnen der Universität Algier II.

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung.....	4
1	Zur Bedeutung der Psyche in der <i>écriture féminine</i>	9
1.1	Zur Entwicklung der weiblichen Repräsentation.....	9
1.2	Der feministische Poststrukturalismus.....	12
1.2.1	Lacans poststrukturalistische Psychoanalyse.....	13
1.2.1.1	Lacan und das Weibliche.....	15
1.2.1.2	Das weibliche Ich als „psychoanalytisch dezentriertes“ Subjekt	15
1.2.2	Feministische Fortschreibung der Psychoanalyse.....	16
1.2.2.1	Hélène Cixous und das Konzept der <i>écriture féminine</i>	16
1.2.2.2	Luce Irigaray und das Konzept des <i>Parler Femme</i>	20
1.2.2.3	Zu Weiblichkeit und weiblichem Schreiben bei Julia Kristeva	21
1.3	Fazit.....	24
2	Die formale Analyse des Romans <i>Die Klavierspielerin</i>	27
2.1	Zum Textanfang als programmatischer Ort.....	27
2.1.1	Zur Analyse des Erzählers bzw. der Stimme in <i>Die Klavierspielerin</i>	28
2.1.1.1	Zum Spiel zwischen interner und externer Fokalisation in <i>Die Klavierspielerin</i>	30
2.1.1.2	Zur Beschreibung des Handlungsablaufs in <i>Die Klavierspielerin</i>	34
2.2	Sprachliche Merkmale Jelineks Roman <i>Die Klavierspielerin</i>	39
2.2.1	Zur Bedeutung der Groß- und Rechtsschreibung in <i>Die Klavierspielerin</i>	39
2.2.2	Zur Rhetorik der Ironie	41
2.2.3	Zum intertextuellen Gewebe in <i>Die Klavierspielerin</i>	50
2.2.3.1	Intertextualität zu Franz Kafka	52
2.2.3.2	Intertextuelle Bezüge zu Müllers/ Schuberts Winterreise	57
2.2.3.3	Zur Bedeutung der Sprichwörter in <i>Die Klavierspielerin</i>	58
2.3	Fazit.....	62
3	Die Gewalterscheinungen in der Mutter-Tochter-Beziehung in <i>Die Klavierspielerin</i>	63
3.1	Die Mutter- Tochter - Beziehung und Figurenkonstellation	63
3.1.1	Mütterlichkeit als Macht und Behinderung der Subjektwerdung	66
3.2	Mutter - Tochter - Gewaltformen und ihre Funktionen.....	70
3.2.1	Die Gewalt in der Sprache als Erbe	75
3.2.2	Zur Kunst bzw. Musik als Zwang dominierter Kreativität	83
3.2.3	Die Zensierte Intimität der Tochter.....	88
3.2.3.1	Zur Bedeutung der Kleidung in <i>Die Klavierspielerin</i>	90

3.2.4	Erikas Sexualität als Entfremdung und Unterwürfigkeit	95
3.2.4.1	Erikas sado-masochistische Sehnsüchte	100
3.2.4.1.1	Erikas zensierter Körper und Gewalt an sich selbst	105
3.3	Von der "Bio-Macht" und den Machteffekten in <i>Die Klavierspielerin</i>	108
3.4	Fazit	110
4	Schlussfolgerungen	114
5	Literaturverzeichnis	118

0 Einleitung

Die verschiedenen Gewaltformen in der Mutter-Tochter-Beziehung werden in Elfriede Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** anhand feministisch psychologischer und psychoanalytischer Interpretationsmodellen und Verfahren erschlossen und analysiert.

Der Roman erschien 1983 und wurde in 37 Sprachen übersetzt und 2001 von Michael Haneke verfilmt. Den Nobelpreis für Literatur erhielt Jelinek 2004.

Es wird in dieser Arbeit vor allem die Mutter-Tochter -Beziehung in den Mittelpunkt gerückt. Dabei werden die Schicksale der Tochter Erika und der namenlosen Mutter dargestellt. Es soll versucht werden das Verhältnis von Gewalterscheinungen im Leben, Verhalten und Denken und den Beziehungen beider durch Blutbanden gebundenen Figuren zu beleuchten. Die spezifischen psychischen und psychoanalytischen Komponenten dieser Beziehung, die Psyche und die Emotionen der Protagonistinnen stehen im Vordergrund und werden weiterhin auf die Wechselverhältnisse mit einer Umgebung und dem sozio-historischen Kontext kritisch betrachtet.

Satirisch, sarkastisch und ironisch schildert die Autorin in Bildersequenzen eine symbiotische Mutter-Tochter Beziehung, für die besonders Unterdrückung, psychisches Leid an der Tochter und Gewalt gegen sie geübt werden und für diese Beziehung kennzeichnend sind. Die Beziehung der Hauptprotagonistin Erika zu ihrer Mutter wird von Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnissen bestimmt, die ihre Identität und Subjektivität fragmentieren, sowie sie von ihrem Begehren, ihren Wünschen und Träumen enteignen und zum Eigentum und Besitz der Mutter machen.

Und weil Erika es nicht schaffen kann, der Macht und Kontrolle der Mutter, ihrer Objektation, bzw. Instrumentalisierung zu entkommen, wird sie psychisch krank und emotional unstabil, sogar ihre Emotionen beraubt und einer Unfähigkeit und Unmöglichkeit, Gefühle wie sexuelles Interesse

zu zeigen, ausgesetzt, die sie von ihrem „Selbst“, ihrer Subjektivität leeren, und die wir uns vornehmen kritisch zu betrachten, zu systematisieren.

Elfriede Jelinek ironisiert mit roher und brutaler Sprache Erika und deren Tagträume, die immer abgebrochen und der mütterlichen Dominanz untergeordnet werden. Sie unterliegt einer vielfältigen mütterlichen Gewalt. Diese Gewalt wird sowohl thematisch, als auch stilistisch und sprachlich aufgeführt, was die besondere Ausdruckskraft und Sprachgewalt Jelineks spezifisch prägt. Der Roman führt strukturell die Bühne eines unerschöpflich, unendlich erneuertes Spiel mit Liebes- und Gewaltszenen, die komplexe und paradoxe Gefühle, Gemüts- und psychische Zustände zur erneuerten Konstante und zum Leitfaden einer Makrostruktur erheben.

Ausgehend davon ist eine psychoanalytische Lektüre des Romans und eine Diskursanalyse für das Verständnis der Gewaltthematik notwendig. Für unsere Analyse sind also Theorien der Psychoanalyse von Freud und Lacan von Hilfe, um die Psyche und die Psychologie der Protagonistinnen zu verstehen und zu Ergebnissen einer Gewaltinterpretation aus gegenwärtiger Sicht kommen zu können.

Das moderne Verständnis des literarischen Diskurses hat viele Perspektiven für die Lektüre eines Textes eröffnet. Damit ist gemeint, dass nicht nur der Inhalt oder die Thematik wichtig für die Analyse des Textes sind, sondern auch die Technizität in der Struktur wie erzähltheoretisch Herausforderungen in dem Text bilden, die uns erlauben, den Text in seiner Ganzheit und als zusammenhängendes Ganzes semiotisch zu berücksichtigen. So spielen beispielsweise dabei die Rechtschreibung, die Rhetorik, die Rekurrenz und Wiederholungen von Stiltypologien, vor allem die Sprache und der Stil eine wesentliche Rolle und bilden die andere Seite einer Diskursanalyse. Diese Elemente drücken das Engagement und die Ideologie eines Autors bzw. einer Autorin, da der Text heute semiotisch immer ein schreibendes Subjekt, eine schreibende

Hand hinter dieser Arbeit am Textgewebe einschließt, die aus diesen rhetorischen Orten auch Obsessionen einer heterogenen, realen Kompetenz, anderer Subjektivität werden lassen.

Ich habe Elfriede Jelinek ausgewählt nicht, weil sie eine Nobelpreisträgerin ist, sondern weil sie eine fesselnde und sprachbegabte Erzählerin und eine scharfe Beobachterin und Analytikerin der menschlichen Psyche ist. Sich mit diesem Roman auseinandersetzen, erlaubt uns, die menschliche Seele unter aktuellen Bedingungen und aus einem neuen und gegenwärtigen Blickwinkel zu betrachten.

Mit einer derben und zugleich eindrücklichen Sprache, mit einer perversen und manchmal absurden Beobachtung und Wiedergabe menschlicher Sehnsüchte und Fantasien, erzählt die österreichische Autorin von schwierigen sozialen Beziehungen, von traurigen und krankhaften Existenzen und Erbschaften, die eine Kommunikation, eine Identitätsbildung, eine Liebe und ein Glück erschweren oder unmöglich machen.

Von da aus besteht das Ziel unserer Arbeit darin zu zeigen, wie die Literatur -aus heutiger Sicht- dem Menschen bzw. dem Leser dazu erlaubt, nicht nur durch eine bestimmte Thematik, sondern auch durch die Bildhaftigkeit der Sprache und den Stil, die eigene Welt zu verstehen. Unser Hauptinteresse liegt vor allem darin, die Gewalt und die Brutalität zwischen Eltern und Kindern, also diesen Generationskonflikt zu thematisieren, sowie auch die Tabus-Themen oder besser gesagt die Schwerpunkte der modernen, vor allem der feministischen Literatur, wie die provokativ von Jelinek in den Vordergrund gestellte Thematik der Sexualität, aber auch andere Schichten eines unsichtbaren menschlichen und gesellschaftlichen Leidens zu erkunden. Der Roman verbirgt hinter Verhaltensweisen, einem Sprachgebrauch, einer gewaltigen Geste der Figuren, komplexe Herrschaftsverhältnisse, patriarchal verinnerlichter

Verhältnisse durch Frauen, auch einer Mutter, eines sozial-geschichtlichen Kontextes, aber auch Erbes.

Wie schon erwähnt, wollen wir in dieser Arbeit den Roman Elfriede Jelineks **Die Klavierspielerin** aus einem psychoanalytischen Standpunkt freudscher und lacanscher Prägung analysieren und daraus ein Repertoire für Regularitäten erschließen. Persönliche Entwicklung und Leben der Hauptfigur Erika Kohut und der anderen Protagonisten werden aus den erwähnten Perspektiven und Theorien beleuchtet. Dies sollte das Verständnis der Gewaltthematik im weiten Sinne, deren Erscheinungsformen und Gründe, systematisch erkunden.

Beginnen, möchten wir mit einem theoretischen Teil, der sich mit einer Einführung in die Psychoanalyse befasst. Die Arbeit gliedert sich dann in zwei praktischen Kapitel: Im zweiten Teil wird aus poststrukturalistischer und semiotischer Sicht die erzähltheoretische Struktur des Textes einer Untersuchung unterzogen. So beschäftigt sich die Arbeit beispielsweise mit der Analyse des Textanfangs, der heute erzähltheoretisch als programmatischer Ort für eine Rhetorik und thematische wie diskursive Rekurrenz erkannt wird, die Fokalisationspunkte einer Schreibkompetenz und -arbeit aufdecken. Dabei spielen bei Jelinek der Schreibstil wie beispielsweise das Spiel mit der Erzählerstimme, der Rechtsschreibung, der Wahl der Pronomen, aber auch gewaltigen Sprache eine bedeutende Rolle. Vor allem wird die ironische und intertextuelle Schreibweise im Roman interpretiert.

Im dritten Teil folgt eine Untersuchung der Gewalt zwischen der Tochter und der Mutter, und die daraus ergebenden Einflüsse auf die Existenz der Tochter auf Grundlage der Erkenntnisse des ersten und zweiten Teils. Behandelt werden auch die Themen der Sexualität, des Masochismus und der Perversion, auch einer Wirtschaft der Pornographie als Unterdrückungs- und Kontrollmechanismen- und Systemen. Unsere Analyse und Interpretation werden demnach die Makrostruktur eines Diskursgewebes nach Rekurrenzen spezifischer Segmenten befragen,

davon ausgehend, dass die Struktur, Grammatik und Rhetorik eines literarischen Textes nicht zufällig seien, wie von einer Semiotik der Literatur betont wird.

Zum Schluss werden die Ergebnisse und Schlussfolgerungen erarbeitet.

1 Zur Bedeutung der Psyche in der *écriture féminine*

Die Präsenz im Kern der Figurenkonstellation und die Dominanz von zwei weiblichen Figuren, der Mutter und Tochter in Jelineks Romanhandlung, sowie die Zentrierung der letzten nicht nur direkt um die Titelfigur, die Klavierspielerin Erika Kohut, sondern auch indirekt um ihre anonyme Mutter, macht die Behandlung der weiterhin für Jelineks literarisches Schaffen dominante Thematik der Frauenschicksale, -geschichten und Frauenproblematik - hier einer Werdung der Tochter zur berühmten Künstlerin - offensichtlich und umso dringlicher. Ein Überblick über theoretischen Entwicklung der feministischen Literaturtheorie und Forschung, die sich mit der Frau als Subjekt von Schreiben und Objekt von Darstellungen in der Literatur, setzt sich durch, vor allem, weil Jelinek in ihrem Werk sich nicht nur literarisch mit der Problematik von Frauen in einem Zeitalter der Geschwindigkeit, Entfremdung, der medialen, wirtschaftlichen und sexualen Verdinglichung auseinandersetzt, sondern auch tiefer in die Mechanismen der menschlichen und sozialen Dekonstruktion - die wir in der Mutter-Tochter-Beziehung u. a. sehen - eindringen möchte.

Die Theorien, die methodologisch ein Analyseinstrumentarium für unsere Interpretation und Analyse von Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** anbieten und sich gegenseitig ergänzen, sind in einer feministischen Literaturwissenschaft - die seit den 70er in Frankreich und Amerika, in Deutschland erst seit den 80er Jahren intensiv aktiv und wirksam sind - einer Psychoanalyse und einem Poststrukturalismus zu finden, wobei letztere heute bei jeder literarischen Analyse unumgänglich sind.

1.1 Zur Entwicklung der weiblichen Repräsentation

„Als eine Frau lesen lernte, trat die Frauenfrage in die Welt.“
(Marie Ebner-Eschenbach, Aphorismen).

Die Diskussion über die weibliche Präsenz ist in den letzten Jahrzehnten von höchster Aktualität. Die Beschäftigung mit den soziologischen, kulturgeschichtlichen und kulturellen Aspekten des Weiblichen und deren

historisch-gesellschaftliche Untersuchung, werden in den letzten Jahrhunderten wiederentdeckt, und von der Frage nach der Weiblichen Identität in vielen literaturwissenschaftlichen Theoriediskussionen und deren Repräsentation in literarischen Werken abgelöst. Die immer stärker werdende weibliche Präsenz im öffentlichen und akademischen Bereich förderte diese Entwicklung.

Geschichtlich fällt die Auseinandersetzung mit der Frage über die weibliche Repräsentation von Frauen in der Literatur mit einer ab den 1960er Jahren stark gewordenen Bewegung zusammen, die wir historisch als zweite feministische bezeichnen wollen, und deren Originalität vom Gepräge eines französischen Poststrukturalismus nicht zu leugnen ist. Die erste feministische Bewegung war eher amerikanisch und im Bereich des sozialökonomischen, bzw. der Arbeiterinnenrechte Ende des 19.Jhs. und mit dem beginnenden industriellen Zeitalter entstanden. Es war eine "liberale, politisch rechtliche mit dem Ziel der gleichberechtigten politischen Partizipation".¹

Doch geschichtlich und mit dem Aufbruch der rationalistischen Modernität und Aufklärung, als die Frau lesen lernte, begann sie sich aus ihrer Unmündigkeit zu emanzipieren und für sich selbst zu sprechen. Sie teilte in Autobiographien, Briefen und Tagesbücher ein eigenes Selbstbewusstsein mit. Insbesondere entstanden die ersten Zeichen der Frauenemanzipation in den religiösen dann literarischen Zirkeln, in denen die Frauen sich über Bildung und über „feministische“ Erfahrungen unterhielten. Spätestens kehrte in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Aufklärung mit der Weiblichkeitsimago der Empfindsamkeit zur traditionellen Haus-Mutter-Rolle zurück², der sie wieder auf ihre biologische Funktion als Partnerin, Mutter und Erzieherin reduzierte³, auf der anderen Seite hat die Aufklärungszeit die Tore der Gelehrsamkeit den Frauen geöffnet, indem sie ihnen die Gleichberechtigung mit dem Mann im Schreiben und Lesen anerkannte.

¹Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Praesens Verlag, Wien, 2006. S. 7 ff. Zit. n. Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus: *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien, Erhard Löcker, 2008, S. 101.

²Ingeborg, Weber: *Weiblichkeit, Wahn und Wirklichkeit: Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 03.

³ Ebd., S. 05.

Auf die Frage: Wer bin denn ich, wenn ich Frau bin⁴ versuchten die Frauen, Forscherinnen und Schriftstellerinnen eine Antwort durch das Schreiben und den literarischen Diskurs zu finden; sie hinterließen mit der Untersuchung der Funktion des Weiblichen in der Geschichte, Spuren im Geschichtsprozess⁵, die eine große Bedeutung in allen Bereichen, des wissenschaftlich-akademischen, literarischen, aber auch soziohistorischen. Die Entwicklung und der Einfluss der Frau auf die Historie sind vor allem aus der sozialen Ausgrenzung, dem Verschweigen, der Aussparung und dem Vergessen ihres geschichtlichen, unter anderem literaturgeschichtlichen Beitrag entstanden und von ihrem Einbruch in die Öffentlichkeit bedingt. Von da aus bemühten sich Wissenschaftlerinnen seit den 70er Jahren darum, die Andersartigkeit der Frau in Denken, Anschauungen und Fühlen auszudrücken; so werden seit Virginia Woolf und den Untersuchungen der französischen Feministinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray die weibliche Ästhetik und das weibliche Schreiben ins öffentliche Bewusstsein gespült.⁶

Der Entwicklungsprozess dieses Forschungsweges über die weibliche Repräsentation, das immer von der männlichen Prägung abhängig ist, ist jedoch dadurch erschwert, denn der Mann war in jeder Bildkonstitution und Repräsentation der Frau präsent und machtvoll.⁷ Mehr noch stärkte sich das Bewusstsein von der eigenen Befangenheit in Denkstrukturen.

Der Zugang zu Wissen und Bildung war sicher der Ausgangspunkt für viele Frauen – wie Simone de Beauvoir, die ihre Rechte und Gleichheit und oder auch Differenz – mit dem anderen Geschlecht bzw. dem Mann zu reklamieren begann. Gerade die 68er Frauenbewegung, die ohnehin der Stein des „Feminismus“ war, führte zu einer gewissen Konkurrenz zwischen Frau und Mann, unter anderem auch zu einem Versuch der Vermännlichung der Frau.⁸

⁴ Ebd., S. 03.

⁵ Ebd., S. 04.

⁶ Ebd., S. 01.

⁷ Vgl. :Luther und die Theologie des Abendlandes haben schon seit dem Christentum diese Idee deutlicher gemacht durch das Bild der christlichen Ehe-Frau und Haus-Mutter, die immer in der Suche nach der Neigung dem Manne war, der juristisch für sie sprach und Verantwortung trug, und dem sie Gehorsamkeit schuldete.

⁸ Ingeborg, Weber: *Weiblichkeit, Wahn und Wirklichkeit: Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 06.

Die Frage nach der Präsenz und Repräsentation der Frau wird heutzutage in der Literaturwissenschaft- und Theorie viel erörtert, denn heute spricht man von einer Frauenliteratur, vom Feminismus, sogar auch von weiblichem Schreiben und feministischer Literaturwissenschaft- und theorie. Die Frauen sind anders, schreiben anders, und werden sicher andere ästhetische Mittel anwenden als Männer. Allein diese Differenz öffnet den Weg zu einer neuen Weiblichen Ästhetik bzw. *écriture féminine*, die die französischen Poststrukturalistinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva vor mehr als drei Jahrzehnten entworfen haben. Ihre Theorie tendiert vor allem dazu, eine von einem patriarchalen System geprägte Gesellschaft und Denken zu kritisieren und sich gegen die Position der Frau als Begleiterin des Mannes und als Objekt des männlichen Begehrens zu richten. Auch war der Schwerpunkt dieser Forschung das Imaginäre und "Begehren" von der "imaginierten Weiblichkeit" zu befreien, bzw. den „Ort des Weiblichen im negativ belegten Imaginären (zu) dekonstruieren“.⁹

1.2 Der feministische Poststrukturalismus

Zu Beginn der 70er Jahre wurde in der Literaturwissenschaft und -theorie die Kategorie „Geschlecht“ laut und offensichtlich diskutiert, seit den 1990er Jahren und mit den Gender Studies, erweiterte sich die Debatte auch auf außerliterarische Fragen. In der Literaturwissenschaft wurde besonders das Anderssein bzw. die Andersheit der Frau vom Mann erforscht, so entstand die Frauenbewegung, die sich zuerst gegen die Befangenheit der Frau in männlichen Denkstrukturen und gegen ihre beengte und ausgeschlossene Existenz richtet. Sie denunzierte die Entfremdung, den Identitätsverlust und strebte nach einer Subjektwerdung und Selbstbestimmung der Frau.

Die Differenzhypothese, die sich mittels des Poststrukturalismus weiterentwickelt hat, hat die Entstehung zahlreicher „feministischer“ Theorien zur Folge, unter anderen der angloamerikanischen feministischen Strömung und des französischen feministischen Poststrukturalismus. Schriftstellerinnen und Theoretikerinnen beider Richtungen haben sich mit der Situation und mit dem Stand der Frau in der Gesellschaft und in der

⁹ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 7.

Literatur beschäftigt, jedoch aus einem unterschiedlichen Blickwinkel und Gesichtspunkt.

Die angloamerikanische Strömung sieht die Hauptform der Unterdrückung in der auf biologischen Unterschieden beruhenden Subordination von Frauen durch Männer¹⁰. Der andere bzw. der französische Feminismus versucht aber durch die Anwendung der Psychoanalyse und die Untersuchung der kanonischen Texte von Freud und Lacan, psychoanalytische Thesen, aber auch die Sprache zu dekonstruieren, um dem Konzept des „Weiblichen“ näher zu kommen. Zentrale Fragen dieser Richtung waren die Konstruktion von Gender bzw. von einem sozialen Geschlecht.¹¹

Die französischen Theoretikerinnen bezeichnen den Körper als den Ort des Unbewussten, der sinnvielfältig ist und seine Wirklichkeit erst in der Sprache bzw. in der Schrift erfährt. Für sie sollte die Befreiung des Weiblichen mittels der *écriture féminine* signalisiert werden.

Durch dieses Konzept vom Subjekt als Schnittpunkt von verschiedenen Diskursen unterscheidet sich der französische feministische Poststrukturalismus, vom amerikanischen Feminismus, der dem Konzept der Vernunft verpflichtet bleibt. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass angloamerikanische Feministinnen Opression als biologische Unterdrückung betonen, während die französischen Theoretikerinnen Repression als Ergründung des weiblichen Unbewussten und sie in den Mittelpunkt stellen.¹²

Da die Psychoanalyse der feministischen Literaturwissenschaft wertvolle Einsichten liefert und die Rezeption der feministischen Literatur der 80er Jahre den Texten von Lacan, Cixous, Irigaray und Kristevas verbunden bleibt, ist es notwendig ihre Theorien einzeln zu untersuchen.

1.2.1 Lacans poststrukturalistische Psychoanalyse

„Die Frauen sind in sich selbst zurückgekehrt...das will heißen, in der Intimität dieses schweigsamen, vielfältigen, diffusen Tastens. Und wenn Ihr sie insistierend danach fragt, wo sie denken, können sie nur antworten: an nichts. An alles“ (Lacan, Geschlecht)

¹⁰ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 14.

¹¹ Ebd., S. 15.

¹² Ebd., S. 14.

Schon in der Freud'schen Traumanalyse war das Unbewusste ein wesentliches Untersuchungsmaterial für das Verständnis der menschlichen Psyche. Besonders einflussreich waren die Arbeiten von Jacques Lacan im 20. Jahrhundert. Er hat die Freud'sche Theorie weiterentwickelt, aber auch erneuert, indem er die Psychoanalyse linguistisiert hatte.¹³ Er behauptet, dass die Sprache nicht nur das Motor des Denkens sei, sondern auch dessen Konstituierung. Das Subjekt muss demnach auf seine Ganzheit verzichten und sich als gespalten und dezentriert begreifen.¹⁴

Weiter erklärt Lacan, wie sich die Psyche des dezentrierten Subjekts in der unauflösbaren Trias des Imaginären-Symbolischen-Realen konstituiert.¹⁵

Den Begriff des „Imaginären“ konnotiert er mit der Mutter-Kind-Dyade¹⁶, bzw. Einheit, denn der Mensch kann - von der Geburt bis zum Tode - nicht der Mutter entkommen und bleibt mit ihr verbunden. Das Imaginäre signifiziert für ihn die präödiopale Phase des Kindes, in der es noch an die Mutter anhängt und die Bedeutung des Vaters noch nicht erkennt. In dieser Phase erfüllt und befriedigt das Kind unbewusst sein Begehren, seine Wünsche und Bedürfnisse. Es hat also noch kein Selbstbewusstsein und das Ich kann demnach sich nicht von dem „Du“ trennen (oder getrennt werden). Doch in der Phase des sog. „Spiegelstadium“ fängt das Kind (vom 6. Bis 18. Monat) an, sein ganzes Bild im Spiegel zu erkennen und so findet die Entwicklung des Ichs bzw. des Bewusstseins von sich selbst statt.

In seinen „Schriften I“ spricht er von Identifikation und sagt, dass man das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen könne, da das Spiegelstadium die Phase ist, in der die Psyche des Ichs anfängt zu funktionieren. Jedoch ist das volle Identitätserkennen nur möglich, wenn das Kind die Sprache symbolisch verwende.

Daher bildet das Symbolische bei ihm eine Reihe von Signifikanten bzw. bedeutungsvollen Zeichen, deren Anwendung unter der Autorität des Vater-Namens geschieht. Der Vater gibt dem Kind die Sprache als Ersatz für den

¹³Weber, Ingeborg: *Jacques Lacans poststrukturalistische Linguistisierung der Psychoanalyse*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. S. 15.

¹⁴Ebd., S.15.

¹⁵https://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan (Datum des Zugriffs: 25/06/2015).

¹⁶Weber, Ingeborg: *Jacques Lacans poststrukturalistische Linguistisierung der Psychoanalyse*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. S. 15.

Verlust der unmittelbaren Befriedigung seiner Bedürfnisse im Körperkontakt mit der Mutter.¹⁷ Von da aus lässt sich die Rolle des Vaters - hier als symbolischer Vater gemeint - und der Mutter in der psychischen Entwicklung des Kindes folgendermaßen zusammenfassen: Der Vater steht für die Geburt des Subjekts durch Sprache, Macht und Gesetz, die gleich die symbolische Ordnung konstituieren. Die Mutter steht aber für die physische Geburt des Kindes und sein vorsprachliches Paradies der Symbiose mit ihr.¹⁸

1.2.1.1 Lacan und das Weibliche

Lacans Hauptbeschäftigung mit dem ‚Weiblichen‘ geht von dem Ausspruch aus, dass Gott Eva aus der Rippe des Adam schuf¹⁹. Die Frau kann also nur als abgeleitetes Objekt des Mannes ²⁰ verstanden werden. Mit seinem provokativen Satz: „La femme n'existe pas; dt.: Die Frau existiert nicht“ assoziiert Lacan das „Weibliche“ mit dem Imaginären, dessen Ursprung das Mütterliche ist. Die Frau wird schon seit lange her auf das Mütterliche reduziert, wobei sie aus der väterlich-männlichen symbolischen Ordnung ausgeschlossen ist und zum Schweigen verurteilt wird. Die Weiblichkeit sei der Männlichkeit unterordnet und bleibt in ihr verhaftet, und daher ist sie nur Mittel für die Befriedigung männlicher sexueller Bedürfnisse.

1.2.1.2 Das weibliche Ich als „psychoanalytisch dezentriertes“ Subjekt

Lacans poststrukturalistische Theorie löst sich von dem Konzept der traditionellen abendländischen der Subjekt-Konzeption ab, die das Subjekt als autonom bezeichnet. Laut Lacan ist das Subjekt schon im Spiegelstadium gespalten und dezentriert, da es dort im Spiegel seine Andersheit von anderen Subjekten erkennt und damit dessen Individualisierungsprozess zu funktionieren anfängt; ist dieses aus der heteronomen Spiegelung zugleich eine "Entfremdung".

Der Eintritt in die symbolische Ordnung bzw. in die Sprache hat die Spaltung des Subjekts in Subjekt der Aussage (Ich/je) und in das Ich (moi) als deren

¹⁷ Ebd., S. 17.

¹⁸ Ebd., S. 17.

¹⁹ Nicole, Masanek : *Männliches und weibliches Schreiben ? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Königshausen u. Neumann Verlag, Würzburg, 2005, S. 33.

²⁰ Ebd., S. 33.

Objekt zur Folge. Das dezentrierte Subjekt versteht Lacan als einen offenen Prozess der zwei sich überlagernden Diskurse – des Bewussten und Unbewussten –.²¹ Also, das Ich ist ein Anderer, ist in sich heteronom und aus der sich konstituierenden Differenz, von Ich und Anderem, Bewusstem und Unbewusstem.²²

Das männliche Ich ist in eine bestimmte Rolle fixiert, das weibliche Ich ist durch seine Spaltung vielfältig und subversiv, wobei die feministischen Poststrukturalistinnen eine andere Subjektivität zu entwickeln versuchten, die das Weibliche aus seiner Spiegelbefangenheit im Männlichen befreien kann und das Andere als Differenz bestimmt.²³

Die Frau kann sich innerhalb der Logik des ‚Einen‘ und des ‚Anderen‘ als Subjekt setzen und das Eine werden, indem es sich dem anderen Bewusstsein entgegensetzt.²⁴ Und da das Fremde schon in uns ist, kann das Sich-Selbst-Erkennen durch das ‚Andere‘ für das Weibliche subjektkonstituierend sein, jedoch aber auch die Gefahr eines Ich-Verlustes sein. Die Sprache steht demnach als Hilfsmittel, das Gleichgewicht zwischen dem Bewusstsein und seinem Ich²⁵ zu leisten. (Syntax)

Die feministischen Poststrukturalistinnen glauben mit ihrem Konzept des "Imaginären" und der Sprache der ‚écriture féminine‘, das Weibliche zu befreien und zu verändern.

1.2.2 Feministische Fortschreibung der Psychoanalyse

1.2.2.1 Hélène Cixous und das Konzept der *écriture féminine*

Hélène Cixous ist Anglistikprofessorin und eine der Schriftstellerinnen, die eine Hauptrolle in der französischen Literaturkritik gespielt haben.

Sie ist stark von Derrida beeinflusst und hat daher aus seiner Theorie der Dekonstruktion das Konzept eines weiblichen Schreibens bzw. einer *écriture féminine* entworfen und entwickelt.

²¹ Cornejo, Renata : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 103.

²² Weber, Ingeborg: *Jacques Lacans poststrukturalistische Linguistisierung der Psychoanalyse*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. S. 19.

²³ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 105.

²⁴ Ebd., S. 105.

²⁵ Ebd., S. 105.

Die Frauen sollten sich laut Cixous in der von ihnen entdeckten Sprache des Imaginären mit ihrer Weiblichkeit identifizieren, und sich aus dem Masochismus und dem männlichen Penis-Neid (siehe. Freud) befreien. Dabei geht sie davon aus, dass die Mutter als diejenige, die das Leben gibt und ein Subjekt konstruiert.

Poststrukturalistisch versteht Hélène Cixous die Sprache bzw. das Schreiben als der Ort, an dem gesellschaftliche Wirklichkeit wie auch individuelles Bewusstsein sich konstituieren²⁶; feministisch ist das "Prinzip Hoffnung", mit dem Hélène Cixous der Möglichkeit vertraut, dem präödipl Imaginären, das bei Lacan als vorsprachlich und kulturfeindlich galt, seine genuine feminine Sprache ablauschen und ihm damit zu kulturrevolutionärer Wirkung verhelfen möchte.²⁷

Der Begriff "feminin" ist also mit dem Imaginären assoziiert und die *écriture féminine* ist gleich mit dem weiblich-mütterlichen Körper verknüpft, denn Frau sein, heißt Körper sein.²⁸ Besonders erforscht bei Hélène Cixous, ist das Mütterliche, dem die Frau in jedem Text nicht entkommen kann, im Sinne, dass die schreibende Frau nicht weit entfernt von der Mutter sein kann. Daher beschreibt sie den Körper, den Text schreiben als ein im Uterus schreiben, bzw. ihn zu gebären, wie ein Kind unter Schmerzen und voller unendlicher Liebe.²⁹

Muttermilch und Mutterstimme gemäß Cixous sind das Motor des femininen Textes, der aus der Einheit Mutter und Kind als Identifikationsort und Selbstfindung der Frau begriffen wird. Hélène Cixous entwirft das Bild einer neuen Mütterlichkeit, die nicht mehr die Rolle der Erzieherin oder der Hausfrau übernimmt, sondern als Metapher des Weiblichen, der Fertilität, des Entgrenzenden und des Imaginären, die als Gegenbild zum Vater und als die Utopie einer neuen gesellschaftlichen Ordnung und Subjektivität steht.³⁰

Es geht in der *écriture féminine* nicht nur um die Kritik an das autonome logozentrische Subjekt der Aufklärung, sondern auch an das dezentrierte

²⁶Ingeborg, Weber: *Den Körper schreiben, die Orange leben*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 22.

²⁷Ebd., S. 22.

²⁸Ebd., S. 22.

²⁹Ebd., S. 22.

³⁰Ebd., S. 23.

phallogozentrische männliche Subjekt Lacans, der die Frau mit seinem Satz „la femme n'existe pas“ als ‚das Andere‘ ausgegrenzt hat. Hélène Cixous rehabilitiert im Rahmen der *écriture féminine* das Andere und die Beziehung zum Anderen, bzw. die Einheit von Ich und Anderem, von Mutter und Kind. Das Schreiben versteht sie demnach als Reaktivierung des Imaginären bzw. als Wiedergeburt des Weiblichen³¹.

Während sich das Subjekt des Logozentrismus durch den Akt des Denkens und das dezentrierte Subjekt durch den Spracherwerb konstituieren, verdankt Hélène Cixous die Subjektkonstitution der imaginären Identitätsdiffusion dem Prozess des Schreibens.³²

Die Frau muss sich erst durch das Schreiben des weiblich-mütterlichen Körpers befreien, damit sie ihre Weiblichkeit in sich findet und die patriarchale Kultur untergräbt. Um dieses Ziel zu erreichen, suggeriert Hélène Cixous dem feministischen Diskurs bestimmte sprachliche und ästhetische Mittel.

Es wird festgestellt, dass die Sprache des Imaginären die *écriture féminine* charakterisiert. Die Sprache des Imaginären bedeutet bei Cixous die Entfesselung des, in der patriarchalischen Ordnung, nur als verdrängt geltendes Unbewussten und Imaginären bzw. Weiblichen.³³

Im Bezug auf den literarischen Diskurs unterscheidet man zwei Ebenen in der Sprache: eine buchstäbliche Sprache, die dem Text seine oberflächliche und schaubare, lesbare Struktur gibt, und eine laute Sprache, die dem Leser erst während des Lesens hörbar ist, weil sie rhythmisch, melodisch und musikalisch ist, und die unsichtbare Seite der Buchstäblichkeit, die Immanenz von schreibendem Körper hörbar macht. Die feministische und poststrukturalistische Theorie, u. a. auch ihr erzähltheoretischer Flügel haben stark bei dieser Rekonstruktion der unsichtbaren, unbewussten Seite eines ästhetischen Phänomens, seiner Konkretisierung gewirkt.³⁴

³¹ Ebd., S. 29.

³² Ebd., S. 29.

³³ Ebd., S. 30.

³⁴ Gedacht wird dabei an die Erzähltheorie Gérard Genettes „Discours du Récit“, und „Seuils“. Gérard Genettes: Discours du Récit, Ed. du Seuil, Sept. 2007; Gérard Genettes: Seuils, Ed. du Seuil, 1987.

Frauen benutzen eine solche Sprache, denn sie schreiben ihren Körper und ihre Stimme in ihre Texte ein; die Sprache ist im Körper eingeschrieben. So sind Stimme, Körper und rhythmische Sprache die drei Komponenten der femininen Texte, die primär Ohren-Texte sind, im Vergleich zu maskulinen Augen-Texten³⁵, die nur die Bedeutungsfunktion der Buchstaben aufrechterhalten.

