



Master in de Taal- en Letterkunde: Twee talen

Studienjaar 2008-2009

SPRACHE IN DER ERZÄHLENDE PROSA ELFRIEDE JELINEKS

Eine linguo-stilistische Untersuchung der Texte *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*

Magisterarbeit im Fachgebiet Deutsche Literaturwissenschaft von

Marie Carpentier

(Master Deutsch / Französisch)

Betreuer: Prof. Dr. Gunther Martens

0. Einleitung	6
I. THEORETISCHE ANNÄHERUNG	9
1. Elfriede Jelinek	9
1.1. Kurzcharakterisierung: das Leben der Autorin und dessen Einfluss auf ihre Literatur	9
1.1.1. Die Liebhaberinnen	10
1.1.2. Die Klavierspielerin	12
1.1.3. Lust	13
1.2. Literarische Einflüsse	14
1.3. Elfriede Jelinek und sprachliche Experimente	16
2. Theoretische Orientierung: Linguistik und Literaturwissenschaft	17
2.1. Rhetorik und die Entwicklung der Textlinguistik	17
2.2. Stil und Stiltheorie	20
2.3. Spillers Modell der literarischen Kommunikation	21
2.4. Die Abweichungsstilistik	24
3. Modifikationen von Phraseologismen / Modifizierte Sprichwörter	27
3.1. Phraseologie	28
3.1.1. Terminologie und Begriffsbestimmung	28
3.1.2. Polylexikalität	30
3.1.3. Festigkeit	30
3.1.4. Idiomatizität	31
3.2. Modifikation	31
3.2.1. Variation	32
3.2.2. Variation = Modifikation?	33
3.2.3. Wie wirken Modifikationen?	34
4. Linguistische Kategorien	35
4.1. Das Sprachspiel	35
4.2. Ironie	40
4.3. Vielstimmigkeit	43
4.4. Dialogizität	44
4.5. Montage	45
4.6. Intertextualität	49
5. Die Funktion der Sprichwörter im Text	53
5.1. Sprichwörter: Muster und mentale Modelle	53
5.2. Sprichwörter und Kognition	54
5.3. Sprichwörter: Stereotype	54
5.4. Die ideologische Funktion der Sprichwörter	55
5.5. Die Sprichwörter in der Literatur	57
II. Analyse der drei Prosatexte	59
1. Textauswahl	59
2. Die Liebhaberinnen	61

2.1.	Das Sprachspiel – Relationierung	61
2.2.	Ironie	63
2.3.	Intertextualität – Strategie der Namengebung	63
2.4.	Untersuchung der Sprichwörter in <i>Die Liebhaberinnen</i>	64
2.4.1.	Allgemeine Vorbemerkung	64
2.4.2.	Die untersuchten Sprichwörter in „Die Liebhaberinnen“	65
2.4.2.1.	Sprichwörter in der ursprünglichen Form	65
2.4.2.2.	Modifizierte Sprichwörter	67
3.	Die Klavierspielerin	73
3.1.	Ironie	73
3.2.	Intertextualität	75
3.3.	Untersuchung der Sprichwörter in <i>Die Klavierspielerin</i>	77
3.3.1.	Sprichwörter in der ursprünglichen Form	77
3.3.2.	Modifizierte Sprichwörter	78
4.	Lust	81
4.1.	Das Sprachspiel – Perspektivierung	81
4.2.	Ironie	83
4.3.	Intertextualität	84
4.4.	Untersuchung der Sprichwörter in <i>Lust</i>	85
4.4.1.	Sprichwörter in der ursprünglichen Form	85
4.4.2.	Modifizierte Sprichwörter	86
5.	Zusammenfassung und Auswertung der Analyse	89
5.1.	Ironie und Intertextualität	89
5.2.	Perspektivierung	90
5.3.	Sprichwörter	90
5.4.	Evolution?	91
6.	Schluss	92
Literatur	94
1.	Primärtexte	94
2.	Statements Elfriede Jelineks	94
3.	Statements zu Elfriede Jelinek	94
4.	Literatur von Elfriede Jelinek	94
5.	Literatur zu Elfriede Jelinek	94
6.	Linguistische und literaturwissenschaftliche Fachliteratur	95
7.	Wörterbücher	96

0. Einleitung

„for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power“¹

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Sprache in Elfriede Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*, zu untersuchen. Die Prosastücke *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* waren schon Gegenstand vieler Literaturwissenschaftlichen Arbeiten. Es ist aber nicht die Absicht, eine weitgehende semantische Analyse durchzuführen, sondern eine möglichst vollständige linguistische und stilistische Analyse fertigzustellen. Wohlgermerkt, eine semantische Analyse wird nicht außer Betracht gelassen, denn der Einfluss der Linguistik und Stilistik Jelineks auf die Semantik ist wichtiger Gegenstand dieser Arbeit. Obwohl die vorliegende Arbeit im Fachbereich der Literaturwissenschaft hergestellt wird, untersucht sie auch linguo-stilistische Phänomene. Eine Zusammenarbeit von Linguistik und Literaturwissenschaft ist also förderlich. Verschiedene Forscher vertraten schon die Ansicht, dass die Sprachwissenschaft mehr als nur die Rolle einer Hilfswissenschaft einnehmen kann. Die Linguistik und die Stilistik fokussieren seit den 60er Jahren mehr und mehr auf literarische Texte.

Typisches linguistisches Merkmal in Jelineks Werken sind die Modifikationen von Phraseologismen beziehungsweise die modifizierten Sprichwörter. Diese phraseologischen Modifikationen bilden dann auch den Kern dieser Untersuchung. Für meine Bachelorarbeit im vorigen Jahr habe ich die Modifikation von Phraseologismen und ihre Funktion in Werbeanzeigen untersucht. Jetzt scheint es mir interessant um diese grammatische Untersuchung mit der Literatur zu verknüpfen. In der Literatur kommen sprichwörtliche Vergewaltigungen auch vor, aber haben sie dieselbe Funktion und Wirkung, als wenn wir sie in Werbung zurückfinden? Das werden wir in dieser Arbeit untersuchen.

Nicht nur die Modifikation von Sprichwörtern, sondern auch andere typische Erzähl- und Textstrategien Jelineks, werden in dieser Arbeit ins Bild kommen. So werde ich auch auf das Sprachspiel, die Ironie, die Vielstimmigkeit, die Dialogizität, die Montagetechnik und die Intertextualität als typische Merkmale von Jelineks Schreiben tiefer eingehen.

¹ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html

Die vorliegende Arbeit wurde in zwei Hauptabschnitte gegliedert. Im ersten Teil wurde eine theoretische Annäherung durchgeführt, wobei die theoretischen Prinzipien – die für meine Untersuchung brauchbar sind – dargelegt. Zunächst wende ich mich der nobelpreisgekrönten Autorin Elfriede Jelinek zu - Jelinek bekam der Nobelpreis in 2004 – und gehe ich auf einige Besonderheiten ihrer Prosatexte ein. Ich werde eine Kurzcharakterisierung der Schriftstellerin darlegen – im Hinblick auf die Brauchbarkeit für die Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*. Ich gehe auf die Suche nach Jelineks literarischen Einflüssen und überlege mich in wie fern Jelinek als eine Sprachexperimentatorin betrachtet werden kann. Unter dem Titel „Theoretische Orientierung: Linguistik und Literaturwissenschaft“ präsentiere ich zunächst einen kurzen Forschungsüberblick über die Entwicklung der Textlinguistik. Danach werden Überlegungen zu den Besonderheiten der Stiltheorie angestellt, wobei Spillers Modell der literarischen Kommunikation eine wichtige Rolle spielt. Im Anschluss daran kommt auch die Abweichungsstilistik – als wichtiger Unterteil der Jelinekschen Stilistik – ins Bild. Der dritte Punkt der theoretischen Annäherung legt einige grammatische Erläuterungen in Bezug auf die modifizierten Sprichwörter dar. Dabei wird zunächst auf die allgemeine Phraseologie eingegangen, mit Vorschlägen zu einer möglichen Begriffsbestimmung der Phraseologie und Erläuterungen zu den drei Hauptmerkmalen von Phraseologismen: Polylexikalität, Festigkeit und Idiomatizität. Auch die Modifikation kommt in diesem Kapitel ins Bild, indem der Unterschied zwischen Variation und Modifikation und die Wirkung von Modifikationen untersucht werden. Im nächsten Kapitel wird auf einige linguistische Kategorien - als typische Merkmale Jelineks Schreiben – tiefer eingegangen. Prinzipien wie Sprachspiel, Ironie, Vielstimmigkeit, Dialogizität, Montage und Intertextualität und ihre Rolle in den Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* werden unter die Lupe genommen. Im letzten Kapitel des ersten Hauptabschnitts dann, werden theoretische Überlegungen zur Funktion der Sprichwörter in literarischen Texten angestellt. In Bezug auf Sprichwörter werden Prinzipien wie Muster und mentale Modelle, Kognition und Stereotype näher betrachtet. Auch die ideologische Funktion der Sprichwörter und die Rolle der Sprichwörter in der Literatur genießen Aufmerksamkeit. Der zweite Hauptabschnitt meiner Arbeit beschäftigt sich mit der eigentlichen Analyse der drei Texte. Warum für die Analyse ausgerechnet die drei Texte *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* ausgewählt wurden, wird zunächst begründet. Die Analyse der drei Texte geschieht auf Basis der im ersten Teil skizzierten theoretischen Grundsätze und linguistischen Kategorien. Der Schwerpunkt der Analyse bildet die Untersuchung der ursprünglichen und modifizierten Sprichwörter. Im abschließenden Kapitel werde ich mich mit der vergleichenden

Zusammenführung der Ergebnisse, der Auswertung der Analyse und zusammenfassenden Überlegungen beschäftigen.

I. THEORETISCHE ANNÄHERUNG

1. Elfriede Jelinek

Im Folgenden werde ich etwas tiefer auf die Autorin Elfriede Jelinek, ihre Werke und die bisherige Erforschung ihres Oeuvres eingehen. Ziel ist es nicht, einen vollständigen Forschungsbericht darzubieten, sondern die Forschung zu den spezifischen Aspekten ihres Werkes, die für die vorliegende Studie relevant sind, zu referieren und zu kommentieren. Im Anschluss werde ich meinen eigenen methodologischen Zugang erläutern. Erst in Kapitel II werde ich auf dieser methodologischen Basis eigene Analysen von Jelineks Texten präsentieren. In einem ersten Subkapitel werde ich Leben, Werk und Wirkung zusammenhängend darstellen, auch hier im Hinblick auf die Brauchbarkeit für meine Untersuchung.

Elfriede Jelinek war schon Gegenstand vieler Studien und Rezensionen seit dem Beginn der 80er Jahre. Ihr persönliches Profil hat viel Interesse erregt, einerseits wegen der Kontroversionen, die ihre Texte herbeigeführt haben, andererseits wegen der intrigierenden Natur ihrer Politik, insbesondere ihres Feminismus². Viele literaturwissenschaftliche Jelinek-Forscher haben den Charakter Jelineks und ihre politische Überzeugungen als Ausgangspunkt für ihre Aufsätze genommen. Fiddler geht sogar soweit, zu sagen, dass Jelinek durch die Forscher und die Medien, genauso wie ihre Romanfiguren, selber zu einem Klischee reduziert wurde: „In fact, so much has been written about Jelinek’s personality and beliefs that, rather like one of the figures in her novels, she has been reduced to a cliché of herself.”³

1.1. Kurzcharakterisierung: das Leben der Autorin und dessen Einfluss auf ihre Literatur

Verena Mayer und Roland Koberg haben in ihrem Buch-Porträt *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*⁴ auf interessante Weise das Leben Jelineks mit ihren Werken verknüpft. Für meine Untersuchung habe ich mich also vor allem auf die Kapitel über die Werke *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* konzentriert, in denen der Einfluss ihres Lebens auf diese Werke besprochen wird.

² Fiddler, Allyson: *Rewriting Reality. An introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford / Providence, USA: Berg, 1994, S. 1.

³ Fiddler: *Rewriting Reality*, S. 1.

⁴ Mayer, Verena/ Koberg, Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2006.