Feminine Texte signalisieren durch das metaphorisch metonymische Spiel mit Lauten und Worten³⁶ bzw. mit der Sprache auf die poststrukturalistische Befreiung der Signifikanten, die die Leser an die Zeit der Produktivität bzw. an die Zeit des Unbewussten, der Träume und des Imaginären erinnern. Dabei wird der Autor nicht als der einzige Verfasser oder Besitzer des Textes betrachtet, sondern der Text wird aus dem Spiel und Verhältnis zwischen Autor und Leser erst interpretierbar, so wird auch das Schreiben als eine Praxis des Lesens erklärt³⁷.

Feminine Texte sind vor allem durch elliptische Ausdrücke, die Überschreitung der syntaktischen und grammatischen Regeln, durch Selbstkommentare, Selbstreflexivität und Indeterminanz der literarischen Gattung gekennzeichnet.

Imaginär versuchen die Frauen durch ihre schreibenden Texte ihren Schmerz und ihr Lachen zum Ausdruck zu bringen und die Gesetze der männlichen Sprache zu übertreten.

Hélène Cixous' Konzept der *écriture féminine* ist die Postulierung für eine Poetik der Moderne eine Radikalisierung der der Romantik.³⁸ Feminine Texte sind assoziative, offene und lyrische Texte. Aber es ist darauf hinzuweisen, dass die Romantik und die *écriture féminine* gemeinsame Punkte haben trotz der Unterschiede, und zwar dass sie sich gegen das aufgeklärte utilitaristische Denken richteten und das Subjekt als zerrissen, dezentriert und gespalten und als Herr seiner Träume und Triebe begreifen³⁹.

³⁵Ingeborg, Weber: *Den Körper schreiben, die Orange leben*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 22.

³⁶Ebd., S. 23.

³⁷Ebd., S. 32.

³⁸Ebd., S. 33.

³⁹Ebd., S. 33.

1.2.2.2 Luce Irigaray und das Konzept des *Parler Femme*

Im Akt die ‚Frau-sprechen‘ von Luce Irigaray handelt es sich um die symbolische Ordnung, deren Sprache biologisch-morphologisch vom weiblichen Körper abhängig gemacht ist. Die Person der ‚Mutter‘ wird hier in den Mittelpunkt gerückt, da sie bei der Selbsterkennung der Frau immer präsent ist. Dabei erforscht Irigaray mit Bezug auf Lacans Spiegel-Logik, neu das kulturelle Bild der Mutter-Tochter Beziehung.

Luce Irigarays Konzept geht von dem Begriff „Phallozentrismus“ aus als Ausdruck der männlichen Dominanz, der besagt, dass die Psychoanalyse auf das männliche Geschlechtsorgan fixiert sei.⁴⁰ In der Freud’schen Libidoentwicklung bildet sich der Penisneid aus, wenn das Mädchen erkennt, dass die Klitoris viel kleiner ist als das männliche Glied.⁴¹ Als Folge fühlt sich das Mädchen minderwertig und beginnt, Neid, Eifersucht und Mangel zu entwickeln. So wird die Frau in dieser spiegelnden Logik als das Negative Andere des Männlichen angesehen.

Luce Irigaray nutzt die Psychoanalyse, um Erkenntnisse über die Geschlechtsdifferenz zu gewinnen. Mit ihrer ‚Schamlippentheorie‘ stellt sie fest, dass die weiblichen Sexualorgane vielfältig sind, das weibliche Begehren und die weibliche Lust (jouissance) sind demnach auch vielfältig. Im Gegensatz zum Mann, der sein Begehren über den Blick genießt, bereitet die unaufhörliche Berührung der Lippen die Lust bei der Frau. Das Bild der ‚Schamlippen‘ stellt das Pendant zum Penis dar, als Lust aber auch als Subjekt-Konstitution, denn so wie die beiden Schamlippen zwar in ihrer Berührung zwei, jedoch nicht in eins (einen) und eins (eine) trennbar sind‘, so sei auch die Frau⁴².

In Irigarays Auffassung von weiblichem Diskurs bzw. *parler femme* od. die Frau sprechen, kann sich die Frau sich selbst erkennen und von der Kultur und Gesellschaft anerkannt werden, nur, wenn sie auf die patriarchale Spiegel-Logik verzichtet und die sexuelle Differenz oder zumindest das

⁴⁰Arne, Klawitter ; Michael, Ostheimer: *Literaturtheorie- Ansätze- und Anwendungen*. Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag, Göttingen, 2008, S. 242.

⁴¹ Ebd., S. 242.

⁴² Weber, Ingeborg: *Luce Irigaray und das Konzept des parler- femme*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 34.

Miteinander der Geschlechter reklamiert. Diese Differenz liegt aber nicht nur in dem Geschlecht, sondern auch in der Sprache, Kultur, im Denken und Stil.

Das Weibliche muss nach Irigaray sich neu gebären und sich von dem Schweigen und der Passivität befreien. Dies könne aber nur gelingen, wenn das Prädipale bzw. die Beziehung zur Mutter neu betrachtet werden. Die Mutter wie schon erwähnt ist in der prädipalen Phase das erste Liebesobjekt⁴³ des Kindes, bzw. der Tochter und das erste Hassobjekt in der postödipalen Phase, denn gerade nachdem die Libido fixiert wird, neigen wir dazu, Schuldgefühle auf die Mutter zu projizieren, wobei körperliche Lähmungserscheinungen zu erscheinen beginnen, die Luce Irigaray direkt mit dem Kontaktverlust zum Mütterlichen verknüpft.⁴⁴ Sie ist dann zum Ergebnis gekommen, dass die weibliche Selbsterkennung der Frau nur über die Mutter ginge. Sie weist auch daraufhin, dass Mütter und Töchter sich positiv spiegeln können, denn beide Frauen und Männer bedürfen eines Spiegels.⁴⁵

Gott ist der Spiegel des Menschen...der Frau fehlt ein Spiegel, um Frau zu werden... (Genealogie, 111).⁴⁶

Im Frau-sprechen zielt Luce Irigaray nicht auf die Schaffung einer weiblichen Repräsentation gegen eine männliche Repräsentation, sondern auf die Schaffung einer Sprache ohne Hierarchie. Bei ihr geht es also nicht darum, das ‚erste Geschlecht‘ durch das ‚zweite Geschlecht‘ zu ersetzen, sondern ein mimetisches Spiel, einen feministischen Schamlippen-Diskurs zu eröffnen, innerhalb dessen die Andersartigkeit der Frau plural und diffus ausgedrückt wird.

1.2.2.3 Zu Weiblichkeit und weiblichem Schreiben bei Julia Kristeva

Julia Kristeva ist eine Vertreterin der französischen feministischen Literaturtheorie und -kritik. Sie ist Psychoanalytikerin und Linguistin, bzw. Semiotikerin, die sich stark mit den Prozessen der Subjektwerdung, mit der Frau, Sexualität und mit allgemeinen weiblichen Fragen beschäftigt hatte.

⁴³ Ebd., S. 36.

⁴⁴ Ebd., S. 36.

⁴⁵ Ebd., S. 37.

⁴⁶ Ebd., S. 37.

Julia Kristeva befasst sich nicht wie Irigaray und Cixous mit dem Imaginären und Visuellen, sondern vielmehr mit dem Sensitiven als Motor der Subjektkonstitution. Die Sprache versteht sie als die bewusste Praxis eines Subjekts, der der symbolischen Ordnung gehorcht, jedoch aber diese unbewusst libidinös orientiert. Die Sprache wird also einmal symbolisch und einmal semiotisch verwendet. Das Semiotische stammt aus den vorsprachlichen vernachlässigten sinnlichen Aspekten des Körpers und gehört somit dem Präödipalen, das noch nicht von den männlichen Codierungen und Repräsentationsmustern der Sprache und dessen Heterogenität mit dem Eintritt des Subjekts in die symbolische Ordnung geprägt und verdrängt wird. Da die Verdrängung nicht vollständig ist kehrt das Verdrängte bzw. das Semiotische wieder in der sogenannten postödipalen Phase in Form eines Pulsierens⁴⁷, das sich in Rhythmik, Intonation, Sprachmelodie, Metapher, Verdichtung, Verschiebung und anderen körperlichen Eigenschaften als subversive Kraft manifestiert. Der Übergang von der präödipalen Phase in die postödipale symbolische Sprache überschneidet sich mit dem heute allgemein semiotisch geltenden Konzept einer metonymischen und metaphorischen Bewegung sprachlicher, poetischer Werdung.

Das Semiotische ist bei Julia Kristeva das Andere der signifikativen Sprache.⁴⁸ Dieses Ergebnis ist nicht nur für die feministische Literaturkritik bedeutend, sondern auch für eine semiotische kommunikativ und intertextuell auf den Leser aber auch an den Autor erinnernden Auffassung von Literatur.

Da das Andere auf das Präödipale bzw. auf die Mutter und die symbolische Ordnung auf den Namen ‚Vater‘ zurückzuführen sind, ist festzustellen, dass das Semiotische mit dem Weiblichen identisch ist. Dabei schränkt Julia Kristeva das Weibliche nicht mehr auf das weibliche Begehren ein, sondern lässt es auch für männliche Autoren und Leser offen.

Julia Kristeva gibt in vielen Interviews zu, dass es keine Definition vom Weiblichen gebe und leugnet die Existenz eines weiblichen Schreibens im

⁴⁷Arne, Klawitter; Michael, Ostheimer : *Literaturtheorie- Ansätze- und Anwendungen*. Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag, Göttingen, 2008, S. 244.

⁴⁸ Ebd., S. 244.

essentialistischen Sinn⁴⁹. Seit ihrer Beschäftigung mit der Psychoanalyse, versuchte sie vielmehr die sozio-kulturelle Stellung der Frau in der Gesellschaft zu erforschen, die sie hauptsächlich in vielen Schriften als marginal und begrenzt bezeichnet. Ihre Thesen lassen sich mit ihrer Auffassung von Intertextualität harmonisieren. Besonders wesentlich für die feministische Literaturkritik in Kristevas Auseinandersetzung ist die intensive Betonung der Mutterrolle in der Identitätsbildung eines Subjekts.

In vielen Texten unternimmt sie den Versuch, eine „Ethik der Moderne“ wahrzunehmen und zwar die der doppelten Orientierung, wobei sich die Frauen einerseits auf die symbolische Ordnung einlassen, um den Zugang zum politischen und historischen Prozess zu haben, und andererseits gegen den Strom dieser Ordnung zu schwimmen⁵⁰, indem sie das Ungesagte und das Unsagbare in ihnen mithören und stützen. Bereits in „Stabat Mater“ 1977, betont sie die Notwendigkeit der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen dem Symbolischen und dem Semiotischen, also zwischen dem Väterlichen und Mütterlichen. Die Wahrheit des Textes besteht dann in dem, was der Leser aus dem Zusammenhang bzw. dem Dialog der beiden Stimmen heraushört.⁵¹

Die neue Diskussion um Mutterschaft stellt den Weg zu einer neuen weiblichen Subjektivität und einem neuen Mutterschaftsdiskurs bereit, wobei Julia Kristeva auf die Notwendigkeit einer neuen Betrachtung der Vorstellungen von „Hass und Liebe“ und einem positiven Verständnis der „weiblichen Autorität“ hinweist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die feministischen Poststrukturalistinnen den Diskurs des weiblich-dezentrierten Subjekts von Lacan neu entdeckten, indem sie das Weibliche bzw. das Verdrängte rehabilitiert hatten, obwohl aus verschiedenen Perspektiven, Ansätzen und Anschauungen. Das Weibliche - als das Mütterliche - bei Hélène Cixous, hat seinen Ursprung im Vorsprachlichen bzw. im Präödipalen und Imaginären, wo die Kraft des Weiblichen explodieren, und dessen Werte sich entfalten

⁴⁹Weber, Ingeborg: *Modernität, Marginalität, Mutterschaft. Die Stimme der Julia Kristeva zu Weiblichkeit und weiblichem Schreiben*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 43.

⁵⁰ Ebd., S. 44.

⁵¹ Ebd., S. 45.

lassen. Luce Irigaray ihrerseits zielt auf eine friedliche Koexistenz männlicher und weiblicher Werte ab. Schließlich handelt es sich bei Julia Kristeva um ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden. Es ist aber wichtig darauf hinzuweisen, dass die drei poststrukturalistischen Theorien einen Konsenspunkt haben und zum selben Ergebnis führen, nämlich, dass die mütterliche Annäherung und Liebe das Wesen des Weiblichen erst bildet und bestimmt.

Mit der *écriture féminine*, die dem Diskurs des Unbewussten, Imaginären, Körperlichen und schließlich der traditionellen Mutter-Imago gehorcht versuchen die Feministinnen, aber weiterhin die zur Verbindlichkeit gewordenen semiotischen Ansätze eines poetischen Diskurses, durch neue Mittel der Produktionsästhetik wie Verdichtung, Verschiebung, und Metonymie die weiblichen ‚Qualitäten‘ und das weibliche Selbstbewusstsein zu rehabilitieren und aufzuwerten. Eben deshalb unterscheiden sie auch zwischen femininen und maskulinen Texten. Julia Kristeva hat zwischen Symbolischem und Semiotischem, Cixous zwischen Ohren- Texten und Augen- Texten unterschieden. Die feminine poetische, rhythmische und melodische Sprache, die Kristeva mit dem Begriff ‚semiotisch‘ und Cixous mit dem Begriff, 'textuelles Unbewusste' bezeichnen, steht der maskulinen wissenschaftlich-rationalen Sprache gegenüber. Dabei ist festzustellen, dass Texte der *écriture féminine* - genauso wie Texte der Romantik- der Offenheit gewidmet sind. Die Offenheit wird natürlich durch rhetorische Mittel wie die Metapher, Ironie, Bilder und Ambivalenz geäußert, die den Weg zur Vieldeutigkeit und Sinnvielfältigkeit bzw. zur Indeterminanz des feministisch literarischen Diskurses öffnen⁵².

1.3 Fazit

Elfriede Jelinek ist eine Autorin, die sich selbst als Feministin versteht und sich in ihren Werken immer mit der Weiblichen Problematik auseinandersetzt. In ihrem Roman **Die Klavierspielerin** beschäftigt sie sich

⁵² Weber, Ingeborg: *Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit: Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*. In: Weber Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 47.

mit der weiblichen Identitätskonstruktion, bei der die Analyse von der Mutter-Tochter Beziehung gemäß feministischer Theorien der 1980er Jahre durchgeführt wird. Dabei bezieht sich die Autorin sowohl auf Theorien der Psychoanalyse Freuds und Lacans als auch auf feministische Theorien von Luce Irigaray, Hélène Cixous und Julia Kristeva.

Elfriede Jelinek spielt auf das männliche Verständnis der Frau an, welches das Weibliche nur als das Andere in Abgrenzung zum Männlichen und damit als Abhängiges und Zweitrangiges zu definieren vermag. In seinen wissenschaftlichen Überlegungen legt Freud bei seinem patriarchalischen Standpunkt den Fokus auf den „Penis“ und Lacan auf „den Phallus“.

Während der Begriff Penis sich nur auf das Genitale und Geschlecht bezieht, begreift Lacan den Phallus als Symbol für die Absenz des mütterlichen Penis. Beide Freud und Lacan weisen daraufhin, dass die Weiblichkeit, weibliche Identität sich nur über den Mann definieren lässt. Lacan entwickelte den freud'schen weiblichen Ödipuskomplex weiter und setzt ihn mit dem Kastrationskomplex ein, wobei er erklärt, dass die Hinwendung des Kindes zum Vater, der als Vertreter des Gesetzes und der symbolischen Ordnung auftritt, dazu führt, dass jedes Kind sich gesellschaftsspezifisch als Mann oder Frau positioniert.

Die Nähe zwischen **Die Klavierspielerin** und diesen Theorien ist unbestreitbar. Die Mutter Kohut verkörpert als autoritäre Repräsentantin das Patriarchale System; sie beansprucht die Herrschaft über Erika, die - im Sinne Lacans - unmittelbar nach ihrer Geburt für die Mutter die Funktion des Mannes übernehmen musste; das Kind fungiert für die Frau als Phallusersatz. Der Phallus war der einzige in der Lage, die narzisstische Mutter-Kind-Einheit zu durchbrechen; aber wegen des Väterverlusts wird Erika ein alleiniges Begehrensobjekt der Mutter und in ihrer präödipalen Phase auf die Suggestion der Mutter angewiesen. Die Mutter macht es der Tochter unmöglich auf die Identifikation mit dem Ideal-ich zu verzichten, das durch ihren Blick suggeriert wird.

Es wird auch in **Die Klavierspielerin** gezeigt, inwieweit, die Machtausübung legitimiert wird. Jelinek inszeniert in ihrem Roman diese männlich kodierte

psychoanalytische Sicht der Mutter Kohut, die das väterliche Gesetz repräsentiert und uneingeschränkt von ihrer Herrschaftsposition Gebrauch macht. Durch die Erkennung des Schamhaares erkennt Erika, dass ihrer Mutter das entscheidende Glied fehlt, stellt ausschließlich ihren Herrschaftsanspruch in Frage und weist ihr in vielen Passagen des Textes Schuld für die eigene Kastration zu, aus der sie dann durch masochistische Rituale und das Schneiden am eigenen Körper zu entfliehen versuchte.

Ebenso betonen die Psychoanalytikerinnen Cixous, Irigaray und Kristeva die Mutterrolle in der Identitätsbildung eines Subjekts bzw. einer Tochteridentität. Julia Kristeva meint, dass „die Erkennung der Kastration das Subjekt aus der Abhängigkeit von der Mutter“⁵³ befreie. Bei Erika war das unmöglich, da „die Konstituierung des Anderen für die Kommunikation mit dem Anderen unumgänglich“⁵⁴ sei, und Erika konnte diese Abhängigkeit von der Mutter nicht unterbrechen, weil sie die Beziehung mit dem Anderen bzw. dem Symbolischen „Vater“ niemals kannte. Jedoch könnten wir behaupten, dass Erika dies auf andre Zeichenhaftigkeiten verschob, bzw. auf die Musik.⁵⁵ Diese Theorien werden also uns von Hilfe sein, die gewaltige Beziehung der Frauen Kohut zueinander gut zu verstehen, und die gefährlichen Konsequenzen dieser Beziehung auf das Individuum, bzw. auf die weibliche Autonomie zu entlarven.

⁵³ Julia, Kristeva : *Die Revolution der poetischen Sprache*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 56.

⁵⁴ Ebd., S. 58.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 56

2 Die formale Analyse des Romans *Die Klavierspielerin*

In unserer Analyse des Romans **Die Klavierspielerin** haben wir uns auf die Textstruktur bezogen.

Laut der poststrukturalistischen Erzähltheorie Genettes ist der Text von seiner Semiotik nicht unabhängig und wird deshalb in seiner diskursiven Beziehung mit einem schreibenden Subjekt und dessen Produktivität und Enonziation, Rhetorik und Grammatik angenommen. Dementsprechend wollen wir diesen auch von Genette für notwendig angesehenen Analyseverfahren auf den Textanfang von Jelineks Roman ‚Die Klavierspielerin‘ anwenden, denn der Textanfang wird heutzutage bei jeder Textinterpretation unumgänglich angenommen, als Ort, wo das Wesentliche eines Diskurses und dessen Spezifität vorprogrammiert werden.

2.1 Zum Textanfang als programmatischer Ort

Die Semiotik des literarischen Diskurses setzt den Textanfang als programmatischen Eingang für die ganze Textur und das ganze Gewebe eines Diskurses, hier den Roman **Die Klavierspielerin** voraus.⁵⁶

Bei unserer Lektüre haben wir festgestellt, dass die Gewalt bereit anfangs, sowohl auf stilistisch-sprachlicher als auch auf thematisch-motivischer Ebene vorkommt und erscheint, und sich weiter für die Analyse von beiden Ebenen als determinante Annahme durchsetzt.

Diesen Parallelismus und diese Variation in der Gewalterscheinung sehen wir als ein Verweis auf eine vertikale Verbindung mit der Autor-Funktion und der Schreibkompetenz und zwar auf Jelineks Sprach- und stilistischer Wahl, die in ihrer gewaltigen Ausdrücklichkeit und ihrem gewaltigen Ausdruck nachvollziehbar ist. Schon in den ersten vierzig Seiten des Romans ‚Die Klavierspielerin‘ befindet sich ein Repertoire von wiederholenden und sich variierenden Motiven und spezifischen Strukturmerkmalen, die wir in diesem Kapitel zu untersuchen vornehmen.

⁵⁶ Vgl. Gérard, Genette: *Discours du récit*. Essai de méthode .publié dans Figures III en 1972 et Nouveau discours du récit en 1983. Edition du seuil. S. 15ff.

In diesem Kapitel werden wir uns mit den erzähltheoretischen- und technischen Aspekten des Romans **Die Klavierspielerin** beschäftigen, wobei wir im ersten Unterkapitel die Problematik der Erzählstruktur angehen wollen. Drei Fragen bilden hier den Mittelpunkt, die sind:

- ,Welches Verhältnis hat der Erzähler zu den Figuren in der Geschichte und welche Fokalisierungstypen gibt es in diesem Roman? ‘
- ,Wie spiegelt sich der Erzähler in der Geschichte oder welches Verhältnis hat der Erzähler zu der Geschichte selbst? ,
- ,Wie ist der Handlungsverlauf in **Die Klavierspielerin**?

Bei der Bestimmung der erzähltheoretischen Grundlagen *der Klavierspielerin* stützen wir uns auf Stanzels und Genettes Erzähltheorien.

Auch werden die erzähltechnischen Aspekte des Romans behandelt. Die Bedeutung der Großschreibung von Personalpronomina, sowie auch die Rechtsschreibung werden beleuchtet. Außerdem werden wir uns mit den Sprachlichen Merkmalen des Romans befassen. Vier Elemente werden im Roman hier erläutert und zwar,

Das 3. Unterkapitel befasst sich mit den Sprachlichen Merkmalen des Romans ‚Die Klavierspielerin‘. Vier Elemente werden hier erläutert und zwar:

- Die Erzählerstimme
- Die Rechtsschreibung
- Die Rhetorik der Ironie und der Satire
- Die intertextuellen Bezüge zu anderen Werken

2.1.1 Zur Analyse des Erzählers bzw. der Stimme in *Die Klavierspielerin*

Bei der Lektüre eines Romans besteht zwischen Autor und Geschichte und zwischen Geschichte und Leser eine Vermittlungsinstanz, die man ‚Erzähler‘ oder ‚Erzählinstanz‘ nennt⁵⁷.

⁵⁷ Vgl. Genettes Begriff « voix ». In: Discours du récit. Essai de méthode .publié dans Figures III en 1972 et Nouveau discours du récit en 1983. Edition du seuil. S. 267.

Der Autor lässt den Erzähler uns davon berichten, was die Figuren im Roman tun, sehen oder auch sagen. Dennoch kann der Erzähler die Geschichte aus einer bestimmten Perspektive, einem bestimmten Blickwinkel erzählen.

Der österreichische Erzähltheoretiker Franz K. Stanzel hat in seinem Buch „*Die typischen Erzählsituationen im Roman (1955)*“ drei Erzählsituationen unterschieden: **Eine auktoriale Erzählsituation**, die sich durch die Anwesenheit eines Erzählers auszeichnet, der aber nicht zur Welt der handelnden Figuren gehört⁵⁸.

In dem Falle, in dem der Erzähler der Welt der Figuren gehört, sprach er von einer **Ich- Erzählsituation**. Und die **personale Erzählsituation** wird so angenommen, dass der Erzähler nicht dem Sinnbereich der Charaktere angehört, sondern nur die dargestellte Welt mit den Augen der Romanfigur betrachtet⁵⁹.

Je nach dem Grad der Beziehung des Erzählers zu den Figuren der Geschichte, hat Genette drei Fokalisierungstypen (Vgl. Stanzels Begriff ‚Perspektive‘) unterschieden:

- Nullfokalisierung, bei der der Erzähler mehr als alle seine Figuren weiß.
- Interne Fokalisierung (Vgl. Stanzels ‚Innenperspektive‘), bei der der Erzähler genau so viel wie eine der Figuren weiß. Er weiß z.B. an was die Figur denkt, was sie sieht und sogar auch fühlt⁶⁰.
- Bei externer Fokalisierung (Vgl. Stanzels ‚Außenperspektive‘) weiß der Erzähler weniger als jede beschriebene Figur⁶¹.

⁵⁸ Peter, Wenzel (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004, S. 113.

⁵⁹ Ebd., S. 113.

⁶⁰ Ebd., S. 120.

⁶¹ Ebd., S. 120.

2.1.1.1 Zum Spiel zwischen interner und externer Fokalisation in *Die Klavierspielerin*

Die Geschichte **Der Klavierspielerin** wird aus der Perspektive des **Auktorialen Erzählers** wahrgenommen. Dabei empfangen wir als Leser alle Gefühle der Hauptfiguren bzw. der Mutter und der Tochter aber wir haben keine Möglichkeit, neue Gedanken über diese zu gewinnen oder zu entwickeln, denn die auktoriale Erzählperspektive beschreibt die Mutter und die Tochter so kalt und distanziert, dass die Identifikation kaum möglich ist:

Da die Innensicht der Figuren, sofern diese überhaupt ein Innenleben aufweisen, in **Der Klavierspielerin** ständig von dem Erzählmedium ironisiert wird, bietet sich dem Leser gar nicht erst die Möglichkeit zur Identifikation.⁶²

Der Grund dieser Intimitätsunmöglichkeit mit den beiden Figuren liegt auch vor allem darin, dass die postmodernen Wirklichkeitsbilder nicht dem Charakter der Figuren entsprechen.

Elfriede Jelinek benutzt in **Die Klavierspielerin** die externe Fokalisierungsinstanz, die in einigen Textstellen die Perspektive der Figuren übernimmt und dann zu interner Fokalisierung wird. Dieses Wechseln der Fokalisierung macht den Roman extrem spannend und interessant. Ungewöhnlich und fremd ist mir dieser Wechsel von der heterogenen zur internen Fokalisation. Meistens kann eine Fokalisation, unter der Bedingung bestimmter Merkmale auf die externe Fokalisation verweisen sowohl auf der Erzähl- als auch Diegesebene

Dieser junge Mann scheint so schrecklich intakt und unbeschwert, dass Erika in Panik gerät. Er wird ihr doch seine Gesundheit nicht etwa aufbürden wollen? Die Zweisamkeit zu Hause scheint bedroht, an der niemand Anteil haben darf.⁶³

In diesem Zitat handelt es sich um eine externe Fokalisierung, die durch das Verb *scheinen* (oder auch manchmal durch das Verb *aussehen*) ausgedrückt

⁶² Arnd, Beise; Jürgen, Schutte: *Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. Und 21. Jahrhundert*, Band 6, Röhrig Universitätsverlag GmbH, 2009, S. 171.

⁶³ Elfriede, Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag TB, Oktober 1986. S. 78. (= KS)

wird. Hier ist der Erzähler selbst nicht sicher ob Klemmer Angst hat oder traurig ist. Er ist seiner Meinung unsicher. Er beobachtet die Figur nur vom Außen und wirkt somit auf den Leser, denn die inneren Gefühle der Figur bleiben ihm auch unklar. Er hat sozusagen die freie Entscheidung, sich den weiteren Verlauf der Geschichte vorzustellen.

Dagegen handelt es sich bei der internen Fokalisierung darum, dass der Erzähler alles über die Hauptfigur weiß. Er ist dabei in der Lage, dieser Figur in den Kopf zu gucken⁶⁴

Erikas Eitelkeit macht der Mutter zu schaffen und bohrt ihr Dornen ins Auge. Diese Eitelkeit ist das einzige, auf das zu verzichten Erika jetzt langsam lernen müsste. Besser jetzt als später, denn im Alter, das vor der Tür steht, ist Eitelkeit eine besondere Last. Und das Alter allein ist doch schon Last genug. Diese Erika! (KS, S.9)

Walter Klemmer ist von der seit langem schon ungewohnten Schulumgebung deprimiert. Er fühlt sich vor Erika gleich wieder als Kind. Ihr Schüler/Lehrerinnenverhältnis wird festzementiert, ein Geliebter/ Geliebtenverhältnis rückt in weitere Fernen denn je. (KS, S. 166)

In diesen Zitaten ist es zu bemerken, dass der Erzähler sich den Figuren etwa näher fühlt. Im ersten Zitat, teilt er uns mit, an was Erika denkt und gibt ein Selbstgespräch Erikas wieder.

Im zweiten, erfahren wir was die Figur Walter Klemmer im moment fühlt. Es handelt sich dabei um eine interne Fokalisierung, die vor allem durch Verben wie *denken, fühlen und verstehen* eingeleitet wird.

In **Die Klavierspielerin** besteht ein Spiel mit der Sprache. Die Autorin lässt uns manchmal sich den Figuren näher fühlen und besser verstehen und andersmal wechselt sie die Position und beschreibt andere Situationen mit einer kalten und objektiven Stimme, durch die wir wieder Abstand von den Figuren nehmen.

⁶⁴ Wenzel, Peter (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S.113.

Da die Beziehung des Erzählers zu den Figuren in der Geschichte unabhängig ist von seiner Beziehung zu der Geschichte selbst, wird das Distanzverhältnis des Erzählers zu seiner Geschichte von Gérard Genette in seinem Buch „*Discours du Récit (1972)*“ folgendermaßen bestimmt: Es kann entweder um ein **homodiegetisches, heterodiegetisches oder autodiegetisches Verhältnis**⁶⁵ gehen. Die Stimme des Erzählers kann also in verschiedenen Formen auftreten: Beim ersten ist der Erzähler eine Figur in der Geschichte. Im zweiten ist er abwesend und im letzten ist er selbst der Protagonist bzw. der Held der Geschichte.

Bei **Die Klavierspielerin** ist es festzustellen, dass es sich die ganze Zeit um einen **heterodiegetischen Erzähler** handelt, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt. Seine Stimme ist die Stimme eines Außenstehenden, die aber die Stimmen der Figuren Erika, Mutter und Walter einklammert. In **Die Klavierspielerin** kann man kaum eine Innenperspektive finden, denn die Geschichte wird nur von außen betrachtet.

Aus unserer Lektüre des Romans **Die Klavierspielerin** haben wir erschlossen, dass die dominante Stimme sich häufig je nach der Situation und dem Bild wechselt. Es scheint, dass der Erzähler alle Stimmen der Figuren bzw. der Mutter, der Tochter, des Schülers und der Cousins benutzt. Dieser Stimmenwechsel beschreibt Sigrid Löffler wie folgt:

Unentwegt wechselt die Position des Erzählers. Wer da eigentlich spricht ist in den gleitenden Übergängen zwischen Erzählkommentar und Figurenrede, zwischen Reflexion und Rollenprosa kaum mehr auszumachen.⁶⁶

Weiter beschreibt Elizabeth Wright dies folgendermaßen

Die Dialektik geht über Rede und Gedanken der einzelnen Figuren des Texts hinaus, für uns und über welche eine (in sich) heterogene (Erzähl-Stimme) spricht, die beständig die Perspektive verändert und den Leser anlockt, indem

⁶⁵ Vgl. Genettes Begriff « voix ». In: *Discours du récit. Essai de méthode* .publié dans *Figures III* en 1972 et *Nouveau discours du récit* en 1983. Edition du seuil. S. 271fff.

⁶⁶ Sigrid, Löffler: *Die Masken der Elfriede Jelinek*, in: Heinz Ludwig, Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur Elfriede Jelinek*, 3. Auflage, Richard Boorberg Verlag, o.J. S. 9.

sie unverhohlen auf (wieder-) erkennbare Szenarien und Pathologien verweist.⁶⁷

Die distanzierte Erzählweise Jelineks beschreibt Margarete Sander als eine, die sich dem direkten Verstehen verschließt, da sie gesellschaftliche Machtverhältnisse ins Licht bringt

Die legendäre Kälte und Unmenschlichkeit bzw. Lieblosigkeit ihrer Erzählweise begründet sich darin, dass ihre Texte nicht reale, persönliche Verhältnisse und Zustände offenlegen. Sowohl in ihren Prosawerken als auch in ihren Bühnenstücken ist eine überlegene Autorinstanz präsent, die aus großer Distanz die Vorgänge überblickt und ‚wie ein Naturforscher‘ analysiert‘. Diese distanzierte Erzählweise verbietet jegliches identifikatorisches Lesen, ja es fordert vom Rezipienten große Anstrengung.⁶⁸

Die Stimme, die wir in **Die Klavierspielerin** rezipieren ist immer die des allwissenden heterodiegetischen Erzählers, die sich dann entweder aus Erikas und Walters oder Cousins gemischter Perspektive begibt. Eine Reihe von unmarkierter wörtlicher Rede besteht hier

Sie glauben nicht Frau Professor, was für eine Freude man am eigenen Körper manchmal haben kann! Fragen Sie ihn, was er will, und er wird es Ihnen sagen. (KS, S. 82)

Der Burschi fasst SIE ins Auge und rät ihr, ein bisschen zu lachen. Warum ist SIE so ernst? (KS, S. 45)

Bis auf einige Ausnahmen lässt sich die Stimme des heterodiegetischen Erzählers auf die Stimme der Mutter zurückführen, die auf Basis ihrer Anonymität für alle Mütter repräsentativen Charakter erlangt

Es schreit die Mutter: Du hast dir damit späteren Lohn verscherzt! Später hätten wir eine neue Wohnung gehabt, doch da du nicht warten konntest, hast du jetzt nur einen Fetzen, der bald unmodern sein wird. (KS, S. 8)

Loslassen, sagt die Mutter, gib es her! (KS, S.11)

⁶⁷ Eilzabeth, Wright: *Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“*. In: Arnold, Heinz Ludwig, (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur Elfriede Jelinek*, 3. Auflage, Richard Boorberg Verlag, S. 51.

⁶⁸ Margarete, Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek, das Beispiel Totenberg*: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 19.

Die oben genannten Zitate machen deutlich, dass die Figuren unmittelbar miteinander sprechen. Solche Situationen erinnern uns an die Bühne und an die Polyphonie bzw. an die Mehrstimmigkeit (Vgl. Barthes *„littérature et signification“*). In Einigen Textpassagen wird der Leser auch mitten in Geschichte miteinbezogen durch die Verwendung des Personalpronomens ‚Wir‘. Da steht die Beziehung zwischen Leser und Erzähler in den Vordergrund. Dieser aktive Teil der Leser deutet auf eine ‚subjektive Handlungsdimension‘ im Zeitalter der ‚elektronischen Medien‘⁶⁹

Die Zeit vergeht und wir vergehen in ihr. (KS, S. 17)

Nehmen wir ein Stück die Straßenbahn, sie transportiert in die Vorstädte hinaus. (KS, S. 49)

Von da aus kann man sagen, dass es in **Die Klavierspielerin** um ein **multiperspektivisches Erzählen** handelt:

Die meisten Anhänger hat aber Nünning Definitionsversuch, in dem gleichermaßen bei einem Wechsel der Erzähler, bei einem Wechsel der Fokalisierung und bei collagehaften Texten, in denen den Perspektiven der Erzähler und/ oder Fokalisierer [...] entgegengestellt werden, von multiperspektivischem Erzählen gesprochen wird.⁷⁰

2.1.1.2 Zur Beschreibung des Handlungsablaufs in *Die Klavierspielerin*

Die Handlung ist ein wichtiger Bestandteil jedes Erzähltextes. Sie spielt, sowohl für die Oberflächlichen- als auch für die Tiefenstruktur des Textes eine wesentliche Rolle.

Laut aristotelischer Tragödie besteht die Handlung aus einem räumlichen und zeitlichen Rahmen und ist dadurch gekennzeichnet, dass die eine Ausgangssituation, eine Entwicklungslinie und einen Endpunkt hat. Für die Analyse der Handlung in ‚Die Klavierspielerin‘ sind deshalb diese Elemente notwendig.

⁶⁹ Uda, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*, AISTHESIS Verlag, Bielefeld, 1997, S. 222.

⁷⁰ Peter, Wenzel: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. S. 136.

In **Die Klavierspielerin** steht die Außenwelt in Vordergrund und bestimmt den Handlungsablauf. Die Geschichte spielt sich in Wien in den 80er Jahren ab. Vom Wiener Konservatorium, von Wiener Musikstadt und von Wiener Umgebung ist die Rede. Dieser Ort ist von der Autorin absichtlich gewählt, denn in **Die Klavierspielerin** wird die österreichische kleinbürgerliche Gesellschaft und speziell das dunkle ‚soziale Milieu‘ der Tochter Erika geschildert.

Dieser Ort bleibt im Laufe der Handlung fest und ändert sich nicht, jedoch lässt sich in andere Räume entfalten. Manchmal spielt sich die Handlung im Hause ab, wo der Alltag Erikas und der Mutter sich wiederholt, manchmal in der Musikschule, wo Erika ihren Beruf als Klavierlehrerin macht und andersmal in den Peepshows und Nachtclubs, die Erika besucht.

Als Leitmotiv der Handlung gilt die seltsame Beziehung der Tochter Erika zu ihrer Mutter. Die ganze Handlung baut sich auf einen ‚Alltagsfaschismus‘, denn die Autorin kritisiert die Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen, in denen es immer einen Beherrscher und einen Sklave gibt. Erika ist während der ganzen Geschichte der Mutter und später auch Walter Klemmer untergeordnet. Die Symbolik der Unterordnung taucht immer in der Geschichte auf.

Schon in den ersten Sätzen des Romans **Die Klavierspielerin** befinden sich alle Informationen, die die Leser auf den weiteren Verlauf der Ereignisse vorbereiten

Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. (KS, S. 7).

Zunächst erfahren wir den Beruf und den Namen der Protagonisten: Erika Kohut ist eine Klavierlehrerin, die die Wohnung mit ihrer Mutter teilt. Für die Mutter ist Erika ein Kind. In diesem Satz spüren wir schon das Herrschaftsverhältnis zwischen den beiden. Weiter stellen wir fest, dass Erika eine Dreißigjährige ist

Erika geht auf das Ende der Dreißig zu. Die Mutter könnte, was ihr Alter betrifft, leicht Erikas Großmutter sein. (KS, S. 7)

Und hier fängt der Leser an, sich Fragen zu stellen und zwar: Warum teilt Erika noch die Wohnung mit ihrer Mutter? Warum ist die Erika noch ein Kind in Mutteraugen? Warum versucht sie der Mutter zu entkommen?

Der weitere Text gestaltet sich als Antwort auf diese Fragen.

Die Erzählung geht in die Vergangenheit zurück und erzählt von Erikas Kindheit mit der Verwendung des Präteritums (Vgl. Genetts Begriff Analepse: Rückblende in die Vergangenheit). Wir erfahren, dass Erikas Vater zu früh gestorben ist

Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab. (KS, S. 7)

Die Autorin benutzt den retrospektiven Blick (Vgl. Genette) in den Momenten, wo sie von Erikas Kindheit und von ihren schlechten Erfahrungen berichtet. Dabei hat der Leser die Möglichkeit, bestimmte Zusammenhänge zu verbinden, in denen sich Erika in die gefühllose Kreatur verwandelte.

Der Roman umfasst insgesamt zwei (2) Hauptakte, die wiederum in Szenen und Bilder unterteilen, die von einer ‚normal-aussehenden‘ Klavierlehrerin erzählen, die aber kein normales Leben führen kann.

Die Beziehung Erikas zu der Mutter wird im 1. Akt (S. 01-114) so komisch dargestellt: Eine anonyme Mutter ist die Vorgesetzte der Familie, die alles kontrolliert und ein Kind Namens Erika, das alle Wünsche der Mutter ausfüllen muss und sich gut benehmen und gehorsam sein muss. Zu Hause ist Erika die Untergeordnete aber in der Schule wechselt sie die Rolle und wird die strenge und kalte Lehrerin, die kein Schüler mag. Sie übernimmt daher entweder die Rolle der Sklavin oder der Herrin.

Weil Erika keine normale Beziehung anknüpfen kann, besucht sie Peepshows und schaut Pornos an, um etwas zu spüren. Das Motiv des Schauens kommt

in vielen Passagen vor und ist der Ausdruck der Unfähigkeit Erikas, etwas anderes zu machen

Auch Erika will nichts weiter als zuschauen. (KS, S. 55)

Sie muss und muss schauen. Sie ist für sich selbst Tabu. (KS, S. 58)

In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muss sie trotzdem. (KS, S. 58)

Erika kennt dann Walter lernen und der verliebt sich in sie.

Der 2. Akt (115-285) beschreibt die Phase, in der Erika Kohut damit anfängt, eine tiefe Beziehung zu Walter anzuknüpfen. Doch jedes Mal wusste sie nicht, wie sie mit dieser umgehen soll. Sie wollte ihn manchmal lieben, doch dann sucht sie nach Unterordnung

[...] sie darf sich ja nicht zu Klemmer umwenden. Er darf ihre Aufmerksamkeit um keinen Preis merken. (KS, S. 162)

Erika Kohut nützt ihre Liebe dazu aus, dass dieser Junge ihr Herr wird. Je mehr Gewalt er über sie erhalten wird, umso mehr wird er aber zu ihrem, Erikas Geschöpf. (KS, S. 210)

Doch Erika versucht, sich von ihrer Mutter zu befreien und denkt an den Versuch, ein neues Leben zu konstruieren

Vielleicht ist es für Erika noch nicht zu spät, ein neues Leben zu beginnen. (KS, S. 188)

Der Roman **Die Klavierspielerin** ist voll von Naturbeschreibungen, die die Romans Handlung nach der ästhetischen Seite ergänzen

Hier und dort wagen sich Frühlingsblumen hervor, sie werden von Mutter und Tochter abgepflückt und eingesackt. (KS, S. 36)

Die Beobachtungsgenauigkeit bei der Beschreibung der Situationen und der Landschaften lässt eine Verbindung mit der Autor-Funktion bzw. mit Elfriede Jelinek, die den Blick auf Einzelheiten wirft und Szenen bis zum

Ende verfolgt. Ein Beispiel dafür ist die detaillierte Beschreibung der Eiskunstläuferin und deren kleinsten Bewegungen

Der Bewegungsapparat der Eisläuferin fräst sich in den diamantharten Spiegel, in das zarte Gestänge ihrer Bänder hinein, bis an die Grenze der Knochenbelastbarkeit. Und jetzt eine Sitzpirouette. Aus demselben Schwung heraus! Die Kunstläuferin wird zu einer zylindrischen Röhre, einem Erdölbohrkopf; Luft stiebt weg, Eispulver flüchtet kreischend, Atemwolken verfliegen, ein heulendes Sägen ertönt, doch unzerstörbar das Eis, keine Spur einer Beschädigung! (KS, S. 107)

Und Manchmal wird sogar das Alltagsleben der Österreicher beschrieben, z. B. in der Straßenbahn

Nehmen wir ein Stück die Straßenbahn, sie transportiert in die Vorstädte hinaus [...] Kleine Eckbeiseln spucken ihr Licht auf den Gehsteig hinaus. In den Lampeninseln streitende Gruppen [...]. (KS, S. 49)

Solche Beschreibungen funktionieren stilistisch als ruhige Pause, denn dabei erholt sich der Leser von der Aggressivität und Brutalität der Sprache und der Szenen.

Die Handlung des Romans **Die Klavierspielerin** hat eine dramatische tragische Struktur. Schon am Anfang wird der Konflikt geknotet und zwar Erikas Abhängigkeit von der Mutter und ihre Unfähigkeit, sich von ihr zu befreien. Die Schwierigkeiten Erikas werden dann klarer gemacht und entwickeln sich mit Walters Liebe, die vom Anfang schon keine Chancen hatte. Die Handlung geht in Steigerung bis sie ihren Höhepunkt (**Vgl. Aristoteles‘ Begriff: Peripetie**) erreicht. Erikas Brief zu Klemmer und die Vergewaltigung Erikas durch Klemmer repräsentieren die Vorbereitung auf ein tragisches Ende. Die letzte Szene entspricht der Wiederkehr zum Anfang, im Sinne dass Erikas Versuche der Mutter zu entkommen gescheitert sind, denn sie weiß, was sie machen muss. Sie kehrt nach Hause zurück, da wo auf sie die mütterliche Gewalt wartet

Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt. (KS, S. 285)

Erika war durchaus fähig, das Messer selbst zu fassen und daher ist zu erschließen, dass Jelinek die Elemente der Tragödie verwendet. Konstitutiv für die Tragödie ist der Tod des Helden. Jedoch haben wir es in **Die Klavierspielerin** nur mit einem auto-aggressivem Verhalten zu tun statt mit Selbsttötung⁷¹. Es geht vor allem um die Selbstverletzung der Protagonistin, aus der ein pathologisch psychologischer Sinn ihres Kindheitsbildes ergibt.⁷²

2.2 Sprachliche Merkmale Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit den sprachlichen Merkmalen des Romans **Die Klavierspielerin**. Vier Elemente werden behandelt nämlich die ironische, ebenso auch die intertextuelle Schreibweise Elfriede Jelineks, die die ganze Struktur in **Die Klavierspielerin** bestimmen. Und da die Gewalt das zentrale Thema des Romans und auch unserer Forschungsarbeit ist, wird die Gewalt in der Sprache anhand von Beispielen aus dem Roman illustriert. Elfriede Jelinek benutzt in **Die Klavierspielerin** auch sprachliche Symbole, die der Verdinglichung bzw. der Entpersönlichung von Menschen und der Allegorisierung von Abstrakten dienen. Wir werden versuchen beide Ansätze im folgenden Unterkapitel ins Licht zu bringen.

2.2.1 Zur Bedeutung der Groß- und Rechtsschreibung in *Die Klavierspielerin*

Besonders auffallend in **Die Klavierspielerin** ist die Großschreibung des Personal- und Possessivpronomens ‚SIE‘ und ‚IHR‘:

Miese Menschenmassen umdrängen SIE ununterbrochen. Ständig zwingt sich jemand in IHRE Wahrnehmung. (KS, S. 24)

SIE fühlt sich von allem ausgeschlossen, weil sie von allen ausgeschlossen wird. (KS, S. 41)

⁷¹Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin..* In: Michael Lützeler, Paul u. K. Schindler, Stephan (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Elfriede Jelinek*. Staufenburg Verlag, Tübingen, 2006, S. 44.

⁷²Ebd., S. 44.

SIE übt Klavier und ignoriert die Salven von Gelächter [...] IHRE Mutter hat dringend empfohlen, nicht darauf zu achten. (KS, S. 43)

Die Personalpronomen spielen, sowohl auf der Makrostruktur als auch auf der Mikroebene eine wichtige Rolle für die Bestimmung von Erzählstrukturen in narrativen Texten⁷³. Dabei werden die Personalpronomen so verstanden als diejenigen Pronomen, die sich im weitesten Sinne auf Personen beziehen und deren namentliche Nennung ersetzen. Sie bezeichnen die Reduzierung und die Einschränkung des Personennamens auf ein Pronomen.

In **Die Klavierspielerin** dient diese Form der Ironisierung und der Selbstisoliertheit der Person ‚Erika‘, denn sie nimmt Abstand von anderen und von ihr wird auch Abstand genommen.

Im Bezug auf die Großschreibung der Pronomina in **Die Klavierspielerin** äußert Elizabeth Wright:

Unablässig macht die Mutter ihren Anspruch auf die Tochter geltend, jedoch versucht sie zugleich, in ihr ein Gefühl von Einzigartigkeit zu verankern – im Text sichtbar gemacht durch die wiederkehrende Großschreibung der dritten Person Singular.⁷⁴

Nicht nur die Personalpronomen werden großgeschrieben sondern auch andere Vokabeln, die durch das konsequente Kleinschreiben aller anderen Wörter stark hervorgehoben wird.⁷⁵

Wir können feststellen, dass alle auf Unterdrückung hindeuten⁷⁶:

Mittels Wortarten, die einen imperativen bzw. interdiktiven Charakter aufweisen⁷⁷, z. B. ‚MÜSSEN, KÖNNEN‘:

Er MUSS jetzt und KANN daher nicht. (KS, S. 246)

Mittels rhetorischer Fragen⁷⁸:

⁷³Kartin, Zuschlag: *Narrativik und literarisches Übersetzen*. Tübingen, Narr Verlag, 2002, S. 125. <https://books.google.de/books?isbn=3823358898.com>. Zuletzt überprüft am 24.01.2016.

⁷⁴ Elizabeth, Wright: *Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin*. S. 52.

⁷⁵ Benjamin, Biebuyck : *Gewalt und Ethik im postmodernen Erzählen. Zur Darstellung von Viktimisierung in P. Handkes, E. Jelineks, F. Mayröckers, B. Strauß und G. Wohmanns*. In: Harbers, Henk (hrsg.): *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands*, Amsterdam-Atlanta, GA, 2000, S. 99.

⁷⁶ Ebd, S. 99.

⁷⁷ Ebd, S. 99.

Wo ist dieser quirlige Besitz jetzt schon wieder? In welchen Räumen fegt er allein oder zu zwein herum? (KS, S. 9)

Mittels Identitätssignalen, die eine Selbstbestimmung der Protagonisten implizieren, z.B. ‚ANDEREN‘:

Unermesslich breit schleppt sich der Müll zwischen IHR und DEN ANDEREN dahin. (KS, S. 61)

Oder mittels Substantiven, deren übergreifender Charakter gerade das umfassende Ausmaß der Unterdrückung belegt, z.B. ‚ALLES‘:

Erika Willen-, der könnte ALLES von ihr bekommen. (KS, S. 99)

Die Großschreibung dient der Betonung und steuert gezielt die Lektüre des Textes; Elfriede Jelinek spielt mit der graphischen Seite des Textes. Einige Wörter schreibt sie kursiv. Es kann, dass dieser Stil so auf den Leser wirkt, dass er den bestimmten Satz noch einmal liest:

Und von dieser Erika möchte Klemmer nur das Beste, den kleinen innersten Kern, der vielleicht gut schmeckt, *den Leib* möchte er verwenden. (KS, S. 203)

Sie sagt: Erinnerst du dich nicht, dass du *heute* gesagt hast? (KS, S. 244)

Ebenso spielt die Rechtsschreibung in der Rezeptionsästhetik des Romans **Die Klavierspielerin** eine bedeutende Rolle. Fast in jedem Abschnittsanfang gibt es Auslassungen, die im Bezug auf die Linearität des Textes auf Bruchstellen bzw. Leerstellen weisen. Solche Orte appellieren an die Aufmerksamkeit des Lesers oder auch an eine andere Lektüre. Die Abschnitte sind Sequenzen, die ganz andere Szenen oder Situationen beschreiben. Jedoch lassen sich diese immer in Verbindung kommen.

2.2.2 Zur Rhetorik der Ironie

Man muss also ihre Strategien der öffentlichen Selbstvergrößerung ebenso in Betracht ziehen wie ihr hoch entwickeltes Kalkül einer medienspezifischen Form der Ironie und Selbstironie. (Sigrid Löffler, *Die Masken der Elfriede Jelinek*)

⁷⁸ Ebd., S. 99.

Im Folgenden soll einem Aspekt Jelineks Werk nachgegangen werden, nämlich der ironischen Struktur ihres Romans **Die Klavierspielerin**.

Zunächst soll die von Uda Schestag eingeführte Unterscheidung von Wittgensteins Begriffe ‚Oberflächen- und Tiefengrammatik‘ eingegangen werden. Die Oberflächengrammatik ist gemäß Wittgenstein der erfassbare Gebrauch eines Wortes und die Tiefengrammatik ist dessen eigentliche Bedeutung.⁷⁹ Die literarische Ironie findet dann Eingang in diesem Spannungsfeld zwischen der oberflächlichen und der tiefen Bedeutung eines Wortes.

Sören Kierkegaard hat die Ironie folgendermaßen definiert

Hier haben wir nun schon eine Bestimmung welche durch alle Ironie hindurch geht, nämlich die, dass die Erscheinung nicht das Wesen, sondern das Gegenteil des Wesens ist. Wenn ich rede, ist der Gedanke, der gemeinte Sinn das Wesen, und das Wort die Erscheinung.⁸⁰

Die Bedeutung der rhetorischen Ironie besteht demnach darin, dass das gesprochene oder geschriebene Wort „den eigentlich gemeinten Sinn einer Rede oder eines Textes [...] in uneigentlicher Form ausdrückt“⁸¹.

Weiter sagt Kierkegaard

Es ist die allgewöhnlichste Form der Ironie, dass mit ernster Miene etwas sagt, das doch nicht ernst gemeint ist.⁸²

Erscheinung und Wesen sind nicht gleich und daher „besteht die besondere Spannung der Ironie in einem Akt der Negation“⁸³. Erscheinung und Wesen werden „aus einem Entsprechungsverhältnis zueinander in ein Verkehrungsverhältnis gesetzt“⁸⁴, d.h. die Ironie hat also die Möglichkeit „uneindeutig und doch verständlich zu sein“.⁸⁵

⁷⁹ Uda, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*. S. 144.

⁸⁰ Ebd., S. 147.

⁸¹ Ebd., S. 147.

⁸² Ebd., S. 146f.

⁸³ Ebd., S. 147.

⁸⁴ Ebd., S. 147.

⁸⁵ Ebd., S. 147.

Sie spielt mit den Bedeutungen von Wörtern und so bleibt der Sinn erkennbar, obwohl er uneigentlich geäußert wird. Jedoch ist hier darauf hinzuweisen, dass manche ironische Strukturen dem Leser verborgen und unklar bleiben, denn sie sind nicht einfach und leicht zu erkennen. Die Ironie kann entweder als direktes Gegenteil der Erscheinung, oder als negativer Gegensatz der Erscheinung auftreten.⁸⁶

Besonders auffallend in Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** sind die ironischen Strukturen

So spielen auch Jelineks Prosaformen in einem formalen Sinne korrekte Muster, durch die sie zugleich durch ihre tiefenstrukturelle Dimension unterhöhlen.⁸⁷

So ironisiert Jelinek Personen, Situationen und gesellschaftliche Zusammenhänge. Dabei besteht die Ironie im Spielraum zwischen „der sprachlichen Oberfläche und der polyvalenten Tiefenstruktur“ ihrer Texte⁸⁸.

Weiter soll nachgegangen werden wie die Ironie „mit der Semantik von Wörtern und Begriffen“ geäußert wird⁸⁹.

In **Die Klavierspielerin** gibt es ein Spiel von Phraseologismen und ironischen Charakterisierungen von Figuren. Der Roman ist voll von Ironisierungen, die der kritischen Destruktion des Textes einerseits und der Charakterisierung der Figuren andererseits dienen.⁹⁰

Diskurse aus der Musikwelt bzw. aus der Musikgeschichte, Musiktheorie und Musikphilosophie werden zitiert zwecks der ironischen Charakterisierung der Figuren, aber auch von einer Umwelt, Gesellschaft, sogar einem Raum⁹¹

Nun wandeln sie zart zu zweit über den locker geschichteten Staub der Zwischentöne, Zwischenwelten, Zwischenbereiche dahin, denn damit kennt die Mittelschicht sich aus. Das uneitle Adorno beschreibt das Verdämmern in Schumanns C-Dur-Phantasie. Es fließt in die Weite, ins Nichts hinein, aber ohne sich dabei die Apotheose des bewussten Verglimmens überzustülpen!

⁸⁶ Ebd., S. 147.

⁸⁷ Ebd., S. 147.

⁸⁸ Ebd., S. 148.

⁸⁹ Ebd., S. 149.

⁹⁰ Ebd., S. 150.

⁹¹ Ebd., S. 151.

Verdämmern, ohne dessen gewahrt zu werden, ja ohne sich selbst zu meinen! Beide schweigen sie einen Augenblick, um genießen zu können, was sie an unpassendem Ort laut aussprechen. Jeder von beiden denkt, er verstehe es besser als der andere, der eine wegen seiner Jugend, die andere wegen ihrer Reife. Abwechselnd überbieten sie einander in ihrer Wut auf die Unwissenden, Verständnislosen, hier sind zum Beispiel viele von ihnen versammelt. (KS, S. 74)

In diesem Zitat handelt es sich um ein Gespräch zwischen Erika und Klemmer, das das ironische Bild eines kleinbürgerlichen Kulturlebens skizziert. Beide Figuren gehören der Mittelschicht und werden auf ironische Art beschrieben, indem sie von ihrer Rezeption musiktheoretischer Autoritäten reden. Durch diese Rezeption werden das Verhalten und die Denkweise der Figuren ironisch dargestellt.

Aber nicht nur die Figuren werden in **Die Klavierspielerin** ironisiert sondern auch die Figurenrede

In der Zimmerecke wird der Koreaner keine Seele finden, höhnt Klemmer, der Vorzugsschüler. Er beruhigt sich langsam und sagt mit Nietzsche, mit dem er sich eins weiß, er sei für die ganze romantische Musik (inklusive Beethoven, den er noch mit einschließt) nicht glücklich, nicht gesund genug. (KS, S. 116)

Nicht Nietzsche wird hier ironisiert sondern die Figurenrede. Nietzsche ist nur ein Diskurselement, das zwecks der ironischen Charakterisierung der Figurenrede verwendet wird. Die Ironie bestimmt die ganze Struktur des Romans. So wird die Person Erika, deren Arbeit, Leben und Träume in der ganzen Geschichte ironisiert.

Zwischen dem Anfang des Romans und dem Ende des Romans besteht immer dieses wiederholende Leitmotiv des Forttreibens und der Rückkehr. Erikas Unfähigkeit und Unmöglichkeit, sich von der Mutter zu befreien und die gescheiterten Versuche, ihr zu entkommen werden ständig ironisiert:

[...] Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt [...] es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. (KS, S. 7)

Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt. (KS, S. 285)

Erikas Wille wird das Lamm sein, das sich an den Löwen des Mutterwillens schmiegt. (KS, S. 203)

Immer ironisiert werden auch die Szenen, wo Erika einen schönen Liebewunsch bekommt, und dann ihn schnell abgibt und wieder an ihre Mutter und an die Mutterkontrolle denkt

Erika spielt mechanisch den einfachen Klavierpart. Ihre Gedanken ziehen in die Ferne, zu einer Klavierstudienreise mit dem Schüler Klemmer. Nur sie, er, ein kleines Hotelzimmer und die Liebe. Dann lädt ein Lastwagen die gesamten Gedanken ein und in der kleinen Wohnung für zwei wieder aus. Kurz bevor der Tag zuende geht, müssen die Gedanken wieder im Körbchen sein, das die Mutter liebevoll ausgepolstert und frisch überzogen hat, und die Jugend schmiegt sich ins Alter. (KS, S. 164)

Auf derselben Seite 164 des Romans wird aus der vorgespielten Perspektive Klemmers Ungeduld, mit dem suggestiven Bild eines „... Gatter(s) auf der Alm“ beschrieben, auch wird Erika nervöses „Schütteln“ der „Perlenkette“ als Ausdruck für ihr Liebesbegehren mit einer Übergangsstimmung vom Winter in den Frühling verglichen. Erikas Liebesbegehren und Nervosität ähneln der allen Autofahrern, sogar überfällt sie die „Vogelfrequenz“.

Dabei werden auch die Lebens- und Tagträume der Tochter Erika, die immer abgebrochen und der Mutter untergeordnet werden stark ironisiert. Die Ironie wird an einem Paradox, der nicht naiven Wiederholung des Wortes "Reich" in ambivalenter Verbindung mit Erika erreicht, die ihre Freiheit, auch die räumliche ironisiert, und dem Bild von "Reich" der Mutter als Unterdrückung gegenüberstellt

Schon hier, in diesem Schweinestall, der langsam verfällt, hat Erika ein eigenes Reich, wo sie schaltet und verwaltet wird. Es ist nur ein provisorisches Reich, denn die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloss, und kein Kind hat Geheimnisse. Erikas Lebenstraum besteht aus ihrem kleinen Zimmer, wo sie machen kann, was sie will. (Hervorhebung von uns, KS, S. 8f)

Laut Renata Cornejo handelt es sich in dieser Textpassage um ‚die Umkehrung eines positiven Bildes in sein Gegenteil‘⁹². Die beiden Verben

⁹²Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 197.

„schalten und walten“ sind mit der Freiheit assoziiert, jedoch wird die eigentliche Bedeutung von „verwalten“ zurückgenommen⁹³. Die Verwaltung im Sinne von Bürokratie bedeutet die Einschränkung der Freiheit des Einzelnen und so ist hier mit der Passivkonstruktion die Individualisierung und Instrumentalisierung des weiblichen Subjekts gemeint, das durch die Verwaltung unter Kontrolle steht⁹⁴. Hinter diesem Spiel steht die Gegenüberstellung des Intimen, Privaten dem Öffentlichen, Institutionellen, bzw. der offiziellen Sprache gegenüber. Sogar der Name „Erika“ wird ironisiert

Wenn etwas besonders unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika. (KS, S. 16)

Erika, die Heidelblume. Von dieser Blume hat diese Frau den Namen. Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. Als sie dann den aus ihrem Leib hervorschießenden Lehmklumpen betrachtete, ging sie sofort daran, ohne Rücksicht ihr zurechtzuhalten, um Reinheit und Feinheit zu erhalten. (KS, S. 23)

Einerseits gibt die Mutter der Tochter einen schönen Namen, andererseits bereut sie es, dass sie ein hässliches Kind zur Welt gebracht hat.

Die Person Erika wird auch während des ganzen Handlungsverlaufs ironisch skizziert

Erika soll nicht einen Lebenspartner wählen, weil sie unbeugsam ist. Sie ist auch kein junger Baum mehr. (KS, S. 17)

Vielleicht hält die Kohut sich für eine Frau. (KS, S. 104)

Da der Roman **Die Klavierspielerin** von narrativer Sprechweise und ironischem Stil geprägt ist⁹⁵, geht es auch um „die Negation einer negativ konzipierten Figur“⁹⁶. Die Rekurrenz und Dominanz der Ironie im Stil und der Rhetorik des Romans annullieren diese letzte und denunzieren umgekehrt

⁹³ Ebd., S. 197.

⁹⁴ Ebd., S. 197.

⁹⁵ Uda, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 152.

⁹⁶ Ebd., S. 159.

durch die Situation der Wiederholung das Andere, die Mutter, den Raum, die Zeit. Es denunziert den Raub von Erikas Identität und Individualität

Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten. (KS, S. 17)

Die ironische Negativität besteht darin, dass die ironisierten Figuren keine Liebe und kein Mitleid haben. Der Roman ist von ironischer Negativität geprägt und wird deshalb als „einseitig, schroff, abweisend“ beschrieben.⁹⁷

Man spricht sogar von einer Jelinekschen Negativität. Die Autorin Elfriede Jelinek äußert sich dazu folgendermaßen

Ich bin eine Misanthropin, aber ich quäle ja niemand real, denn ich dürfte beim Schreiben ja nicht lachen, wenn ich mich wirklich schuldhaft verhalten würde. Also bin ich eine Schreibtischtäterin, ohne dazu aufzutreten, Menschen zu verachten. Nur: Lieben kann ich sie nicht.⁹⁸

Weiter wird das Tempus der Ironie auf der Seite 37 aufgegriffen. Die Tochter Erika sollte vor allen Gefahren von der Mutter geschützt werden

Die Pubertärin lebt in dem Reservat der Dauerschönzeit. Sie wird vor Einflüssen bewahrt und Versuchungen nicht ausgesetzt. Die Schönzeit gilt nicht für die Arbeit, nur für das Vergnügen. (KS, S. 37)

Die Kunst und die Musik bzw. das Klavierspiel werden auch ironisiert. Die Tochter Erika wurde gezwungen, Klavier zu spielen und hier seziert die Autorin den Missbrauch klassischer Musik zum Zweck der weiblichen Domestizierung⁹⁹. Doch, in dem Versuch der Mutter, Erika zur Pianistin zu dressieren, hat sie ihre die Sexualität abgetötet und „ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschrank, in dem sich die Kunst gut hält“ (KS, S. 29). Durch die Versuche an ihrem eigenen Körper sucht Erika nach Gefühlen. So ist Erikas Körper ist tot, leer und gefühllos und ein Gegenstand der täglichen Selbstbeschädigung. Daher wird auch die Sexualität in vielen Textpassagen ironisiert. So endet die erste sexuelle und körperliche Annäherung Klemmers mit „einer durch Erika Kohut forciert herbeigeführten doch abrupt beendeten

⁹⁷ Ebd., S. 159.

⁹⁸ Ebd., S. 164.

⁹⁹ Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Zeitschrift für Literatur. Text + Kritik: Elfriede Jelinek*. Verlag Text + Kritik, München, o.J. S. 22.

Masturbation“¹⁰⁰. Und der letzte Kontakt zwischen den beiden hat zu einer brutalen und gewaltigen Vergewaltigung der Erika durch Klemmer geführt.

Die Peep-Shows und die Pornos, die Erika besucht und anschaut signifizieren in vielerlei Weise die Ironisierung des Weiblichen und ihre Reduzierung auf das Nichts aber auch eine Umkehrung der Objektation auf das männlich beobachtete Objekt sexueller Lust. Ironisiert werden auch die Industrie, das Erwerb und die kommerzielle Verwandlung von Lust und Begehren, die dahinter stehen. So wird die vulgäre Rede in *Die Klavierspielerin* vom Phallus als Objekt der Begierde und -Reduzierung auf ein Organ- ironisch und v.a. pejorativ als die Suche nach dem biologischen Penis inszeniert.¹⁰¹

Erikas Täschchen, das sie zusätzlich zur Notenmappe trägt, wird von gesammelten Zehnschillingmünzen ausgebeutelt. So gut wie nie verirrt sich eine Frau hierher, aber Erika will ja immer eine Extrawurst haben. (KS, S. 53)

Die „Extrawurst“ verweist hier komisch auf den metaphorisch ironisierten Phallus, der mit einer „Wurst“ bzw. einer alltäglichen Nahrung und lieblosen Sexualität konnotiert wird. **Die Klavierspielerin** beruft sich auf Freuds Sexuelsymbole und zieht sie gleichzeitig ins Komische.

Eine Textpassage bezieht sich direkt auf Freuds Geschlechtstheorie, die unmittelbar mit dem ‚visuellen Schock‘ (auf die weibliche ‚Kastration‘) ausspielt¹⁰². So präsentiert Jelinek im Anschluss an Freuds Theorie die Schaulust als eine, die auf den Mangel, woran das ‚Nichts‘ gerichtet ist¹⁰³.

Sie lassen Erika einfach hineingehen mit ihrer Aktentasche voll Noten [...] in die gute Stube hinein, in der beschaulich die Lämpchen über Brüste und Fotzen hinweg glühen. Haarbuschige Dreiecke erglühend herausmeißeln, denn das ist das allererste, worauf der Mann schaut, da gibt es ein Gesetz dafür. Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. Zuerst schaut er auf dieses Nichts, dann kommt die restliche Mutti auch noch dran. (KS, S. 55f)

¹⁰⁰ Uda, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 157.

¹⁰¹ Arnd, Beise; Jürgen, Schutte: *Kunst und Gesellschaft*. S. 191.

¹⁰² Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 38.

¹⁰³ Ebd., S. 38.

Das Komische in der Sexualität ergibt sich auch aus dem Kontrast und der Ambivalenz zwischen dem Pathos der Liebesbeteuerungen und dem unsentimentalen und kalten Kontext der Leere, in dem diese konkretisiert werden¹⁰⁴

Sie macht Liebesbewegungen wie sie sich das vorstellt. Und wie sie es von anderen gesehen hat. Sie gibt Signale von Ungeschick, die sie mit Signalen von Hingabe verwechselt, und sie empfängt dafür Signale der Hilflosigkeit. (KS, S. 246)

Die Liebe bzw. der Liebesmythos wird auf passive, lieblose und gefühllose Rituale und auf eine gescheiterte Beziehung zum Anderen reduziert. Sie wird als bloßes männliches Bedürfnis nach Körperbesitz entschleiern¹⁰⁵. Klemmer hat zum Beispiel Erika auf ein Stück Fleisch reduziert, das er mit den Augen begutachtet und auf seine Qualität hin überprüft¹⁰⁶.

Jelinek übt mittels der Ironie eines pejorativen Wortschatzes enthaltene Kritik an der Gesellschaft, wobei die Satzstücke im falschen Kontext anwendet oder sie abändert¹⁰⁷. Andere Mittel, die der ironischen Struktur dienen sind die sogenannten Redewendungen und Sprichwörter, die wir im nachfolgenden Unterkapitel ausführlich erläutern werden. Das Sprichwort „Wer wagt, der gewinnt“ zum Beispiel dient als Parodie des Kleinbürgerlichen Milieus und Fleißes¹⁰⁸.

Die Ironie und die Selbstironie sind ein literarisches sprachliches Experiment Jelineks, das in ihren Werken rekurrent ist und mit dem sie die Welt und das Subjekt in Aufmerksamkeit zieht¹⁰⁹.

Die Verwendung der allgemein verständlichen Bedeutungsstrukturen in anderen Zusammenhängen stellen eine Verunsicherung bzw. eine Provokation oder sogar Verletzung des Gewohnten dar¹¹⁰. Diese Verletzung der

¹⁰⁴ Arnd, Beise; Jürgen, Schutte: *Kunst und Gesellschaft*. S. 176.

¹⁰⁵ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 196.

¹⁰⁶ Ebd., S. 196.

¹⁰⁷ Ebd., S. 197.

¹⁰⁸ Ebd., S. 195.

¹⁰⁹ Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Zeitschrift für Literatur. Text + Kritik: Elfriede Jelinek*. S. 23.

¹¹⁰ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 198.

sprachlichen Bedeutungsstrukturen hat Hannes Fricke zitiert nach Renata Comejo

[...] mit der körperlichen Selbstverletzung der Klavierspielerin, die sich durch Schnitte in die eigene Haut (hier auf die Sprache übertragen) als Erfahrung der eigenen Körpergrenzen aus dissoziativen Zuständen herausziehen und sich ihrer selbst versichern will.¹¹¹

2.2.3 Zum intertextuellen Gewebe in *Die Klavierspielerin*

Wie kaum eine andere Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat Jelinek das erzählerische Verfahren der Intertextualität für sich produktiv gemacht. (Uda Schestag, *Sprachspiel als Lebensform*).

In diesem Unterkapitel wird auf die Strukturen und Verhältnisse der Intertextualität eingegangen, da der Roman **Die Klavierspielerin** auf vielfältigen intertextuellen Bezügen zu anderen literarischen und auch alltäglichen Texten gründet.

Laut Manfred Pfister wird die Intertextualität mit der avantgardistischen Technik der ‚Montage‘ gebunden. Bei der Montage sei das Zitat gemäß Volker Klotz‘ Definition das wesentliche Material

Zitate seien einmal „hereingebrochenen Teilstücke“ in [...] einem Textablauf, die ihn unterbrechen, um ihn zugleich verstört und bereichert fortzusetzen. Andererseits sind sie herausgebrochene Teilstücke aus einem vorher schon und andernorts bestehenden Zusammenhang, dessen Assoziationsgehalt mit dem Zitat eingeht in den neuen Zusammenhang hier und jetzt.¹¹²

Julia Kristeva definiert die Intertextualität wie folgt

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf: Jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.¹¹³

¹¹¹ Ebd., S. 198.

¹¹² Annette, Doll : *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, S. 23.

¹¹³ Arne, Klawitter, Michael, Ostheimer : *Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen, 2008, S. 96.

Für Julia Kristeva gibt es keine neuen Texte, denn alles, was ein Autor irgendwann und irgendwo schreibt, ist schon mal von einem anderen Autor auf irgendeine Weise gesagt worden. Der Text ist nach ihr ein Kreuzungspunkt verschiedener Texte¹¹⁴, er ist das Umschreiben und die Verarbeitung schon vorhandener Texte.

Die Intertextualität wurde so begriffen, dass sie die Identität des Textes selbst reflektiert. Sie ist also das Mittel, das den Text in seinem ideologischen und kontextuellen Rahmen bestimmt und situiert bzw. in seiner Beziehung zu den anderen Texten berücksichtigt:

[...] from the work, its place in the canon and its author's relation to the work, to the readers acts of making sense of the text through his/her knowledge of other texts.¹¹⁵

Pfister ist der Ansicht, dass die Intertextualität einerseits die bewusste Verwendung eines Autors anderer Texte und die Nachvollziehbarkeit dieser Bezugnahme durch den Rezipienten ist, da diese Texte unbedingt bedeutungstragend für das gesamte Textverständnis sein sollen¹¹⁶.

Die Intertextualität bekommt bei Elfriede Jelinek eine ganz andere Funktion nämlich die Wirklichkeit zu rekonstruieren. Elfriede Jelinek selbst beschreibt die intertextuelle Dimension ihres Schreibens als „eine schöpferische Montage“¹¹⁷, durch die der Leser selbst das Verhältnis zum Originaltext entschlüsselt.