1.1.1. Die Liebhaberinnen

Als Jelinek *Die Liebhaberinnen* schrieb, lebte die Österreicherin bei der Mutter in Wien. Die junge Schriftstellerin verwendete Fremdtexte als Ausgangspunkte ihres Schreibens. Sowohl literarische Texte, als auch naturwissenschaftliche, philosophische oder triviale Lektüren⁵ übten einen Einfluss auf die eigenen Texte aus. Nicht nur die Motive und Gegenstände ihrer Literatur wurden von diesen Fremdtexten mitbestimmt, sondern auch die Sprache Jelineks entwickelte sich unter Einfluss dieser Lektüren. Mayer und Koberg erwähnen, dass der Jargon dieser Fremdtexte in ihre eigenen Texte eingeht: „Sie braucht die verschiedenen Jargons, als Unterlage, als Gegengewicht oder als Klangfarbe“⁶. Die Verwendung von verschiedenen Jargons in ihren Texten hat bestimmt zum besonderen Schreibstil und zum einmaligen Sprachgebrauch der Schriftstellerin beigetragen. Betreffs der literarischen Produktion war Elfriede Jelinek damals keineswegs untätig: „Elfriede Jelinek produzierte am Laufenden Band: Hörspiele, Übersetzungen, Kurzprosa, Essays“⁷.

Inspiration für den ironischen Anti-Heimatroman *Die Liebhaberinnen* findet Jelinek in ihrer eigenen Jugend. Das ländliche Milieu, das sie im Roman skizziert, kennt sie aus eigener Erfahrung. Als Kind, verbrachte sie die Ferien in einem solchen ländlichen Milieu, im Haus der Großmutter in Krampen, „einem winzigen Dorf im steirischen Mürztal“⁸.

Das Mürztal war wie die gesamte Obersteiermark industrialisiert und sozialistisch geprägt, in den größeren Ortschaften standen Fabriken. Das Dorfleben bekam Elfriede Jelinek mit, sie kannte die jungen Männer, die als Holzknechte im Wald arbeiteten, und die Mädchen, die in der „Konsum“-Filiale am Dorfeingang bedienten oder in die Fabriken pendelten.

Die Umschreibung des Mürztals ist der Kulisse der „Wiesen, Äcker und Felder“⁹ der *Liebhaberinnen* offensichtlich sehr ähnlich. Die Inspiration für die klischeehaften Figuren ihres Romans hat sich Jelinek auch im Mürztal geholt. Cilly, ein junges Mädchen mit einem typischen Landschicksal – „Sie heiratete viel zu jung, wurde unglücklich in ihrer Ehe und brach aus der Dorfgemeinschaft aus“¹⁰ – wurde das Muster für die Figur der Paula. Auch für die Figur Erich, nahm sich Jelinek jemanden aus ihrer Jugend zum Vorbild:

⁵ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 77.

⁶ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 77.

⁷ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 77.

⁸ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 80.

⁹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 81.

¹⁰ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 81.

Paulas Mann Erich war einem jungen Forstarbeiter aus der Nachbarschaft nachempfunden, der als Schlurf durch die Gegend zog und als Einziger im Dorf ein Moped vorweisen konnte.¹¹

Auf ihrer Homepage hat Jelinek 2007 eine kurze Anmerkung zur Wichtigkeit der Steiermark für ihre Literatur publiziert:

Das Haus in fast 1000m Höhe, am Ende der Welt, in den düsteren obersteirischen Voralpen, Sonne grundsätzlich nur bis drei Uhr nachmittag, wenn überhaupt, ist für mich immer das faszinierend Fremde gewesen, fremd genug für jemanden wie mich, der später kaum je weit reisen konnte. Daher ist die Steiermark für mich zwar ein literarischer Ort, sogar mein wichtigster, – die meisten meiner Texte spielen in dieser Landschaft – aber nie ein Lebens- und Wohnort gewesen, außer in den Sommerschulferien und zum Skifahren im Winter.¹²

Der 1975 erschienene Roman löste heftige und kontroverse Reaktionen aus. Von der rechten Seite des politischen Spektrums wurde sie vorgeworfen, sie zerstöre Ehen¹³, sie sei eine „Nestbeschmutzerin“¹⁴. Aber sogar von der linken Seite wurde Jelinek, selber KPÖ-Mitglied kritisiert. Ihr wurde ein Mangel an Solidarität mit den Frauen ihres Romans vorgeworfen. Außerdem fand man *Die Liebhaberinnen* ein zu deprimierendes Buch. Darauf antwortete Jelinek:

Das ist auch immer so, immer, bei allen Leuten, die meine Sachen Lesen. [...] Das geb ich auch zu, ich kann nichts Positives schildern. Das ist ein Unvermögen, weil ich wirklich die Verhältnisse sehr schwarz sehe – ich hoffe natürlich auf Veränderung.¹⁵

Die pessimistische Natur der Schriftstellerin kann die Schwermütigkeit und die Schonungslosigkeit ihrer Themenfelder erklären: die sexuelle Unterdrückung der Frau (*Die Klavierspielerin, Lust* usw.), Rassismus (*Stecken, Stab und Stangl*), die mangelhafte NS-Vergangenheitsbewältigung in Österreich (*Burgtheater*), der Irakkrieg (*Bambiland*), es sind alle typische Gegenstände von Jelineks Schreiben, die sie mit satirischer Feder bearbeitet. Die satirische Art und Weise, auf die Elfriede Jelinek diese grausamen Themen behandelt, ruft bei einem Teil des Publikums immer wieder Empörung auf.

¹¹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 81.

¹² <http://www.elfriedejelinek.com/>

¹³ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 82.

¹⁴ Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguistische Untersuchung der Texte "Burgtheater", "Stecken, Stab und Stangl" und "Das Werk"*. Magisterarbeit. <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>.

¹⁵ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 82.

1.1.2. Die Klavierspielerin

Den Roman *Die Klavierspielerin*, der 1983 im Rowohlt Taschenverlag veröffentlicht wurde, bezeichnete Elfriede Jelinek als ihre „eingeschränkte Biographie“¹⁶. *Die Klavierspielerin* behandelt das Thema der Mutter-Tochter-Beziehung. Auch in anderen Werken behandelt Jelinek die Figur einer herrschsüchtigen Mutter (*Die Ausgesperrten*, *Clara S.*). Schon auf der ersten Seite des Romans wird die autoritäre Natur der Mutterfigur klar dargestellt:

Doch da steht schon die Mama groß davor und stellt Erika. Zur Rede an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt.¹⁷

Wie schon erwähnt, hat Jelinek *Die Klavierspielerin* als ihre eingeschränkte Biographie bezeichnet. Die Figur der Erika basiert also zum Teil auf ihrem eigenen Leben, oder wie Elfriede Jelinek es formulierte: „Erika ist zwar die Figur, die ich sogar selber zum Teil gewesen bin“¹⁸. Mayer und Koberg drücken den autobiographischen Gehalt des Romans folgenderweise aus: „In die Figur der Erika brachte Elfriede Jelinek ihr Leben in einem Maße ein, wie sie es in keinem andern Buch getan hat“¹⁹. Zur Mutter-Tochter-Beziehung sagen sie Folgendes:

In *Die Klavierspielerin* beschreibt Elfriede Jelinek am Spezialfall einer Mutter-Tochter-Beziehung das, was jede Mutter-Tochter-Beziehung ausmacht: dass eine Mutter ihr Kind vernichtet, wenn sie ihm das Leben abnehmen will.²⁰

Jetzt stellt sich die Frage, ob auch die diktatorische und herrschsüchtige Mutter-Figur im Roman, die alte Frau Kohut, auf die eigene Mutter basiert. Gab es zwischen Elfriede und der Mutter Ilona auch eine solche erstickende Beziehung?

Jahrzehntlang lebte Elfriede Jelinek so neben ihrer Mutter her, in einem Kraftfeld wechselseitiger Abhängigkeiten. [...] Elfriede Jelinek musste Ilona Jelinek Kind, Freundin, Patientin, Chefin und Lebensgefährtin in einer Person sein. Ilona Jelineks Meinung nach hätte diese Beziehung immer so weitergehen können. Für Elfriede Jelinek jedoch kam wie für jede Tochter der Tag, an dem sie der Mutter all das an den Kopf werfen würde.²¹

¹⁶ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 114.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. 39. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 2007, S. 1.

¹⁸ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 116.

¹⁹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 116.

²⁰ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 115.

²¹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 113.

Die Beziehung zwischen Elfriede Jelinek und der Mutter war der Mutter-Tochter-Beziehung im Roman *Die Klavierspielerin* also ziemlich ähnlich. Elfriede hat, genauso wie Erika im Roman, sehr lange bei der Mutter gewohnt. Die Mutter plante auch die musikalische Karriere der Tochter. Später kümmerte sich Ilona Jelinek auch um die literarische Karriere ihrer Tochter. „In einem Alter, da man sich normalerweise abnabelt, war Elfriede Jelinek von ihrer Mutter abhängig wie ein kleines Kind“²². Elfriede Jelinek war von der Mutter stark abhängig, aber auch umgekehrt konnte die Mutter nicht ohne die Tochter. *Die Klavierspielerin* kann in bestimmtem Maße als eine Abrechnung mit der Mutter gelesen werden. Ilona Jelinek war über diese Abrechnung selbstverständlich entsetzt, aber trotzdem setzte „sein Erfolg [...] Ilona Jelinek ins Recht“²³. Nach der Veröffentlichung des Romans änderte sich die Beziehung zwischen der Schriftstellerin und der Mutter nicht: „Elfriede Jelinek blieb bei der Mutter, die Beziehung ging weiter wie zuvor“²⁴, wie es auch auf der letzten Seite der *Klavierspielerin* heißt: „Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt“²⁵.

1.1.3. Lust

1986, 3 Jahre vor der Veröffentlichung ihres Romans *Lust*, bezeichnete sie das Projekt als eine „lange Prosa zum Thema Begierde“²⁶:

Die Ausgangs-Überlegung zu diesem Thema ist die Unmöglichkeit, männliche und weibliche Begierde in Übereinstimmung, zum Einklang zu bringen. Vielleicht wird das Buch ein weiblicher Porno, eine Art Gegenentwurf zu Batailles ‚Geschichte des Auges‘, also weibliche Sexualität, von einer Frau gesehen.²⁷

Mit der Bezeichnung „weiblicher Porno“ hatte Jelinek ein unglaublich großes Interesse geweckt, der Roman war noch vor der Veröffentlichung ein Erfolg.

Genauso wie in *Die Liebhaberinnen* und im Gegensatz zu *Die Klavierspielerin* (mit der Mutter-Tochter-Beziehung) ist in *Lust* wieder die Mann-Frau-Beziehung die wichtigste Beziehung.

²² Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 112.

²³ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 128.

²⁴ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 128.

²⁵ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 285.

²⁶ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 157.

²⁷ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 157.

Beziehungen zwischen Mann und Frau sind im Werk Elfriede Jelineks ausschließlich sexueller Natur. [...] Die Beziehungen bilden die Strukturen einer Gesellschaft ab, die ökonomische Potenz des Mannes, die strukturelle Abhängigkeit der Frau.²⁸

In *Lust* spielt das Motiv der sexuellen Ausbeutung mehr denn je eine prominente Rolle. Der Roman strotzt vor Sünden und Krankheiten: die Alkoholsucht, die Profitgier, die Umweltverschmutzung, der Ehebruch und vor allem die sexuelle Aggression walzen schonungslos hindurch den Roman.

Elfriede Jelinek nahm, zusammen mit ihrem Roman *Lust* eine besondere Stellung in der Frauenbewegung ein. Die Schriftstellerin gehörte dem intellektuellen Feminismus an. Ende der siebziger Jahre arbeitete Jelinek an die feministische Zeitschrift *Die schwarze Botin* mit. Das Zustandekommen des Romans *Lust* soll einigermaßen in diesem feministischen Kontext verstehen werden.

Lust wurde von den Kritikern außerordentlich negativ bewertet. Was sie geschrieben hatte war laut diesen Kritikern (allen voran Marcel Reich-Ranicki) pervers und obszön. Trotzdem wurde der Roman zu einem Bestseller. Die negativen Rezensionen und die „weibliche Porno“-Beziehung Jelineks, hatten die Neugier des großen Publikums erregt. Durch *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin* war Elfriede Jelinek zu einer erfolgreichen Schriftstellerin geworden, aber der Erfolg von *Lust* war unerreicht. „*Die Klavierspielerin* hatte Elfriede Jelinek bekannt gemacht, durch *Lust* war sie zur Marke geworden“²⁹ schreiben Mayer und Koberg.

1.2. Literarische Einflüsse

Es scheint mir sehr wichtig, jetzt kurz einige der literarischen Einflüsse auf Jelineks schreiben zu erwähnen. Fast alle Literaturforscher sind sich darüber einig, dass bei Jelinek eine starke Affinität mit Schriftstellern wie Robert Walser und Paul Celan zurückzufinden ist. Die Aufnahme dieser Autoren in *Jelineks Wahl*³⁰ scheint es zu bestätigen. In diesem Buch behandelt Jelinek Schriftsteller, mit denen sie sich literarisch verwandt fühlt, die also auf ihr Schreiben einen bestimmten Einfluss geübt haben. Neben Walser -der sie als „einer ihrer liebsten Schriftsteller“³¹ betrachtet- und Celan nennt sie noch, Friedrich Glauser, Walter

²⁸ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 159.