In **Die Klavierspielerin** führt sie bewusst verschiedene Texte ein, die immer eine Relation zum gesamten Kontext des Romans haben. Als ein erst intertextuelles Verfahren ist die Wahl der Figurennamen. So wird der Name der Protagonistin ‚Erika Kohut‘ nicht zufällig von der Autorin ausgewählt.

¹¹⁴ Ebd., S 96.

¹¹⁵ Bertlinde, Vögel: *Intertextualität. Entstehung und Kontext eines problematischen Begriffs*, Wien, März 1998, S. 03. (Zitiert aus Fjellestad/Wikborg, 1995).

¹¹⁶ Margarete, Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek, das Beispiel Totenberg*: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, S. 83.

¹¹⁷ Ebd., S. 83.

„Vom amerikanischen Psychologen Ernst Kohut hat sie den Namen.“¹¹⁸. Die Wahl des Namens eines Psychologen ist absichtlich, denn es handelt sich in ‚Die Klavierspielerin‘ vielmehr um die Beschreibung der Psyche der Hauptfiguren, Mutter und Tochter.

Außerdem wird die Wahl des Vornamens „Erika“ explizit im Text begründet. Erika ist eine Heidelblume, das Blümchen, das von der Mutter gepflückt wird¹¹⁹ „Wenn etwas unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika.“ (KS, S. 16), „Erika, die Heidelblume, von dieser Blume hat diese Frau den Namen“ (KS, S. 16). In **Die Klavierspielerin** sind andere intertextuelle Bezüge zu anderen Texten zu finden, die wir erläutern werden.

2.2.3.1 Intertextualität zu Franz Kafka

Die Bezüge Elfriede Jelineks Roman zu Franz Kafka sind eindeutig und explizit. Verschiedene Wissenschaftler, so Marlies Janz und Uda Schestag haben sich darum bemüht, die intertextuellen Relationen zwischen den beiden zu entschlüsseln. Die Engländerin M. Symons sieht Kafkas Zitate als Teil des narrativen Modus und der Erzählerstimme Elfriede Jelineks Roman ‚Die Klavierspielerin‘. Laut Uda Schestag bezieht sich schon die Abkürzung der Nachnamen ‚Kohut‘ und ‚Klemmer‘ bzw. die Damen K und der Schüler K auf den Buchstaben ‚K‘. Kafkas Protagonist in ‚Der Prozess‘.¹²⁰

Es bedauert die Damen K. (KS, S. 99)

Gute Besserung empfiehlt er den Schüler K. (KS, S. 252)

Die Bezugnahme **der Klavierspielerin** auf Kafkas Roman ‚Der Prozess‘ wird expliziter am Romanende. Die Finalszenen beider Romane **Der Prozess** und **Die Klavierspielerin** sind ähnlich aber mit einer kleinen Nuance. Damit wir die Szenen intertextuell verbinden können, führen wir die Schlusszene aus **der Klavierspielerin** ein.

¹¹⁸Uda, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 175.

¹¹⁹Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 40.

¹²⁰Uda, Schestag : *Sprachspiel als Lebensform*, S. 187.

[...] Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen lässt. Harmlos ist diese Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten. [...] Ein Haus grenzt an das andere. Das Messer wird in die Tasche zurückgelegt. An Erikas Schulter klafft ein Riss, widerstandslos hat sich zartes Gewebe geteilt. Der Stahl ist hineingefahren, und Erika geht davon. Sie fährt nicht. [...] Eine Autoscheibe lodert auf. Erikas Rücken, an dem der Reißverschluss ein Stück offensteht, wird gewärmt. Der Rücken wird von der immer kräftiger werdenden Sonne licht angewärmt. Erika geht und geht. Ihr Rücken wärmt sich durch Sonne auf. Blut sickert aus ihr heraus. Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um. Es sind nicht alle. Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt. (KS, S. 285)

Elfriede Jelineks Protagonistin ‚Erika‘ geht nach Haus, während Kafkas Protagonist K. nicht. Er wird von ‚zwei Herren‘, seinen Henkern, zur Exekution geführt;

Dann öffnete der eine Herr seinen Gehrock und nahm aus einer Scheide, die an einem um die Weste gespannten Gürtel hing, ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser, hielt es hoch und prüfte die Schärfen im Licht. Wieder begannen die widerlichen Höflichkeiten, einer reichte über K. hinweg das Messer dem anderen, dieser reichte es wieder über K. zurück. K. wusste jetzt genau, dass es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher. [...] Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? [...] Er hob die Hände und spreizte alle Finger. Aber an K.‘s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. „Wie ein Hund!“ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.¹²¹

Die intertextuelle Relation zwischen den beiden Romanenden wird unterschiedlich interpretiert. Janz ist zum Beispiel der Meinung, dass diese Szenen psychoanalytisch zu verbinden seien¹²². Er erklärt dies mit der Gegenüberstellung eines heroischen männlichen Mords und einer weiblichen

¹²¹ Franz, Kafka : Der Prozess. .S. 240. Zit. n. Liebrand, Claudia. S. 43.

¹²² Intertextualität F. Kafka und E. Jelinek. <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795342.com>. S. 1. Zuletzt überprüft am 20.01.2016.

Gleichgültigkeit und Unfähigkeit einer Ermordung, v. a. Weigerung ihres Opfertums.

Claudia Liebrand erklärt die Finalszene in **Die Klavierspielerin** als einen Gegenentwurf Elfriede Jelineks einer Heldin zum Kafkaschen männlichen Protagonisten K. Das Ziel Elfriede Jelineks liegt vor allem darin, zu zeigen, dass K. als Mann würdig ist, Opfer zu werden, während Erika bzw. die Frau sich weder als Opfer noch als Täter einschreiben lassen kann.

Dem noch der äußersten Entwürdigung ‚großartigen‘ und erhabenen Mord bei Kafka als einer typischen Männerphantasie wird die Gleichgültigkeit gegenüber der ‚Frau‘ entgegengesetzt einer Frau-, die weder einer Ermordung für würdig befunden wird, noch selber die Kraft hat, ernsthaft Hand an sich zu legen. An die Stelle des Phallischen Rituals bei Kafka tritt eine harmlose Verwundung, die bei den Passanten auf der Straße allenfalls auf Erstaunen stößt. Der große Abgang und sei es auch als Opfer, bleib der ‚Frau‘ versagt.¹²³

Vergleicht man die beiden Romanschlüsse, so versteht Claudia Liebrand, dass es um eine Tragödie bzw. ein von der Willkür eines Systems verursachtes tragisches Ende geht, jedoch mit einem kleinen Unterschied. Während in Kafkas **Der Prozess** das blutige Ende bzw. der Tod des Helden¹²⁴ das tragische Element bildet, haben wir es in ‚Die Klavierspielerin‘ nur mit ‚autoaggressivem Verhalten‘ zu tun¹²⁵ bzw. mit einer gegen sich gerichteten Gewalt.

Weiter erklärt Liebrand den Unterschied zwischen beiden Helden, indem sie meint, dass dem Protagonisten K. in **Der Prozess** die Subjektconstitution durch das tragödienkonstitutive Selbstopfer verweigert wird¹²⁶. Seine Ich-Konstitution ist nur an den ihm geübten Tod möglich.¹²⁷ Erika ist dagegen in der Lage, sich das Messer ins Herz zu fahren aber sie tut es nicht und verletzt sich selbst nur¹²⁸, weil sie psychisch instabil und krank ist.

Demnach besteht der unterschied zwischen den zwei Romanenden darin, dass es kaum möglich, der Protagonistin Erika Kohut eine Opfer- oder Täterrolle

¹²³ Ebd., S. 1.

¹²⁴ Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 44.

¹²⁵ Ebd., S. 44.

¹²⁶ Ebd., S. 44.

¹²⁷ Ebd., S. 44.

¹²⁸ Ebd., S. 44.

zuzuschreiben¹²⁹, während es sich bei Kafkas Protagonisten K. um ein zweifelfreies Opfer handelt.¹³⁰

Vergleicht man den ersten Textabschnitt aus **der Klavierspielerin** mit dem zweiten aus **dem Prozess**, so stellt man fest, dass es eine intertextuelle Beziehung auf der lexikalisch-semanticen Ebene gibt¹³¹. Jelinek benutzt Wörter, die Synonyme für andere Wörter in ‚Der Prozess‘ sind und die semantisch auch fast denselben Kontext haben und Orte der Isotopie bilden.

So benutzt Elfriede Jelinek den Begriff ‚Wachmann‘ als Synonym für ‚Türhüter‘¹³². Um zu sagen, dass der Weg offen ist oder der Wachmann den Weg frei gibt, benutzt sie den Satz „schmale Gasse aufzut“¹³³.

Intertextuell gesehen kann man sagen, dass bei Kafka das Tor zum Gesetz offen ist, vor dem aber ein Türhüter steht, der dem Mann verbietet, weiterzugehen¹³⁴.

Bei Jelinek dagegen wird der Weg der Protagonistin durch den Wachmann freigegeben. Vielmehr steht der Wachmann für die Mutter-Tochter-Beziehung übertragbar, denn mit dem Wachmann wird die Mutter gemeint, die vor der Tür zum ‚Eigenleben‘ und der ‚Selbstständigkeit‘ der Tochter steht¹³⁵. Intertextuell können also die beiden Romane durch das Thema der „Unterordnung“ verbunden werden¹³⁶, bei Jelinek durch Erikas dankbare Gehorsamkeiten.

Die Tür bekommt in **Die Klavierspielerin** zwei Bedeutungen. Erikas Schlafzimmer, wo auch die Mutter schläft hat kein Schloss, das bedeutet einerseits, dass die Mutter in das Zimmer irgendwann hereinkommen kann. Andererseits kann die Tochter weggehen und ein neues Leben konstruieren, aber sie tut das nicht und bleibt bei ihrer Mutter, denn der freigewordene Weg ist eng mit „glatten, sorgsam polierten Mauern rechts und links“ verbunden. Der Unterschied zu Kafka Text liegt in der offenen Tür, und nur das Verbot

¹²⁹ Ebd., S. 44.

¹³⁰ Ebd., S. 44.

¹³¹ Intertextualität F. Kafka und E. Jelinek. <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795342.com>. S. 2. Zuletzt überprüft am 20.01.2016.

¹³² Ebd., S. 2.

¹³³ Ebd., S. 2.

¹³⁴ Ebd., S. 2.

¹³⁵ Ebd., S. 2.

¹³⁶ Ebd., S. 2.

der Mutter verhindert die Tochter wegzugehen. Denkt man aber an die Verhaftung von Joseph K. stellt man fest, dass die Protagonisten beider Romane dasselbe Schicksal erleben, und zwar, dass Erika K. genauso machtlos wie Joseph K. ist, weil sie von der Mutter verhaftet wird.

Weiter gibt es in **Die Klavierspielerin** Anspielungen auf Kafkas Roman **Das Schloss**:

Wo, sie weiß es noch nicht, eine Winterlandschaft wartet, die in die Ferne reicht, eine Landschaft, in der sich kein Schloss zur Rettung aufbäumt, zu dem es keinen weiteren Pfad gibt. Oder es wartet nichts als ein Zimmer ohne Tür, ein möbliertes Kabinett mit einem altmodischen Waschtisch samt Krug und Handtuch, und die Schritte des Wohnungsinhabers nähern sich fortwährend, ohne je anzukommen, weil es ja keine Tür gibt. (KS, S. 108)

Diese Textstelle aus **der Klavierspielerin** verweist auf eine Textstelle aus Kafkas Roman **Das Schloss**

So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg; Die Straße nämlich, die Hauptstraße des Dorfes, führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch nicht näher. Immer erwartete K., dass nun endlich die Straße zum Schloss einlenken müsse und nur, weil er es erwartetet, ging er weiter [...].¹³⁷

K. und Erika K. wandern beide in die Winterlandschaft und erreichen nie das Schloss. Erika Kohut ist eine Wanderin, die ihren eigenen Weg sucht aber nie ankommt.¹³⁸ Die Winterlandschaft kommt hier auch in Verbindung mit der Kälte, denn es geht in ‚Die Klavierspielerin‘ um die Gefühlskälte- und Gefühllosigkeit der Protagonistinnen Mutter und Tochter, bzw. um ihre Widersprüchlichkeit und Unbeständigkeit als anderes Wort für „überwachen“, „spitzeln“ und „kontrollieren“.

Das Thema Schauen und Zuschauen¹³⁹ bildet auch einen Konsenspunkt zwischen Kafkas Werken und **der Klavierspielerin**, denn Josef K. in **Der Prozess** wird während der ganzen Geschichte vom Staat und Menschen beobachtet¹⁴⁰. Auch der Protagonist K. in **Das Schloss** hat keinen eigenen

¹³⁷ Franz, Kafka : *Das Schloss*. Kurt Wolf Verlag, München, 1926. S. 15.

¹³⁸ Intertextualität F. Kafka und E. Jelinek. <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795342.com>. S. 3. Zuletzt überprüft am

¹³⁹ Vgl. Michel Foucaults Begriff der „Überwachung“, „surveiller et punir“.

¹⁴⁰ Syntagma- und Paradigmakonzepte in der Intertextualitätstheorie am Beispiel von F. Kafka, B. Brecht und E. Jelinek. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, S. 2. <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795495.com>. Zuletzt überprüft am 25.01.2016.

Raum für sich, wo wird er ständig durchs Fenster beobachtet¹⁴¹. Das Schauen bei Erika ist ein Teil ihrer Identität und ihres Wesens, denn sie ist eine Voyeurin, die immer schaut und schauen muss. Die einzige lebhafteste Lebendigkeit besteht bei ihr in diesem passiven Voyeurismus.

Auch Erika will nichts weiter als zuschauen. (KS, S. 58)

In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muss sie trotzdem. (KS, S. 58)

Sie muss und muss schauen. Sie ist für sich selbst tabu. (KS, S. 59)

Nach der bisherigen Erörterung lässt sich feststellen, dass der Roman **Die Klavierspielerin** eine enge Beziehung zu Kafkas Romanen **Das Schloss** und **Der Prozess** hat. Dabei sind diese intertextuellen Bezüge für den Leser hilfreich, um zu einer besseren und tiefen Interpretation des geschichtlichen, kulturellen und sozialen Hintergrunds des Romans ' zu gelangen. Vor allem wichtig war für uns die Bezugnahme **der Klavierspielerin** auf Kafkas Thema der Verhaftung, die direkt mit der mütterlichen Macht und Herrschaft in der Beziehung zur Tochter steht.

2.2.3.2 Intertextuelle Bezüge zu Müllers/ Schuberts Winterreise

Die Klavierspielerin verweist auf intertextuelle Beziehungen zu Müllers/ Schuberts **Winterreise**. Verschiedene Textstellen in **Die Klavierspielerin** beziehen sich auf Müllers/ Schuberts **Winterreise**.

Gemeinsames zwischen **Die Klavierspielerin** E. Jelineks und **Winterreise** Müllers/ Schuberts besteht vor allem in dem Thema des Wanderns.¹⁴² Erika läuft allein durch die Straße und besucht die Peepshow-Kinos, sie ist genauso eine Wanderin wie Müllers und Schuberts Wanderer.¹⁴³ Erika ist auf der Wanderschaft, am Weg vom Konservatorium nach Hause¹⁴⁴

¹⁴¹ Ebd., S. 2.

¹⁴² Ebd., S. 38.

¹⁴³ Ebd., S. 38.

¹⁴⁴ Ebd., S. 41.

Erika läuft vom Konservatorium zu Fuß nach Hause. (KS, S.200)

Auch Müllers/ Schuberts Protagonist wandert durch die Natur. Was Erika und Müllers/ Schuberts Wanderer verbindet ist „die Aussichtslosigkeit ihres Daseins“¹⁴⁵. Erika geht nach Hause und denkt über den Tod und ihr sinnloses Leben, das durch die Mutter weggenommen wird

Sie ist nichts. Und nichts gibt es mehr für sie. (KS, S. 200)

Die Bezüge **der Klavierspielerin** auf Müllers/ Schuberts **Winterreise** sind nicht zufällig und erfüllen eine bestimmte Aufgabe und Wirkung im Bezug auf das Textverständnis, da die Musik in **Die Klavierspielerin** zentral ist und eine große Rolle im Leben der drei Protagonisten Tochter, Mutter und Schüler spielt.

2.2.3.3 Zur Bedeutung der Sprichwörter in *Die Klavierspielerin*

Die Sprichwörter sind keine Sätze, die nur im Alltag gebraucht werden, um eine Lebens-oder Konfliktsituation zu beschreiben. Auch der Dichter und der Autor verwenden in ihren Werken und literarischen Diskursen solche Sprichwörter, die dem Ausdruck ihrer Emotion und ihres Denkens in der Zeit des Schreibens passen. Die Beziehung von literarischen Texten und Sprichwörtern kann dahingehend als ein Wechselverhältnis interpretiert werden, d.h. beide haben etwas Gemeinsames zu sagen und beide beziehen sich auf ein bestimmtes Thema. Weiter besteht die Funktion des Sprichwortes in einem literarischen Text darin, dem Text einen ganz spezifischen semantischen Status zu verleihen und die Rezeption des Lesers zu beeinflussen, denn innerhalb eines Sprichworts besteht ein ganz kulturgeschichtlicher Hintergrund. So sagt Peter Grzybek in diesem Zusammenhang

[...] Denn es ist überaus fraglich, ob man durch die Dokumentation von Sprichwörtern und die Untersuchung ihres Vorkommens gerade in

¹⁴⁵ Ebd., S. 41.

literarischen Texten tatsächlich unmittelbare Einsicht in das historische Wertesystem einer Gesellschaft bzw. Kultur erhält.¹⁴⁶

Uns interessiert die Untersuchung der Funktion der Sprichwörter in Jelineks Roman ‚Die Klavierspielerin‘, denn er weist vom Anfang bis zum Ende eine massive Präsenz von sowohl modifizierten als auch nicht modifizierten Sprichwörtern auf. Dies setzt zuerst ein gutes Verständnis von dessen was ein Sprichwort bedeutet und repräsentiert voraus.

Nach Burke schrieb Peter Grzybek folgendermaßen

Proverbs are strategies for dealing with certain situations. In so far as situations are typical and recurrent in a given social structure, people develop names for them and strategies for handling them.¹⁴⁷

Im oben genannten Zitat meint Burke, dass Sprichwörter ein Ensemble von Strategien sind, durch die der Mensch eine bestimmte soziale Situation zum Ausdruck bringen kann; Sie sind gemäß ihm Lösungen und Methoden des Umgehens mit solchen Situationen.

Weiter erklärt Peter Grzybek, dass Sprichwörter eine gewisse Instabilität in der Gesellschaft hervorrufen und somit auch sozialpsychologischen Eindrücken dienen¹⁴⁸. Vielmehr werden Sprichwörter als solche Sprüche bezeichnet, die an was der Mensch denkt ausdrücken und was sein Denken stört und seiner Existenz bedroht bezeichnen.

Das Sprichwort bleibt also gemäß Burke ein kulturbezogenes Korpus, das der eigenen Kultur betrifft und sich dahingehend von einer Weltsicht nach einer anderen unterscheidet, jedoch auch in einigen Fällen zu Konsenspunkten kommt¹⁴⁹. Ein wichtiges wiederkehrendes Merkmal in Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** ist der massive Gebrauch von Sprichwörtern. Durch ihren kreativen Umgang mit diesen lässt Elfriede Jelinek ihren Sprachstil noch außerordentlicher und stärker. Dazu äußert sich Wegel

¹⁴⁶Peter, Grzybek, : *Das Sprichwort im literarischen Text*. In: Annette, Sabban u. Wirrer, Jan (hrsg.): *Sprichwörter und Redensarten im interkulturellen Vergleich*, Westdeutscher Verlag, 1991. S. 188.

¹⁴⁷ Ebd., S. 190.

¹⁴⁸ Ebd., S. 191.

¹⁴⁹ Ebd., S.191.

Not only does she (Jelinek) play with proverbs and quotes from other texts, which, put into a new context and often slightly altered, acquire an entirely new meaning.¹⁵⁰

Sichtbar in **Die Klavierspielerin** ist dieses Spiel mit Bedeutungen und diese subversive Verwendung von Sprüchen und Sätzen in ganz anderen Kontexten. Manchmal lässt Jelinek das Sprichwort in seiner originellen Auffassung und andersmal modifiziert sie Wörter oder das ganze Sprichwort, damit sie den Leser es in eine ganz andere Richtung bringt und ihn in einer bestimmten Weise beeinflusst.

Eine Textstelle, in der sie zwei Sprichwörter in ihrer ursprünglichen Form einführt ist die folgende

Umsonst ist nur der Tod, und der kostet das Leben; und alles hat einmal ein Ende, nur die Wurst hat zwei, spricht der hilfsbereite Geschäftsmann und lacht in dicken Salven. (KS, S. 106)

Das folgende Zitat enthält zwei Sprichwörter. Das erste ist „Umsonst ist nur der Tod, und der kostet auch das Leben“ und das ist das Äquivalent von „Es ist nichts umsonst“. Mit diesem Sprichwort will man sagen, dass alles im Leben Geld kostet und sogar der Tod hat einen Preis und der ist das Leben. Dieses Sprichwort wird von dem Mund des Fleischers als „Begründung für seine Haltung und Hilfeleistung“¹⁵¹ gegenüber den Damen ausgesprochen. Und hier übt Elfriede Jelinek eine indirekte Kritik an der Konsumgesellschaft, die nur nach Geld und Gewinn strebt. Eine Kritik an der Mutter ist aber auch erkennbar, denn sie ist auch eine, die der Tochter ‚Erika‘ dazu zwingt, Geld zu verdienen und es sofort zu sparen, statt von dem Leben zu profitieren und ihre Jugend zu genießen. Außerdem wird hier die Thematik des Todes illustriert und zwar in vielen Passagen, wo der Fleischer sich äußert: „einen schnellen Tod kannst du ihm schenken“, „alles hat einmal ein Ende“. So kommt das zweite verwendete Sprichwort, das auch das Todeskonzept thematisiert „Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei“, oder „Alles muss einmal aufhören“. Im Bezug auf unser Thema der Mutter-Tochter-Beziehung könnte dies auch als Signal für das zerstörte Leben der Mutter und Tochter

¹⁵⁰Marie, Carpentier: *Sprache in der erzählenden Prosa Jelinek*. S. 24. www.lib.ugent.be. Zuletzt überprüft am 10-12-2014.

¹⁵¹ Ebd., S. 30.

sein, aber auch für die Herrschaft und die Bosheit der Mutter, die einmal mit dem oder ohne den Tod enden wird oder sogar enden muss.

Aus Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** nehmen wir auch folgendes Zitat

Sie hegen zahlreiche Pläne für diesen Zeitpunkt. Bis dahin ist die Eigentumswohnung längst voll eingerichtet und abbezahlt. Man hat dann zusätzlich noch ein Grundstück in Niederösterreich erworben, wo man bauen kann. Ein Häuschen soll es sein, für die Damen Kohut allein. Wer plant gewinnt. Wer versorgt, hat in der Not. (KS, S. 36)

Modifiziert von Jelinek werden hier zwei Sprichwörter, die von ihr in völlig anderem Kontext benutzt werden. Das erste ist „Wer plant, der gewinnt“ eine modifizierte Auffassung von „Wer wagt, der gewinnt“. Das Originelle kann so interpretiert werden als „wer seine Angst überwindet und Risiken eingeht, der wird erreichen, was er anstrebt“¹⁵²: Wer keine Risiken eingeht, erreicht nichts. Im Folgenden hat Elfriede Jelinek das Sprichwort so gehalten und hat aber nur ein Wort geändert und hat „planen“ statt „wagen“ geschrieben. Diese Veränderung hat einen großen Einfluss auf die ganze Bedeutung des Sprichworts, denn während „wagen“ Risiken eingehen, bedeutet, bedeutet „planen“ das völlige Vermeiden von Risiken¹⁵³. So wird „das Sprichwort in sein Gegenteil verkehrt und das modifizierte Sprichwort trägt dabei die Negation seiner Ursprünglichen Form, wodurch auch ein ironischer Effekt kreiert wurde“¹⁵⁴. Mit diesem Sprichwort werden die Damen K. durch ihre Pläne der Distanz, Nähe und der Zurückhaltung charakterisiert. Ein zweites modifiziertes Sprichwort ist „Wer versorgt, hat in der Not“. Es geht hier wahrscheinlich um das Sprichwort „Spare in der Zeit, so hast du in der Not“. Aber hier wird es in der Bedeutung benutzt nämlich „Es ist besser Vorkehrungen [...] zu treffen, als Nachteile deswegen zu erleiden, weil man diese Vorkehrungen nicht getroffen hat“¹⁵⁵. Dieses Sprichwort weist hier auf die Vorkehrung vor Eintreffen der Pensionierung und bestätigt den vorsichtigen Charakter der Damen Kohut¹⁵⁶.

¹⁵² Glenk : *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S.75. zit. n. Marie, Carpentier: *Sprache in der erzählenden Prosa Jelinek*. S. 32. www.lib.ugent.be. Zuletzt überprüft am 10-12-2014.

¹⁵³ Ebd., S. 32.

¹⁵⁴ Ebd., S. 32.

¹⁵⁵ Ebd., S. 32.

¹⁵⁶ Ebd., S. 32.

2.3 Fazit

Dieses Kapitel setzt sich mit der formalen Analyse des Romans **Die Klavierspielerin**. Da der Inhalt und die Struktur eines literarischen Diskurses in der modernen Textanalyse untrennbar voneinander untersucht werden sollten, haben wir uns auf die Analyse der verwendeten sprachlichen Elemente und des Sprachstils konzentriert. Dabei war es notwendig folgende Fragen zu beantworten: Wer erzählt was und wem? Wer möchte was in wem auslösen? Welche Strategien und sprachlichen Mittel nutzt die empirische Autorin, um etwas genau zu bewirken? Das „Wie“ und „Was“ des Erzählens standen im Mittelpunkt der Analyse. Es handelt sich in **Die Klavierspielerin** um ein multiperspektivisches Erzählen, das uns an eine Bühne erinnert, auf der sich Personen miteinander unterhalten und der Reihe nach oder auch gleichzeitig das Wort nehmen.

Die Klavierspielerin hat eine dramatisch tragische Struktur. Schon am Anfang wird Erika im Konflikt mit der Mutter dargestellt. Dieser Konflikt entsteht aus der Abhängigkeit von der Mutter und der Unfähigkeit, selbst auszukommen. Die Schwierigkeiten entwickeln sich im Laufe der Handlung bis sie ihren Höhepunkt erreichen, nämlich das tragische Ende von Erikas Befreiungsversuchen.

Wir haben uns in diesem Kapitel mit den sprachlichen Merkmalen des Romans **Die Klavierspielerin** beschäftigt. Dabei wurden die ironische, ebenso auch die intertextuelle Schreibweise Elfriede Jelineks, die die ganze Struktur des Romans bestimmen, in Betracht gezogen. Und da die Gewalt das zentrale Thema des Romans und unserer Forschungsarbeit ist, wurde die Gewalt in der Sprache anhand von Beispielen aus dem Roman konkretisiert, da Elfriede Jelineks sprachliche Symbole das gewaltige Verhältnis Mutter-Tochter illustrieren.

3 Die Gewalterscheinungen in der Mutter-Tochter-Beziehung in *Die Klavierspielerin*

Dieses dritte und letzte Kapitel setzt sich mit der Analyse der verschiedenen Gewaltformen auseinander, die zwischen der namenlosen Mutter und der Tochter ‚Erika‘ in **Die Klavierspielerin** zu finden sind. Daher ist die Berücksichtigung des psychoanalytischen Diskurses bedeutend für unsere Interpretation. Wir werden in diesem Kapitel erfahren, welche die Konsequenzen mütterlicher Unterdrückung auf Erikas Leben, Psyche, Körper und Identität sind.

3.1 Die Mutter- Tochter - Beziehung und Figurenkonstellation

Um die Gewaltthematik in der Mutter-Tochter-Beziehung besser zu verstehen, sollte die Analyse der sozialen und psychologischen Beziehungen der beiden Charaktere festgehalten werden und die Beschreibung des psychologischen Profils Erikas, der Mutter sowie auch deren Beziehung zueinander.

Grundlegend sind für die diskursive Gestaltung in **Die Klavierspielerin** sind die Theorien der Psychoanalyse. So werden auch die Figuren, ‚Mutter‘ und ‚Tochter‘ psychisch dargestellt und immer in Handlungen eingeführt, die auf psychoanalytische Konzepte zurückzuführen sind. Marlies Janz äußert sich dazu folgendermaßen

Der Text **der Klavierspielerin** lässt übrig nichts mehr zu deuten, sondern spricht selber die Psychoanalyse der Figuren aus und lässt sie zu deren Figurationen werden.¹⁵⁷

Mit dem Zitat ist gemeint, dass der Leser über Vorkenntnisse des psychoanalytischen Diskurses verfügen sollte, damit er sich mit den Figuren auseinandersetzen kann. Jedoch werden die Figuren als solche nicht direkt

¹⁵⁷Arnd, Beise; Jürgen, Schutte (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann- Elfriede Jelinek, Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. Und 21. Jh.*, Band 6, Röhrig Universitätsverlag, ST-Ingbert, 2009. S. 172. Zit. n. Janz, Marlies: Elfriede Jelinek.

psychologisch beschrieben, sondern sie inszenieren psychische Prozesse als äußerliche Handlungen¹⁵⁸

[...] da Jelinek den psychoanalytischen Diskurs zwar als Lektüre-Raster voraussetzt, der Text die Methoden der psychoanalytischen Literaturwissenschaft jedoch untergräbt. Denn einerseits appelliert der Roman aufgrund der in ihm rezipierten psychoanalytischen Ideologeme an psychologische Rezeptionsmuster, andererseits widersetzt er sich einer solchen Deutung, da die Figuren nicht im herkömmlichen Sinne psychologisch konzipiert sind. Vielmehr überträgt Jelinek die Psychoanalyse von der Figuren- auf die Handlungsebene, in dem sie psychische Prozesse als äußerliche Handlung inszeniert. In der Szene, in der sich Erika vor dem Spiegel das Geschlecht aufschneidet, setzt die Autorin Penisneid, Kastrationskomplexe und Deflorationsprinzipien in ein pseudo-masochistisches Ritual um.¹⁵⁹

Wir verstehen es so, dass die Figuren ‚Mutter‘ und vor allem ‚Tochter‘ in **Die Klavierspielerin** nicht einzig als ‚Personen‘ analysiert werden. Sie werden vielmehr als Muster psychologischer Modelle entworfen, sind auf psychische und psychologische Konzepte referierend und repräsentieren "das Krankheitsbild"¹⁶⁰ in den Geschlechterbeziehungen, auch wird auf die Autokastration und Zerstörung auf das Spiegelbild angespielt.

Schon auf der ersten Seite des Romans erfahren wir, dass Erika eine dreißigjährige Frau ist, die aber immer als „Kind“ von ihrer Mutter betrachtet wird

Ein Kind steht seiner Mutter unaufgefordert Antwort[...], weil das Kind gern lügt. (KS, S. 7)

Erika ist nach außen her eine perfekte Klavierlehrerin, die eine wunderbare Karriere in der Musik machen wollte, jedoch wegen ihres Misserfolgs auf einem Schulkonzert nur eine Klavierprofessorin am Wiener Konservatorium wurde. Aufgrund dessen wurde sie eine bittere Frau, die aus Erfolgen ihrer Schüler keine Begeisterung gewinnen konnte.

Wenn die Lehrerin es entschlossen verhindert, kommt, zumindest aus ihrer Klasse, keine Jüngere hervor und macht unerwünschte und außerfahrplanmäßige Karriere als Pianistin. Du selbst hast es nicht geschafft,

¹⁵⁸ Ebd., S. 172.

¹⁵⁹ Ebd., S. 172.

¹⁶⁰ Ebd., S. 172.

warum sollen es andere an deiner Stelle und auch noch aus deinem pianistischen Stall erreichen? (KS, S. 13)

Erika ist ein „Fisch im Fruchtwasser der Mutter“ (KS, S. 10). Diese Passage hat einen starken Sinn und symbolischen Wert zwar, dass Erika ohne die Mutter nicht existieren kann. Sie ist eine Person, die unfähig ist, ein Dasein autonom zu bestimmen und eine eigene Persönlichkeit aufzubauen. Mit dreißig Jahren wird sie beispielsweise geschlagen oder bestraft, falls sie zu spät nach Hause kommt oder wenn sie sich schön macht „Für deine Eier nach Äußerlichkeiten musst du bestraft werden“. (KS, S. 7). Die gesunde narzisstische Selbstliebe, das Interesse für ihr eigenes Aussehen als Ausdruck für ein Selbstwertgefühl werden von der Mutter noch in diesem Alter unterdrückt und kontrolliert. Erika wird dressiert und von ihrem Körpergefühl enteignet. Die Mutter zersetzt ihr Selbstbild. Erikas Versuche, der Mutter zu entkommen waren immer ohne Erfolg und sie sucht deshalb nach Freiräumen, wo sie zu sich selbst kommt, ihren Körper und ihre Identität erkennt. Da sie sich seelisch immer von der Mutter gefangen fühlt, verfällt sie zusehends perversen Neigungen und versucht, den abwesenden Kontakt mit dem anderen Geschlecht durch Peepshows und Pornos auszugleichen, aber ohne Begehren. Die natürliche und gesunde Selbstliebe wird durch die Unterdrückung und Kontrolle der Mutter in eine Perversion umgekehrt.

Die psychoanalytische Repräsentation der Frau in **Die Klavierspielerin** setzt auch eine Auseinandersetzung mit dem Liebesdiskurs voraus. Erika ist eine, die eine Liebesbeziehung nur als sexueller Akt betrachtet, jedoch widerspricht sie sich selbst und äußert sich – in vielen Passagen des Textes – zu wahrer Liebe und zu der Bedeutung von – lieben und geliebt zu werden –. So wird das Gefühl ‚Liebe‘ ironisiert und als etwas ‚Komisches‘ angesehen.

Obwohl die Figuren nur die Befriedigung ihrer eigenen sexuellen Phantasien anstreben und den jeweils anderen zu diesem Zweck instrumentalisieren wollen, behaften sie ihre Gefühle immer wieder mit Worten, die dem romantischen Liebesdiskurs entlehnt und dem gegebenen Kontext völlig unangemessen sind. Der daraus resultierende Kontrast zwischen Rede und Situation entlarvt zum einen den größten Teil ihrer Liebeskonzeption und begründet zum anderen die Komik im Roman.¹⁶¹

¹⁶¹Arnd, Beise; Jürgen, Schutte (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann-Elfriede Jelinek, Kunst und Gesellschaft*. S. 174. Zit. n. Janz, Marlies.

In einer Szene zwischen Erika und Walter hat der Leser den Eindruck, eine andere tiefere Seite Erikas zu entdecken, eine Erika, die Gefühle der Eifersucht, Liebe und Zuneigung empfindet und zeigt, aber sofort gibt sie auf, und lässt sich auf keinen Fall von Emotionen beeinflussen.

Wenn Klemmer sich so tief hinunterbegeben will, soll er bitte tun, doch ich werde ihn dabei nicht begleiten. Ihre Haut kräuselt sich vor Eifersucht wie Feinkrepp. Ihre Augen schmerzen, weil sie alles aus den äußersten Augenwinkeln wahrnehmen kann, sie darf sich ja nicht zu Klemmer umwenden. Er darf ihre Aufmerksamkeit um keinen Preis anmerken. (KS, S. 162)

Neben der Tochter Erika haben wir die Figur der Mutter; eine Mutter, die nur nach Ruhm strebt. Eine Mutter, die nur die Karriere ihrer Tochter benutzt, um ihre eigenen Misserfolge zu kompensieren und ökonomische Lage zu bessern, denn „eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal“ (KS, S. 28), das perfekte Kind ist das gute Mittel zu Geld, so meint Frau Kohut. Renata Cornejo sieht in dem Kind die Kompensation und den Ersatz für Mängel, sie äußert sich dazu folgendermaßen. Erika wird instrumentalisiert und repräsentiert ein indirektes Macht-, Herrschafts- und Aufstiegsmittel.

Das Kind bedeutet als ‚narzisstischer Phallusersatz‘ für die Mutter den Weg zu Autonomie und Macht, zu Geld und Ruhm[...], was sie selbst nicht erreichen konnte (Projektion der eigenen Wunschvorstellungen).¹⁶²

Doch der Wille der Mama besteht auch darin, Erika, „ihr Besitztum möglichst an einem Ort zu fixieren, damit es nicht davonläuft.“(KS, S. 9). In ihrer Gier aber vergisst sie ihre Mutterrolle- und Aufgabe und hat Erika „zu dem gemacht, was sie jetzt ist.“ (KS, S. 17).