²⁹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 167.

³⁰ Landes, Brigitte (Hrsg.): *Jelineks Wahl*. München: Goldmann, 1989.

³¹ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 215.

Serner, Konrad Bayer, Sylvia Plath, Friedrich Hölderlin und Georg Trakl. Auch Schriftsteller wie Wolf Haas, Elfriede Gerstl, Heidi Pataki, Sissi Tax und Gerhard Rühm gehören zu ihren Lieblingsautoren.³² Im „Robert-Walser-Stück“³³ *Er nicht als er*³⁴ führt Elfriede Jelinek einen imaginären Dialog mit dem Schweizer Dichter. Der Einfluss Robert Walsers auf das Schreiben, und vor allem auf die Sprache Elfriede Jelineks ist nicht zu unterschätzen. Auch das Sprachbewusstsein und die Sprachexperimente der Wiener Gruppe, mit unter anderen Friedrich Achleitner, Konrad Bayer und Gerhard Rühm als Mitglieder, haben das literarische Schaffen Jelineks beeinflusst. Thematisch hat die Tradition der schwarzen Romantik Jelinek fasziniert und beeinflusst. Außerdem soll erwähnt werden dass die literarischen Wurzeln Jelineks in der österreichischen Tradition liegen: „Ich fühle mich leidenschaftlich und patriotisch und geradezu fantastisch als österreichische Autorin. Das Österreichische ist eine ganz andere Sprache“³⁵, so Elfriede Jelinek im Gespräch mit Walter Vogl. Jelineks Vorliebe für die Satire geht zurück auf die jüdische Traditionslinie -die in der österreichischen Literatur eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat- also auf Autoren wie Canetti, Kraus und Roth:

Ich meine, daß ich sehr stark meine Wurzeln in der jüdischen Kultur habe, weil mein Vater Jude war, ein Ostjude aus der Tschechoslowakei. Und das sind meine persönlichen kulturellen Wurzeln. Und das spüre ich auch. Also Traditionen von Canetti, Kraus oder Joseph Roth. Das ist wirklich eine sterbende Kultur. [...] 1938 wurde eine ganze Kultur verhindert und vernichtet. Ich bin wahrscheinlich eh die letzte Dichterin dieser Richtung. Ich komme aus diesem Ostraum, habe diese Ironie, diesen Witz und auch diese Sinnlichkeit. All das ist vernichtet worden.³⁶

Auch hat die Schriftstellerin einige Formmerkmale des Manierismus, des Surrealismus und des Dadaismus übernommen. So sind manieristische Tendenzen wie „die Formenkunde des Irregulären [...], das Spiel mit den Verblüffungen und den Trugschlüssen“³⁷ in Jelineks Oeuvre reichlich vorhanden. In der Nachfolge der Surrealisten schafft auch Jelinek einen „Mikrokosmos der Wortlogik der mit der normalen Kommunikation nichts zu tun hat“³⁸. Aus dem Dadaismus letztendlich, holte sich Jelinek Inspiration für die Technik der Montage, die wir in Jelineks Schreiben häufig zurückfinden³⁹.

³² Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 215.

³³ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 215.

³⁴ Jelinek, Elfriede: *Er nicht als er: (zu, mit Robert Walser): Ein Stück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 2004.

³⁵ Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.

³⁶ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 21.

³⁷ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 28.

³⁸ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 29.

³⁹ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 30.

1.3. Elfriede Jelinek und sprachliche Experimente

In diesem Unterabschnitt möchte ich besprechen, wieso Elfriede Jelinek als eine Sprachexperimentatorin betrachtet werden kann. Dass der Sprachgebrauch Jelineks in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts eine besondere Position hat, ist selbstredend, sonst würde diese Sprache nicht Gegenstand meiner Untersuchung sein.

Uda Schestag skizziert in ihrer Arbeit *Sprachspiel als Lebensform*⁴⁰ einen Weg durch die kulturelle, literarische Landschaft Österreichs, der sich mit „Aspekten wie Kritik und Auflösung“⁴¹ charakterisieren lässt:

Er führt von Karl Kraus und der Wiener Moderne über die Wiener Gruppe und die konkrete Poesie bis zu Ernst Jandl und zu Thomas Bernhard. Dieser [...] Weg setzt nicht allein die durch Sprachzweifel und Sprachskepsis bestimmte Diskussion fort, sondern macht sie zur formbestimmenden Voraussetzung seiner eigenen poetischen Arbeit. Er überschreitet romantheoretische und poetologische Bestimmungen. Er setzt Genre Grenzen außer Kraft. Er unterläuft traditionelle Erwartungen an die kommunikative Funktion sprachlicher und literarischer Äußerungen. Es geht in seinen ästhetisch fortgeschrittensten Äußerungsformen eher um Relationierungen und Perspektivierungen als um Bedeutungsvermittlung und Sinngebung.⁴²

Schestag ordnet die erzählende Prosa Jelineks diesem Weg zu. Diese Zuordnung basiert auf das Vorhandensein literarischer Verfahrensweisen und erzählerischer Techniken die „Aspekten der Veränderung und der Fluktuation, des Infragestellens und des Übergangs, der Relativierung und Perspektivierung nicht inhaltlich, sondern in ihrer Struktur Ausdruck geben“⁴³. Die inhaltlichen Aspekte von Jelineks Literatur –die radikalen und kritischen Abrechnungen mit gegenwärtiger sozialer Wirklichkeit- werden mit anderen Worten auf einer literarästhetischen und sprachlichen Ebene organisiert. Zu dieser experimentellen literarästhetischen Strategien gehören unter anderem die Technik der Montage, das Sprachspiel der Transformation, das Sprachspiel der Ironie und die Intertextualität. Weiter in dieser Arbeit werde ich auf diese Strategien, im Bezug zu Jelineks Schreiben, weiter eingehen.

⁴⁰ Schestag, Uda: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1997.

⁴¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 9.

⁴² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 9.

⁴³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 9.

2. Theoretische Orientierung: Linguistik und Literaturwissenschaft

Da ich eine textlinguistische Analyse der Romane *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* durchführen möchte, da meine Untersuchung also an erster Stelle eine Untersuchung von linguistischer und stilistischer Natur ist und da ich die Analyse auf eine möglichst systematische Art und Weise durchführen möchte, scheint es mir geeignet, eine Einführung in die Textlinguistik und Stilistik zu präsentieren. Bevor ich auf die spezifische Stilistik Jelineks eingehe, möchte ich also die allgemeine Stilistik und ihre Entwicklung beleuchten.

2.1. Rhetorik und die Entwicklung der Textlinguistik

In den letzten Jahren haben eine Menge Forscher Arbeiten der Textlinguistik gewidmet. Ein uniformes, eindeutiges Bild geht aus diesen Untersuchungen nicht hervor:

Das Bild [...] ist diffus und nicht einheitlich, da es keine etablierte Methodologie für Texte gab, die mit den gängigen Methoden der Satzanalyse vergleichbar wäre.⁴⁴

Der Begriff „Textlinguistik“ bezeichnet nicht eine einzelne Theorie oder Methode, sondern vielmehr „jedwede sprachwissenschaftliche Arbeit, die dem Text als primärem Forschungsobjekt gewidmet ist“⁴⁵, so Teun van Dijk.

Die erste Form von Textbeschäftigung, finden wir in der Domäne der Rhetorik zurück. Die traditionellen Rhetoriker waren öffentlicher Redner. Bernd Spillner nennt in seiner Arbeit *Linguistik und Literaturwissenschaft*⁴⁶ die fünf Hauptaufgaben der öffentlichen Redner: zunächst soll der Rhetoriker Themen, Ideen, Gedanken die zur Situation und zum Redezweck passen, auffinden. Diese erste Phase wird mit dem Terminus „inventio“ bezeichnet. In einer zweiten Phase, die dispositio, wird die Argumentationsstruktur aufgebaut und die Redegattung gewählt. In der elocutio, die wichtigste Stufe der Textproduktion, werden adäquate, sprachliche Ausdrucksformen für die ausgewählten Gedanken bedacht. In dieser Phase wird die Lehre der Stilistik angewandt: verschiedene Stilprinzipien werden verwendet um die ausgewählten Ideen passend zum Ausdruck zu bringen. In der nächsten Stufe der Textverarbeitung, die memoria, geschieht das Auswendiglernen der Rede „mit Hilfe einer

⁴⁴ De Beaugrande, Robert-Alain / Dressler, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981, S. 15.

⁴⁵ De Beaugrande: *Einführung in die Textlinguistik*, S. 15.

⁴⁶ Spillner, Bernd: *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*. Stuttgart: Kolhammer, 1974.

Gedächtnislehre Hinweise⁴⁷. In der pronuntiatio schließlich werden Gestik, Stimmführung, geeignete Rededauer usw. berücksichtigt um ein wirksames Vortragen der Rede zu bekommen. Es gibt mehrere Berührungspunkte die für eine Beziehung zwischen der Rhetorik und der Linguistik plädieren. So versucht der Sprecher in der Rhetorik den Hörer „zu Verhaltensänderung zu bewegen“⁴⁸, er versucht also das Publikum seiner Meinung zu überzeugen. Auch in der (Text)linguistik spielt die Überzeugung eines Publikums eine wichtige Rolle:

Die Untersuchung der Rolle der Sprache bei der Überredung und Überzeugung von Gesprächspartnern oder eines großen Adressatenkreises in der Massenkommunikation gehört zum weiten –leider oft nicht sprachwissenschaftlich ausgefüllten- Bereich der Angewandten Linguistik.⁴⁹

Und gerade eine solche Untersuchung der Rolle der Sprache bei Elfriede Jelinek, in eventueller Funktion der Überredung eines Publikums, möchte ich in dieser Arbeit durchführen.

Außerdem kann auch in der Berücksichtigung von Sozialbezügen und historischer Situation eine Beziehung zwischen der Rhetorik und der Linguistik gesehen werden. In bezug auf die Angemessenheit der Rede, soll der Redner nicht nur mit Redegegenstand, sondern auch mit den Adressaten rechnen. Dabei soll er die „Sozialbezüge zwischen sich und den Zuhörern“⁵⁰ und die „historische Situation seiner Rede“⁵¹ berücksichtigen.

Nicht nur die Linguistik, sondern auch die Stilistik steht in bestimmter Beziehung zur Rhetorik: „Nicht zu unrecht ist die Rhetorik häufig als Vorläuferin der Stilistik angesehen worden“⁵². In der Rhetorik spielen „die Effekte und Wirkungen der Rede auf den Adressaten“⁵³ eine wichtige Rolle. Diese Effekte und Wirkungen werden mit dem Terminus „Stil“ bezeichnet. Sehr wichtig für die Stiltheorie und Stilanalyse ist das rhetorische System der Figuren und Tropen. Zur Domäne der Figuren gehören unter anderem Antithese, Isokolon, Anapher, Paronomasie, Distributio und Oxymoron⁵⁴. Metapher, Metonymie, Synekdoche, Litotes, Ironie usw. werden zu den Tropen gerechnet⁵⁵. Selbstverständlich

⁴⁷ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 98.

⁴⁸ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 98.

⁴⁹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 98.

⁵⁰ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 99.

⁵¹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 99.

⁵² Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 96.

⁵³ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 101.

⁵⁴ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 102.

⁵⁵ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 102.

fordert die literarische Stilistik mehr als die einfache Auffindung und Benennung von Figuren in einem literarischen Text:

Die Figuren und Tropen werden in einer Stiltheorie erst sinnvoll, wenn man sie als System vorgefertigter argumentativer und ästhetischer Muster auffaßt, die einem Autor zur Verfügung stehen, um bei seinen Adressaten bestimmte Wirkungen zu erzielen.⁵⁶

Tropen und Figuren können also erst dann einen Stileffekt herbeiführen, wenn sie auf einen Leser eine bestimmte Wirkung haben, wenn der Leser also Stil rekonstruieren kann. Die stilistische Wirkung der Tropen und Figuren „ergibt sich [also] erst aus der Reaktion des Lesers“⁵⁷.

Schließlich ist auch die Rhetorik für die Literaturwissenschaft von besonderer Wichtigkeit, indem sie als „Regelwerk zur Produktion literarischer Texte“⁵⁸ verstehen werden kann. Durch eine genaue Kenntnis der zeitgenössischen Rhetorik einer bestimmten literarischen Epoche, kann die Literaturwissenschaft wichtige Auskünfte über „die Entstehungsbedingungen literarischer Texte“⁵⁹ machen. Außerdem können Reaktionen gegen die herrschende normative Rhetorik oft Anlass für stilistische Neuerungen bieten:

Bei der literaturwissenschaftlichen Textanalyse und speziell bei der Stilanalyse ist es natürlich erforderlich, solche Vorschriften der zeitgenössischen normativen Rhetorik und den Grad ihrer Autorität für die Verfasser literarischer Texte zu kennen. Dies gilt auch für den Fall, daß sich ein Autor an solche Vorschriften nicht hält und dadurch im Text extrakommunikative Kontraste bewirkt, die aufgrund ihrer geringen Übereinstimmung mit der Lesererwartung stilistische Effekte erzeugen können.⁶⁰

Die Bedeutung der Rhetorik in der Entwicklung der Literaturwissenschaft und insbesondere der Stilistik darf also nicht vernachlässigt werden.

⁵⁶ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 102.

⁵⁷ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 102.

⁵⁸ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 104.

⁵⁹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 104.

⁶⁰ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 105.

2.2. Stil und Stiltheorie

Die Kategorie des Stils bildet eine wichtige Verbindung zwischen der Linguistik und der Literaturwissenschaft. Spillner definiert die Stilforschung sogar als „linguistisch fundierte Analyse des literarischen Stils“⁶¹, als ein „interdisziplinärer Forschungsbereich“⁶². Stil ist Gegenstand beider Disziplinen und in beiden Bereichen ist die Beschäftigung mit Stil eine zentrale Aufgabe. Meiner Untersuchung, obwohl im Fachbereich der Literaturwissenschaft hergestellt, hat also auch eine nicht zu vernachlässigende linguistische Dimension.

Für Stil besteht (noch) keine einheitliche, allgemein akzeptierte Definition und eine einheitliche Stiltheorie steht auch noch immer aus. Eine oft angeführte Stildefinition ist die Folgende:

Les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même; le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer.⁶³

Die Definition von Comte de Buffon hat dazu beigetragen, dass „das Stilproblem in den Bereich der Individualpsychologie“⁶⁴ verlagert worden ist. In der Tradition des Comte de Buffon wurde die Stilkonzeption allzu viel auf Charakter und Persönlichkeit des Schriftstellers bezogen. Eine linguistische und literaturwissenschaftliche Stilkonzeption wurde infolgedessen entgegengewirkt:

Die Korrelierung von Stil mit individualpsychologischen oder biographischen Fakten hat aber lange Zeit eine linguistisch gesicherte und literaturwissenschaftlich verwertbare Stilkonzeption verhindert.⁶⁵

Spillner hat eine Eingrenzung der Kategorie Stil versucht, „unabhängig von den verschiedenen untereinander konkurrierenden Stiltheorien“⁶⁶:

Stil ist ein Phänomen oder Epiphänomen, das an (gesprochenen oder geschriebenen) Texten existiert bzw. das im Prozeß der Rezeption von Texten konstituiert wird und das herkömmlicherweise von der Linguistik in ihren Teilbereichen Grammatik und Semantik nicht beschrieben wird. Stil wird oft auf eine bestimmte Absicht des den

⁶¹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 15.

⁶² Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 15.

⁶³ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 12.

⁶⁴ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 12.

⁶⁵ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 12.

⁶⁶ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 14.

Text produzierenden Autors zurückgeführt. Ferner kann ihm eine bestimmte – z.B. ästhetische – Wirkung des Textes zugeschrieben werden.⁶⁷

Für Spillner ist das Phänomen Stil also an erster Stelle auf Texte, sowohl geschrieben als auch gesprochen, bezogen. Er schreibt dem Stil auch eine bestimmte, vom Autor beabsichtigte Wirkung des Textes zu.

Barbara Sandig, eine wichtige Vertreterin der pragmatischen Stilistik definiert Stil als „die sozial bedeutsame Art der sprachlichen bzw. Sprache enthaltenden Handlungsdurchführung“⁶⁸. Wichtig zu beachten ist hier, dass Sandigs Stildefinition auf Sprache bezogen ist. In ihrem Beitrag zur pragmatischen Stilistik in Spillners *Methoden der Stilanalyse*⁶⁹ weist Sandig auf die kommunikative Komponente von Stil:

Wie kann Stilabsicht auf der Sprecherseite und Stilwirkung auf der Hörerseite beschrieben bzw. rekonstruiert werden? Welchen Einfluß haben Bedingungen der Kommunikation, der Handlungskontext, auf die Wahl und die Wirkung von stilistischen Texteigenschaften?⁷⁰

Auch für meine Untersuchung ist die kommunikative Dimension von Stil relevant, indem ich den Schriftsteller – in diesem Fall die Schriftstellerin Elfriede Jelinek – und den Leser als Komponente der literarischen Kommunikation betrachte. Dem Kommunikationsmodell Sandigs gemäß, wird der Stil von allen Beteiligten der Kommunikation beeinflusst. In Bezug auf Jelineks Werke und Literatur im allgemeinen können wir also schließen, dass der Stil von sowohl dem Autor als auch von den Rezipienten mitbestimmt wird, eine Wirkung bekommt.

2.3. Spillners Modell der literarischen Kommunikation

Wie oben erwähnt, besteht für Stil weder eine allgemein akzeptierte Stildefinition noch eine einheitliche, ausreichende Stiltheorie. Nicht alle theoretische Stilauffassungen sind z.B. verwendbar für die Analyse literarischer Texte. So bemerkt Spillner dass „manche Stiltheorien zwar linguistisch überzeugend, aber kaum literaturwissenschaftlich applikabel“⁷¹ sind. Umgekehrt sind manche Stilauffassungen, „die vom Standpunkt der linguistischen

⁶⁷ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 14.

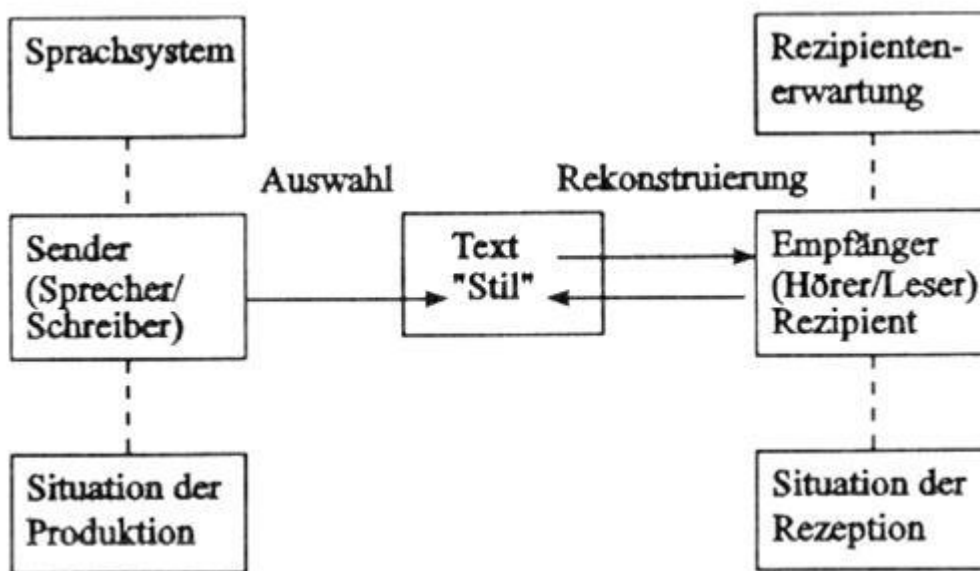
⁶⁸ Sandig, Barbara: *Textstilistik des deutschen*. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin/ New York: de Gruyter, 2006, S. 11.

⁶⁹ Spillner, Bernd (Hrsg.): *Methoden der Stilanalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.

⁷⁰ Sandig, Barbara: *Ziele und Methoden einer pragmatischen Stilistik*. In: *Methoden der Stilanalyse*. Hrsg. von Bernd Spillner. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984, S. 137.

⁷¹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 60.

Theoriebildung aus unbefriedigend sind⁷², dennoch brauchbar für bestimmte Zwecke „in der praktischen Stilanalyse“⁷³. Die einzelne Stiltheorien und deren „explanative Qualität“⁷⁴ reichen also nicht um die Konzeption Stil ganz zu erfassen. Die einzelnen Stilkonzeptionen „sind also im allgemeinen nicht deskriptiv-adäquat“⁷⁵, so Spillner. Der Mangel an einer konsequenten Beziehung zwischen dem Konzept Stil und dem literarischen Kommunikationsprozess hat Spillner zum Entwerfen einer umfassenden Stiltheorie angeregt. Die Stiltheorie soll „linguistisch fundiert und kommunikationstheoretisch orientiert“⁷⁶ sein. Die Grundlage von Spillners Stilkonzeption ist die Auffassung, die Kategorie Stil sei „weder vom Text, noch vom Autor und vom Rezipienten abstrahierbar“⁷⁷. Wesentlicher Teil Spillners Stiltheorie ist sein Modell der literarischen Kommunikation:



78

Es wird angenommen, daß eine Stiltheorie sowohl den Text, als auch die Vorgänge seiner Produktion und Rezeption einbeziehen muß, daß sie also vom Prozeß der literarischen Kommunikation und seinen linguistischen wie extralinguistischen Determinationen auszugehen hat.⁷⁹

Wichtig zu beachten ist hier, dass sich die literarische Kommunikation in mehrfacher Hinsicht von der alltäglichen Kommunikation unterscheidet. Besonderheiten der literarischen

⁷² Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 60.

⁷³ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 60.

⁷⁴ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 61.

⁷⁵ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 61.

⁷⁶ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 62.

⁷⁷ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 61.

⁷⁸ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 64.

⁷⁹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 62.

Kommunikation sind z.B. die (im Normallfall) Abwesenheit des Autors, die Tatsache, dass er dem Rezipienten nicht persönlich bekannt ist, die weitgehende Einrichtungskommunikation, die Gegebenheit, dass die „Kommunikation sich an zahlreiche dem Autor unbekannte Adressaten richtet“⁸⁰ usw.

Spillners Modell der literarischen Kommunikation basiert auf Roman Jakobsons Modell sprachlicher Kommunikation und dessen sechs Kategorien: Sender, Nachricht, Empfänger, Kontext, Kode und Kontaktmedium⁸¹. Das Kommunikationsmodell Jakobsons steht in wichtiger Beziehung zum Modell der literarischen Kommunikation, indem in der literarischen Kommunikation z.B. Kenntnisse des Kodes, Bezug auf Empfänger und Vorhandensein eines Kontaktmediums vorausgesetzt werden.

Stil wird aufgefaßt als das Resultat aus der Auswahl des Autors aus den konkurrierenden Möglichkeiten des Sprachsystems und der Rekonstituierung durch den textrezipierenden Leser. Stileffekte ergeben sich erst im dialektischen Wechselspiel zwischen den im Text kodierten Folgen der durch den Autor getroffenen Auswahl und der Reaktion durch den Leser.⁸²

Stil wird also an erster Stelle vom Schriftsteller und vom Leser bestimmt. Stil kann daher „keine statische Eigenschaft eines Textes“⁸³ sein, sondern „eine virtuelle Qualität“⁸⁴. Sie wird außerdem während dem Verlauf der Rezeption rekonstruiert. Die Berücksichtigung des Autors in einer Stiltheorie scheint selbstverständlich. In der Tradition von Michael Riffaterre erweitert Spillner die Auffassung von Stil als Auswahl des Autors. Spillner betont, dass die Auswahlmöglichkeiten des Autors durch viele mögliche Faktoren eingegrenzt werden können. So können z.B. die Intentionen des Autors, pragmatische Bedingungen der Produktionssituation – wie z.B. autobiographische Umstände, Vorwissen und Erfahrungen des Autors – und Kenntnis anderer literarischer Werke zur Einschränkung der Auswahlmöglichkeiten führen. Wie erwähnt wird nicht nur die Kategorie Autor, sondern auch die Kategorie Leser in die Stiltheorie einbezogen. Der Leser „reagiert auf die im Text kodierten, potentiell stilistischen Signale und rekonstruiert sie unter bestimmten Voraussetzungen im Rezeptionsvorgang zu Stil“⁸⁵. Dabei können – ähnlich wie bei der Produktionssituation – verschiedene pragmatische Faktoren der Rezeptionssituation die Rekonstituierung von Stil determinieren. Die Rekonstituierung von Stil wird an erster Stelle

⁸⁰ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 62.

⁸¹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 63.

⁸² Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 64.

⁸³ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 64.

⁸⁴ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 64.