Inwiefern ist die Beziehung zwischen Mutter-und Tochter von Gewalt und Macht geprägt, werden wir im folgenden Unterkapitel ausführlich behandeln.

3.1.1 Mütterlichkeit als Macht und Behinderung der Subjektwerdung

Es geht in **Die Klavierspielerin** um den Einfluss der mütterlichen Allmacht auf die Existenz- und Subjektconstitution der Tochter. Erika ist das Beispiel einer unfähigen Frau, sich selbst zu bestimmen, denn sie lebt unter

¹⁶² Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 140.

Mutterkontrolle- und Unterdrückung, sowie auch Gewalt, sowohl sprachlich, physisch wie psychisch.

In den Theorien der Psychoanalyse wird betont, dass die Entwicklung der Tochter eng mit dem Mutterbild verbunden ist. Da sie vom selben Geschlecht sind, spiegelt sich die Tochter in der Mutter und wird deshalb gehindert, ein unterschiedliches Selbstbild bzw. eigenständiges Ich zu bilden.¹⁶³

Die Persönlichkeit der Tochter wird in ihrer Beziehung zur Mutter geformt, einer Beziehung, die schwer beladen ist mit Sehnsucht, Identifizierung, Enttäuschung, Verrat, Wut und Schuldgefühlen [...]. Die Verflechtung des Lebens einer Tochter mit dem der Mutter bedeutet, dass ihnen komplexe und machtvolle Gefühle der Liebe, Bedürftigkeit, geringer Selbstachtung und Identifikation gemeinsam sind.¹⁶⁴

Diese Verflechtung des Lebens der Tochter mit der der Mutter kann mit folgender Textstelle aus dem Roman verglichen werden.

Die Tochter kehrt zurück und weint bereits vor Aufregung. Sie beschimpft die Mutter als gemeine Kanaille, wobei sie hofft, dass die Mutter sich gleich mit ihr versöhnen wird. Mit einem liebevollen Kuss. Die Mutter schwört, die Hand soll Erika abfallen, weil sie die Mama geschlagen und gerupft hat. Erika schluchzt immer lauter, denn es tut ihr jetzt schon leid, wo die Mutti sich bis auf die Knochen und Haare aufopfert. Alles, was Erika gegen die Mutter unternimmt, tut ihr sehr schnell leid, weil sie ihre Mutti liebhat, die sie schon seit frühester Kindheit kennt. Schließlich lenkt Erika, wie erwartet, ein, wobei sie bitterlich heult. Gern, nur allzu gern, gibt die Mutti nach, sie kann ihrer Tochter eben nicht ernsthaft böse sein. (KS, S. 12)

So stellen wir fest, dass die Ambivalenz in der Hass und Liebe Beziehung Erikas zu ihrer Mutter sich widerspiegelt. Eine Beziehung, die schwer zu interpretieren ist, denn beide Figuren handeln, als wären sie zwei in eins.

In der ganzen Geschichte wird die Verdoppelung und das Doppelgänger-Dasein des ‚weiblichen Ich‘ dargestellt; die Mutter prägt das ‚weibliche Ich‘ bzw. die Identität der Tochter. Damit meinen wir, dass die Subjektkonstitution der Tochter nicht möglich ist, da sie als Verdoppelung der Mutter identische Bedürfnisse reproduziert und multipliziert¹⁶⁵. Die Mutter wird als Bedrohung und Behinderung der weiblichen Existenz, Autonomie und Subjektivität angesehen¹⁶⁶.

¹⁶³ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 141.

¹⁶⁴ Ebd., S. 141. Zit. n. Nancy, Chodorow: *Das Erbe der Mütter*. Mütter: Frauenoffensive, 1995.

¹⁶⁵ Ebd., S. 153.

¹⁶⁶ Ebd. S. 153.

Es geht aber in **Die Klavierspielerin** nicht nur um die Existenz der Tochter, sondern indirekt um die der Mutter und deren Erbe - in Vergangenheit und Gegenwart -, da sie immer Menschen regierte, auch den Vater, der sich verabschieden musste/konnte und aus dem Leben der Frauen Kohut eliminiert werden sollte/konnte, nachdem er seine biologische Funktion und Verpflichtung zum Fortbestand der österreichischen Geschlecht erfüllt. Die Mutter wurde als Trägerin des Gesetzes und Repräsentantin der patriarchalischen Ordnung¹⁶⁷ und nimmt die Autoritätsposition des Vaters ein.¹⁶⁸ Die Mutter assimiliert und verinnerlicht patriarchale Verhaltensweisen, deren Autorität mit der einer Institution und gesellschaftlichen Ordnung, auch die des Staates vergleichbar ist und im folgenden Zitat terminologisch sogar kriegerisch inspiriert ist. Jelineks Kritik gilt hier nicht nur der Über- und Annahme von der Mutter der patriarchalen Ordnung, sondern der Selbstverleugnung durch die Unterdrückung der Tochter. Sie reproduziert eine herkömmliche soziale Ordnung und Macht und sagt der Tochter wie sich selbst eine weibliche Identität und Subjektwerdung ab. Die Ironie und der sprachliche Hohn relativieren durch sprachliche Distanzierung die Abwesenheit der weiblichen Subjektivität.¹⁶⁹

[...]Doch da steht schon die Mama groß davor und stellt Erika. Zu Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt. (KS, S. 5)

Sie ist diejenige, die Gesetze im Hause schafft, „denn sie allein bestimmt die Gebote“ (KS, S. 10), „sie kontrolliert, sucht, rechnet nach, zieht Konsequenzen, strafft“ (KS, S. 85) und sie ist für Erika als die „ihr übergeordnete Instanz“ (KS, S. 11). Im „Strafen“ durchschaut Michel Foucaults Theorie und „Analytik der Macht.“¹⁷⁰

Frau Kohut ist „Auge des Gesetzes“ (KS, S. 200), „die Finanzministerin der Familie“ (KS, S. 214) und ein „an Erika infektiös hängender Bluthegel“ (KS,

¹⁶⁷Arnd, Beise; Jürgen, Schutte: *Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. Und 21. Jahrhundert.* S. 187.

¹⁶⁸Ebd., S.153.

¹⁶⁹Vgl. Chien, Chieh: *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek.* Erläutert anhand des Romans *Lust*, Berlin WiKu Verlag, 2005. Zit. in Anm. 2 Anke Roeder: „Spott und Ironie sind objektivierende Kunstmittel, die ein Ich-Bewusstsein voraussetzen, das von sich absehen kann, Spott und intellektuelle Arbeit einer Frau sind im patriarchalen System Überschreitungen“. S. 17.

¹⁷⁰Vgl. Michel, Foucault: *Analytik der Macht*, (Hrsg.) v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M, Aufl. 6, 2015.

S. 102) Umgang und Kontakte mit Männern darf Erika nicht, denn die Mutter „bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte“ (KS, S. 83). Einen Mann brauchen die Frauen ‚Kohut‘ nicht „wir bleiben ganz unter uns nicht wahr Erika, wir brauchen niemanden“ (KS, S. 15), sagt die Mutter. Erika braucht keinen Mann, denn ihre Mutter ist ihr Mann. Sie teilen alles zusammen, streiten sich über verschiedene Bedürfnisse und versöhnen sich schnell, wenn zwischen ihnen ein Problem entsteht. Diese Textpassage ist ein Beispiel

Er ahnt, dass das Fenster teilweise Erika und teilweise deren Mutter gehört. Er hält es für das eheliche Schlafgemach. Für das Ehepaar Erika/Mutter. (KS, S. 263)

Du Luder, du Luder, brüllt Erika wütend die ihr übergeordnete Instanz an und verkrallt sich in ihrer Mutters dunkelblond gefärbten Haaren, die an den Wurzeln grau nachstoßen. (...) die Tochter kehrt zurück und weint bereits vor Aufregung. Sie beschimpft die Mutter als gemeine Kanaille, wobei sie hofft, dass die Mutter sich gleich mit ihr versöhnen wird. (KS, S. 11f)

An einer Textstelle tritt hervor, dass Erika den Vater in seiner Rolle als Ehemann ersetzt.

Zum Glück hat diese eine alte Frau, die Mutter Kohut ein jüngeres Anhängsel ergattert, auf das sie stolz sein kann und das für sie sorgen wird, bis der Tod sie scheidet. (KS, S. 34)

Die Umkehrung der symbolischen Ordnung und der Eintritt der Mutter in das Gesetz an die Stelle des Vaters betrachtet Lacan als Symbol des ‚Inzestverbots‘ für das Kind¹⁷¹ und hier für Erika, denn laut der feministischen Theorien ist der Vater eine notwendige Instanz im Trennungsprozess des Kindes von der Mutter, weil er das Anders-Sein symbolisiert¹⁷². In dem Falle Erikas ist also die Absenz des Vaters der Grund dafür, warum ihre Subjektwerdung gehindert wird.

Im Laufe der Geschichte tritt das Verhältnis Erikas zu Klemmer in den Vordergrund und die Geschlossenheit ‚Mutter-Tochter‘ wurde sozusagen eingebrochen, aber später reproduziert Erika das erlebte ‚Mutter-Tochter Verhältnis‘ und gibt es weiter an ihre Schüler bzw. ihren Schüler Walter in Form sexueller Demütigungsmacht, indem sie einerseits die Machtposition

¹⁷¹ Renata, Cornejo : *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 143.

¹⁷² Ebd., S. 154.

übernimmt, denn „nie könnte sie sich einem Mann unterordnen, nachdem sie sich so viele Jahre der Mutter untergeordnet hat“ (KS, S. 16f) und andererseits die masochistische Opferrolle spielt, indem sie von Walter verlangt, beherrscht, geknebelt, gefesselt vergewaltigt und geschlagen zu werden. Ihr Brief an Klemmer zeigt, inwiefern ihre Emanzipationsversuche von der Mutter vorprogrammiert und gescheitert sind. Ihre einzige Möglichkeit, sich selbst zu bestimmen, ist das Aufschneiden am eigenen Körper, auf ihren Körper mit Gewalt zu verfügen.

Die Frage des Subjektverlusts und der Körperentfremdung bei Erika wird in den nächsten Unterkapiteln ausführlich behandelt.

3.2 Mutter - Tochter - Gewaltformen und ihre Funktionen

Zahlreiche Werke des 20. Jhs beschäftigten sich mit der Thematik der Gewalt und ihren verschiedenen Erscheinungsformen. In **Die Klavierspielerin** wird die Gewalt in den Geschlechterbeziehungen aber auch vor allem in der Mutter-Tochter Beziehung beschrieben.

In ihrem Artikel ‚Islam und Gewalt‘ äußert sich Jelinek zu der Bedeutung der Gewalt und deren verschiedenen Arten. Sie assoziiert Gewalt mit ‚Raserei‘, ‚Wut‘ und ‚Hass‘. Nach dem Durchlesen des Artikels, der 2001 in der Taz veröffentlicht wurde, habe ich die Formen der Gewalt bei Jelinek folgendermaßen resümiert: Gewalt kann begründet werden (begründete Gewalt), gegenseitig sein (gegenseitige Gewalt), Gewalt gegen sich selbst oder Gewalt gegen Frauen sein. Im Folgenden werden die Gewaltformen in der Mutter-Tochter Beziehung in **Die Klavierspielerin** untersucht.

Es geht vor allem in **Die Klavierspielerin** um eine Form der Gewalt gegen das andere bzw. der Mutter gegen die Tochter. Die Mutter übt Gewalt und verwendet dafür verschiedene Mittel wie Unterwerfung, Kontrolle und Überwachung, physische Verletzung, Erpressung, Bestrafung und Verbot.

Dabei wird es im Roman vielfach verdeutlicht, dass die Frau Kohut ihre Tochter Erika im Alter von dreißig immer noch wie ein Kind behandelt. Ein Kind, das seiner Mutter gehorchen muss. So kommt es am Anfang des Romans zu einer ersten Gewaltszene, als Erika verspätet von der Arbeit

zurückkommt und ein neues Kleid kauft. Die Mutter kontrolliert sofort Erikas Tasche und verlangt Rechenschaft, damit auch Kontrolle von Erikas eigener Wünsche. Sie wird wütend, weil Erika ein neues Kleid gekauft hat und reißt ihr es aus der Hand.

Schon bei zwei meldet sich die Tochter mit einer von der Wahrheit stark abweichenden Antwort. Die notenerfüllte Aktentasche wird nun entrissen und gleich schaut der Mutter die bittere Antwort auf alle Fragen. Vier Beethovensonaten teilen sich indigniert den kargen Raum mit einem neuen Kleid [...] Die Mutter wütet sogleich. (KS, S. 7)

So versucht die Mama heute ihrer Tochter das neue Kleid aus den zusammengekrampften Fingern zu winden [...] Loslassen, sagt die Mutter, gib es her! [...] Hergeben das Kleid! (KS, S. 11)

Als Reaktion darauf beschimpft Erika sie und schreit ‚Luder! Luder!‘

Du Luder, du Luder, brüllt Erika wütend ihre übergeordnete Instanz an und verkrallt sich in ihrer Mutters dunkelblond gefärbten Haaren, die an den Wurzeln grau nachstoßen. (KS, S. 11)

Man könnte denken, dass nur Mutter Gewalt ausübt, weil eine Tochter auf keinen Fall ihrer Mutter gewalttätig sein kann, doch in **Die Klavierspielerin** kennt die Gewalt keine Altersgrenzen. So überschreitet diese Gewaltszene die Grenzen bis zum Handgreifen zwischen den beiden Frauen, wobei Erika einen ganzen ‚Haarbüschel‘ aus der Mutters Kopfhaut ausreißt. Die körperliche Gewalt Erikas erweist sich folglich als Gegenwehr.

Erika rupft jetzt an den von ihr selbst versöhnten Haaren. Sie reißt wütend daran. Die Mutter heult. Als Erika zu reißen aufhört, hat sie die Hände voller Haarbüschel, die sie stumm und erstaunt erachtet. (KS, S. 11)

Solche Szene drückt aus, wie die Gewalt und die Brutalität diese Beziehung prägt „sie reißt wütend daran“. Das zeigt auch, dass Erika Wut gegenüber ihrer Mutter verspürt, doch gleichzeitig erträgt sie es nicht, dass ihre Mutter auf sie böse bleibt und wünscht sofort Versöhnung mit ihr. Sie zeigt sogar Gefühle der Reue und weint. Erika ist diejenige, die gleich Schuldgefühle zeigt, und Zeichen der Versöhnung aufweist. Dieses Tochter-Mutter-Verhältnis trotz des Alters von Erika bleibt einem klassischen Schema befangen und reproduziert das Schema eines Respekts der Autorität trotz der erlebten Ungerechtigkeit.

Die Tochter kehrt zurück und weint bereits vor Aufregung. Sie beschimpft die Mutter als gemeine Kanaille, wobei die hofft, dass die Mutter sich gleich mit ihr versöhnen wird. Mit einem liebevollen Kuss. (KS, S. 12)

Solche Szenen verdeutlichen, dass diese Beziehung sich auf zweierlei Ebenen abspielt, bzw. auf einer Ambivalenz, Antinomie zwischen Gewalt und Liebe beruht, dass beide Verhaltensweisen auf ihrer Negation beruhen. Auch setzt sich die Frage über die Legitimation der Mütterlichkeit, wie auch die der Tochter, aber anders durch. Beide Identitäten werden als enteignete identifiziert. Auch stellt sich Frage über das Liebeserbe von der Mutter und die der Generationsfrage und Genealogie von Gewalt.

Erika erlebt in ihrer Erziehung regelmäßig eine Gewalt und wird immer noch von der Mutter geschlagen oder bestraft, wenn sie aus der Perspektive der Mutter etwas ‚Falsches‘ macht.

Eine andere Gewaltszene zwischen Mutter und Tochter befindet sich im Roman, diesmal, weil Erika zu spät nach Hause kommt.

Leise aber dunkelrot sprintet die Mutter von dem Ort ihres letzten Aufenthalts hervor, reißt etwas irrtümlich um und die Tochter beinahe zu Boden, eine Phase des Kampfs, die erst später dran sein wird. Sie schlägt lautlos auf ihr Kind ein, und das Kind schlägt nach einer Reaktionszeit zurück. (KS, S. 185)

Doch weiter bedroht die Mutter Erika und verbietet ihr, mit Männern umzugehen, sonst wird sie geschlagen. Erika als Subjekt und Frau verschwindet unter der Assujettierung, dem Joch und der Objektation durch die Mutter. Von Erika als Subjekt kann nicht die Rede sein, oder beschränkt sich auf eine gewaltige Gegenwehr. Ihre Subjektwerdung durch ihr Klavierspiel, das Andere wird bei Erfolg und Gratulierung von Herrn Klemmer von der Mutter gehemmt. Die „Hand“ spielt auf Seite 71 eine Kernrolle und repräsentiert die der Frau verweigerte „Intellektualität“, die aber hier ihr von dem weiblich verinnerlichten patriarchalen System der Mutter getragen ist.

Sie bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte. (KS, S. 85)

In einer Konzertszene, wo Walter Klemmer Erika die Hand reichen wollte, interveniert die Mutter und bricht nicht nur jeden Kontakt ab, sondern sagt jedes positive Bild von der Tochter, ihren Erfolg ab. Der ganze Körper und

dessen Ausdrücke stehen unter der Kontrolle der Mutter. Die Gewalt und Herrschaft materialisieren die einzige dominante Sprache der Mutter.

Erikas Mama sticht zwischen die beiden hinein und untersagt den Händedruck nachdrücklich. Es soll kein Zeichen der Freundschaft und Verbundenheit geben, weil das die Sehnen verbiegen könnte, und dann wäre das Spiel beeinträchtigt. (KS, S. 71)

Die Szene geht weiter in der Straßenbahn, wo Walter Klemmer sich anbietet, die Damen zur Haltestelle zu begleiten. Die Situation war für die Mutter sowie auch für die Tochter ganz aufdringlich und störend, weil „Die beiden Kohutdamen es sonst immer (genießen), Arm in Arm Erikas Leistungen durchzusprechen und schamlos zu lobpreisen“ (KS, S. 77). Aber „Heute nimmt ein hergelaufener junger Mann die Stelle der altbewährten Mutter ein, welche, zerknittert und vernachlässigt, die Nachhut bilden muss.“ (KS, S. 77). Doch auch da merkt man eine körperliche Unterwerfung¹⁷³ durch die Mutter, denn „Die Mutterbänder straffen sich und zerren Erika im Kreuz nach hinten“ (KS, S. 77).

Die Gewalt, die die Mutter an ihrer Tochter übt, wird durch die Mutterkontrolle inszeniert. In einer Szene, wartet die Mutter auf Erika wie ein Jäger auf seine Beute wartet.¹⁷⁴

Die Mutter streift jetzt in erhöhtem Tempo unter dolchigen Uhrblicken wie ein Wolf durch die Wohnung. Sie nimmt im Zimmer der Tochter Aufenthalt, wo es weder eigenes Bett noch eigenen Schlüssel gibt. Sie öffnet den Kasten und wirft sinnlos angekaufte Kleider schlecht gelaunt durch die Luft. (KS, S. 77)

Außerdem ist die Mutter diejenige, die über die Kleidung Erikas entscheidet:

Doch über das Tragen der Kleider ist sie unumschränkte Herrscherin. Die Mutter bestimmt darüber, wie Erika aus dem Haus geht. (KS, S. 13)

Beim Lesen solcher Textpassagen haben wir den Eindruck als Leser, dass Erika ein Kleinkind ist, das die Mutter schlägt, weil es etwas ‚Schlechtes‘ gemacht hat. Schnell stellen wir fest, dass Erika doch kein Kind ist, weil ein Kind seine Mutter nicht zurückschlägt. Erika schlägt, denn sie ist jünger und

¹⁷³Silke, Madler : *Kontrolle zwischen Klavier und Kaufrausch. Eine sozialpädagogische Interpretation der Mutter-Tochter-Beziehung in Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“*. Wien, Februar 2012. S.61. <http://othes.univie.ac.at>. (Zuletzt überprüft am 08-12-2014).

¹⁷⁴ Ebd., S. 62.

stärker, so steht es im Roman. Doch liegt die Erklärung auch darin, dass Gewaltausübung auch mit der Frage der menschlichen Würde und der Rechtsfrage verbunden ist¹⁷⁵.

Eigentlich ist das Kind prinzipiell stärker, weil es jünger ist; außerdem hat sich die Mutter bereits in Kämpfen mit ihrem Mann verbraucht. Doch das Kind hat nicht gelernt, seine Stärke der Mutter auszuspielen. (KS, 158)

Aus dieser Passage ergibt sich auch aus, dass Gewalt schon in dieser Familie immer vorhanden war und vermutlich ist Erika damit gewachsen. Es kommt im Roman auch vor, dass Mutter und Tochter nicht nur gegenseitig schlagen, sondern auch das Gesicht zerkratzen „Beide kratzen einander ins Gesicht“ (KS, 159). Die Mutter rächt sich an Erika, indem sie ihr auch „ein Büschel Stirnhaar aus der Kopfhaut reißt, (KS, 159).

Szenen von Gewalt und Brutalität werden nicht nur innerhalb Familie Kohuts Haus, sondern auch außerhalb, wobei Erika in ihrem Weg zur Arbeit unter Menschen kommt und mit ihrer Tasche ihnen wehtut. In einer Szene wird sie sogar als Tier beschrieben

Das Tier ballt die Fäustchen um Tragegriff von Geigen, Bratschen, Flöten. Es lenkt seine Kräfte gern ins Negative, obwohl es die Wahl hätte[...] SIE schlägt ihre Streich-und Blasinstrument und die schweren Notenhefte den Leuten in die Rücken und Vorderfronten hinein. (KS, S. 18)

Erika ist so aggressiv geworden, weil sie so viel von der Mutter vernichtet wurde, dass sie das Gewaltverhältnis mit anderen reproduziert. In der Schule zum Beispiel schreitet sie ein, wenn ihre Schüler den Unterricht nicht gut vorbereiten oder etwas anderes in ihrer Freizeit machen, als Klavier zu spielen

Dazu misst sie einen und den anderen Schüler mit einem Blick, der Glas schneiden könnte, wozu sie ganz leicht den Kopf schüttelt. Es ist genau die Geste, die Erikas Mutter nach deren verpatztem Konzert der Tochter an den Schädel schmetterte. (KS, S. 65)

Es ist als ob Erika ihre Unterlegenheit im privaten Bereich mit Machtgebärden im beruflichen Bereich ausgleicht, denn nur im Klassenraum kann sie eine Selbstbehauptung als geringe Machtposition besetzen. Im Grunde befinden wir uns in einer Genealogie der weiblichen Gewalt und der

¹⁷⁵ Siehe: Benjamin, Walter. In Chien, Chieh: *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek*. Erläutert anhand des Romans *Lust*, Berlin WiKu Verlag, 2005

zirkulären Reproduktion von erlittener Gewalt der Mutter, dem Faschistischen Erbe und dessen Verschiebung auf die Tochter, die es in Form von Modell, Beispiel und Autorität ihren Schülern gegenüber abvariiert. Die Rollen und Differenzen zwischen der Mutter und Tochter sind hier ausdrücklich, und lassen Erika doch vom Weg der Mutter abweichen.

Erika is the victim of mother's facism in the political sphere of the family unit, and she transports the virus into her professional arena, where she reproduces the power struggle she experiences at home.¹⁷⁶

Die Gewalt in der Mutter-Tochter Beziehung wird aber nicht nur psychisch oder physisch, sondern auch sprachlich dargestellt. Deshalb ist es wichtig im nachfolgenden Unterkapitel, die Sprache in **Die Klavierspielerin** unter dem Gewaltaspekt zu untersuchen.

3.2.1 Die Gewalt in der Sprache als Erbe

[...] eine Gewalthandlung sei als uneinholbares Ereignis anzusehen, das die sprachlich-symbolische zerstöre oder sich zumindest der Überformung durch sie entziehe, stellt sich die Frage, wie der Jelinek'sche Text das auf den ersten Blick entgegengesetzt erscheinende Verhältnis von Sprache und Gewalt konzeptualisiert. Es ist zu vermuten, dass im Zuge der Schilderung zahlreicher Akte direkter Gewalt, die Verletzungen des Körpers zur Folge haben, diese Relation in der *Klavierspielerin* komplexer angelegt ist, als lediglich in der Analogisierung von mythischer Sprache oder Ideologie und physischer Gewalt aufzugeben.¹⁷⁷

Neben der Konzentration auf physische Gewalt tritt die Schilderung sprachlicher Gewalt als weiteres bedeutendes Merkmal der **Klavierspielerin** hervor. So werden in **Die Klavierspielerin** nicht nur Handlungen, die unmittelbar physische Gewalt assoziieren lassen, sondern auch metaphorisch als gewaltsam bestimmt werden, inszeniert¹⁷⁸. Christa Gürtler ist auch der

¹⁷⁶Claudia, Dewitz (2009): „Die Klavierspielerin“ von Elfriede Jelinek -Psychogramm einer pathologisierten/pathologisierenden Mutter-Tochter-Beziehung. Zit. n. Karl Ivan, Solibakke: *musical Discourse in Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin*. www.m.grin.com. (Zuletzt überprüft am 10-01-2017).

¹⁷⁷ Claudia, Benthien; Inge, Stephan (hrsg.): *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Böhlau Verlag, Köln, 2005. S. 180.

¹⁷⁸ Ebd., S. 182.

Meinung, dass die Gewalt, die die Beziehung zwischen Mutter und Tochter bestimmt, in der Sprache bloßgelegt wird.¹⁷⁹

Zunächst wird Erika am Anfang des Romans als ‚Tier‘ bezeichnet

Das Tier ballt die Fäustchen um Tragegriffe von Geigen, Bratschen, Flöten. Es lenkt seine Kräfte gern ins Negative, obwohl es die Wahl hätte. (KS, S. 148)

Dieser Vergleich Erikas mit einem Tier drückt eine gewisse Aggressivität aus, sowohl in Erikas Verhalten, als auch ihrer Sprechweise. Später wird sie mit dem „Insekt Schmetterling“ (KS, S. 201) verglichen, der aber immer „gespießt auf die Stechnadel des stärkeren Wesens“ bleibt (KS, S.201).

Hier wird gedeutet, dass die Mutter die Stärkere und Gewalttätige ist „des stärkeren Wesens“ und Erika die Schwächere und gewaltlose, des Schmetterling(s)‘ „Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos [...] Die Fähigkeit zum Krabbeln und Kriechen hat dieses Insekt längst verloren“ (KS, S. 18). Auch Erikas Mutter wird mit einem Tier verglichen. Einmal mit einem Wolf, der seine Beute verschlingt.

Vielleicht lehnt ein prächtiger Wolf, ein böser Wolf, an einem ländlichen Telegrafmast und stochert sich die Fleischreste eines letzten Opfers aus den Zähnen. (KS, S. 48)

Ein andermal wird sie in einer brutalen Sprache mit einem Wurm verglichen, der „infektiös“ ist, fest an Erika haftet und ihr das Knochenmark aussaugt bzw. sie ausbeutet.

Aber diese Mutter, die keine Tracht Prügel mehr wagt, hängt ja wie eine Klette oder ein Blutegel infektiös an ihr, Erika; die Mutter saugt ihr das Mark aus den Knochen. (KS, S. 102)

Weiter wird die sprachliche Gewalt und Brutalität in der Mutter-Tochter Beziehung in einer Szene zum Ausdruck gebracht, wo die Mutter als ein heißer „Schneidebrenner“ beschrieben wird, der Erika wie eine „Asche“ verbrennt (KS, S. 150).

¹⁷⁹ Christa, Gürtler: *Neue Bärte auch für Frauen*. S. 181. In: Fischer, Gerhard; Roberts, David (Hrsg.), *Schreiben nach der Wende, ein Jahrzehnt deutscher Literatur (1989-1999)*. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 14, Stauffenberg Verlag, Tübingen, 2001.

Sie grinst die Dame dabei an, vergessend, dass SIE ein paar Minuten unter der heißen Flamme des mütterlichen Schneidebrenners zu einem Häufchen Asche verbrennen wird, weil sie zu spät nach Hause kommt. (KS, S. 150)

Hadil Abdelhamid Abdelsamad weist in ihrer Magisterarbeit darauf hin, dass ‚das Oxymoron‘ (der Gebrauch von gegensätzlichen Wörtern, um etwas hervorzuheben¹⁸⁰) in *Die Klavierspielerin* verwendet wird, um die Gewalt stark zum Ausdruck zu bringen. Eine Textpassage macht das deutlicher.

In der Nacht, wenn alles schläft und nur Erika einsam wacht, [...], die Frau Mama, in himmlischer Ruhe von neuen Foltermethoden träumt, öffnet sie manchmal, sehr selten, die Kastentür und streicht über die Zeugen ihrer geheimen Wünsche. (KS, S. 14)

Zwei gegensätzliche Wörter werden hier verwendet ‚in himmlischer Ruhe‘ und ‚Foltermethoden‘. Die Erzählstimme ironisiert das Verhalten der Mutter, die sich Gedanken über neue Foltermethoden macht, und davon mit Vergnügen träumt, als wäre das etwas Wunderbares.¹⁸¹ Die Mutter handelt wie ein ‚Sadist‘¹⁸², weil sie sich am Leid ihrer Tochter erfreut. Sie erlebt dadurch Lust, sie zu demütigen. Nochmal drückt eine Passage die Präsenz der Mutter als Befehlshaber aus. Ihre Befehle wirken wie unmutiger Verrat. „Mütterliche Befehle treffen sei wie Hacken in den Rücken“(KS, S.15)

Hier wird auch die Gewalt gegenüber Erika klar dargestellt. Es ist als ob die Mutter Erika in mehreren Stücken teilt und zerstört. Aber nicht nur die Mutter, sondern auch die Großmutter spielt dabei eine Rolle. In dieser Familie scheint es, dass Gewalt vererbt wird.

Mutter und Oma, die Frauenbrigade steht Gewehr bei Fuß, um die vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert abzuschirmen und den Jäger notfalls handgreiflich zu verwarnen.[...] So halten sie sich an das junge Fleisch ihrer Tochter und Enkelin und reißen es langsam in Stücke, während ihre Panzer vor dem jungen Blut, wachen, damit kein anderer kommt und es vergiftet. (KS, S. 37)

Die Mutter und Großmutter unterbinden jene Begegnung Erikas mit Männern. Dies ist in Bildern der Jagd gefasst¹⁸³. Erika lebt „im Reservat der Dauerschonzeit“, in dem das Kitz vor dem „männlichen Jäger“ abgeschirmt

¹⁸⁰Hadil, Abdelhamid Abdelsamad: *Die Darstellung der Gewalt in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Kairo 2012. S. 151. <http://jelinetz2.files.wordpress.com>. Datum des Zugriffs: 8/12/2014.

¹⁸¹ Hadil, Abdelhamid Abdelsamad: *Die Darstellung der Gewalt in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Kairo 2012. S. 151. <http://jelinetz2.files.wordpress.com>. Datum des Zugriffs: 8/12/2014.

¹⁸² Ebd., S.151.

¹⁸³ Claudia, Benthien und Inge, Stephan (Hrsg.): *Meisterwerke*. S. 181.

wird. Es ist sehr wichtig zu betonen, dass die auf den Ausdruck und die Sprache verschobene Gewalt, sehr oft der Ironisierung und dem Abstand durch die eher auktoriale Erzählstimme dient. Auch von "Schonzeit" zu reden, anstelle der Kontrolle von Wünschen und Lustempfindungen untermauert eine Kritik an einer überholten Zeit weiblicher Keuschheit. Die Metaphorik wird der Jagd und Kriegerischen Bereich entlehnt, (die uns an M. Foucaults Theorie erinnert.)

Die Pubertärin lebt im Reservat der Dauerschonzeit. Sie wird vor Einflüssen bewahrt und Versuchungen nicht ausgesetzt. Die Schonzeit gilt nicht für die Arbeit, nur für das Vergnügen. Mutter und Oma, die Frauenbrigade steht Gewehr bei Fuß, um die vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert abzuschirmen und den Jäger notfalls handgreiflich zu verwarnen.[...] So halten sie sich an das junge Fleisch ihrer Tochter und Enkelin und reißen es langsam in Stücke, während ihre Panzer vor dem jungen Blut, wachen, damit kein anderer kommt und es vergiftet. (KS, S. 37)

Pure Gewalt wird innerhalb der Sprache vermittelt. Frauenbrigade ist auf die beiden eifersüchtigen Wachmuttis referentialisierbar. Sie erinnern uns an die heutige Videoüberwachung. Sie sehen alles und passen auf das Jungblut auf, damit kein Fremder kommt und es für sein Eigentum macht und sie von ihrer Macht über Erikas Körper enteignet (s. M. Foucault: Analytik der Macht). Die Tochter wird mit einem Stückchen Fleisch verglichen, den die Mutter und Oma langsam reißen, bis nichts davon bleibt. Mit diesem Bild wird die Assujettierung und Objektation von Erikas Körper umschrieben. (s. P. Zima)

Eine andere gewaltige Szene steht auf der Seite 43, wo die Unfreiheit Erikas sowie deren Unterdrückung und Unmöglichkeit aus Mutters Gefangenschaft zu entkommen, geäußert wird. Vor allem wird ihr die Zeit und ihre Vergänglichkeit schmerzhaft bewusst.

Mit einem Ohr ist SIE stets bei dem Lärm draußen, den ihr Cousin mit Mädchen veranstaltet [...] IHR selbst wird die Zeit, jede Sekunde schmerzlicher bewusst, wie ein Uhrwerk ticken ihre Finger die Sekunden in die Tasten. Die Fenster zu dem Zimmer, in dem sie übt, sind vergittert. Der Gitterschatten ein Kreuz, das dem bunten Treiben draußen vorgehalten wird wie einem Vampir, der Blut saugen möchte. (KS, S. 43)

Die verwendete Sprache in dieser Textpassage ist so brutal. Man erfährt, dass Erikas Zimmer ‚vergittert‘ wird. Sie ist freiheitslos und kann auf keinen Fall wie andere Menschen bzw. Mädels sein. Es liegt explizit eine Kritik vor: Das

Wort „Kreuz“ ist eine Anspielung auf die religiös geprägte Erziehung und Vorstellung weiblicher Moral, Erziehungscodex, Tugend und Keuschheit im Sinne Foucaults eine religiöse Kritik an die Aufklärung und Moderne. .

Weiter ist die sprachliche Gewalt in der Verwendung der Wörter ‚Habicht‘ für die Mutterbeschreibung und ‚Bussard‘ für die Großmutter zu erspüren.

Der Habicht Mutter und der Bussard Omutter verbieten dem ihnen anvertrauten Kind das Verlassen des Horstes In dicken Scheiben schneiden sie IHR das Leben ab. (KS, S. 38)

Mutter und Großmutter sind die Gefängniswärterinnen Erikas, die IHR alles im Leben verbieten. Beide werden sogar als „Giftmütter“ beschrieben, die auf die Gefühle ihrer „Gefangenen“ und „ihres Opfers“ bzw. Erika nicht achten. In der folgenden Passage werden die Gefühle und ihre Wichtigkeit für einen Menschen und bei einer Unterdrückung durch mütterliche und weibliche Herrschaft besonders betont. (s. Michel, Foucault: Analytik der Macht).

Die beiden Giftmütter belauschen ihr Opfer, das sie schon fast ganz ausgesogen haben, diese Kreuzspinnen. [...] Selbst ihre Kleider schonen sie mehr als die Gefühle ihrer Gefangenen. (KS, S. 40)

Ähnlich wird auch die Kontrolle der Mutter in der folgenden Textpassage dargestellt.

Die Mutter schraubt, immer ohne vorherige Anmeldung, IHREN Deckel ab, fährt selbstbewusst mit der Hand oben hinein, wühlt und stöbert. Sie wirft alles durcheinander und legt nichts wieder an seinen angestammten Platz zurück. Sie holt etliches nach kurzer Wahl heraus, betrachtet es unter der Lupe und wirft es dann weg. Anderes wieder legt sich die Mutter zurecht und schrubbt es mit Bürste, Schwamm und Putztuch ab. Es wird dann energisch abgetrocknet und wieder hineingeschraubt. Wie ein Messer in eine Faschiermaschine. (KS, S. 28)

Die verwendeten Verben wie „wühlen „ und „stöbern“ drücken aus, dass die Mutter sogar auf Erikas Garderobe Kontrolle hat¹⁸⁴. Sie ist diejenige, die über alles entscheidet. Vor allem sind durch diese Gesten Erikas private Räume vernichtet. Was in Mutters Augen nützlich ist lässt sie und was nicht wirft sie einfach weg. Beide Nützlichkeitsauffassungen stehen einander entgegen.