⁸⁵ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 66.

durch die Lesererwartung gesteuert. Die Lesererwartung wiederum wird von Faktoren wie Vorwissen, literarisches Genus, Textsorte, Kenntnis des Autors und der Entstehungszeit eines Textes, Kontext des Werkes beeinflusst. Außerdem wird der Stil, nach Spillner, dadurch rekonstituiert, dass „seine Lesererwartung signifikant erfüllt oder aber enttäuscht wird“⁸⁶. Die Stilrekonstituierung des Lesers kann auf Basis von sowohl Kontraste als auch Kongruenzen geschehen. Manche durch den Autor ausgewählte Stilelemente können vom Leser sogar unbemerkt bleiben⁸⁷. Dieses Phänomen ist auch für meine Untersuchung von besonderer Bedeutung, indem im Rezeptionsvorgang Elfriede Jelineks Texte verschiedene Stilelemente von den Lesern nicht beachtet werden, insbesondere in Bezug auf Intertextualität. Hierauf wird weiter tiefer eingegangen (cf. 4.6.). Die Einbeziehung der Kategorie Leser in die Stiltheorie hat zur Folge, dass der Stil eines Textes „je nach dem Zeitpunkt, in dem der Text rezipiert wird“⁸⁸ verschieden sein kann. Außerdem kann jeder Leser zu einer anderen Stilauffassung geraten, denn jeder Leser rekonstituiert „aufgrund seiner individuellen Lesererwartung“⁸⁹ Stil auf eine andere Art und Weise. Die Stilrekonstituierung ist also gewissermaßen als subjektiv zu betrachten. Die wichtigste Schlussfolgerung in Bezug auf die Rekonstruktion von Stil formuliert Spillner folgenderweise:

Vor allem aber geschieht die Rekonstituierung von Stil nicht willkürlich, sondern sie setzt an bei den als Folge der Auswahl des Autors im Text niedergelegten Kontrasten und Kongruenzen.⁹⁰

Indem ich den Stil in Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* zu rekonstituieren versuche, werde ich mit all diesen erworbenen Kenntnissen rechnen müssen.

2.4. Die Abweichungsstilistik

Im Folgenden möchte ich einen weiteren Aspekt besprechen, der in der Stilistik Elfriede Jelineks eine wichtige Rolle spielt, nämlich das Prinzip der Abweichung. Obwohl das Konzept der Abweichungsstilistik vielfältig kritisiert worden ist -nicht im geringsten von Spillner, dessen Stiltheorie die Basis meiner Untersuchung bildet- glaube ich, dass

⁸⁶ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 66.

⁸⁷ <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>

⁸⁸ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 66.

⁸⁹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 66.

⁹⁰ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 67.

Abweichungen auf verschiedenen Ebenen zum Stil der Texte Elfriede Jelineks gehören. Anhänger der Abweichungsstilistik definieren Stil als „Abweichung von einer außerhalb des Textes liegenden Norm“⁹¹. Dementsprechend kann Stilforschung als „science des écarts“⁹² bestimmt werden. Stilistische Besonderheiten werden dadurch definiert, dass „sie als in charakteristischer Weise von ‚normaler‘ Sprache unterschieden aufgefaßt wurden“⁹³. Schon seit langem wird diese Auffassung der Abweichung einer normalen Sprache von verschiedenen Stilistikern geteilt:

Diese Stilauffassung schließt sich also an die besprochene alte Konzeption an, nach der Stil eine durch besondere rhetorische Ausarbeitung oder ästhetische Ausschmückung bewirkte zusätzliche Schicht ist, die sich an einem literarischen Text von einer zugrunde liegenden Schicht ‚normaler‘, noch unausgeschmückter Sprache unterscheiden läßt.⁹⁴

Eine nachträgliche Neuerung in der Abweichungsstilistik aber, hat mehr Kontroverse herbeigeführt. Es handelt sich um die eingeführte „Vergleichsebene einer sprachlichen Norm [...], gegenüber der sich der Stil eines zu analysierenden Textes charakteristisch abhebt“⁹⁵. In der Abweichungsstilistik wird also eine extratextuelle Norm postuliert und wird jede Abweichung dieser extratextuellen Norm in einem Text als Stil aufgefasst. Spillner deutet darauf hin, dass aus dieser Auffassung verschiedene Schwierigkeiten resultieren. So sind die Begriffe ‚Norm‘ und ‚Abweichung‘ schwierig definierbar. Außerdem „lassen sich Unterschiede zur ‚normalen‘ Sprache [...] nicht intuitiv und zweifelsfrei feststellen“⁹⁶. Weiter fürchtet Spillner dass man Texte, die nicht von einer Norm abweichen als Texte ohne Stil betrachten würde. Auch die Tatsache, dass Stil rein negativ definiert wird, „ohne daß sich daraus in der Stiltheorie qualitative Aussagen ergeben“⁹⁷ wird von Spillner kritisiert. Die Abweichungstheorie weist noch einige Unbeständigkeiten auf:

Die Menge der Abweichungen und die Menge der Stilmerkmale sind weder deckungsgleich, noch schließt eine der beiden Mengen die andere ein. Es gibt Abweichungen ohne Stileffekt (z.B. alle Fehler, falschen Konstruktionen, Ellipsen,

⁹¹ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 32.

⁹² Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 32.

⁹³ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 32.

⁹⁴ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 32.

⁹⁵ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 32.

⁹⁶ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 36.

⁹⁷ Spillner: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 39.

unvollständigen Sätze)⁹⁸. Andererseits ist anzunehmen, daß auch nichtabweichende sprachliche Elemente stilistisch relevant sein können.⁹⁹

Im Hinblick auf Spillers Modell der literarischen Kommunikation, kann der Abweichungstilistik vorgeworfen werden, dass sie die Kategorien Autor und Leser „zugunsten des Vergleichs eines Textphänomens mit der Norm“¹⁰⁰ vernachlässigt. Bei Autoren, die einen ‚normalen‘ Stil schreiben ist die Theorie nicht anwendbar, nur für „einen sehr idiosynkratischen Stil und besondere poetische Experimente mit der Sprache“¹⁰¹ ist sie literaturwissenschaftlich verwendbar. Schließlich glaubt Spiller an die Gefahr, dass „bei einer literaturwissenschaftlichen Interpretation nur die wenigen ungewöhnlichen Stilmerkmale berücksichtigt werden bei Vernachlässigung des ganzen Textes und seiner Struktur“¹⁰². Nach Spiller ist die Konzeption von Stil als Abweichung als Grundlage einer Stiltheorie also allerdings nicht geeignet, als heuristisches Mittel dagegen kann sie jedoch dienen.

Der Abweichungstheorie entgegengesetzt, ist Stil laut Riffaterre das Resultat von Kontrasten innerhalb eines Textes:

Er geht [...] nicht von der Opposition zwischen einer Texteinheit und einer ihr entsprechenden „normalen“ Einheit außerhalb des Textes aus (paradigmatische Relation), sondern von einem Kontrast zwischen Texteinheiten innerhalb der linearen Sequenz in der Kette sprachlicher Zeichen, so wie sie im Text aufeinanderfolgen (syntagmatische Relation). Stil wird folglich aufgefaßt als bewirkt durch unerwartete sprachliche Elemente im Text, die zu der Struktur des vorangehenden Kontextes in Kontrast stehen.¹⁰³

Obzwar Spiller Riffaterres Kontext-Kontrast-Ansatz einige Stärken zuerkennt, reicht er für ihn als Stiltheorie nicht. Laut Spiller werden Stileffekte nicht nur von Kontrasten, sondern auch von Kongruenzen herbeigeführt¹⁰⁴. Eine Stiltheorie soll also mit beiden Aspekten rechnen.

Hedwig Junker wiederum deutet die stilistischen Abweichungsstrukturen in einem neuen Zusammenhang. Er definiert Deviationsstrukturen in Bezug auf

⁹⁸ Hier möchte ich jedoch bemerken, dass in der modernen Literatur Phänomene wie Fehler, Ellipsen, unvollständige Sätze usw. manchmal bewusst und als Stileffekte angewandt wurden.

⁹⁹ Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 39.

¹⁰⁰ Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 40.

¹⁰¹ Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 40.

¹⁰² Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 40.

¹⁰³ Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 40.

¹⁰⁴ Spiller: *Linguistik und Literaturwissenschaft*, S. 67-71.

Wiederholungsstrukturen, indem er sie „de[n] negative[n] Sonderfall der Wiederholung“¹⁰⁵ nennt:

Die Deviationsstrukturen [...] sind Textstellen, an denen der Text punktuell seinen linearen Ablauf einstellt, um in die Senkrechte auszuberechnen. Dieser Wiederholungsprozeß läuft auf der Senkrechten der Paradigmatik ab. Die sog. Deviationsstrukturen sind also eine Unterkategorie der Wiederholungsstrukturen, sie definieren sich durch die negative paradigmatische Wiederholung.¹⁰⁶

Die immer wieder angezweifelte und ebenso heftig verteidigte Abweichungsstilistik ist für die vorliegende Arbeit ganz und gar relevant. Der einzigartige Stil in Elfriede Jelineks Texten ist nicht im geringsten durch auffällige Abweichung der konventionellen Sprache geprägt. Vor allem Deviationen von Sprichwörtern sind, wie erwähnt, häufig angewandte Stilmittel in Elfriede Jelineks Texten und deswegen wichtiger Gegenstand meiner Untersuchung. Aber auch die sprachliche Darstellung der ausgewählten Themen weicht bei Jelinek stark von der Norm –wenn wir hier überhaupt von einer Norm reden können- ab:

Indem Jelinek heikle Themen wie die Vergangenheit Österreichs, Sexualität usw. auf provokant-überraschende Weise darstellt, weicht sie von der konventionellen Art, über diese Themen zu sprechen, also von kommunikativen Normen ab.¹⁰⁷

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, unter anderem herauszufinden wovon Jelinek genau abweicht, und welche Wirkungen die Abweichungen bei den Rezipienten hervorrufen, also welche Zwecke von der Schriftstellerin intendiert wurden.

3. Modifikationen von Phraseologismen / Modifizierte Sprichwörter

Indem ich eine möglichst vollständige und systematische Analyse der modifizierten Sprichwörter in der Literatur von Jelinek, genauer in den Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*, durchführen möchte, erachte ich es für notwendig, um einige Vorbemerkungen zum grammatischen Begriff *Phraseologismus* und dessen Modifikation darzubieten. Obzwar diese Magisterarbeit zum Fachgebiet der Literaturwissenschaft gehört, hat sie doch eine linguistische Methodologie / sprachliches Forschungsobjekt. Grammatische und linguistische Erläuterungen dürfen hier also nicht fehlen.

¹⁰⁵ Junker, Hedwig: *Stilanalyse und Strukturanalyse in der Literaturwissenschaft*. In: *Methoden der Stilanalyse*. Hrsg. von Bernd Spillner. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984, S. 15.

¹⁰⁶ Junker: *Stilanalyse und Strukturanalyse in der Literaturwissenschaft*, S. 15-16.

¹⁰⁷ <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>

3.1. Phraseologie

3.1.1. Terminologie und Begriffsbestimmung

Wenn ich sage: „Ich falle mit der Tür ins Haus“, bildet sich keiner ein, dass ich, mit der Tür in der Hand, in das Haus falle. Das ist so, weil „mit der Tür ins Haus fallen“ ein Phraseologismus oder eine feste Redewendung ist. Diese bestimmte Kombination dieser bestimmten Wörter hat eine bestimmte Bedeutung, anders als die Bedeutung der einzelnen Wörter: die Werbung bedeutet nämlich „*ein Anliegen [allzu] unvermittelt vorbringen*“¹⁰⁸. Phraseologismen sind also nicht buchstäblich zu verstehen. C. Palm definiert Phraseologie wie folgt:

Die Phraseologie ist die Wissenschaft oder Lehre von den festen Wortverbindungen einer Sprache, die in System und Satz Funktion und Bedeutung einzelner Wörter (Lexeme) übernehmen können.¹⁰⁹

Die Phraseologie beschäftigt sich also mit festen Wortverbindungen oder den sogenannten Phraseologismen. Harald Burger bemerkt in seiner Arbeit *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*¹¹⁰, dass Phraseologismen zwei wichtige Eigenschaften haben. Erstens sind es Wortgruppen, sie bestehen also aus mehr als einem Wort. Zweitens sind es keine einmaligen Kombinationen, es sind feste Kombinationen, die uns genau in diesen Kombinationen bekannt sind. Wenn wir diese These anhand des obengenannten Beispiels „mit der Tür ins Haus fallen“ prüfen, bemerken wir tatsächlich mehr als ein Wort, nämlich 6 Wörter. Außerdem ist es nicht eine zufällige Kombination von einzelnen Wörtern, sondern eine feste Kombination mit einer festen Bedeutung, wie schon erwähnt.

Genauso wie man bei „mit der Tür ins Haus fallen“ weiß, dass die Bedeutung nicht buchstäblich, sondern übertragen zu verstehen ist, weiß man es auch bei (fast) allen anderen Phraseologismen. Jeder Deutschsprachige erkennt sofort einen Phraseologismus als solchen. Die Sprache, sowohl die literarische als auch die alltägliche, ist gespickt von Phraseologismen. Täglich werden in allen Situationen und in allen Gesellschaftsschichten diese idiomatischen (cf. weiter 3.1.4.) Redewendungen verwendet. Texte oder Gespräche

¹⁰⁸ Duden. *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2002, S.336

¹⁰⁹ Christine Palm: *Phraseologie: Eine Einführung*. 2., durchgesehene Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997, S. 1.