In den meisten Textpassagen bzw. Gewalthandlungen kommt es so vor, dass die körperliche Gewalt die metaphorisch gewaltsame Rede von Erikas

¹⁸⁴ Hadil Abdelhamid Abdelsamad: *Die Darstellung der Gewalt in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Kairo 2012. S. 153. <http://jelinetz2.files.wordpress.com>. Datum des Zugriffs: 8/12/2014.

Sprechen, Denken, Handeln und Empfinden äußert¹⁸⁵. Auf der Straße sieht Erika ein Kind, das von seiner Mutter schlecht behandelt bzw. malträtiiert wird.

Der Kopf einer etwa Vierjährigen wird von einer mütterlichen Orkanwatsche in das Genick zurückgeworfen und rotiert einen Augenblick hilflos wie ein Stehaufmännchen, das sein Gewicht verloren und daher große Mühe hat, wieder in den Stand zu kommen.[...] Der Kinderkopf ist jetzt schon mit unsichtbarer Tinte gezeichnet.[...] Das Kind lerne auf diese Weise die Sprache der Gewalt. (KS, S. 50)

Nach Claudia Benthien und Inge Stephans Ansicht wird die Strafe auf dem Körper des Kindes ihre Spuren hinterlassen – der Kinderkopf, ist mit „unsichtbarer Tinte gezeichnet“, damit sind die hinterlassenen Spuren von Gewalttätigkeit nicht nur auf Opfern und Kindern gemeint sondern ist auch sprachanalog zu denken.

Sie (die Strafe) folgt zum einen bestimmten fixierten gestischen Mustern und ist zum anderen Ausdrucksform und damit nicht sinnentleerte, nackte Gewalt, sondern durchaus auf eine ihr zukommende semantische Dimension hin analysierbar¹⁸⁶.

Die Brutalität der Erziehung wird sowohl auf der Ebene physischer Gewaltausübung durch Ohrfeigen als auch auf der Ebene der Figurenrede bzw. der Art und Weise des Sprechens und Denkens der Figuren konkret demonstriert. Zu der machtvollen Position der Mutter gegenüber sieht Nicole Masanek eine Reproduktion der auf sie geübten männlichen Gewalt. Das frühe Opfer produziert neue Opfer an und in ihren Kindern.

[...] Denn die Frau, die auch bei Jelinek zum ‚breitwilligen‘ Opfer der Willkür des Mannes wird, lässt ihren Aggressionen dort freien Lauf, wo ihr gesellschaftliche Macht zugesprochen wird: bei ihren wehrlosen Kindern.¹⁸⁷

Bei einigen Gewaltszenen ist es schwer physische von sprachlicher Gewalt zu trennen, denn beide gehen zusammen oder zumindest haben dieselbe Schmerzwirkung auf die Person: Wenn eine Person einer anderen mit Worten weh tut, versucht diese letzte darauf mit Gesten zu reagieren, denn Worte verletzen wie Schläge, auf die man ohnehin reagieren muss. In der Szene, wo Walter Klemmer den von Erika geschriebenen provokativen Brief las,

¹⁸⁵ Claudia, Benthien und Inge, Stephan (Hrsg.): *Meisterwerke*. S. 181.

¹⁸⁶ Claudia, Benthien und Inge, Stephan (Hrsg.): *Meisterwerke*. S. 182.

¹⁸⁷ Nicole, Masanek: *Männliches und weibliches Schreiben. Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg, 2005. S. 123f.

beschimpft und verspottet er sie mit ihrem Alter¹⁸⁸: „Er wirft ihr versuchsweise ein Schimpfwort zu, aber wenigstens schlägt er nicht. Er gibt Erika Namen und gibt ihnen das Beiwort alt dazu“ (KS, S. 234). Erika reagiert mit Abwehrgesten: Erika weiß, dass man auf solche Reaktionen gefasst sein muss, und schützt ihr Gesicht mit den Armen“ (KS, S. 234). Klemmers Äußerungen werden hier wie physische Gewalthandlungen bezeichnet, da sie wie ein Schlag wirken, „denn wie bei einem solchen Verhalten versucht Erika, sich dem Effekt mit einer Bewegung des Körpers zu entziehen“¹⁸⁹.

Als Klemmer schließlich in Erikas und Mutters Wohnung eintritt, fand eine echte physische Gewaltszene statt: Klemmer malträtiert Erika. Es handelt um eine tatsächliche Abwehr gegen eine physische Attacke, da Klemmer Erika sowohl wörtlich als auch physisch verletzt¹⁹⁰. Erika „erhält eine Ohrfeige in das Gesicht“

(KS, S. 268) und in den Magen „Walter Klemmer schlägt Erika seine rechte Faust nicht zu fest und nicht zu schwach in den Magen“ (KS, S. 271).

Weiterhin weisen die Verdinglichungen und Personifikationen, die Jelinek verwendet eine gewisse Brutalität und Gewalt auf. So wird Erika mit einem Fleischstück verglichen, das die Mutter eigenhändig formt, von der Seele wird hier abstrahiert. Vor allem wird bei der Objektation und Assujettierung des Körpers auf die Seele gezielt, (s. Foucault in „Analytik der Macht“: Trennung von Körper und Seele, der Körper/ der Leib als Krankheit und die Seele als Ziel) . Außerdem wird Erika als „Splitterbombe“ bezeichnet (KS, S. 103), weil sie explodieren kann und andere verletzen kann. Manchmal wird sie auch als „Waffe“ angesehen (KS, S. 19), mit der man sich wehren kann und andersmal als „Gegenstand“ (KS, S. 25), den die Mutter nach ihrem Geschmack manipuliert.

Der Roman *Die Klavierspielerin* stellt das Verhältnis von Sprache und Gewalt klar dar. So kommt neben der direkten physischen Gewalt die Gewalt der Sprache als Ausdruck von Machtbeziehungen sowohl innerhalb der Mutter-Tochter Beziehung als auch innerhalb der sozialen Interaktionen. Gewalt als

¹⁸⁸ Claudia Benthien und Inge, Stephan (Hrsg.): *Meisterwerke*. S. 182.

¹⁸⁹ Ebd., S. 182.

¹⁹⁰ Ebd., S. 182.

sprachliche Erscheinung wird in Jelineks Roman zum allgemeinen ubiquitären kulturellen Phänomen erhoben.

Durch die wiederholten Schilderungen von Gewalthandlungen wie auch durch die Verwendung sprachlicher Bilder der Gewalt entwirft der Roman eine Welt, in der Gewalt ubiquitär zu sein scheint¹⁹¹.

Der Katalog von Hadil Abdelsamad enthält Wortschöpfungen, die auf das kriegerische, den Kampf aber auch auf die Geschichte und ideologische Perspektivierung zurückgehen. Sie teilt in ihrer Magisterarbeit die erschienene Gewalt in **Die Klavierspielerin** in fünf Gruppen:

- Die erste Gruppe umfasst gewaltsame Verben und Adjektive bzw. Wörter, die gewaltvolle Handlungen ausdrücken, wie z.B. „gewaltsam“, „hangreiflich“, „reißt“...¹⁹²
- Die zweite Gruppe enthält Ausdrücke, die selbstzerstörerisches Verhalten inszenieren, z.B. „schneidet“, „empfindungslos“...¹⁹³
- Zu der dritten Gruppe gehören alle sprachlichen Mittel, die die Macht und Ohnmacht in der Beziehung Erikas zu ihrer Mutter, in ihren Kategorien und Registern klassifizieren, z.B. „übergeordnete Instanz“, „zerstörerische Gier“, „infektiös“, „Verfügungsgewalt“...¹⁹⁴ (Vgl. M. Foucault: Körper als Objektation und Seele als Ziel).
- Die vierte Gruppe ist die Reihe von Instrumenten, die Gewalt ausüben, z.B. „Faschiermaschine“, „Messer“, „Handgranate“...¹⁹⁵
- Die fünfte und letzte Gruppe verkörpert die Gewalt und verwandte Begriffe der Gewalt, also „Sprache der Gewalt“, „Gewalttour“ und „Vergewaltigung“...¹⁹⁶

Dass die Wörter „Gewalt“ und „Vergewaltigung“ ständig im Text wiederholt werden, lässt uns zum Ergebnis kommen, dass alles um Erika herum, ist mit Gewaltausübung am Körper verbunden. Der Roman ist der Rum einer alltäglichen Gewalt.

¹⁹¹ Ebd., S. 181.

¹⁹² Hadil Abdelhamid Abdelsamad: Die Darstellung der Gewalt in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks . Kairo 2012. S. 151. <http://jelinetz2.files.wordpress.com>. Datum des Zugriffs: 8/12/2014.

¹⁹³ Ebd., S. 156.

¹⁹⁴ Ebd., S. 156.

¹⁹⁵ Ebd., S. 157.

¹⁹⁶ Ebd., S. 157.

Im nachfolgenden Unterkapitel werden wir uns mit der Frage der „Kunst“ bzw. „des Klavierspielens“ als Zwang beschäftigen.

3.2.2 Zur Kunst bzw. Musik als Zwang dominierter Kreativität

Neben den schon behandelten Gewalterscheinungen tritt auch eine andere Gewaltform im Text hervor. So kommt auch die Kunst bzw. die Musik ins Spiel und wird als eine Form der mütterlichen Macht dargestellt, so meint die Dozentin Constanze Baum „die Kunst ist durch das Klavierspiel in den Gewaltzusammenhang eingebunden“.¹⁹⁷ Der Titel lässt eine aktive Künstlerin, eine Klavierspielerin erwarten, die bei näherer Lektüre einen domestizierten Körper aufführt.

Wie schon in den vorigen Unterkapiteln erwähnt, ist Erika nach dem Verschwinden des Vaters dem Willen der Mutter ausgeliefert und auf einen „Objektstatus“ reduziert, das weder eine Sexualität entwickeln noch eine Identität bilden kann, weil es weder eine „Geschlechterdifferenz“ als Frau noch eine „kulturelle Ordnung“ kennt.

Bereits kurz nach Erikas Geburt, begann die Mutter, die Tochter nach ihrem Willen und zu ihren Zwecken zu formen. Hier wird vor allem ein instrumentales Denken impliziert.

Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. Als sie dann den aus ihrem Leib hervorschießenden Lehmklumpen betrachtete, ging sie sofort daran, ohne Rücksicht ihn zurechtzuhaufen, um Reinheit und Feinheit zu erhalten. Dort ein Stück weg und dort auch noch.¹⁹⁸

Erika ist nicht gestattet, eigene Entscheidungen zu treffen. Selbst zur Musik wurde sie von ihrer Mutter gezwungen: „Die Mutter versteht selbst nichts von Musik, doch sie zwingt ihr Kind ins Geschirr dieser Musik“ (KS, S. 30).

Die Mutter entschied sich dafür, dass Erika nicht dafür geschaffen ist, „Grobes auszuführen, schwere Handarbeit, Hausarbeit“ (KS, S. 27). Anstatt sich mit den Banalitäten des Alltags zu beschäftigen, ist Erika „den Feinheiten des klassischen Tanzes, des Gesanges, der Musik von Geburt an

¹⁹⁷ Constanze, Baum : *Textinterpretation. Elfriede Jelinek*. S. 27. www.literaturbaum.de.31/07/2018.

¹⁹⁸ Ebd., S. 27.

vorherbestimmt. Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal“ (KS, S. 27f).

Und so wird die Geburt Erikas mit der Kunst assoziiert; indem die Mutter für Erika schon vor der Geburt einem künstlerischen Beruf wählt, aus dem sie Ruhm und viel Geld erhalten könnte, enteignet sie sie von ihren Wünschen, Träumen und Entscheidungen. Der Erzählton ist im folgenden Zitat höchst ironisch und als Parodie für plebejische Wünsche der Mutter.

Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sie sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen lässt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren. Jetzt ist Erika endlich fertig zurechtgezart, nun soll sie den Wagen der Musik in die Spur heben und auf der Stelle zu künsteln anfangen. (KS, S. 27)

Hier wird auch die Vermarktung der Kunst thematisiert. Die Musik wird zur Ware, die vermarktet wird, wobei die Schönheit und die Feinheit der Kunst, mit dem gierigen Mutters Wunsch nach gesellschaftlichem Ruhm und ökonomischem Aufstieg assoziiert ist. Auch wird auf ein bürgerliches Erziehungsideal angespielt. „Macht“ durch „Hierarchien“ gehören den von Foucault entlarvten Verfahren der Herrschaft. Nicole Masanek schreibt in diesem Zusammenhang.

Die Allgegenwärtigkeit von Macht und Hierarchien findet sich intertextuell kombiniert mit der Allgegenwärtigkeit kapitalistischer Tendenzen, mit denen Unterdrückung und Leistungsdruck einhergehen: „An keiner Stufe, die Erika erreicht, ist es ihr gestattet auszuruhen, sie darf sich nicht schnaufend, auf ihren Eispickel stützen, denn es geht sofort weiter. Zur nächsten Stufe (KS, S. 28).¹⁹⁹

Wegen ihres Scheiterns an einem Abschlusskonzert hat „die Musikbezwingerin“ (KS, S. 164) bzw. Erika „die absolute Weltspitze“ (KS, S. 28) nicht erreicht: Indem sie ihr ganzes Leben und ihr Dasein als Frau zugunsten der Musik opferte, ist sie gescheitert und musste sich damit befriedigen, nur eine „Klavierlehrerin“ am Wiener Konservatorium zu sein. „Erikas Beruf ist gleich Erikas Liebhaberei: Himmelsmacht Musik. Die Musik füllt Erikas Zeit voll aus. Keine andere Zeit hat darin Platz“ (KS, S. 10).

Zwar hat die Mutter von Erika aus ihr keine berühmte Klavierspielerin gemacht; sie kompensiert diesen Verlust mit dem Klavierlehren am

¹⁹⁹Nicole, Masanek : *Männliches und weibliches Schreiben*. S. 125

Konservatorium. „Aber etwas Sicheres hat man sicher: das Lehramt für Klavier am Konservatorium der Stadt Wien“ (KS, S. 10).

Erikas Auseinandersetzung mit den großen Musikern wie ‚Schubert‘, ‚Mozart, ‚Bach‘ und ‚Schumann‘ erfolgt nicht auf Erikas Motivation oder Interessen an der Kunst, sondern auf ökonomische Wünsche, die „die Kunstkenner- und Könner als den Kunstbanausen höher stellen“²⁰⁰.

In **Die Klavierspielerin** werden die Beziehungen zwischen ‚Frau und Mann‘, ‚Eltern und Kindern‘ und allen zwischenmenschlichen Beziehungen durch Macht und Ohnmacht charakterisiert. Dabei ist immer die Rede von einem Starken und Schwachen, von einem Unterdrücker und Unterdrückten, von Tätern und Opfern als wäre die Kunst der einzige Ausweg zur Flucht. Gerade im Bereich der Kunst ist die Rede von ‚Aufstieg‘ und ‚Fall‘, ‚überlegen‘ und ‚unterlegen‘, ‚bewundert und ‚bewundernd‘, ‚Höhe‘ und ‚Tiefe‘²⁰¹, „Denn für viele ihrer Schüler ist Musik der Aufstieg aus den Tiefen der Arbeiterschaft in die Höhen künstlerischer Sauberkeit“ (KS, S. 32), gemeint sozialer Artikulation von Bürgerlichkeit. „Der geistige Mehrwert, den die Kunst verspricht, soll zu einem ökonomischen Mehrwert führen“²⁰². Das Leben wird durch Erfolg zur neuen Börse und zum neuen Tauschwert für Verlorenes und Ersatz dafür.

So wartet Erika ungeduldig, dass ihr Wert als künftige Spitzenkraft der Musik an der Börse des Lebens steigen möge. (KS, S. 37)

Im Zusammenhang mit der „Kunst- und Musiksatire“, die in **Die Klavierspielerin** zum Ausdruck kommt, wird hier auch die „Stadt der Musik“²⁰³ bzw. Wien als „eine monströs aufgeblasene Wasserleiche“²⁰⁴ allegorisiert. Sie ist kein „glückseliger Ort der Kultur“²⁰⁵, sondern wird vielmehr als „Ort der Unheil, verheißenden, weil ökonomisch geprägten Über-Kultur“²⁰⁶.

²⁰⁰Nicole, Masanek : *Männliches und weibliches Schreiben*.. S. 125

²⁰¹ Ebd., S. 125

²⁰² Ebd., S. 125.

²⁰³Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 31.

²⁰⁴ Ebd. S. 31.

²⁰⁵Nicole, Masanek: *Männliches und weibliches Schreiben*. S. 125.

²⁰⁶ Ebd. S. 125.

Manche Schüler setzen sich gegen ihre Klavierlehrerin Erika entschieden zur Wehr, doch ihre Eltern zwingen zur Kunstübung. [...] Es kommen viele Ausländer zu Erika, jedes Jahr werden es mehr. Wien, Stadt der Musik [...] Die Knöpfe platzen ihr vom weißen fetten Bauch der Kultur, die, wie jede Wasserleiche, die man nicht herausfischt, jedes Jahr noch aufgeblähter wird. (KS, S. 15f)

Die Kunst erscheint im Roman als „Drill- und Formierungsapparat, der Menschen deformiert und opfert“²⁰⁷. So verwendet die Mutter die Musik als Instrument zur Entfremdung und Isolation ihrer Tochter. Ihr Ziel besteht nur darin, die Musikkarriere zu fördern, so dass der Tochter nicht mehr Zeit für Gedanken an Körperlichkeit, an Sexualität und Menschenverhältnisse ermöglicht wird.²⁰⁸ So

(...) ist Erikas Einüben ins Klavierspiel eine leibtötende Dressur, die von der Mutter unter Anordnung von Liebesentzug und dem versprechen, bei zunehmender Virtuosität immer mehr Menschen verachten zu dürfen, durchgepeitscht (wird)²⁰⁹

Besonders versucht die Mutter Erikas Aufmerksamkeit an die Kunst zu binden, von ihr das andere Geschlecht fernzuhalten.

Lieber den Gipfel der Kunst als die Niederungen des Geschlechts. Dieses Geschlecht hat der Künstler entgegen landläufiger Meinung von seiner Zügellosigkeit zu vergessen, glaubt die Mutter [...]. (KS, S. 199)

Die Mutter erlebt in **Die Klavierspielerin** die Kunst als „Trauma“, indem ihr vor der Geburt etwas „Scheues und Zartes vor Augen“ geschwebt hat, [schockiert sie der Schmutz und die Hässlichkeit der Wirklichkeit der Geburt. Gerade hier wird die Kunst mit der Schönheit und Sauberkeit und die Geburt mit Schmutz und Hässlichkeit konnotiert, denn „Instinktiv strebt jedes Kind zu Schmutz und Kot, wenn man es nicht davor zurückreißt“ (KS, S. 27). So heißt es, ab der Geburt, gilt alles, was Geschlecht bzw. „Schmutz“ und „Fäulnis“ ist, auszulöschen, und alles was ‚Kunst‘ ist zu fördern, denn die Kunst ist „das Ewige“. Mit der Ewigkeit durch Kunst wird auch die Macht identifiziert und erstrebt (Vgl. Jan Assmann und M. Foucault).

²⁰⁷ Liebrand, Claudia: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 31.

²⁰⁸ Jiří, Munzar: *Elfriede Jelineks Musikerinnen und die Bürger-Künstler-Problematik*. Zit. n. Bruning, Ward: *Der Zwang und die Kunst des Scheiterns. Zur Rolle der Musik in Thomas Bernhards Der Untergeher und Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin*. Universität Utrecht, 2008. S.10. <https://www.dspace.library.uu.nl/bistream/31/07/2018>

²⁰⁹ Ebd., S. 10.

Da Erika sich vor dem Nichts fürchtet, ist die Kunst ihr einziger Ausweg. Die Kunst steht der Verdrängung ihres „Unterleibs“ und dem Sexuellen und gilt als Ersatz für die ihr fehlende „Süßigkeit“. Dieser Mangel wird wie eine „Fäulnis“, ein Körperverderben, eine Krankheit, ein sich vergrößernder Abgrund, der sie in den Tod ziehen wird. Die Verdrängung umschreibt eine den Körper fressenden Kastration.

Im Gehen hasst Erika diese poröse, ranzige Furcht, die das Ende ihres Unterleibs markiert. Nur die Kunst verspricht endlose Süßigkeit. Erika läuft dahin. Bald wird diese Fäulnis fortschreiten und größere Leibespartien erfassen. Dann stirbt man unter Qualen. Entsetzt malt Erika sich aus, wie sie als ein Meter fünfundsiebzig großes unempfindliches Loch im Sarg liegt und sich in der Erde auflöst: das Loch, das sie verachtete, vernachlässigte, hat nun ganz Besitz von ihr ergriffen. Sie ist Nichts. Und nichts gibt es mehr für sie. (KS, S. 201)

Zusammenfassend können wir sagen, dass die Kunst die Bedürfnisse des Ich bzw. Erikas nicht befriedigen kann, vor allem, wenn sie ihr aufgezwungen wird. In diesem Falle schafft sie nur Leid.

Dabei wird die ganze Kunst SIE nicht trösten können, obwohl der Kunst vieles nachgesagt wird, vor allem, dass sie eine Trösterin sei. Manchmal schafft sie allerdings das Leid herbei. (KS, S. 27)

Ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschranks, in dem sich die Kunst gut hält. (KS, S. 25)

Erika verbirgt sich hinter der Fassade einer Musikprofessorin, doch die Musik bereitet ihr keine Freude und ist nur Symbol der Einsamkeit und Lebensunterhaltung.

Die Tragödie der Klavierspielerin Erika Kohut besteht darin, dass sie die Voraussetzungen zur genialen Künstlerin mitbringt – außer Genie. Verachtung alles Gewöhnlichen, hochmütige Absonderung im Bewusstsein der eigenen unantastbaren Kostbarkeit, äußerst reizbare musikalische Empfindlichkeit, hoch gezüchteter Qualitätsanspruch an sich und die Umwelt, exklusive Hingabe an die Musik, Sublimierung der Sexualität und Kunst, stolze Einsamkeit der nur auf ihr Werk konzentrierten Künstlerin – all das ist reichlich vorhanden. Aber zur großen pianistischen Künstlerschaft, die solchen Habitus erst rechtfertigen könnte, hat es nicht gereicht.²¹⁰

Diese Zitate gelten als eine ironische Beschreibung des tragisch verschobenen Lebens und der eliminierten Identität Erikas, die der Mutter gefangen bleibt.

²¹⁰Sigrid, Löffler: *Die Mutter als Wille und Vorstellung. Elfriede Jelineks ‚Klavierspielerin‘, gefangen im Innern der Kunst, des Körpers und der Sprache*. Berlin, 2005. S.

Die Autorität der Mutter und der enorme Leistungsdruck zerstören jedoch die Kreativität der Protagonistin Erika Kohut. Sie versagt als Pianistin und verbringt den Arbeitstag als mittelmäßige Klavierlehrerin am Konservatorium. Erika versagt aber auch als Frau und ist zu keinerlei zwischenmenschlichen Beziehung fähig. In ihrer verhinderten Sexualität wird sie zur Voyeurin und besucht regelmäßig Peep-Shows. [...] Erika bleibt als die Unterdrückte in einer hoffnungslosen Abhängigkeit von der Mutter gefangen.²¹¹

3.3 Zur Entsubjektivierung der Tochter Erika

Die Klavierspielerin ist die Geschichte einer Tochter bzw. eines Opfers von Dressur und Terror durch die Mutter. Wegen ihrer gewaltigen Erziehung und Subjekt-zersetzenden Sozialisation ist Erika unfähig, Emotionen zu zeigen, sexuelle Lust zu haben oder sich für das andere Geschlecht zu interessieren. Sie ist zum ‚Objekt‘ und ‚Besitztum‘ der Mutter geworden und kann sich nicht als ‚Subjekt‘ erkennen. In diesem Unterkapitel wird die Frage des Subjektverlusts Erikas untersucht. Dabei werden wir ihre fehlende Intimität, ihren zensierten Körper und ihre sadomasochistische Neigungen berücksichtigen.

3.2.3 Die Zensierte Intimität der Tochter

Es wird in **Die Klavierspielerin** die zensierte Intimität Erikas zum Ausdruck gebracht. Obwohl Erika eine dreißigjährige Frau ist, verfügt sie über keine Intimität, sei es im Hause, in der Schule oder draußen. Die Mutter kontrolliert ihre Privatsphäre, ihr ganzes Leben, aber von allem ihren Raum. Unter dem Motto „Vertrauen ist gut, Kontrolle ist demnach angebracht“ (KS, S. 9), verbietet sie Erika, jede Form der Autonomie. Das Ziel der Mutter besteht nicht nur darin, die Entwicklung der Tochter zu verhindern, sondern sie wie einen Besitz, den sie wie eine Gefangene an einem Ort zu binden versucht. Der Raum und Ort gehört den Systemen, die den Körper kontrollieren, aber auch dem was M. Foucault in „Überwachen und strafen“ einer Biophysik unterordnet „ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren,

²¹¹ Margarete, Lamb-Faffelberger: *Valie Export und Erlfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs*. Peter Lang Publishing. New York, 1992. S. 33f.

damit es nicht davon läuft“ (KS, S. 9). So lassen sich Arbeits- und Berufsraum und Privatsphäre als heterogene Orte sogar Räume der Kontrolle werden.

Jelinek unendliche Steigerung der Körperkontrolle übt Kritik an Systeme der Disziplinierung und Kontrolle des Körpers auch durch Strafe und entwirft somit die Problematik der Freiheit (. s. Foucault).

Erika teilt eine Zweizimmer-Mietwohnung und das Ehebett ihrer Mutter. Die Mutter bewegt sich in Erikas Zimmer, das kein Schloss hat.

Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloss, und kein Kind hat Geheimnisse. (KS, S. 9)

Die Mutter weist darauf hin, dass die Tochter kein Zimmer besitzt, weil das, was sie im Größenwahn ihr Zimmer nennt, in Wirklichkeit auch der Mutter gehört. (KS, S. 211)

Erikas Alltag beschränkt sich auf die gemeinsamen Abende mit ihrer vor dem Fernsehgerät und hin und wieder auf einen Konzertbesuch oder das Sitzen vor dem Klavier in der Schule. Jeder Versuch Erikas, sich einen freien Lebensraum zu erschaffen, wird von der Mutter im Keim erstickt. Einen Freundeskreis hat sie nicht und die wenigen zarten Freundschaftsbande, die sie anschließt, werden von der Mutter unterminiert, indem sie hinterher mit Erika wie mit einem Kleinkind telefoniert: Wenn Erika ferner vom Hause ist, weiß die Mutter wo und kann anrufen „Dort kann man sie notfalls anrufen [...] Dort kann man sie auch anrufen“ (KS, S. 9f).

Wenn Erika einmal im Monat in einem Café sitzt, weiß die Mutter in welchem und kann dort anrufen. Von diesem Recht macht sie freizügig Gebrauch. Ein hausgemachtes *Gerüst von Sicherheiten und Gewöhnungen*. (KS, S. 10)

Erika hat mehrmals versucht, frei zu sein, doch sie scheitert immer, denn die Mutter ist die einzige ‚Herrscherin‘.

Erika kämpft gegen mütterliche Bande und ersucht wiederholt nicht angerufen zu werden, was die Mutter übertreten kann, denn sie allein bestimmt die Gebote. (KS, S. 10)

Auch Erikas soziales Feld, heterogener Raum und Äußeres wird wie ihr Inneres von der Mutter kontrolliert, so dass Erika nicht mehr in der Lage ist, zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen. (Vgl. M. Foucault).

Die Mutter bestimmt auch die Nachfrage nach ihrer Tochter, was damit endet, dass immer weniger Leute die Tochter sehen oder sprechen wollen. (KS, S. 10)

Erika darf keinen Lebenspartner haben, denn in den Augen der Mutter ist ihre Tochter durch ihre Kontrolle ein besonders freier Mensch.

Die Mutter ist gegen eine spätere Heirat Erikas, [...] Erika soll nicht einen Lebenspartner wählen, weil sie unbeugsam ist. Sie ist auch kein junger Bum mehr. (KS, S. 17)

Als Folge dazu wird Erika eine empfindungslose Person. Die Gefühlswelt und damit, was Foucault als Seele bezeichnet, stehen gänzlich unter mütterlicher Kontrolle und Herrschaft.

Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu lieblosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände. (KS, S. 56)

Darüber hinaus darf Erika weder sich schön oder modern kleiden noch sich schminken und die Haare frisieren.

Zu der Bedeutung der Kleider äußern wir uns im nachfolgenden Untertitel. Das Repertoire der Kontrolle umfasst sowohl heterogene wie auch innere Räume einer Gefühlssprache und Seele.

3.2.3.1 Zur Bedeutung der Kleidung in *Die Klavierspielerin*

In **Die Klavierspielerin** schildert Elfriede Jelinek auf einer außerordentlichen Weise die Verflechtung von Kunst, Ökonomie und Sexualität. Sie erzählt von einer mütterlichen Herrschaftsform mit einer Symbolik, in der der Kleidung besondere Bedeutung zukommt.

Bereits am Anfang des Romans erfahren wir, dass die Kleidung eine besondere Rolle in der Beziehung Mutter- Tochter spielt: Erika kaufte trotz des Protests der Mutter ein neues Kleid, das die mütterliche Wut und Hass provozierte.

Vier Bände Beethoven-sonaten teilen sich indigniert den kargen Raum mit einem neuen Kleid, dem man ansieht, dass es eben erst gekauft worden ist. Die Mutter wütet sogleich gegen das Gewand. Im Geschäft vorhin, hat das Kleid, durchbohrt von seinem Hacken, so verlockend ausgesehen, bunt und geschmeidig, jetzt liegt es als schlaffer Lappen da und wird von den Blicken der Mutter durchbohrt. (KS, S. 7)

Weil die Mutter von dem Gehalt Erikas lebt, sieht sie den Kauf teurer Kleider als etwas Oberflächliches und als Unsinn und „Indizien für Egoismus und Eigensinn“ (KS, S. 154). Sie wirft Erika Eitelkeit und Verschwendungssucht vor, für die sie bestraft werden muss.

Das einzige, was Erika noch aufgeben muss, ist die Eitelkeit. [...] Für deine Gier nach Äußerlichkeiten musst du bestraft werden. (KS, S. 11)

Statt neue Kleider zu kaufen, sollte das Geld „in Gestalt eines Eintrags ins Spargbuch der Bausparkassen der österr. Sparkassen“ (KS, S. 8) kommen, denn „das Kleidergeld war für die Sparkasse bestimmt“ (KS, S. 8), aber Erika hat es „vorzeitig verbraucht“ (KS, S. 8).

Die Mutter möchte Erika so wenig attraktiv für Männer halten wie nur möglich- Bluse und langer Rock sind die Garderobe, die sie ihrer Tochter befiehlt.

Erikas kariertes Faltenrock bedeckt genau die Knie, kein Millimeter drunter, keiner drüber. Dazu eine seidene Hemdbluse, die, was ihre Größe angeht, genau das Oberteil Erikas bedeckt. (KS, S. 148)

Der Kleiderkauf ist für Erika eine Form der Rebellion und Revolte gegen die Mutterbefehle. Doch der Kampf gegen das mütterliche Gesetz gelingt nicht, denn sie kauft sich Kleidung, die für sie nur eine „Utopie“ bleiben und als Leichen in ihrem Schrank liegen. Sie trägt sie nur im Laden oder hält sie sich in unbeobachteten Momenten durch fremde Blicke vor den Körper. Erika verfügt über die von ihr erworbene Kleidung nur über ihren Blick, ihre Assoziation und in ihren Vorstellungen. Außerdem ist die Mutter diejenige, die entscheidet, wie sie aus dem Haus geht, um jene körperliche Aufmerksamkeit von Seite des anderen Geschlechts zu verhindern. Sie kontrolliert ihre Wünsche und Vorstellung vom Selbstbild und –wert.

Diese vielen vielen Kleider, die Erika im Kasten hängen hat und wozu? Sie zieht sie niemals an. Diese Kleider hängen unnützlich und nur zur Zierde des Kastens da. Das Kaufen kann die Mutter nicht immer verhindern, doch über das Tragen der Kleider ist sie unumschränkte Herrscherin. Die Mutter bestimmt darüber, wie Erika aus dem Haus geht. So gehst du mir nicht aus dem Haus, bestimmt die Mutter, welche befürchtet, dass Erika fremde Häuser mit fremden Männern darin betritt. Auch Erika selber ist zu dem Entschluss gekommen, ihre Kleider nie anzuziehen. (KS, S. 12f)

Wenn Erika nicht gehorcht und die Regeln bricht, lässt Mutter Kohut ihre Wut sowohl an Erikas Körper, als auch an Erikas Körperhüllen, ihren „Kleiderleichen“ aus.

Die Mutter zerschneidet ihre eigenen Träume gleich mit dem Kleid. Wieso die Träume der Mutter erfüllen, wenn sie nicht einmal die eigenen Träume ordentlich ausfüllt, diese Erika? Erika wagt nicht einmal die eigenen Träume zu Ende zu denken, sie blickt immer nur dumm an ihnen empor. (KS, S. 154)

Karin Priem vertritt die Ansicht, dass Kleidungsstücke eine bedeutende Rolle bei der Selbstvergewisserung- und Konstruktion spielen.²¹² Sie sind auch „eine harmonische Vervollständigung der eigenen Person“²¹³ und „Symbol der emotionalen Sicherheit“²¹⁴, meint sie. Der Kleiderkauf tut Erika gut, auch wenn die Kleider nicht von ihr getragen werden aber sie gehören ihr. Hauptsache ist etwas für sich alleine zu haben und das zu tun, was der Wille der Mutter nicht entspricht.

Erikas zwanghafter Kleiderkauf erweist sich also als einerseits als Ausdruck der konflikthafter Auseinandersetzung mit der Mutter, damit als Suche nach individueller Identität, entspricht aber zugleich auch der sozial regelhaften Verbindung von Weiblichkeit und äußerer Erscheinung.²¹⁵

Die Kleider dienen dagegen in ‚Die Klavierspielerin‘ zur Illustration einer neurotischen Mutter-Tochter-Beziehung und einer von der mütterlichen Abhängigkeit gestörten Intimsphäre der Tochter Erika, denn später kann Erika die Kauffreude nicht mehr empfinden und nur in Erinnerung haben. Die Kontrolle auf ihren Körper und ihre Wünsche entgehen Erika, werden jedoch auf die Empfindung von Besitz und „Eigentum“ verschoben.

Erika hat das Kleid vorhin in der Boutique probiert, und jetzt wird sie es nie mehr anziehen. Schon kann sich Erika an den kurzen flüchtigen Reiz, den das Kleid im Geschäft auf sie ausübte, nicht mehr erinnern. jetzt hat sie eine Kleiderleiche mehr, die aber immerhin ihr Eigentum ist. (KS, S. 14)

Erika kann dann die Kleider tragen, wenn sie ihren Wert verlieren bzw. außer Mode sind.

²¹² Silke, Madler : Kontrolle zwischen Klavier und Kaufrausch. Eine sozialpädagogische Interpretation der Mutter-Tochter-Beziehung in Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“. Wien, Februar 2012. S.70. <http://othes.univie.ac.at.08/12/2014>

²¹³ Ebd. S. 71.

²¹⁴ Ebd. S. 71.

²¹⁵ Ebd. S. 71.

Die Moden wechseln schnell. Das Kleid bleibt ungetragen, wenn auch bestens in Schuss. Doch keiner kommt und verlangt, es zu sehen. Seine beste Zeit ist nutzlos vorbeigegangen und kommt nicht mehr zurück, und wenn, dann erst in zwanzig Jahren wieder. (KS, S. 15)

Annette Doll erklärt in ihrem Buch *„Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek“*, dass Kleidung nach psychologischer Sicht drei Zwecken dient nämlich Schmuck, Vermeidung von Schamgefühlen und Schutz.²¹⁶

Das Motiv des Schmückens besteht in der Körperverschönerung und zielt auch darauf ab, Menschenblicke zu sich zu ziehen und „das Selbstwertgefühl“ zu stärken.²¹⁷

Bei Erika kommt das Motiv des Schmückens erst vor, wenn sie eine gewisse „Metamorphose“²¹⁸ auslöst und Liebesgefühle gegenüber Klemmer zeigt. Sie wollte ihn mit ihrer schönen bunten Kleidung zu sich ziehen. Die Pflege ihres Aussehens wird mit Liebesgefühlen verbunden, und mit dem Bild, das sie dem Anderen, hier Klemmer gibt.

Seit kurzem plündert die Frau ihre so lang unbenutzten Kleidervorräte, um dem Schüler noch heftiger Gefallen zu sein.[...] Eine Metamorphose macht sie durch. Sie zieht nicht nur Kleider aus ihrem reichhaltigen Fundus an, sondern sie kauft auch noch die passenden Accessoires dazu, [...]. Betören will sie den Mann so gut sie es kann und weckt damit dessen schlechteste Neigungen. (KS, S. 206)

Die Kleider Erikas sind jetzt bunt und flott „ein Gedicht aus Stoff und Farben“.²¹⁹ Erika lässt die Kleider nicht mehr nur im Schrank hängen, es ist als ob „ein Frühlingswind“²²⁰ in sie hinein fahre, denn sie will jetzt „die Zeugen ihrer Wünsche“ nicht mehr geheim halten, sondern sie öffentlich tragen.²²¹

[...] öffnet sie manchmal, sehr selten, die Kastentür und streicht über die Zeugen ihrer geheimen Wünsche. Sie sind gar nicht so geheim, diese Wünsche, sie schreien laut hinaus, wie viel sie einmal gekostet haben und wofür jetzt das Ganze? (KS, S. 14)

²¹⁶Annette, Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Der M und P Verl. für Wiss. und Forschung, Stuttgart, 1994. S. 80.

²¹⁷ Ebd., S. 80.

²¹⁸Vgl. In der Tierwelt bezeichnet der Begriff ‚Metamorphose‘ die Wandlung vom Ei zum geschlechtsreifen Tier. Auch ist an Ovids „Metamorphosen“ zu denken.

²¹⁹ Ebd., S. 14.

²²⁰ Ebd., S. 14.

²²¹ Ebd., S. 14.

Erika ist entschlossen sexuell attraktiv zu werden. „Ihre sexuellen Wünsche will sie nicht mehr in Form von Kleidern hinter der Tür ihres Kleiderschranks geheim halten“.²²²

Warum nur hat sie ihre Schränke nicht schon früher erbrochen, um dieses komplizierte Liebesverhältnis zu beschleunigen? Immer neue Herrlichkeiten quellen hervor! Sie hat den Einbruch in ihre bunten, seidigen Vorratslager endlich gewagt und freut sich auf unverhüllt werbende Blicke, die sie nicht erhält und übersieht den unverhüllten Spott von Leuten, die Erika schon längst kennen und sich über ihr verändertes Aussehen ernsthaft Gedanken machen. (KS, S. 206)

Im vorangegangenen Textausschnitt wird auch auf das Motiv der Kleidung auf das Schamgefühl zurückgeführt, wobei Erika durch ihre Kleidung nicht auffallen und einige körperliche Eigenschaften verbergen wollte, auf die sich die Aufmerksamkeit der anderen nicht richten soll. Das drückt die Ambivalenz in Erikas Verhalten, sexuelle Reize zu erwecken, und gleichzeitig Scham- und Spottgefühle zu vermeiden, denn „jeder Verkäufer weiß: auf die Verpackung kommt es an. Zehn Schichten übereinander, die Schutz gewähren und eine Lockung sind“.²²³

In einer anderen Szene wird auch gezeigt, wie sich Erika dafür bereit erklärt, „den undurchdringenden Mantel“, der „keine Berührung zulässt“,²²⁴ herzuziehen. Die Mutter hat Erika „den Mantel dringend empfohlen“²²⁵ aber Erika will jetzt „ihren Körper zur Schau stellen“²²⁶ und „ihr Fleisch“ lüften.²²⁷ Der terminologische Gebrauch von „Fleisch“ spielt auf eine religiös vorgeprägte Lexik und konditionierte weibliche Vernunft und Moral.

Neben der Schmuckfunktion spielen auch die Kleidungsstücke eine Schutzfunktion. Für Annette Doll bedeutet die Kleidung den Schutz gegen die Unfreundlichkeit, bzw. Unsicherheit der Welt. In der Psychologie ist sie als „eine Rückversicherung gegen ein Zuwenig an Liebe.“²²⁸

²²²Annette, Doll : *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*. S. 81.

²²³ Ebd., S.207.

²²⁴ Ebd., S.130.

²²⁵ Ebd., S.138.

²²⁶ Ebd., S. 81.

²²⁷ Ebd., S. 81.

²²⁸ Ebd. S. 82.

Erikas Mangel an freundliche und liebevolle Behandlung, wird durch ihre Besonderheit als Künstlerin verstärkt, durch ihre Unterscheidung von den anderen, die von ihr verachtet und für wertlos gehalten werden.

Erika hat niemals etwas mit Wärme umschlossen, auch nicht ihren eigenen Leib. Aber sie ließe sich gerne umschließen. (KS, S. 118)

Erikas Kleidungsstücke dienen ihr als Schutz vor Kälte ebenso auch läuft das parallel mit ihrem Wunsch nach einer beschützenden Mutter. Hier wird die Substitution von Liebe durch Kleidung bzw. die Analogie zwischen schützender Liebe und schützender Kleidung zum Ausdruck gebracht²²⁹. Der Mutterleib repräsentiert für sie die Wärme, die Sicherheit vor Gefahren genauso wie die Kleider, die sie kauft.

3.2.4 Erikas Sexualität als Entfremdung und Unterwürfigkeit

Im Mittelpunkt des Romans **Die Klavierspielerin** steht die Sexualitätsthematik, deren Untersuchung den Bezug zum eigenen Körper voraussetzt. So konnte und kann Erika nicht ihren Körper entdecken, wie auch keine sexuelle Lust empfinden, weil ihr das andere Geschlecht total fremd ist.

Der Eingriff der Mutter in ihre Intimsphäre hat zur Folge, dass ihr Körper etwas Gefühlloses, Kaltes, Totes, Leeres und vor allem Fremdes war.

Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd. (KS, S. 91)

Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände. Diese Hände sollen üben, sie solle nicht wie die Ameisen unter die Decke huschen und an dort an das Marmeladeglas fahren. (KS, S. 56)

Erika versucht dann durch Selbstverletzung und Schmerz etwas zu fühlen, und macht deshalb ihren Körper zum Gegenstand der alltäglichen Verstümmelungen. Doch „Auch wenn Erika sich schneidet oder wenn sie sich sticht, spürt sie kaum etwas“ (KS, S. 56).

Die Sexualität wird in **Die Klavierspielerin** auf den sexuellen Akt reduziert. Dabei werden die wenigen sexuellen Erlebnisse der Tochter Erika als

²²⁹ Annette, Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*. S. 84.

schlechte Erfahrungen beschrieben, denn die Männer wollen von ihr und von allen Frauen nur ihre eigene sexuelle Befriedigung.

Doch beim Liebesakt bleibt keine Frau lang grandios. Recht bald nahmen die jungen Herren sich charmante Freiheiten heraus, die auch noch im Freien andauerten. [...] Die Frau wird hernach belogen, betrogen und nicht oft angerufen. (KS, S.79)

Erika selbst fühlt nichts beim Geschlechtsakt, da sie die Liebe als Kind niemals erfahren hat und ihren weiblichen Körper so wie er ist nicht annehmen kann. Es geht hier um die Lust und ihre Störung durch Unterdrückungsmechanismen. Die Sexualität sieht sie nur als Mittel, Beziehungen mit Männern aufrecht zu erhalten und Männer an sich zu binden, auch wenn sie diese als „totes Gewicht“ ansieht.

Erika versuchte sie mit Leidenschaft und Lust an sich zu fesseln. Heftig mit Fäusten schlug sie auf das wippende tote Gewicht über ihr ein, [...] Sie hat nichts verspürt. Sie hat überwältigende Lust angedeutet, damit der Mann endlich wieder aufhört.[...] Erika spürt nichts und hat nie etwas gespürt. Sie ist empfindungslos wie ein Stück Dachpappe im Regen. (KS, S. 79)

Erika wünscht nach Zuwendung und Schutz wurde aber sehr schnell von jedem Mann verlassen: „Jeder Herr hat Erika bald verlassen, und nun will sie keinen Herrn mehr über sich haben“ (KS, S. 79). Weiter meint sie, dass diese Männer eine solche Frau wie sie niemals kennen werden, weil sie eine „außergewöhnliche Frau“.

Die Sexualität wird nicht als Liebesakt, sondern als Gewaltakt dargestellt. Die Sanktionierung der Frau durch den Mann wird in der modernen Gesellschaft als etwas „Normales“ und „Alltägliches“, wobei es keine Gleichberechtigung zwischen den beiden Geschlechtern gibt. Auf die Frau wird nicht mehr Wert gelegt.

Außerdem nimmt weiblicher Wert mit zunehmenden Jahren und zunehmender Intelligenz stark ab. [...] Doch für das Endergebnis zählen letztlich nur Falte, Runzel, Zellulitis, Grauhaar, Tränensack, Grossporigkeit, Zähnersatz, Brille, Figurverlust. (KS, S. 171)

So wird die Frau auf ihre Körperteile reduziert und mit einem Stück „Fleisch“ verglichen, das „hübsch sein und „eine gute Figur“ haben muss. Ihr Wert richtet sich nach ihren Körperformen.

Hübsch und gute Figur sind gefragt. [...] Bewertung je nach der Größe, die die weiblichen Kurven haben. (KS, S. 57)

Außerdem sind die Frauen „Möbelstücke“ (KS, S. 92), die die Männer nach ihrem Wunsch umstellen. Frauen sind dafür gemacht, die männlichen Triebe zu befriedigen.

Die erste sexuelle Begegnung im Roman finden wir in der Szene zwischen Erika und ihrem Cousin, der Medizinstudent ist und für eine kurze Dauer zu Besuch kommt. Dank diesem „Burschi“ -wie er sich nennen lässt- ist „plötzlich das Leben in das Haus eingekehrt, denn ein Mann bringt doch immer Leben ins Haus“ (KS, S. 41f). Die Szene wird detailliert geschildert, indem der junge Mann sein Genital und seine sexuellen Reize zur Schau stellt.

Das Genital vom Burschi ist nur notdürftig in dem Säckchen hineingezwängt worden, das an zwei Schnüren angenäht ist, welche über die Hüften laufen und seitlich zu je einer Schleife verknüpft sind, links und rechts. (KS, S. 42)

Wie „reife Früchte, die vom Baum gefallen sind“ (KS, S. 43) blicken die Mädchen des Dorfes und Hauses auf den jungen Mann und kugeln um ihn herum. Der Cousin braucht sie nur noch „aufzuheben und zu verspeisen“ (KS, S. 43) Er nimmt das Mädchen, welches sich anbietet, bei den Handgelenken und drückt und drückt. Er wendet eine geheime Hebelwirkung an, man sieht nicht genau wie, aber gezwungen, von seiner überlegenen Kraft und einen schmutzigen Trick, sinkt die Versuchsperson in die Knie, hin zu Burschis Füßen. Halb zog er sie, halb sank sie hin. [...] Hat er besonders gute Laune darf das Mädchen, das vor ihm am Erdboden krabbelt, ihm auch noch die Füße küssen, denn vorher lässt der Burschi nicht los. Die Füße werden geküsst, und das willige Opfer hofft dabei auf weitere Küsse, die süßer sind, weil sie heimlich gegeben und genommen werden (KS, S. 43).

Dieser Textausschnitt zeigt, inwieweit die Frau sich von dem Mann unterordnen lässt und zu seinem „Opfer“, seiner Dienerin wird. Sie liegt dem Mann zu Füßen und küsst diese sogar, was ihre kontrollierte Unterwürfigkeit symbolisiert. Auch Erika sinkt vor ihm zu Boden und berührt mit ihren Lippen „das rote Päckchen voll Geschlecht“ (KS, S. 46). Doch bevor sie anfängt, ist die Beziehung zu Ende, da der Burschi gleich „verschwunden“ ist. Da Erika zum ersten Mal die Sexualität mit dem Cousin erforscht, scheint es

bisher als etwas ganz Normales, abgesehen davon, dass er sie gleich danach verlassen hat. Doch gleich nach dieser Begegnung schneidet sich Erika mit der Rasierklinge in den Handrücken und empfindet dabei keinen Schmerz, was erstmals auf ihr abnormes Verhalten verweist. Erikas Verstümmelung tritt vor nach einem gescheiterten Akt vor, und geht auch auf die kontrollierte Lust durch die Mutter zurück.

Aus einem vielschichtigen Paket wickelt sie sorgfältig eine Rasierklinge heraus. [...] Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, [...] Es tut überhaupt nicht weh. (KS, S. 47)

Dass Erika sich nicht normal verhält zeigt auch die Szene, wo sie die Peep-Show besucht. Die sich dort befindenden Kabinen werden ausführlich beschrieben. Die Männer können hineingehen und Geld hineinwerfen, damit sich die Sichtschlitze öffnet, und dann können sie eine nackte Frau für einen Moment beobachten. Dabei wird die Frau zum Sexobjekt und die Sexualität etwas Vermarktetes, was Geld kostet, bzw. zur Ware: Hat der Mann Geld, so genügt es Münzen in den „unersättlich klaffenden Schlitz“ (KS, S. 52) hineinzuworfen, und nackte Frauen, die sich „strecken und reckeln“ (KS, S. 52) zu sehen, denn es gibt „keinen Dienst ohne Gegenleistung. Sie zahlen und bekommen dafür etwas“ (KS, S. 53), hier eine Show.

Nach der Reihe wechseln sich diese Frauen in der Peep-Show in Form einer Kette ab, und der Gast bekommt in Intervallen ein anderes Fleisch zu sehen (KS, S. 52), denn der Käufer kann leider die nackten Frauen nicht mitnehmen, sie stehen da nur zur Schau, aber „am liebsten nähm man eine gleich mit, egal welche, im Prinzip sind sie alle gleich“ (KS, S. 53). Sie unterscheiden sich nur in „der Haarfarbe“, doch ihre Aufgabe ist gleich und wird nur auf die Befriedigung des männlichen Geschlechtsorgans eingeschränkt, so hat „die geile Sau hinter dem Fenster zum Ausgleich den dringenden Wunsch, dass diesen Ochsen hinter den Glasfenstern der Schwanz abreißt beim Wichsen“ (KS, S. 53), und „auf diese Weise hat jedes etwas vom anderen“ (KS, S. 53). Die Peep Show wird hier in ihrer erfüllten Unerfüllbarkeit der wahren Lust ironisiert.

Von der Vermarktung der Sexualität ist auch hier die Rede in Die Klavierspielerin. So befinden sich in der Stadt Wien Sex-Shops, in denen man

kaufen kann, „worauf man Lust bekommen kann“ (KS, S. 52). Es gibt aber auch „Bücher und Hefte, Schmalfilme und Video-Kassetten“ (KS, S. 53).

Als Erika „ganz Frau Lehrerin, die Lokalität“ (KS, S. 55) - die für Männer speziell eingerichteten Kabinen - betritt, „will sie nichts als „weiter zuschauen. Hier in dieser Kabine, wird sie zu Garnichts“ (KS, S. 55), sie ist weder Frau noch Mann, sondern nur „ein kompaktes Gerät in Menschenform“ (KS, S. 55). Die Frau verliert ihr Ich und wird hier von der auktorialen Stimme als „Gerät“, Maschine sprachlich umschrieben. Erika hat keine sexuellen Triebe, sie fühlt nichts und hat „ein Gefühl von massivem Holz dort, wo der Zimmermann bei der echten Frau das Loch gelassen hat“ (KS, S. 55). Sie hat keine Erkennung von ihrem eigenen Geschlecht: „Es ist schwammiges, morsches, einsames Holz im Hochwald, und die Fäulnis schreitet voran. [...] Sie verwest innerlich“ (KS, S. 55). Hier werden zwei Empfindungsdimensionen, die der fehlenden Lust mit der des Stoffs - Holz - aus dem die Einrichtung besteht ausgetauscht.

Und auch anderen Frauen wird jeder Wert abgesprochen und sind für den Mann mit einer Leere identisch, denn auch bei ihnen schaut der Mann auf „das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel.“ (KS, S.56). Auch die männliche Sexualität wird mechanisch, lieblos und nüchtern geschildert. Es geht dabei nur um die Befriedigung der männlichen Triebe. So ist der Mann nur ein „Schütze der seinen Gummiwurm ins Ziel bringt.“ (KS, S. 57)

Nach diesen Szenen ist Erika wieder allein mit sich und ihrem Rasiermesser und schneidet sogar ihre Geschlechterorgane. Man bekommt Gänsehaut, wenn man sich vorstellt, was für Schmerzen und wie sie erleidet, doch ihr tut „wie üblich nichts weh“ und empfindet es sogar als „beruhigend “ (KS, S. 91). Später wird es uns klar, dass Erika an einer psychischen Störung leidet, was insbesondere in der Selbstzerstörung und der fremden Sexualität deutlicher wird.

Der Übergang vom Kind zur Frau wurde von ihr nie vollzogen und Sexualität wurde ihr als etwas Verbotenes vermittelt, deshalb kann sie sich in ihrer Rolle als Frau in der Gesellschaft nicht abfinden. Das Verbot verstümmelt den

eigenen Willen, wird durch den männlichen Willen als Macht ausgetauscht. (s. die Bedeutung des Verbots bei Foucault).

3.2.4.1 Erikas sado-masochistische Sehnsüchte

Der Begriff Masochismus wurde erstmals von Richard von Krafft Ebing (1840-1902) in seiner Schrift „Psychopathia Sexualis“ (1886) geprägt. Krafft Ebing definiert den Masochismus, wie folgt.

Unter Masochismus verstehe ich eine eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis, welche darin besteht, dass das von derselben ergriffene Individuum in seinem geschlechtlichen Fühlen und Denken von der Vorstellung beherrscht wird, dem Willen einer Person des anderen Geschlechtes vollkommen und unbedingt unterworfen zu sein, von dieser Person herrisch behandelt, gedemütigt und selbst misshandelt zu werden.²³⁰

Vergleicht man folgende Definition mit dem Anfang des Romans **Die Klavierspielerin**, wo Erika Walter Klemmer zu beherrschen versucht, so stellt man fest, dass es bei Erika anders als in der Regel vorkommt. Statt von Klemmer „beherrscht“ zu werden und dem anderen Geschlecht „unterworfen“ zu sein, versucht sie dem Schüler ihre Regel aufzuzwingen. Zunächst herrscht ein Lehrer-Schülerverhältnis, indem sie die einzige „Herrin“ ist. Es kommt sogar in vielen Szenen des Romans vor, dass sie diejenige, die ihn demütigt. Doch dann wechseln die beiden die Rollen und Erika „will sich von dem Mann völlig aufsaugen lassen, bis sie nicht mehr vorhanden ist“ (KS, S. 209). Sie schreibt ihm einen Brief, indem sie ihn bittet, sie zu beherrschen, und erklärt ihm deutlich, dass sie „herrisch behandelt, gedemütigt und misshandelt“ werden möchte.

Erika zieht sich Klemmer als Strafe zu. Und zwar in der Art, dass er sie mit Genuss so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken, die ich gesammelt habe, und auch den Lederriemen und sogar Ketten!, die ich ebenfalls habe, fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt, wie er es nur kann. Er soll seine Knie dabei in den Leib bohren, bitte sei so gut. (KS, S. 218f)

Erikas Paradoxon besteht aber in ihrem Wunsch, dass Walter Klemmer „an ihr eine Quälerei vollzieht“ (KS, S. 226), und gleichzeitig, dass er ihr keine

²³⁰ Zitat . n. Richard von Krafft- Ebing: Psychopathia sexualis, Stuttgart: Enke 1989. S. 60. Michael Gratzke: Liebeschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und Masochismus in der Literatur. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2000. S. 13.

Gewalt zufügt, auch wenn sie sich das insgeheim wünscht. „Erika wird sich Klemmer vollkommen entziehen, falls er sich weigern sollte, ihr Gewalt zuzumuten. [...] Nur unter Bedingung von Gewalt jedoch, darf er sich Erika zulegen.“ (KS, S. 216). Sie möchte also nicht, dass Walter sie sanft und liebevoll behandelt, sondern dass er sie schlägt, fesselt und misshandelt. Aufgerufen sind hier Zusammenhänge, die aus den Theoretisierungen des Sado- Masochismus bekannt sind, wie etwa Gilles Deleuze in „Le froid et le cruel“ vorgenommen hat. Im Anschluss an Deleuze hat Slavoj Žižek darauf hingewiesen,

dass der Masochismus nicht als bloße symmetrische Umkehrung des Sadismus begriffen werden [...] [kann]: Der Sadist und sein Opfer geben nie ein komplementäres sado-masochistisches Paar ab. In der Reihe der Züge, die Deleuze als Beweis für ihre Asymmetrie aufzählt, ist der entscheidende die *Opposition zweier Modalitäten der Negation: Beim Sadismus begegnen wir direkter Negation, gewaltsamer Dekonstruktion und Quälerei*, während die Negation beim *Masochismus die Form einer Fiktion, eines ‚Als ob‘* annimmt, das mit der Wirklichkeit gar nicht übereinstimmen will. (Hervorhebung von uns)²³¹

In der masochistischen Szene kontrolliert der, der sich quälen lässt – hier Erika – die gesamte Szene; sie instituiert die Regeln und macht sich zur eigentlichen Herrin der Beziehung und an ihr geübten Gewalt. Auf der anderen Seite erklärt Liebrand Claudia „der Partner der sado-masochistischen Konstellation der ihm zgedachten Rolle, wird nicht gewachsen zeigen; er entscheidet sich für Aggression und Vergewaltigung die ‚die Form einer Fiktion‘, eines ‚Als ob‘ annehmen sollte, und damit gegen die Negation beim Masochismus. Überdies ist „die Masochistin, die im Brief an den Geliebten die Spielarten ihres Gequält-Werdens so präzise vorgeschrieben hat, eine, die mit diesen Wünschen gleichzeitig deren Negation verhandelt.“²³²

Erika wird sich aus Liebe verweigern und verlangen, dass mit ihr geschehen soll, was sie in dem Brief bis ins Detail (ein)gehend fordert, wobei sie inbrünstig hofft, dass ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt. (KS, S. 216).

²³¹ Claudia, Liebrand: *Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. S. 34f.

²³² Ebd., S. 34.

Es werden in **Der Klavierspielerin** Liebesszenarien als Kriegsszenarien geschildert. Der Brief, den Erika Walter geschrieben hat führt detailliert Unterwerfungsszenen und sado-masochistische Liebeserklärungen aus. Das folgende Zitat übernimmt einen Essaycharakter und kommentiert, interpretiert Erikas masochistische Liebeslust.

Sie gibt ihre Freiheit zwar auf, doch sie stellt eine Bedingung; Erika Kohut nützt ihre Liebe dazu aus, dass dieser Junge ihr Herr wird. Je mehr Gewalt er über sie erhalten wird, umso mehr wird er aber zu ihrem, Erikas willigem Geschöpf. Klemmer wird schon ganz ihr Sklave sein, wenn sie zum Beispiel in die Ramsau fahren, um in den Bergen dahinzuspazieren. [...] Das ist der einzige Weg, auf dem die Liebe sich nicht vorzeitig auszehrt. Er muss überzeugt sein: diese Frau hat sich mir ganz in die Hand gegeben, und dabei geht er in Erikas Besitz über. (KS, S. 200)

Das sado-masochistische Verhalten, das in **Der Klavierspielerin** inszeniert wird, symbolisiert den „impliziten Sado-Masochismus“ von Liebesbeziehungen, die in der Wirklichkeit kriegerischen Auseinandersetzungen ähneln. Doch hinter den lieblosen, gefühlsleeren Liebesakten- und Handlungen und Folterinszenierungen versteckt sich auch die Hoffnung, dass Liebe nicht Tortur, Folter und Qual, sondern ihre Suspendierung wird.

Das Verhältnis von Herr und Knecht, von Herrschen und Beherrscht-Werden, welche das Mutter-Tochter Verhältnis charakterisieren, wiederholen sich in der Beziehung zwischen Erika und ihrem Klavierschüler Walter Klemmer, jedoch bei Erikas innerem Wunsch, dass sich dies nicht nach ihren im Brief ausgeführten Wünschen geschehe.

Das Lehrerin-Schüler-Verhältnis wandelt sich im Laufe des Romans zu einer sadomasochistischen Beziehung, in der auch Erika versucht, ihren Schüler zu kontrollieren. So versuchen beide Figuren jeweils über den anderen zu herrschen und sich gegenseitig erst einmal Untertan zu machen.

Erika Kohut vereinigt zwei sexuelle Perversionen in sich. Zum einen wird sie zur Sadistin und quält Klemmer, denn „nie könnte sie sich einem Mann unterordnen, nachdem sie sich so viele Jahre der Mutter untergeordnet hat.“ (KS, S. 16). Sie „hält ihn fern von sich“ (KS, S. 212) und droht sogar, ihn zu verlassen, wenn er ihr gehorcht. Zum anderen schreibt Erika einen Brief an

Klemmer, in dem sie ihm ihre masochistischen Wünsche mitteilt. Erika Kohut lebt seit jeher in einem mütterlichen Patriarchat und möchte dieses überwinden, indem sie sich in gesteigerter Form dem Mann hingibt. Sie fordert von ihm „viele saftige Ohrfeigen“ (KS, S. 272), „Brutalität und Gründlichkeit“ (KS, S. 273) oder „an Klemmers steinhartem Schwanz zu ersticken“ (KS, S. 273). Ruft man sich die einleitende Definition des moralischen Masochismus als Destruktion des eigenen Ichs mit Hilfe von Gewalt seitens einer Autorität und ohne libidinöse Empfindungen noch einmal in Erinnerung, wird man zweifelsohne an dieser Stelle für Erika Kohut diese Form des Masochismus festhalten können.

Von sexueller Erregung seitens Erikas kann hier nicht die Rede sein, wohl aber von einem gesteigerten Gefühl der Schuld, welche mittels Gewalt bestraft werden soll. An einigen Stellen zeigen sich jedoch ihre reale Angst vor Schlägen und ihr Wunsch nach liebevoller Berührung.

„Erika wünscht, dass er sie [...] innig küsst und nicht schlägt“ (KS, S. 272). Masochistische Handlungen scheinen sie nur in ihrer fiktiven Vorstellung zu reizen, denn eigentlich hat Erika „entsetzliche Angst vor Schmerzen“ (KS, S. 272).

Erika erhofft sich als Liebesbeweis eine Absage Klemmers an ihre Forderungen und scheint in ihm die Bestätigung des Mythos der wahren Liebe zu entdecken. Klemmer soll ihrem Wunsch nach Schmerz widersprechen und somit ihre Vorstellung der wahren Liebe real werden lassen, die sie in ihrem Leben noch nie erfahren hat. Er soll ihr „Retter“ sein (Vgl. KS, S. 272). Klemmer kann diesen Wunsch jedoch nur enttäuschen und kommt letztendlich dieser implizierten Liebesehnsucht nicht nach. Nachdem ihn Erika immer wieder von sich gewiesen und ihn in seiner Männlichkeit gekränkt hat vergewaltigt er sie in ihrer eigenen Wohnung ohne ihre Neigungsgefühle in Betracht zu ziehen (Vgl. KS, S. 290). Die ambivalente Rolle von Erika Kohut zeigt sich darin, dass sie „Schwäche zeigen [möchte], doch die Form ihrer Unterlegenheit selbst bestimmen [will]“ (KS, S. 245). Erika ist in ihrer Phantasie die Regisseurin und Schauspielerin zugleich; sie

will hoffen, dass Klemmer sie Subjekt ihrer Wünsche und Hoffnungen werden lässt.

Erikas Unterwürfigkeit wiederholt sich auch in ihrer Beziehung zu Klemmer, doch ist es in diesem Fall eine selbstbestimmte, keine fremdbestimmte Unterwürfigkeit, wie es in Bezug zur Mutter der Fall ist. Sie schränkt die Herrschaft und Macht als heterogene dadurch ein, und holt sich ihren Willen an der Stelle des „Willens zur Macht“ zurück.

Erika wird zum Opfer, weil sie sich selber als solches sieht. Erika scheitert in der Beziehung zu Klemmer an zwei Punkten. Zum einen versucht sie mit dem Eingehen einer Beziehung zu Klemmer sie aus der Macht- und Herrschaftsbeziehung mit der Mutter auszubrechen würde, doch kehrt sie am Ende zur Mutter zurück. Zum anderen möchte sie die Kontrolle über Klemmer gewinnen, doch ist sie auch ihm schlussendlich sowohl körperlich als auch emotional unterlegen. Schließlich scheitert sie trotzdem an ihrer stillen Hoffnung, dass Klemmer sie mit einer ausgeglichenen Liebesbeziehung versöhnen wird. Im Grund hat die Mutter sie nicht ganz zerstört.

Demnach stellen wir auch fest, dass Erika uns vom Text als passive Voyeuristin und Masochistin vorgeführt wird, als jemand, der sich in das Projekt Masochismus und Voyeurismus zu flüchten versucht, und eine gespaltene Identität aufweist.

Sexualität lebt sie als Voyeurin aus, und Liebesbeziehungen erlebt sie in sado-masochistischen Ritualen. Dazu besucht Frau Professor Peep-Shows und Porno-Kinos und beobachtet nackte Frauen auf dem Drehteller. In der Kabine riecht sie an, von Männern verwendeten, benützten und zerknüllten Taschentüchern. Dies ist das zweite Leben von Frau Professor Kohut. Außerhalb ihres Lebens für die Musik, das aus festgelegten Regeln besteht, versucht Erika in der sexuellen Spielart des Masochismus selbst Regeln zu setzen und die Machtverhältnisse umzukehren. Eigentlich ist die Peep Show sowie die aufgeschriebenen masochistischen Wünsche ein Erprobungsfeld für die Wiedergewinnung ihrer Subjektivität und gescheiterten, verhinderten IMAGO in der Mutter. (s. Kristeva: Revolution der poetischen Sprache).

3.2.4.1.1 Erikas zensierter Körper und Gewalt an sich selbst

Paradigmatisch für die totale Verneinung der eigenen Weiblichkeit in **Die Klavierspielerin** ist die Reduktion des weiblichen Körpers auf ein (kopfloses) Lustobjekt²³³. Dies führt zur Entfremdung des eigenen Körpers und „zur dauerhaften irreparablen Schädigung der weiblichen Hauptfigur.“²³⁴. Erika ist nicht mehr in der Lage, ihren Körper zu fühlen oder sexuelle Lust zu empfinden. Auch beim Schneiden am eigenen Körper empfindet sie keinen Schmerz, weil sie auf Lustlosigkeit – und Feindlichkeit²³⁵ erzogen wurde, aber auch, weil sie dem mütterlichen Schmerz unendlich ausgesetzt wurde, ist sie darauf unempfindlich worden und hat sich abgehärtet. Sexualität, Körperlust und Sinnlichkeit wurde ihr als etwas Verbotenes vorgestellt. Renata Cornejo hat darauf hingewiesen, dass „Die im Roman asexuell gekennzeichnete Mutterfigur“, die normale weibliche sexuelle Entwicklung hinderte und daher den Körper nach der Sozialisation zu einem Fremdkörper, zu einem leblosen „unempfindliche [n] Loch im Sarg“ machte (Vgl. KS, S. 199).

Die mütterliche Gefangenschaft hat Erika zu einer Person gemacht, die sich selbst und anderen fremd bleibt. Sie ist unfähig, ihren weiblichen Körper bzw. ihr Dasein als Frau anzunehmen, ebenso auch unfähig mit dem anderen Geschlecht umzugehen.

Sie ist bald keiner sexuellen Regung mehr fähig, sie empfindet ihre Gebärmutter und Geschlechtsorgane als „Fäulnis“ zwischen ihren Beinen, die sich wie „gefühllose weiche Masse“ und „Moder, verwesende Klumpen organischen Materials“ (KS, S. 198) anfühlen. Ihr Körper bleibt kalt und stumm, gleich einer Tür, die „keinen Millimeter nach [gibt], weil sie versperrt ist“ (KS, S. 125), woran schließlich auch ihr Ausbruchsversuch scheitert, als sie eine ‚Liebesbeziehung‘ zu einem Mann einzugehen versucht.²³⁶

Wieder sucht sie nach der vermissten Weiblichkeit, die, da niemals zum Leben erwacht, zu keiner Regung fähig ist. Somit stehen Erikas Masochismus mit ihrem Voyeurismus in Verbindung, dem Wunsch nah, in der Tiefe des

²³³ Renata, Cornejo: *Das Dilemma des weiblichen Ich*. S. 168.

²³⁴ Ebd., S. 168.

²³⁵ Ebd., S. 168.

²³⁶ Ebd., S. 168.

Körpers die Essenz des Weiblichen aufzuspüren und sichtbar zu machen. Sie degradiert zu diesem Zweck ihren eigenen Körper zum Forschungsobjekt, der ihr noch so „fürchterlich fremd“ ist (KS, S. 91).

Eine der Folgen der Körperentfremdung in **Die Klavierspielerin** im Anschluss an Claudia Liebrand, ist Erikas Versuch ihr „Gefühlsdefizit“²³⁷ durch Schaulust zu kompensieren. Allerdings wird die Schaulust niemals zur Lust, auch nicht beim Rezipienten, der selbst in die Rolle des Voyeurs gedrängt wird. Das Selbe muss Erika auch bei sich selbst zur Kenntnis nehmen, dass „Ihr Körper noch nie, nicht einmal in Erikas auf gespreizter Standardpose vor dem Rasierspiegel, seine schweigsamen Geheimnisse preisgegeben [hat], nicht einmal seiner eigenen Besitzerin“ (KS, S. 111f). Sie sucht und sucht aber sieht nur das Nichts, die Leere, ein Loch. „Entsetzlich 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“ (KS, S. 201). Erika verhält sich beim Voyeurismus wie ein Mann. Er ist eigentlich derjenige, der Frauen in Peep-Shows zuschaut. Das Empfinden ist jedoch das einer Frau. So beinhaltet sie beides zugleich. Sie versucht sich in den Mann hineinzusetzen, um zu schauen, wie er denken würde, bleibt jedoch vom Körper her eine Frau. Im Grunde ist Erikas Identität eine gespaltene, gemischte Identität, die weder ganz unterworfenen Frau ist, auch keine autonome und auf ihr Bild libidinös reagieren könnte, noch ist sie mit der phallischen Macht ihrer Mutter und Klemmers zu identifizieren.

Das Schauen und Zuschauen stellt für sie eine der wenigen Möglichkeiten dar, überhaupt etwas zu fühlen. [...] 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 Körpererinnere „männliche Blick“ dient Erika nicht zur Lustgewinnung (wie beim Mann), sondern zur Machtgewinnung über ihren eigenen Körper, über ihre Mutter oder später über den Schüler Walter Klemmer.²³⁸

²³⁷ Ebd., S. 171.

²³⁸ Ebd., S. 172.

Weiter besteht die Konsequenz der mütterlichen Autorität und Macht in der Umkehr der Gewalt in aggressive Handlungen, seien diese nach außen oder hin oder nach innen gegen sich selbst²³⁹. Erika fügt anderen und sich selbst Schmerzen zu und macht das absichtlich und bewusst. Draußen in der Straßenbahn schlägt sie Menschen in den Rücken mit ihren „Streich- und Blasinstrumenten“ (Vgl. KS, S. 18). Da die Musik ihr aufgezwungen wurde benutzt sie Musikinstrumente zur Gewalt und Machtausübung gegenüber den anderen.²⁴⁰ Doch nicht folgenlos sind die Beziehungen zur Mutter und den wenigen Männern, denen sie begegnet ist, auf ihre Identitätsbildung. Die erlittene Gewalt hat sie zu Rache-Schlägen geführt. Vielleicht liegt darin eine neu gewonnene Freiheit, die Gewalt von der Gewalt befreit.

Manchmal nimmt sie, je nach Laune, ein Instrument samt Tasche in die eine Hand und setzt die Faust der anderen voll Heimtücke in fremde Wintermäntel, Umhänge und Lodenjoppen hinein“ (KS, S. 19).

Erika sucht willkürlich Opfer aus, und prügelt mit ihren Waffen bzw. Musikinstrumenten auf sie ein. Der Symbolcharakter ihres Gewalt- und zugleich Musikinstruments ist nicht harmlos.