¹¹⁰ Harald Burger: *Phraseologie: Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 3., neu bearbeitete Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.

ohne Phraseologismen kann man sich nur schwer einbilden. Folglich werden diese Redewendungen von Deutschsprachigen intuitiv erkannt.

Dennoch soll ich bemerken, dass manche als Phraseologismen bekannte Wortgruppen auch eine buchstäbliche Bedeutung haben. Die Kontamination „jemandem Sand in die Augen streuen“ zum Beispiel hat außer einer übertragenen auch eine rein buchstäbliche Bedeutung. Es ist nämlich möglich, dass man ein bisschen Sand aufnimmt und es jemandem wirklich in die Augen schmeißt. Wenn man bei einer solchen ambivalenten Wortgruppe nach deren Bedeutung fragt, erwähnt man spontan wohl es immer die nicht buchstäbliche, die übertragene Bedeutung. Diese Bedeutung ist dann die „phraseologische Bedeutung“¹¹¹. Im Falle der Wortgruppe „jemandem Sand in die Augen streuen“ ist die phraseologische Bedeutung also „jemandem etwas vormachen, jemanden täuschen“¹¹².

Burger teilt die Phraseologismen in zwei Bereiche auf: die „Phraseologie im weiteren Sinne“¹¹³ und die „Phraseologie im engeren Sinne“¹¹⁴. Diese Einteilung basiert auf drei Kriterien. Die Kriterien für den Bereich der Phraseologie im weiteren Sinne sind „Polylexikalität“¹¹⁵ und „Festigkeit“¹¹⁶. Dies sind die zwei Eigenschaften, die Burger schon angab für Phraseologismen im Allgemeinen. Polylexikalität bedeutet nämlich: „der Phraseologismus besteht aus mehr als einem Wort“¹¹⁷. Mit Festigkeit meint Burger, dass „wir [...] den Phraseologismus genau in dieser Kombination von Wörtern“¹¹⁸ kennen, und dass „er [...] in der Sprachgemeinschaft – ähnlich wie ein Wort – gebräuchlich“¹¹⁹ ist. Phraseologismen, die zum Bereich der Phraseologie im weiteren Sinne gehören, sind also Wortgruppen, die aus mehr als einem Wort bestehen, von Muttersprachlern in ihrer festgelegten Kombination erkannt werden und in einem Satz genau wie ein Einzelwort verwendet werden können. Wenn aber zu diesen zwei Eigenschaften noch eine dritte hinzukommt, ist von Phraseologie im engeren Sinne die Rede. Diese dritte Eigenschaft ist „Idiomatizität“¹²⁰:

Damit ist gemeint, dass die Komponenten eine durch die syntaktischen und semantischen Regularitäten der Verknüpfung nicht voll erklärbare Einheit

¹¹¹ Burger: *Phraseologie*, S. 13

¹¹² Duden. *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, S. 643

¹¹³ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹¹⁴ Burger: *Phraseologie*, S. 15

¹¹⁵ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹¹⁶ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹¹⁷ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹¹⁸ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹¹⁹ Burger: *Phraseologie*, S. 14

¹²⁰ Burger: *Phraseologie*, S. 15

bilden. Die Teilklasse von Phraseologismen, die auch dieses Kriterium erfüllen, bildet den Bereich der Idiome.¹²¹

Burgers Einteilung von Phraseologismen im weiteren bzw. im engeren Sinne ist sehr interessant für die semantische als auch die syntaktische Analyse von Phraseologismen. Damit auch ich, in dieser Arbeit, eine genaue Analyse durchführen könnte, werde ich die drei Kriterien Polylexikalität, Festigkeit und Idiomatizität etwas ausführlicher beleuchten.

3.1.2. Polylexikalität

Über das Kriterium Polylexikalität herrscht keine Uneinigkeit. Es ist ganz einfach und einwandfrei zu bestimmen, ob eine Aussage mehr als ein Wort umfasst oder nicht. Das lexikalische Minimum für einen Phraseologismus sind also zwei Wörter. Das Maximum ist lexikalisch nicht bestimmt. Es gibt keine lexikalische Obergrenze für einen Phraseologismus. Phraseologismen sind aber syntaktisch begrenzt, das heißt, dass sie die Grenzen eines Satzes nicht überschreiten. Dabei sind, genau so wie bei Burger, nicht nur Autosemantika, sondern auch Synsemantika als „Wörter“ zu betrachten:

[...] Da es m. E. keine plausiblen Kriterien für die eine oder die andere Entscheidung gibt, nehme ich keine Präzisierungen vor und rechne jede feste Kombination von zwei Wörtern zur Phraseologie, also auch Ausdrücke wie *an sich, bei weitem, wenn auch, im Nu, so dass*.¹²²

3.1.3. Festigkeit

Die zweite, unumstrittene Eigenschaft von Phraseologismen ist ihre Festigkeit. Festigkeit können wir auch als Stabilität auffassen. Phraseologismen haben eine gewisse Stabilität, sowohl auf struktureller als auch auf semantischer Ebene. Diese strukturelle und semantische Eigenschaft ist verantwortlich dafür, dass Muttersprachler diese festen Strukturen intuitiv als Phraseologismen erkennen.

Die phraseologische Festigkeit ist aber nicht absolut. Burger erwähnt zwei Erscheinungen, die die Festigkeit von Phraseologismen einigermaßen relativieren können: „Variation“¹²³ und „Modifikation“¹²⁴. Es sind diese beiden Phänomene, die uns in dieser

¹²¹ Burger: *Phraseologie*, S. 15

¹²² Burger: *Phraseologie*, S. 16

¹²³ Burger: *Phraseologie*, S. 25

¹²⁴ Burger: *Phraseologie*, S. 25

Arbeit besonders interessieren. Vor allem die gezielte Modifikation (als Werbungsstrategie) werde ich in dieser Arbeit ausführlich besprechen und anhand von eigenen Beispielen untersuchen.

3.1.4. *Idiomatizität*

Die dritte Eigenschaft, die Burger Phraseologismen zuschreibt, ist die Idiomatizität. Dieses Prinzip ermöglicht es, einen Unterschied zu machen zwischen Phraseologie im weiteren Sinne und Phraseologie im engeren Sinne. Wenn ein Phraseologismus die Eigenschaft der Idiomatizität besitzt, dann ist es ein Phraseologismus im engeren Sinne. Die Idiomatizität bezieht sich auf die Bedeutung von Phraseologismen, sie ist also eine semantische Idiomatizität:

Wenn überhaupt eine Diskrepanz zwischen der phraseologischen Bedeutung und der wörtlichen Bedeutung des ganzen Ausdrucks besteht, dann ist der Ausdruck **idiomatisch** im semantischen Sinn. Je stärker die Diskrepanz zwischen diesen beiden Bedeutungsebenen ist, umso stärker idiomatisch ist der Phraseologismus. Semantische Idiomatizität ist also eine graduelle Eigenschaft von Phraseologismen.¹²⁵

Hier greift Burger also zurück auf den Unterschied zwischen phraseologischer (übertragener) und wörtlicher Bedeutung. Wenn es neben der phraseologischen Bedeutung auch eine wörtliche gibt, oder umgekehrt, und wenn diese von einander stark abweichen, dann ist von Idiomatizität die Rede.

3.2. **Modifikation**

Im Vorgehenden habe ich mich mit der allgemeinen, ‚normalen‘ Phraseologie beschäftigt. Jetzt leite ich über zur modifizierten Phraseologie. In diesem Abschnitt werde ich versuchen, den Terminus Modifikation begrifflich zu bestimmen. Aber zunächst möchte ich etwas über Variation sagen, weil Variation und Varianten eng mit der Phraseologie und ihren Modifikationen zusammenhängen.

¹²⁵ Burger: *Phraseologie*, S. 31

3.2.1. Variation

Im vorigen Kapitel habe ich die drei Hauptmerkmale der Phraseologismen behandelt: Polylexikalität, Festigkeit und Idiomatizität. Zur Festigkeit habe ich erwähnt, dass sie nicht absolut zu betrachten ist. Ich gab damals, neben ‚Modifikation‘, auch ‚Variation‘ als Phänomene an, die die Festigkeit von Phraseologismen relativieren können.

Alle Phraseologismen haben eine Nennform („d.i. die Grund- und Normalform, in der der Phraseologismus im Wörterbuch aufgeführt wird“¹²⁶). Diese Nennform ist die vollständig fixierte Form. Viele Phraseologismen kennen allerdings, neben dieser fixierten Nennform, auch Variationen. Diese Varianten sind der Nennform immer sehr ähnlich, und die phraseologische Gesamtbedeutung wird nicht aufgegeben. Für einen Phraseologismus kann es zwei oder mehrere Varianten geben.

Burger unterscheidet fünf Typen von Variation:

(i) Grammatische Variation

Es kann grammatische Varianten in einer oder mehreren Komponenten des Phraseologismus geben. Als Beispiel nennt Burger „*seine Hand/ seine Hände im Spiel haben*“¹²⁷. Hier ist von grammatischer Variation im Numerus die Rede.

(ii) Lexikalische Variation

Es kann lexikalische Varianten in einer Komponente des Phraseologismus geben. Diese lexikalischen Varianten können sowohl Elemente mit lexikalischer (Substantiv, Verb, Adjektiv) Bedeutung als auch Elemente mit strukturell-grammatischer (Präposition, Konjunktion) Bedeutung enthalten. „*Bis an/ über den Hals in Schulden stecken*“¹²⁸ ist ein Beispiel von lexikalischer Variation mit strukturell-grammatischer Bedeutung. Ein Beispiel von lexikalischer Variation mit lexikalischen Elementen ist „*ein schiefes Gesicht machen/ ziehen*“¹²⁹.

(iii) Variation in der Länge

Ein Phraseologismus kann eine kürzere und eine längere Variante haben. Zum Beispiel „*sich etw. im Kalender anstreichen/ sich etw. rot im Kalender anstreichen*“¹³⁰.

(iv) Variation in der Reihenfolge

¹²⁶ Burger, *Phraseologie*, S. 25

¹²⁷ Burger, *Phraseologie*, S. 25

¹²⁸ Burger, *Phraseologie*, S. 25

¹²⁹ Burger, *Phraseologie*, S. 25

¹³⁰ Burger, *Phraseologie*, S. 25

Auch die Reihenfolge der Komponenten kann variieren. Vor allem bei komparativen und bei satzwertigen Phraseologismen gibt es Variation in der Reihenfolge: „*aussehen wie Milch und Blut/ wie Milch und Blut aussehen*“¹³¹.

(v) Variation in der externen Valenz

Letztlich kann auch die externe Valenz Varianten aufweisen. Je nachdem ob die Valenz durch eine Nominalgruppe oder einen Teilsatz ausgefüllt wird, können Varianten durch unterschiedliche syntaktische Anschlüsse entstehen: „*sich die Schuhsohlen ablaufen nach etw./ um etw. zu bekommen*“¹³².

3.2.2. Variation = Modifikation?

In Dudens Bedeutungswörterbuch¹³³ sind variieren und modifizieren Synonyme. Können wir Variation und Modifikation denn auch als zwei gleiche Phänomene betrachten oder gibt es Unterschiede? Nach einigen Recherchen kam ich zum Schluss, dass Variation und Modifikation in der Phraseologie nicht völlig dasselbe bezeichnen. Beide Phänomene bewerkstelligen zwar eine Veränderung im Phraseologismus, aber es gibt Unterschiede in der Intention. Burger bezeichnet den Unterschied wie folgt:

Während es sich bei der Variation um usuelle Erscheinungen handelt, ist mit Modifikation die okkasionelle, für die Zwecke eines Textes hergestellte Abwandlung eines Phraseologismus gemeint.¹³⁴

Burger erkennt hier also auch die Intention der Modifikationen, sie haben einen Zweck. Während Variationen usuell und in sicherem Maße unbewusst sind, werden Modifikationen bewusst, intentionell und für eine bestimmte Gelegenheit, also okkasionell, hergestellt. Auch Hemmi erwähnt „bestimmte stilistische Intentionen“¹³⁵ beim Zustandekommen von Modifikationen. Sie verwendet auch den Terminus ‚okkasionell modifizieren‘ und erkennt sogar die Kreativität der ProduzentInnen bei der Modifikationen:

¹³¹ Burger, *Phraseologie*, S. 25

¹³² Burger, *Phraseologie*, S. 26

¹³³ Duden, *Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2006.

¹³⁴ Burger, *Phraseologie*, S. 27

¹³⁵ Hemmi, Andrea: „*Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben*“. *Kontrastive Analyse von Phraseologismen in Anzeigen-, Radio- und Fernsehwerbung*. Bern / Berlin / Frankfurt a. M. /New York / Paris / Wien: Peter Lang Verlag, 1994, S.45.

Von den konventionell verwendeten Phraseologismen sind nun jene Phraseologismen zu unterscheiden, die divergierend von der im Lexikon fixierten Form und somit auffällig eingesetzt sind. Damit ist nicht gemeint, dass die Produzentinnen und Produzenten von abgewandelten Phraseologismen – in unserem Fall die Werbeschaffenden – infolge von Defiziten ihres Sprachwissens sprachliche Regeln und Normen nicht beachten, sondern dass sie die Phraseologismen in kreativer Weise absichtlich verändern, d.h. okkasionell modifizieren.¹³⁶

Wenn ich alles Obige in Betracht ziehe, kann ich schließen, dass in der Phraseologie Modifikationen sich von Variationen unterscheiden, indem erstere bewusst, intentionell, okkasionell, kreativ und zu einem Zweck durchgeführt werden. Dazu kommt noch, dass sich Varianten der Nennform des Phraseologismus immer sehr ähnlich sind. Modifikationen dagegen rufen im Allgemeinen weitgehendere Veränderungen am Phraseologismus hervor.

3.2.3. Wie wirken Modifikationen?

Die Wirkung von Modifikationen können wir als einen Wechsel zwischen zwei Bedeutungen betrachten. Wie schon in 3.1. erwähnt, haben manche Wortgruppen sowohl eine phraseologische als auch eine wörtliche Bedeutung. Das gilt auch für modifizierte Phraseologismen. Bei Modifikationen ist die phraseologische Bedeutung die Bedeutung des nicht modifizierten Phraseologismus und die wörtliche Bedeutung die Bedeutung des modifizierten Phraseologismus, in Übereinstimmung mit dem Kontext. Beim Verstehen der Modifikation gibt es einen Wechsel zwischen der phraseologischen Bedeutung, die vom Vordergrund in den Hintergrund tritt, und der wörtlichen Bedeutung, die nun in den Vordergrund tritt:

So sind für die Schlagzeile „So ein Käse.“ einer Käsewerbung zwei Lesarten bzw. Bedeutungen möglich: erstens die phraseologische Bedeutung „So etwas Dummes, Blödes, Ärgerliches!“ und zweitens die wörtliche Bedeutung als Ausdruck der Anerkennung. Bei der Rezeption wird zuerst die phraseologische Bedeutung dekodiert, die im Vordergrund steht. Wird jedoch der Kontext realisiert, so tritt die phraseologische Bedeutung in den Hintergrund, und wird die wörtliche im Vordergrund aktualisiert.¹³⁷

Dieser Bedeutungswechsel, der nicht graduell, sondern ganz abrupt geschieht, ruft bei der Zielgruppe bestimmte Einstellungen oder Gefühle hervor.

¹³⁶ Hemmi: *“Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben”*, S.45

¹³⁷ Hemmi: *“Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben”*, S.47

Diese Effekte können gemäß der Phraseologieforschung darin liegen, einen Text überraschend, auffällig, originell, witzig, lebendig oder expressivitätssteigernd zu gestalten.¹³⁸

Hiermit ist also der Wirkungsmechanismus der Modifikationen erklärt. Auch sehen wir hier noch einmal die Funktion der modifizierten Phraseologismen, nämlich einen Text sperrig zu machen.

4. Linguistische Kategorien

Nachdem die Modifikationen von Phraseologismen ausführlich behandelt wurden, sollen nun die anderen wichtigsten linguistischen Kategorien etwas näher ausgeführt werden. In dieser Untersuchung werde ich nicht nur die sprichwörtlichen Vergewaltigungen (vgl. phraseologische Modifikationen) in den Prosastücken *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* bloßzulegen versuchen, sondern ich gehe auch auf der Suche nach anderen stilistischen Merkmalen, die für Jelineks Schreiben typisierend sind. Es scheint mir geeignet, die wichtigsten Merkmale hier aufzuzählen und zu erklären.

4.1. Das Sprachspiel

Bevor wir auf die einzelnen stilistischen Merkmalen eingehen, möchte ich den allgemeinen Begriff des Sprachspiels etwas näher betrachten. Um „den komplexen Sprachhandlungszusammengang zu umschreiben“¹³⁹ benutzt Wittgenstein den oft zitierten Begriff ‚Sprachspiel‘. Das Wort ‚Spiel‘ weist darauf hin, dass die Sprache eine Lebensform beinhaltet:

„Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform“. Sprache wird also nicht als Form des Ausdrucks für eine unabhängig von ihr existente, ihr jeweils zuzuordnende Entität oder Vorstellung verstanden. Sondern „eine Sprache vorstellen“ heißt für den späten Wittgenstein „sich eine Lebensform vorstellen“: „Befehlen, fragen, erzählen, plauschen gehören zu unserer Naturgeschichte so wie gehen, essen, trinken, spielen“.¹⁴⁰

¹³⁸ Hemmi: *„Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben“*, S.48

¹³⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 17.

¹⁴⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 17.

In Wittgensteins Definition von Sprachspiel ist also die Verbindung von Sprache und Leben bzw. Lebensform sehr wichtig. Noch verbindet er mit dem Begriff Sprachspiel „ein sehr weites Feld sprachlicher Handlungen“¹⁴¹. So behauptet er zum Beispiel, dass sprachliche Handlungen wie eine Geschichte erfinden und lesen, Theater spielen, Reigen singen, Rätsel raten, einen Witz machen, aus einer Sprache in die andere übersetzen¹⁴², als literarische Sprachspiele gelten können.

Wichtige Kategorien für Wittgensteins Begriff des Sprachspiels sind die Kategorie der Komplexion und der Relation. So können Sprachspiele immer weiter Komplexionen bilden:

Zur Eigenart dieser Spiele im Sinne Wittgensteins gehört es, daß sie sich – ‚by gradually adding new forms‘ – immer weiter verzweigen können, also Komplexionen bilden und zugleich, nach Art von Verwandtschaftsbeziehungen, weiterhin aufeinander verweisen.¹⁴³

Sprachspiele können sich also, nach Wittgenstein, nicht nur unaufhaltsam verzweigen, also komplexer werden, sondern auch, indem sie aufeinander verweisen, Relationen bilden. Für die Entscheidung ob Sprache auch Sprachspiel ist, sind für Wittgenstein also nicht abstrakte Merkmale wichtig, sondern die Kategorien der Komplexbildung und der Relationierung:

Entscheidend sind für ihn [Wittgenstein] nicht Mitteilung oder Bedeutung, Wahrheit oder Sinn, Begriff oder Struktur in einer formalen Einheit stiftenden Sinne. Entscheidend für Wittgensteins Sprachauffassung sind die Relationen der „Fasern“, der einfachen oder komplexen Zueinander, ihre „Ähnlichkeiten“, die ihrerseits in Relation zu den Sprachhandlungskontexten stehen.¹⁴⁴

Auch in der Literatur Elfriede Jelineks finden wir solche Sprachspiele mit Komplexbildungen und Relationierungen zurück. Vor allem in Jelineks Frühwerk sind Komplexbildungen gang und gäbe. Es soll hier jedoch bemerkt werden, dass das Umgehen mit Sprachspielen auch unter „entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten“¹⁴⁵ gesehen werden muss.

Einerseits hat Jelinek ihre Erzählweise im Laufe ihrer Entwicklung themen- und funktionsspezifisch so verändert, daß man das Frühwerk als einen relativ eigenständigen Bereich abgrenzen kann. Andererseits hat sie sich, wie Janz betont, eine „grundlegende literarische Methode“ erarbeitet, „die sich von den Anfängen bis heute erhalten hat“.¹⁴⁶

¹⁴¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 17.

¹⁴² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 17.

¹⁴³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 19.

¹⁴⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 20.

¹⁴⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 22.

¹⁴⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 22.

Sprachspiele mit Komplexbildung werden wie erwähnt, häufig eingesetzt in Jelineks Werken. „Die Durchbrechung konventioneller literarischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen“¹⁴⁷ ist als allgemeingültiger Impuls der frühen Ästhetik Jelineks anzudeuten. So werden in Jelineks erstveröffentlichtem Roman *wir sind lockvögel baby!* sowohl Konventionen der Grammatik als auch der Interpunktion und der Orthographie, laut Schestag „auf eine forciert avantgardistische Weise“¹⁴⁸ unterlaufen. Diese Normeingriffe führen inhaltliche Ergebnisse herbei: „Die Regelverstöße organisieren in sich vielfältige inhaltliche Bezüge, die ironische Pointierungen oder Destruktionen betreiben“¹⁴⁹, so Schestag.

Die Vielzahl und Vielfalt solcher Verstöße gegen Regeln der Sprache, der Grammatik, der Orthographie und der Interpunktion folgt einem genauen Kalkül literarischer Organisation, das aus ihrer experimentellen Funktion resultiert. „Experimentell“ soll in diesem Zusammenhang [...] im Sinne einer versuchsweisen Erprobung des Realitätsgehalts und der Realitätsmächtigkeit der Sprache [verstanden werden]. Diese Erprobung führt Jelinek als Destruktion durch, als Zerstörung von etablierten Regeln, als Ironisierung von Konventionen, als Irritation von Wahrnehmungsgewohnheiten. Es handelt sich dabei um Verfahrensweisen, Schreibtechniken und Stileigentümlichkeiten, die, für sich genommen, literarhistorisch nicht neu sind.¹⁵⁰

Die Regelverstöße werden also nicht willkürlich eingesetzt, sie haben bestimmte Funktionen. Mit der Zerstörung und Ironisierung der Konventionen will Jelinek beim Rezipienten bestimmte Effekte hervorrufen. Schestag behauptet, dass die von Jelinek angewandten Schreibtechniken und Stileigentümlichkeiten literarhistorisch nicht neu sind. So sind z.B. die Lautmalerei, die Comic-Sprache und die onomatopoetischen Literaturzitate keine neuen literarischen Phänomene, sondern sie haben ihre Vorläufer in unter anderem dem Dadaismus, der konkreten Poesie und der Popkultur. Die Radikalität und die Konsequenz, „mit der die Autorin diesen ästhetischen Impuls bis in die feinsten Verknüpfungsformen und subtilsten Inhaltsbezüge ihres Textes hineinwirken läßt“ sind dagegen schon originär. Laut Schestag können wir dieses Verfahren in Anlehnung an Wittgenstein als „Komplexbildung“ verstehen. So ist die bloße Wiederholung (eines Wortes oder eines Satzes) die einfachste Möglichkeit, eine solche Komplexbildung zu kreieren. Die Wiederholung kann unterschiedliche Effekte herbeiführen: Der Effekt kann Verstärkung sein, aber auch Infragestellung, die Wiederholung kann Insistieren bedeuten aber sie kann auch Präzisierung, Veränderung, Problematisierung

¹⁴⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 23.

¹⁴⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 23.

¹⁴⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 23.

¹⁵⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 24.

oder Ironisierung ausdrücken¹⁵¹. Nach Uda Schestag werden in Elfriede Jelineks Romanen mit der Wiederholung vor allem Effekte der Revokation und der Entfremdung verfolgt: „Es sind häufig Effekte der Rücknahme oder der Verfremdung, die Elfriede Jelinek mit ihrer Form von Wort- und Satzwiederholungen erzielt“¹⁵². Durch das wechselhafte Ineinanderübergehen von Wiederholung und Variation, typisierend für Jelineks Stil, werden Konventionen und Erwartungen fortwährend durchbrochen. Auf diese Art und Weise kann immer aufs Neue „die Substanz einer Aussage, die Qualität von Sprache, die Tragfähigkeit einer Wahrnehmung in Frage gestellt, ironisiert oder destruiert werden“¹⁵³. In Anlehnung an Wittgensteins Vorstellung vom „Bezug“ der Worte wird eine weitere Entwicklung sprachlicher Komplexbildungen bei Jelinek sichtbar, nämlich die Relationierung. Mit der Kategorie der Relationierungen hat die Schriftstellerin versucht, Relationen und Zusammenhänge auf einer sprachlichen Ebene darzustellen:

Der Begriff der Relationierung soll [...] deutlich machen, daß die Autorin ihr Verfahren der Komplexbildung zu einer sprachlichen Situierung von Machtverhältnissen und Diskursformationen weiterentwickelt hat, in der sich Relationen und Zusammenhänge spiegeln, das heißt „Bezüge“ von Personen und Fakten und Formen des „Gebrauchs“ ihrer sprachlichen Charakterisierung¹⁵⁴.