Die gescheiterten Versuche Erikas, der Mutter zu entkommen führen zum „masochistischen Drang“ bzw. zur Selbstzerstörung des Weiblichen Ich.²⁴¹ So übt Erika Gewalt an sich selbst, spickt sich mit Spitznadel und verletzt sich mit einer Rasierklinge (Vgl. KS, S. 251). Erikas „Schneiden am eigenen Körper“ lässt sich als „Ausdruck der Entfremdung von der eigenen Weiblichkeit und der Körperentfremdung, als tragisches Beispiel für die Abwertung und Ablehnung des eigenen Frauenseins“ annehmen.²⁴²

Wir schließen unser Kapitel mit einem Zitat von Renata Cornejo, indem sie fast alles was wir bisher ausgeführt haben, als Erikas Unterdrückungsmechanismen, Identitätsverlust, Fremdkörper und Entsubjektivierung resümiert.

Erika erfährt auf diese Art und Weise im Endeffekt eine doppelte Unterdrückung. Sie ist einerseits als entrechtetes, weibliches Individuum, dem

²³⁹ Ebd., S. 172.

²⁴⁰ Ebd., S. 172f.

²⁴¹ Ebd., S. 173.

²⁴² Ebd., S. 174. Zit. n. Teuber, Kirstin: Ich blute, also ich bin. S. 5-27.

alle Chancen zum sozialen Aufstieg [...] verwehrt bleiben, Opfer patriarchaler Gewalt- hier repräsentiert durch die phallische Mutter [...] Außer dieser gesellschaftlich bedingten Schädigung des Weiblichen wird sie aber auch andererseits Opfer der Patriarchalen sexuellen Herrschaftsmechanismen und Normen (Vergewaltigung...), potenziert durch die Rolle der Mutter in der Funktion der Komplizin eines Systems, das die weibliche Sexualität als subversives Element verdrängt oder das den weiblichen Körper als Schau- und Lustobjekt domestiziert. Erika kann insofern als Symbol einer auf den Körper reduzierten ‚kopflosen‘ Frau gelesen werden [...], für die ihr eigener Körper zu einem ‚Fremd-Körper‘ [...] geworden ist: „Sie fühlt nichts“ (KS, S. 89). Indem sie nichts fühlt, ist sie auch nichts, das weibliche Ich wurde definitiv ausgelöscht.²⁴³

Erika ist als Opfer einer doppelten Entfremdung und Anomie seitens eines dem Weiblichen und dessen Autonomie unterdrückenden Systems, erstens durch die Mutter, die nicht nur patriarchale Macht- und Herrschaftsreflexe verinnerlicht, aber auch reproduziert und als Erbe weiterleitet, andererseits durch die männliche Objektation und Gewaltausübung seitens einer Sexwirtschaft und Klemmer, von dem sie still und innerlich erhofft, dass er ihr Schreiben nicht ernst nimmt.

Wir sind doch zum Teil anderer Meinung als Cornejo, und fassen diese Hoffnung Erikas als Glauben an das Menschliche und Humanität, trotz allen erlittenen Misshandlungen.

3.3 Von der "Bio-Macht" und den Machteffekten in *Die Klavierspielerin*

Nach der Analyse des Romans, sind wir zu den Schlussfolgerungen gekommen, dass die Mutter-Tochter Beziehung in **Die Klavierspielerin** anhand des Foucault'schen Konzepts von Macht- und Herrschaftsverhältnissen gedeutet werden sollte. Die unfreien Bedingungen der mütterlichen Liebe, die sich schon im Kunstwahn und Perfektionsdrang manifestieren, führen zu Verhältnissen der Subordination und Objektation, der Verdinglichung (bzw. einem über- und untergeordneten Verhältnis), die die Tochterfigur unterjocht und komplett kontrolliert. Diese anmaßende, einem Staatsgebilde ähnelnde Machtinstanz der Mutter erinnert an die Position des Monarchen und Souveräns im 16. Und 17. Jahrhundert, die Michel Foucault in seiner *Analytik der Macht* zu beschreiben versucht. Da die

²⁴³ Ebd., S. 177f.

Desintegration der souveränen Macht des Herrschers durch die Liberalisierung und Demokratisierung, durch die revolutionären Bewegungen kam, übertrug dieser letzte, Foucault nach, einen etwas verzerrten Teil seiner autoritären Macht auf eine dem Subjekt übergeordnete Form – die Familie.

Die Familie fungiert als ein Epochen- und Gesellschaftsverhältnisse transzendierendes Gebilde, da die ihr innewohnenden Verhältnisse und Herrschaftsstrukturen erst in letzter Zeit relativiert werden. So scheinen die Machtstrukturen und ihre Distribution ebenfalls in Jelineks Roman von Anfang an evident zu sein: Der ausgesonderte Vater überlässt das Zepter der Macht der Mutter, die diese *ad absurdum* ausnutzt. Da die Familie, ungeachtet der Tatsache, dass sie eine einheitliche Form bildet, in ihrer Grundstruktur vielförmig ist, die Machtstrukturen in jeder anders verteilt werden, kann man Foucaults Meinung zustimmen, dass sich die Macht „von Mächten, von Mannigfaltigkeiten an Fragen und Machteffekten her konstruieren [lässt] und von [da heraus] funktioniert.“²⁴⁴ Die Macht kann erst an und aus *Machteffekten*, bzw. aus Bedingungen und Voraussetzungen abgelesen werden, weil daraus entstehend. Dies gibt zu verstehen, dass Jelinek auf die Bedingungen, bzw. ökonomische reflektiert, die männliche Machtstrukturen unter Bedingungen auf weibliche Denk- und Verhaltensweisen übertragen und ein Konservatismus herbeiführen, und was Foucault „Bio-Macht“ nennt.²⁴⁵ Diese Konstituierung der Herrschaftsverhältnisse wird in **Die Klavierspielerin** durch die machtevozierende Relation Erwachsener-Kind, d.h. Mutter-Tochter durchgeführt.

Die Sexualität, ein anderer Schwerpunkt des Roman **Die Klavierspielerin** wird auch anhand des Foucault'schen Konzepts der Macht angedeutet. Dabei steht im Zentrum der Handlung eine Juxtaposition von Domination und Subordination, die Michel Foucault in seiner *Analytik der Macht* folgendermaßen beschreibt.

Nicht zwangsläufig haben diejenigen, die die Macht ausüben das Interesse, sie auszuüben; diejenigen, die das Interesse haben, sie auszuüben, üben sie

²⁴⁴ Michel, Foucault: *Analytik der Macht*. (hrsg. v.) Daniel, Defert; François, Ewald. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. S. 131.

²⁴⁵ Ebd., S. 129

nicht aus und das Begehren nach Macht treibt zwischen der Macht und dem Interesse ein noch immer einzigartiges Spiel.²⁴⁶

Erikas Dominationsversuch, bei dem sie sich als Herrscherin über Walter Klemmer und ihren eigenen Körper profilieren will, scheitert an den von der (patriarchalen) Gesellschaft vorgeschriebenen Normen. So sind Pornofilme die einzigen Orte, wo sie sich eine schwankende sexuelle Position zwischen Domination und Subordination erfindet. Die Position des Voyeurs, die Erika annimmt vergleichen wir mit der Figur des „Königs“ bei Foucault. Erika ist diejenige, die die Macht über die Protagonisten der Pornofilme übernimmt.

Es gibt in der Überwachung, genauer im Blick der Überwacher etwas, das der Lust am Überwachen und der Lust am Überwachen der Lust nicht fremd ist.²⁴⁷

Der Geschlechtsverkehr vor ihren Augen und die brodelnde Lust in einer Peepshow agieren in Erikas Fall als fluide Grenzen in schon vorher determiniertem System von Macht und Machtverhältnis. Die Abhebung der Lust vom Sex hat sich nach Foucault das Christentum angeeignet.²⁴⁸ Es kam hier ebenfalls zur Medizinisierung der Sexualität.

Während in der ars erotica eher (pharmazeutischen oder somatischen) Mittel medizinisiert werden, die zur Intensivierung der Lust dienen, hat man im Abendland eine Medizinisierung der Sexualität selbst, als ob sie die Zone besonderer pathologischer Zerbrechlichkeit in der menschlichen Existenz wäre. Alle Sexualität läuft Gefahr, sowohl krank zu sein als auch in unendlicher Zahl Krankheiten zu erregen.²⁴⁹

Dieser Mangel an sexueller Stellung/Bedeutung und diese betäubte Sexualität sind äußerst überbestimmt, kulturell und individuell zugleich. Erika versagt sowohl musikalisch als auch sexuell, weil sie sich in keinem dieser Bereiche als Entität konstituieren kann. Diese Verbindung zwischen musikalischem und sozialem oder sexuellem Versagen, hat eine ehrwürdige Tradition im deutschen Künstlerroman und in der abendländischen Kultur.

3.4 Fazit

²⁴⁶ Ebd., S. 61.

²⁴⁷ Ebd., S. 129.

²⁴⁸ Ebd., S. 134.

²⁴⁹ Ebd., S. 134.

Erika Kohut ist eine Klavierlehrerin, gescheiterte Solopianistin, die ihre Schüler quält, ihren Ausgleich zur Strenge ihres Alltags im Konservatorium in Pornokinos sucht, und sich dabei noch für eine ganz besondere Frau hält, die mit dem Pöbel nichts gemein hat. Dies ist ein Lebenszeugnis im Stil der *Anthologie von Existenzen* von Michel Foucault, in der er Schicksale von Menschen versammelt, die der alltäglichen aber auch wie hier der elterlichen Macht ausgesetzt sind.²⁵⁰ Foucault versuchte in jener Anthologie das Leben infamer Menschen zu archivieren, also solche, die nie Teil der kanonisierten Menschengeschichte wurden, und doch viel über sie aussagen. Ihre Schicksale zeigen die zerstörerische Kraft von Diskursen und von Machtstrukturen. In dieser Arbeit wird dieser Wirklichkeitsanspruch Jelineks an ihren Figuren Mutter und Tochter untersucht.

Elfriede Jelinek geht „von einem Konzept der Gesellschaft aus, in dem die Idee von Individualismus und Souveränität des Subjekts, der weiblichen Inbegriffe, eine Illusion ist, kann ihr Roman **Die Klavierspielerin** (1983) als Angriff auf das Klassenbewusstsein der bürgerlichen Gesellschaft, v. a. auf dessen Formen weiblicher Sozialisation gedeutet werden“²⁵¹. Sie hat die Mutter-Figur als solche beschrieben, die für ihre Hoffnung auf den ersehnten gesellschaftlichen Aufstieg einen Weg anbieten könnte. Dieser Weg führt über ihre Tochter. In der Kunst des Klavierspiels hat sie ihre Chance gewittert und ihre Tochter nicht nur angehalten, sondern zum Klavierspiel gedrillt und hat auf Wünsche ihrer Tochter keinerlei Rücksicht nehmen können. Frau Kohut übt auf ihre Tochter nicht nur psychische Gewalt mit dem Ziel einer von ihr erträumten Karriere aus, sondern auch physische Gewalt, die in dieser Mutter-Tochter Beziehung nichts Fremdes ist. Ums Überwachen geht es in **Die Klavierspielerin** mindestens so sehr wie ums Strafen. Kunst, Sexualität und soziales Leben werden als Machtfragen behandelt, was für das, was sich durch alle Ebenen der Gesellschaft zieht repräsentativ ist. Was Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* als „Zuchtgewalt“ bezeichnet, könnte mit den Taten und Zielen von Frau Kohut übersetzt werden.

²⁵⁰ Michel, Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*. Merve Verlag, Berlin, 2001. S. 69.

²⁵¹ Renata, Cornejo: *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 152.

Die Zuchtgewalt ist in der Tat eine Macht, die, anstatt zu erziehen und zu entnehmen, vor allem aufrichtet, herrichtet, zurichtet – um dann allerdings um so mehr entziehen und entnehmen zu können.²⁵²

Frau Kohut erzieht ihre Tochter nicht, sondern drillt sie zur Pianistin, was ihr gesellschaftliches Ansehen bringen soll. Für Foucault „beruht die Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung“²⁵³. Dabei bezieht er sich auf die Machtausübung aller Disziplinaranstalten, eines Militärlagers, in dem Disziplin durchgesetzt wird. Als hätte sich Frau Kohut das Militärlager zum Vorbild genommen, so fordert sie die strikte Einhaltung, der von ihr aufgestellten Regeln. Das „Militärlager Kohut“ befindet sich in einer Mietswohnung im achten Wiener Gemeindebezirk und gleicht einem „Observatorium“²⁵⁴. Die Funktion des Offiziers hat die Mutter übernommen, sie herrscht in der „Hauptstätte einer Macht“²⁵⁵ – ihrer Macht. Da der Vater gestorben ist, bleibt die Mutter mit einer einzigen Stimme, ihrer Stimme, wie im Tribunal wahlberechtigt und fällt Entscheidungen.

Möchte man das Ziel von Erikas Voyeurismus die Entmystifizierung des Weiblichen nennen, so darf man auch die Szene der Entblößung von Mutter Kohut im gemeinschaftlichen Ehebett nicht außer Acht lassen. Folgt man der Theorie Freuds und Lacans, ist der sogenannte Kastrationskomplex bei Kindern, also die Erkenntnis des abwesenden Phallus der Frau, elementar wichtig zur Identifikation mit dem eigenen Geschlecht. Da Erika sich aber, aufgrund der Abwesenheit des Vaters und der mütterlich-autoritären Rolle, nie „normal“ von ihrer Mutter lösen konnte, bleibt sie der präöedipalen Phase verhaftet, und imaginiert demgemäß die Mutter als phallisch.

Erikas Suche nach ihrer Geschlechtsidentität ist schließlich die Suche nach der „Abwesenheit und Anwesenheit des Phallus“ der Frau. Um mit Lacan zu sprechen: Der Phallus der Mutter wird zum Signifikant der phallischen Macht über die Tochter.

²⁵² Michel, Foucault: *Überwachen und Strafen*. S. 220.

²⁵³ Ebd., S. 221.

²⁵⁴ Ebd., S. 221.

²⁵⁵ Ebd., S. 221.

Erikas masochistische Handlung versinnbildlicht den Versuch der Entmystifizierung des eigenen Körpers²⁵⁶, was schließlich jedoch nicht gelingt. Vor dem Spiegel kann Erika zwar ihre biologische Weiblichkeit erkennen, aber nicht ihre weibliche Identität. „Indem sie nichts fühlt, ist sie auch nichts, das weibliche Ich wurde definitiv [von der Mutter] ausgelöscht.“²⁵⁷

Als einziges Objekt des mütterlichen Begehrens kann Erika kein Ideal-Ich aufbauen, da dieser Vorgang die Trennung von der Mutter voraussetzen würde. Da der Versuch Erikas weder die gewünschte Erkenntnis der eigenen Identität und Geschlechtlichkeit, noch die Trennung von der Mutter verwirklichen kann, „realisiert [Erika] noch einmal ihre eigene Auslöschung im Patriarchat und ihre Abwesenheit in der symbolischen Ordnung“²⁵⁸, wobei ihr Einsatz im Klavierspielen doch eine symbolische Ordnung und den einzigen Ort für eine Selbstgestaltung repräsentiert. Es ist die verschobene signifikante Fläche.

²⁵⁶ Vgl. Renata, Cornejo: *Das Dilemma des Weiblichen Ich*. S. 173.

²⁵⁷ Ebd., S. 178.

²⁵⁸ Ebd., S. 174.

4 Schlussfolgerungen

Diese Arbeit hat die Gewalt in der Mutter-Tochter-Beziehung in Elfriede Jelineks Roman **Die Klavierspielerin** untersucht und ist zu folgenden Schlüssen gekommen.

Der Roman handelt von zwei Frauen bzw. Mutter und Tochter und beschreibt die Konfliktsetzung zwischen dem heftigen Begehren nach Selbstgestaltung, Anerkennung, Liebe und Sexualität einer Tochter und der rigiden, sie ökonomisch instrumentalisierenden alten Mutter, die von ihrer Tochter nur künstlerische Hochleistungen und finanzielle Absicherung, vor allem des eigenen Lebens erwartet.

Das Ästhetische und Liberalisierende der Kunst wird ebenfalls instrumentalisiert, und die unfreien Ketten der Machtausübung werden noch enger um den Körper der Kohut-Familie, aber genauer um den Körper der Tochter gebunden.²⁵⁹ Die Klavierlehrerin Erika darf sich nur ihrer Mutter, dem großen Leib, und der Musik unterwerfen, weil es in dieser Dyade keinen Platz für den Fremden oder einen Mann gibt.

In **Die Klavierspielerin** wird auch das Foucault'sche Konzept der Disziplinarmacht aufgezeigt. Das Klavier wird in zahlreiche mikro- und makrophysikalische Strukturen der Macht eingebunden. Es wird dann als Disziplinierungsmittel im Sinne Foucaults angesehen, das im Wesentlichen über ein Raumraster (ein Übungsraum, Konzertraum und Unterrichtsraum) verteilt und strukturiert wird. Räume ohne Klavier werden als Räume der Subversion von Disziplin überprüft. Über die handelnden Subjekte erzeugt es deren Produktivität und ökonomische Effizienz, es erzeugt „Wissen-Macht-Komplexe“ und die Subjektivität der Beteiligten²⁶⁰. Das Klavier ist ein Dispositiv in dem Sinne, dass es an eine heterogene Gesamtheit knüpft, u.a. aus den Räumen und Gebäuden, in denen Anwendungen und Lehren vermittelt werden, werden Diskurse und zwar sowohl in sprachlicher und nicht sprachlicher Weise produziert. Die konkrete strategische Funktion des Klaviers ist die Dressur des Körpers auf Ökonomie und Effizienz, um

²⁵⁹ Vgl. Michel, Foucault: *Analytik der Macht*. S. 131.

²⁶⁰ Ebd., S. 131.

Nützlichkeitseffekte für das Produktionssystem zu erzeugen. Die wahre Sehnsucht der Mutter liegt in der Kunst, sie instrumentalisiert ihre Tochter mittels eines Gegenstandes und Symbols (des Klaviers). Die Mutter drängt ihrer Tochter eine künstlerische Individualität auf, und dieser vermeintliche, auf Erikas Bedürfnisse scheinbar zugerichtete Individualismus, stellt eine Art der Machtausübung dar, „die uns eine Identität verfertigt, in dem sie uns eine Individualität aufzwingt“²⁶¹. Die Tochter kann sozial nur unter der Aufsicht des alles überwachenden „Panopticons“²⁶² Mutter verkehren. Sie verkörpert als Person den Besitz, den die Mutter als Herrscherin überwacht, und ihrem Wesen nach sublimiert, da die Individualität „heute vollständig von der Macht kontrolliert“²⁶³ ist.

Foucault behauptet auch, dass Macht „zwischen denen, die sie haben, und sie explizit innehaben, und dann denen, die die nicht haben und die erleiden“²⁶⁴, aufgeteilt werden darf, aber als etwas Zirkuläres, das „in einer Kette funktioniert“²⁶⁵, so dass die Macht als Erbe wird „...die Macht geht durch die Individuen hindurch, sie wird nicht auf sie angewandt“²⁶⁶. Damit ist gemeint, dass sie Besitz vom Körper und der Seele nimmt. Eine Verbindung zwischen Macht, Körper und Individuum manifestiert sich in der Mutter-Tochter Dyade und Tochter-Liebhaber Dyade, die jedoch nie völlig ineinanderzugreifen scheinen, da die erste effektiv existent ist, die andere jedoch nur angestrebt wird. Die Macht wird Individuen als Erbe vermittelt und von ihnen dann reproduziert.

Auch die Sprache wird in **Die Klavierspielerin** in den Mittelpunkt gerückt. Die Sprache und Sprachlichkeit tragen eine Brutalität, wie die metaphorischen Darstellungen; sie erheben sich zur Verdoppelung des Figurativen, der gewaltigen Mutter und der Leidenden jungen Erika. Sprache wird von der Autorin zum ironischen Partner, der zugleich diese Gewalt reproduziert und sich zugleich ironisch und satirisch davon distanziert und Gewalt subversiv denunziert. Die Sprache wird zur Feststellung, Ausführung von Gewalt

²⁶¹ Ebd., S. 71.

²⁶² Vgl. Michel, Foucault: *Überwachen und Strafen*. S. 175.

²⁶³ Ebd., S. 72.

²⁶⁴ Ebd., S. 114.

²⁶⁵ Ebd., S. 114.

²⁶⁶ Ebd., S. 114.

verwendet, aber zugleich zu ihrem Negativum, das Gewalt ironisiert und denunziert.

Der von der Mutter Kohut ausgeübte physische und psychische Druck auf ihre Tochter zielt auf ihre Unterwerfung, Entsubjektivierung und Objektation. Erika Kohut wird in einer Opferrolle zwischen Dressur und Terror durch ihre Mutter gedrängt. Viele Vorschriften, Kontrollen und Verbote haben Erikas Sozialisation, Autonomie und Subjektivität nicht nur beeinflusst, sondern sogar verhindert. Mit dem Klavierschüler Walter Klemmer verstrickt sie sich in ein Spiel aus psychischer und sexueller Abhängigkeit, Demütigung, Macht und Unterwerfung, das als verstörter Drang nach Selbstbehauptung aufzufassen ist.

Sexualität wird in der Familie, einer Mutter-Tochter-Beziehung ohne Vater, als Tabuthema, vor allem als Macht- und Herrschaftsmittel von der Mutter ausgenutzt und von der Tochter in einem Voyeurismus ausgelebt. Wünsche und Sehnsüchte zu formulieren oder zu äußern hat diese letzte nie gelernt. Der Kleiderkauf stellt für die Tochter eine Utopie, einen "Nicht-Ort" der Freiheit dar. Sie entscheidet aber nicht selbst darüber, was sie anziehen will. In der Geste der Mutter liegt symbolisch die verschobene Strafe und Kastration der Mutter der Imago von Erika. Ihr Zurückwerfen in die ersten Jahre ihrer Kindheit.

Die Arbeit mit diesem Roman war streckenweise auch eine Arbeit über die Person Elfriede Jelinek. **Die Klavierspielerin** trägt autobiographische Züge; die Autorin hat in dieser Form ihre Erlebnisse bzw. ihre Erfahrungen durchgearbeitet. Die Beziehung zu ihrer Mutter war nicht die bestmögliche, denn keine akzeptiert die Unterschiedlichkeiten der anderen. Die Tochter empfindet Aussagen als Einmischung in ihr Leben und die Mutter verteidigt sich damit, nur das Beste für ihr Kind zu wollen. Elfriede Jelinek hat einen Weg gefunden mit den Widersprüchen innerhalb ihrer Mutter-Tochter-Beziehung und ihrer Gesellschaft, den Voraussetzungen umzugehen und sie literarisch zu verarbeiten und zu denunzieren.

Der Text dekonstruiert psychoanalytische Klischees. Triviale Vorstellungen wie Mutterliebe, mütterliche Macht, weibliches Subjekt, weibliche Sexualität,

Pornographie und Masochismus, hinter denen ein ganzes gesellschaftliches Wertesystem sich verbirgt, werden auf die Probe gestellt und kritisch erwogen. Dennoch waren die psychoanalytischen Theorien Freuds und Lacans relevant. Freud hat das Bild einer passiven, gehemmten und mit Penisneid behafteten Frau gezeichnet – hier Erika- unterworfen.

Für Lacan handeln alle gesellschaftlichen Autoritäten „im-Namen-des-Vaters“, was die patriarchale Färbung des Konzepts offenlegt. Daher ist der voyeuristische Blick einer männlich dominierten Psychiatrie und Gesellschaft auf die Perversitäten der minderen (inferioren) Frau die Meta-Ebene, die bei der Lektüre des Romans parallel mitläuft. Elfriede Jelinek wollte kein Einzelschicksal eines gescheiterten weiblichen ‚Ich‘, sondern die allgemeingültige Geschichte der scheinemanzipten Frau nachzeichnen, deren fehlgeleitete Ausbruchsversuche, Zeichen eines mit der Mutterbrust aufgesogenen patriarchalen Weltbildes sind, das die Subjektwerdung der Frau von vornherein verhindert.

Sie übt vor allem Kritik an von Frauen verinnerlichten und reproduzierten patriarchalen Herrschaftssystemen. Trotz dieser scheinbaren Determiniertheit versäumt der Text es nicht, die Mitverantwortung der Protagonistin herauszustellen, die zwar nach Weiblichkeit sucht, sich dabei aber nur in männlichen Projektionen auf die Frau verliert und daher scheitern muss. Auch, wenn sie es nicht schafft, könnte Erika K. theoretisch sich an jedem Tag, in jeder Situation auch anders entscheiden.

Jelinek gesteht der Frau den Opferstatus aus dem Grund nicht zu, weil das Nicht-Opfer-Sein auch eine gewisse Handlungsfähigkeit, eine Verantwortlichkeit für die eigene Existenz impliziert, der einer erwachsenen, mündigen Frau der 1980er Jahre nicht abgesprochen werden darf. Erika leitet – trotz aller gesellschaftlichen Restriktionen – selbst die Tasten ihres Schicksals. Vielleicht ist das die quantische Hoffnung, die uns Elfriede Jelinek trotz ihres „bösen Blicks“ für alle Erika Kohuts dieser Welt mit auf den Weg gibt: Dass Erika K. eines Tages die väterliche Allzweckklinge ihrer Mutter retourniert, die elterliche Tür für immer hinter sich schließt, und damit die Tochter zur Frau wird.

5 Literaturverzeichnis

I- Primärliteratur

JELINEK, Elfriede (1986), Die Klavierspielerin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

II- Weitere Primärliteratur

KAFKA, Franz (1926), Das Schloss, München: Kurt Wolf Verlag, München.

III- Sekundärliteratur

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.) (o.J.), Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Elfriede Jelinek, 3. Auflage, München: Richard Boorberg Verlag.

BEISE, Arnd; SCHUTTE, Jürgen (Hrsg.) (2009), Ingeborg Bachmann-Elfriede Jelinek, Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. Und 21. Jh., Band 6, ST-Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

BENTHIEN, Claudia; STEPHANE, Inge (Hrsg.) (2005), Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert, Köln: Böhlau Verlag.

BIEBUYCK, Benjamin (2000), Gewalt und Ethik im postmodernen Erzählen. Zur Darstellung von Viktimisierung in P. Handkes, E. Jelineks, F. Mayröckers, B. Strauß und G. Wohmanns. In: Harbers, Henk (Hrsg.), Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands, GA: Amsterdam-Atlanta.

CHIEH, Chien (2005), Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek erläutert anhand des Romans Lust, Berlin: WiKu Verl. Verlag für Wissenschaft und Kultur.

CHODOROW, Nancy (1989), Feminism and psychoanalytic theory, New Haven: Yale University Press.

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

DOLL, Annette (1994), Mythos Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, Köln: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung.

FISCHER, Gerhard; ROBERTS, David (Hrsg.) (2001), Schreiben nach der Wende, ein Jahrzehnt deutscher Literatur (1989-1999). Studien zur

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 14, Tübingen: Stauffenberg Verlag, Tübingen.

FLIEDL, Konstanze (1993), *Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelineks*. In: Friedbert Aspetsberger, *Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

FOUCAULT, Michel (2015), *Analytik der Macht*, (Hrsg. v.) DEFERT, Daniel; EWALD, François, 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

FOUCAULT, Michel (2001), *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve Verlag.

GENETTE, Gérard (1972- 1983), *Discours du Récit. Essai de méthode* publié dans *Figures III* en 1972 et *Nouveau discours du récit* en 1983. Paris : Edition du seuil.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris : Edition du Seuil.

GRÄF, Bernd und Jutta (Hrsg.), *Der Romanführer. Deutschsprachige Prosa aus den Jahren 1986 bis 1992, 1. Teil*, Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart, 1993.

GRATZKE, Michael (2000), *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag.

GRZYBEK, Peter (1991), *Das Sprichwort im literarischen Text*. In: Annette, Sabban u. Wirrer, Jan (Hrsg.), *Sprichwörter und Redensarten im interkulturellen Vergleich*, Westdeutscher Verlag.

GÜRTLER, Christa (2001), *Neue Bärte auch für Frauen*. In: FISCHER, Gerhard; ROBERTS, David (Hrsg.), *Schreiben nach der Wende, ein Jahrzehnt deutscher Literatur (1989-1999)*. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 14, Tübingen: Stauffenberg Verlag.

HARBERS, Henk (Hrsg.) (2000), *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Postmoderne Literatur in deutscher Sprache, eine Ästhetik des Widerstands*, GA: Amsterdam-Atlanta.

HARTWIG, Ina (1998), *Sexuelle Poetik, Proust- Musil- Genet- Jelinek*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

INGEBORG, Weber (Hrsg.) (1994), Weiblichkeit und weibliches Schreiben, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KLAWITTER, Arne; OSTHEIMER, Michael (2008), Literaturtheorie-Ansätze- und Anwendungen, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag.

KRAFFT-Ebing, Richard (2012), Psychopathia sexualis, Toronto: Forgotten Books.

KRISTEVA, Julia (1987); Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

LAMB-FAFFELBERGER, Margarete (1992), Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs, New York: Peter Lang Publishing.

LIEBRAND, Claudia (2006), Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin.. In: Michael Lützeler, Paul u. K. Schindler, Stephan (Hrsg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Elfriede Jelinek, Tübingen: Staufenburg Verlag.

LÖFFLER, Sigrid (2005), Die Mutter als Wille und Vorstellung. Elfriede Jelineks Klavierspielerin gefangen im Innern der Kunst des Körpers und der Sprache, Berlin.

LÜTZELER, Paul Michael; K. SCHINDLER, Stephan (2006), Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt Elfriede Jelinek, Tübingen: Staufenburg Verlag.

MASANEK, Nicole (2005), Männliches und weibliches Schreiben. Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag.

MEYER, Anja (1994), Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs, Band 44, Hildesheim: Georg Olms AG.

MUSTROPH, Tom (2000), Lektüren, von der Autorinintention hin zur freien Semiose Schleiermacher- Gadamer- Iser- Derrida- Pynchon- Kundera, Jelinek, Marburg: Tectum Verlag.

NICKENIG, Annika (2007), Diskurse der Gewalt Spiegelung von Machtstrukturen im Werk von Elfriede Jelinek und Assia Djebar, Marburg: Tectum Verlag.

ROEBLING, Irmgard; MAUSER, Wolfram (Hrsg.) (1996), Mutter und Mütterlichkeit, Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur, Würzburg: Königshausen u. Neumann Verlag.

SABBAN, Annette; WIRRER, Jan (Hrsg.) (1991), Sprichwörter und Redensarten im interkulturellen Vergleich, Westdeutscher Verlag.

SANDER, Margarete (1996), Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek das Beispiel Totenberg, Würzburg: Königshausen u. Neumann.

SCHESTAG, Uda (1997), Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks, Bielefeld: AISTHESIS Verlag.

SCHMIEDT, Helmut (1993), Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek, Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH.

SPANLANG, Elisabeth (1992), Elfriede Jelinek Studien zum Frühwerk, Wien: VWGO Verlag.

VÖGEL, Bertlinde (1998), Intertextualität. Entstehung und Kontext eines problematischen Begriffs, Wien.

WRIGHT, Elisabeth (o.J.), Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin. In: Arnold, Heinz Ludwig,(Hrsg.), Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur Elfriede Jelinek, 3. Auflage, Richard Boorberg Verlag.

WENZEL, Peter (Hrsg.) (2004), Einführung in die Erzähltextanalyse, Kategorien, Modelle, Probleme, WVT- Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

IV- Weblinks

Abdelhamid Abdelsamad, Hadil, Die Darstellung der Gewalt in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks. <http://jelinetz2.files.wordpress.com>. (Zugriffsdatum 08/12/2014).

Carpentier, Marie, Sprache in der erzählenden Prosa Jelinek. www.lib.ugent.be. (Zugriffsdatum 10-12-2014)

Silke, Madler , Kontrolle zwischen Klavier und Kaufrausch. <http://othes.univie.ac.at>. (Zugriffsdatum 08-12-2014).

Wech, Cornelia, Eine Reise im Stillstand. www.othes.univie.ac.at. (Zugriffsdatum 08-12-2014).

https://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan. (Zugriffsdatum 25/06/2015).
Intertextualität F. Kafka und E. Jelinek.

<https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795342.com>.
(Zugriffsdatum 20.01.2016).

Zuschlag, Kartin, Narrativik und literarisches Übersetzen.
<https://books.google.dz/books?isbn=3823358898.com>. (Zugriffsdatum 24.01.2016).

Syntagma- und Paradigmakonzepte in der Intertextualitätstheorie am Beispiel von F. Kafka, B. Brecht und E. Jelinek.

<https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/56795495.com>.
(Zugriffsdatum 25.01.2016).

Dewitz, Claudia (2009), „Die Klavierspielerin“ von Elfriede Jelinek-Psychogramm einer pathologisierten/pathologisierenden Mutter-Tochter-Beziehung.
www.m.grin.com (Zugriffsdatum 10-01-2017).

Bruning, Ward, Der Zwang und die Kunst des Scheiterns.
<https://www.dspace.library.uu.nl/bistream>. (Zugriffsdatum 31-07-2018).

Baum, Constanze, Textinterpretation. Elfriede Jelinek. www.literaturbaum.de.
(Zugriffsdatum: 31/07/2018).

Résumé

Ce travail a pour but de montrer l'importance et la valeur d'analyse d'un discours littéraire d'un point de vue moderne, et ce en se basant sur les théories et les méthodes modernes et postmodernes. Ce roman a été choisi pour le réseau de situations et de langage qu'il contient. La violence à ses manifestations qui sont dans ce discours presque globales nous pousse en raison des résonances de cette dernière de son empreinte sur le langage, à nous interroger sur les mécanismes de ses fonctionnements dans le discours du roman. Ce roman a fait une grande révolte dans l'histoire de la littérature mondiale en général, et féminine en particulier, d'où l'obtention de l'écrivaine du prix Nobel en littérature en l'an 2004. C'est en effet le portrait magistral, âpre et violent de femme, de la folie sur fond de grandeur artistique de Vienne et des conservatoires chics et feutrés, censés élever les âmes et qui ici les étouffent au contraire. Erika Kohut est un honorable professeur de piano qui enseigne les sonates de Beethoven et de Schubert à des élèves, dont elle brise les volontés les unes après les autres par ses sarcasmes sans fin. Le seul langage dont elle dispose, celui que sa mère lui tient depuis l'enfance en tenant de la transformer en concertiste virtuose, ce à quoi elle échouera. Erika, prisonnière de ses partitions et de sa mère tyrannique, avec qui elle vit toujours à presque 40 ans et avec qui elle partage une relation étrange entre haine et passion fusionnelle. Elfriede Jelinek dissèque avec acuité la prison psychologique de laquelle Erika tente de s'évader, la frustration intense refoulée, la honte, de ses pulsions sexuelles et de son échec professionnel qui la tenaille. La richesse de sa langue très imagée, fouillée et charnelle de ce roman nous offre ainsi de multiples passages illustrant sur toutes les variations et les sentiments de son héroïne. La construction narrative est aussi intéressante en particulier certains procédés stylistiques. Elle fait preuve tout au long d'un certain humour mordant et ironique, et explore ainsi les mécanismes du blocage corporel d'Erika. A travers la relation entre Erika et Walter Klemmer, elle met en scène la confrontation du corps (et sa décrépitude) et de l'esprit. Elle aborde, ce faisant, les rapports de soumission/ humiliation et domination qui se jouent entre les trois personnages. Elle parle également de l'impossibilité de bonheur pour cette femme trop abîmée de l'intérieur pour aimer et quasiment dressée pour souffrir. Ce qui est avant tout passionnant dans cette fiction mentale, c'est la fissuration progressive de la carcasse en fonte d'Erika, c'est sa destruction crescendo jusqu'à son explosion finale. La dureté et la férocité du style ironique nous pousse à nous interroger sur les motivations et la profondeur de cette écriture, qui semble référer des liens très forts avec une subjectivité réelle et verticale, celle de l'auteur. Le personnage de la mère et l'évolution de la fille, victime de ces violences verbales, de critique castratrices de toute subjectivité individuelle nous poussent par cette exaltation hyperbolique à nous interroger sur le sens que l'auteur accorde à cette dernière et sur le lien qu'entretient le discours avec son temps, son passé et son présent, ainsi que celui d'un contrat autobiographique.

République Algérienne Populaire
Ministre de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Alger II
Abou El Kacem Saad Allah



Faculté des Langues Etrangères
Département d'Allemand, Espagnol et Italien

Mémoire de Magistère
Option : Littérature

Intitulé :

**La mise en scène de la violence dans la
relation mère-fille. Une analyse
psychanalytique du roman d'Elfriede
Jelinek ,La Pianiste' (1983).**

Présenté par:

Sabiha DJERROUD

Encadré Par:

Dr. Rafika BEGHOUL

Alger, 2019