Um die Konsequenzen solcher Relationierungen herausfinden zu können, soll die Mikrostruktur des Textes in Betracht gezogen werden. Verallgemeinernd lässt sich beschließen, dass Jelinek mit der Technik der Komplexbildungen und mehr spezifisch der Relationierungen, Wahrnehmungsveränderungen erzielt. Es geht bei Jelinek um „Perspektivierungen in und durch Sprache [...], die ihrerseits zu Wahrnehmungsveränderungen und perspektivistischen Verschiebungen gegenüber nichtsprachlichen Wirklichkeitsbereichen führen sollen“¹⁵⁵. Anders gesagt will sie mit neuen sprachlichen Perspektiven, neue reale gesellschaftliche Perspektive auslösen. Eine „neue Sprache“ soll zu einer „neuen Realität“ führen. In den Texten Elfriede Jelineks spielt das Verhältnis von Sprache und Realität, Literatur und Wirklichkeit also eine wesentliche Rolle. Schestag hat dieses Verhältnis zwischen Sprache und Realität in Jelineks Werken auf aussagekräftige Weise resümiert:

¹⁵¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 24.

¹⁵² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 24.

¹⁵³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 25.

¹⁵⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 28.

¹⁵⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 30.

Es handelt sich bei ihren Texten um eine radikale Umkehrung jenes Abbildungsverhältnisses, in dem Widerspiegelungstheoretiker das Verhältnis von Sprache und Realität, Literatur und Wirklichkeit gesehen haben. [...] Die Sprachspiele, die Jelinek in ihren Texten inszeniert, variieren Möglichkeiten. Sie verändern Perspektiven und beleuchten Zusammenhänge neu, so daß der Blick auf vorhandene Realitäten sprachlicher wie außersprachlicher Art sich verändert, Probleme in anderem Licht erscheinen und neue Kontexte gebildet werden.¹⁵⁶

In Bezug auf das Sprachspiel, möchte ich letztendlich noch einen charakteristischen Zug von Jelineks Werk anführen. Als Ausformungen der Begriffen Komplexbildung und Relationierung treten die Perspektivierung als typisierend für Jelineks Stil in den Vordergrund. Wie erwähnt handelt es sich bei den Komplexbildungen und Relationierungen um „Sprechweisen und Sprachformen des Übergangs“¹⁵⁷. Das heißt, dass die Standorte und die Blickwinkel, von denen aus erzählt wird, rasch wechseln und einander ablösen. Es ist nicht immer eindeutig festzustellen ob eine Figur oder eine anonyme Stimme – die Stimme der Erzählerinstanz – spricht. Jelinek verwendet diese spezifische Erzählweise „in ihrem avantgardistischen Frühwerk ebenso wie in den eher narrativen Zusammenhängen der späteren Prosa“¹⁵⁸. Der rasche Wechsel von Perspektiven ist eine der charakteristischen Erzählweisen Jelineks. Die Kategorie der Perspektivierung ist für diese Arbeit also allerdings relevant, nicht im Geringsten weil im Roman *Lust* – Gegenstand meiner Untersuchung – das Spiel mit Perspektiven eine besondere Stellung hat. Der Prosatext *Lust* ist von einer „höchst differenzierten Form“¹⁵⁹ von „durchgeführten Brechungen“¹⁶⁰ geprägt. Die erzählperspektivische Brechung lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers von der scheinbar oberflächlichen Geschichte der sexuellen Unterdrückung ab:

Das Interesse der Leser wird durch vielfache erzählperspektivische Brechungen irritiert und damit scheinbar abgezogen von der Geschichte selbst, der in Variationen ständig wiederkehrenden Darstellung der sexuellen Unterdrückung der Frau durch den Mann.¹⁶¹

Durch die angewandte erzählperspektivische Technik, gelingt es Jelinek, von der oberflächlichen voyeuristisch-identifikatorischen Lesart Abstand zu halten. Auf die besondere Perspektivierung in *Lust* werde ich später – in der eigentlichen Untersuchung – noch zurückkommen.

¹⁵⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31.

¹⁵⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31.

¹⁵⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31.

¹⁵⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31.

¹⁶⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31.

¹⁶¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 32.

4.2. Ironie

Im folgenden soll einem Aspekt von Jelineks Werk, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung schon häufig Beachtung gefunden hat, nachgegangen werden, nämlich der ironischen Struktur ihrer Texte. Zu diesem Hintergrund, soll zunächst auf die von Wittgenstein eingeführten Begriffe ‚Oberflächengrammatik‘ und ‚Tiefengrammatik, und auf ihren Unterschied tiefer eingegangen werden. Wittgenstein stellt den Zusammenhang zwischen beiden Begriffen folgenderweise dar:

Man könnte im Gebrauch eines Worts eine ‚Oberflächengrammatik‘ von einer ‚Tiefengrammatik‘ unterscheiden. Das, was sich uns am Gebrauch eines Worts unmittelbar einprägt, ist seine Verwendungsweise im *Satzbau*, der Teil seines Gebrauches – könnte man sagen – den man mit dem Ohr erfassen kann. – Und nun vergleiche die Tiefengrammatik, des Wortes ‚meinen‘ etwa, mit dem, was seine Oberflächengrammatik uns würde vermuten lassen. Kein Wunder, wenn man es schwer findet, sich auszukennen.¹⁶²

Für Wittgenstein besteht die Unterscheidung von ‚Oberflächengrammatik‘ und ‚Tiefengrammatik‘ also im Unterschied zwischen dem ‚auditiv („mit dem Ohr“) erfaßbaren Gebrauch eines Wortes und dessen eigentlicher Bedeutung“¹⁶³. Das Spannungsfeld zwischen ‚Oberflächengrammatik‘ und ‚Tiefengrammatik‘ bietet einen offenen und spannungsreichen Spielraum für die literarische Ironie, „die die Spannung zwischen Phänomen und Wesen zu ihrer Voraussetzung hat“¹⁶⁴. Die Funktionsweise von Ironie kann also etwa als „das bewußt inszenierte Gegeneinander von „Oberflächengrammatik“ und „Tiefengrammatik““¹⁶⁵ bestimmt werden. Sören Kierkegaard hat mit der Aussage „Es ist die allgewöhnlichste Form der Ironie, daß man mit ernster Miene etwas sagt, das doch nicht ernst gemeint ist“¹⁶⁶ die alltagssprachliche Ironie bestimmt. Die Tatsache, „daß man das Gegenteil dessen sagt, was man meint“¹⁶⁷ hat Kierkegaard noch als kennzeichnend für die Struktur rhetorischer Ironie-Figuren angedeutet. Für die ironische Rede hat er zusammenfassend folgende Definition eingeführt:

Hier haben wir nun schon eine Bestimmung, welche durch alle Ironie hindurchgeht, nämlich die, daß die Erscheinung nicht das Wesen, sondern das Gegenteil des Wesens

¹⁶² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 144.

¹⁶³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 144.

¹⁶⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 146.

¹⁶⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 146.

¹⁶⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 146-147.

¹⁶⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

ist. Wenn ich rede, ist der Gedanke, der gemeinte Sinn das Wesen, und das Wort die Erscheinung.¹⁶⁸

Die Ironie besteht also darin, dass das gesprochene oder geschriebene Wort „den eigentlich gemeinten Sinn einer Rede oder eines Textes [...] in uneigentlicher Form ausdrückt“¹⁶⁹. Erscheinung und Gedanke/Wesen sind also nicht gleich. Zwischen der Erscheinung und dem Wesen bestehen nicht nur Spannungen, wie sie Wittgenstein beschrieben hat (vgl. ‚Oberflächengrammatik‘ vs. ‚Tiefengrammatik‘). „Die besondere Spannung der Ironie besteht dagegen in einem Akt der Negation“¹⁷⁰, behauptet Schestag. Erscheinung und Wesen werden „aus einem Entsprechungsverhältnis zueinander in ein Verkehruungsverhältnis gesetzt“¹⁷¹. Durch diese Verkehrung bekommt die Ironie die Möglichkeit um mit der Uneigentlichkeit zu spielen. So gelingt es der Ironie, „uneindeutig und doch verständlich zu sein“¹⁷². Denn obwohl der eigentlich gemeinte Sinn uneigentlich ausgedrückt wird, bleibt er erkennbar¹⁷³. Weiter soll noch bemerkt werden, dass der eigentlich gemeinte Sinn nicht immer als „genaues und direktes „Gegenteil“ der „Erscheinung““¹⁷⁴ auftritt. Er kann jedoch immer als ein Gegensatz zu der Erscheinung, als „das „Wesen“, auf das die „Erscheinung“ negativ bezogen bleibt“¹⁷⁵ betrachtet werden.

Die ironischen Strukturen, und deren Möglichkeit, mit Uneigentlichkeit zu spielen, treten in Elfriede Jelineks Prosatexten in besonderer Weise in den Vordergrund. „So spielen auch Jelineks Prosaformen in einem formalen Sinne korrekte Muster durch, die sie zugleich durch ihre tiefenstrukturelle Dimension unterhöhlen“¹⁷⁶, so Schestag. Das Sprachspiel bei Elfriede Jelinek ist an erster Stelle von ironischer Qualität und führt also eine Differenz zwischen „der sprachlichen Oberfläche“¹⁷⁷ und „der polyvalenten Tiefenstruktur“¹⁷⁸ herbei. Kennzeichnend für die ironische Struktur von Jelineks Texte sind ironische Zwischentöne und Brechungen und Ironisierungen von Personen, Situationen, Institutionen und Zusammenhängen¹⁷⁹. Die verschiedenen ironischen Züge werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit untersucht werden. Hilfreich für eine Annäherung an die Ironieformen Jelineks ist

¹⁶⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁶⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷³ Hier soll jedoch bemerkt werden, dass nicht jede Ironie sofort und ebenso leicht erkannt werden kann. Manche ironische Strukturen können von manchen Lesern unbemerkt bleiben.

¹⁷⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 147.

¹⁷⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 148.

¹⁷⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 148.

¹⁷⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 148.

Kierkegaards Unterscheidung zwischen einer exekutiven Ironie und einer kontemplativen Ironie. Bei der exekutiven Ironie geht es um „ironische Figuren, die situations- und kontextgebunden sind und in wechselnder Gestalt erscheinen können. [...] sie prägen nicht die Struktur oder die Substanz eines ganzen Werks“¹⁸⁰. Die kontemplative Ironie dagegen ist jedoch struktur- und substanzbildend und kann als „reine“¹⁸¹ Ironie oder „Ironie als Standpunkt“¹⁸² bestimmt werden.

Die exekutive Ironie ist in Elfriede Jelineks Prosatexten ständig zurückzufinden, so auch in den für diese Arbeit untersuchten Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*. Mithilfe ironischer Strukturen gelingt es Jelinek, kritisch aufzutreten. Nach Schestag werden von Jelinek „parteiliche und doch offene Skizzen mediengeprägter Wirklichkeiten“¹⁸³ gezeichnet. Weiter in der Untersuchung soll nachgegangen werden, um was für eine Form von Ironie es sich bei Jelinek – mehr spezifisch in den untersuchten Romanen – handelt. Da die Ironie „mit der Semantik von Wörtern und Begriffen“¹⁸⁴ spielt, lohnt es sich, im Rahmen der Modifikation von Phraseologismen einerseits Formen der Ironie im Roman *Die Liebhaberinnen* näher zu untersuchen und andererseits näher auf die ironische Charakterisierung der handelnden Personen in *Die Klavierspielerin* tiefer einzugehen.

Die Struktur von Jelineks kontemplativer Ironie unterscheidet sich in zweifacher Hinsicht von der exekutiven Ironie:

Sie [die kontemplative Ironie] unterscheidet sich von Formen der situativ eingesetzten „exekutiven“ Ironie zum einen durch die formprägende Qualität, die die Struktur eines ganzen Werkes bestimmen kann, zum anderen durch die spezifische Wahrnehmung und Wertung, die sie in sich enthält. Erzählform und Substanz der Erzählung verweisen so aufeinander, daß beide Aspekte zu einer Einheit werden.¹⁸⁵

Auch die für diese Arbeit untersuchten Romanen sind von dem Zusammenspiel von „narrativer Schreibweise und ironischer Struktur“¹⁸⁶ geprägt.

Zum Abschluss dieses Subkapitels, das sich mit Ironie beschäftigt, soll noch auf den Aspekt Negativität eingegangen werden. Bei der ironischen Negativität – deren Formen sich in Jelineks Prosatexten durchgehend herausfinden lassen – „geht es durchweg um die

¹⁸⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 148-149.

¹⁸¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 149.

¹⁸² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 149.

¹⁸³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 149.

¹⁸⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 149.

¹⁸⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 152.

¹⁸⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 152.

Negation einer negativ konzipierten Figur¹⁸⁷ (vgl. „Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten“¹⁸⁸). Bei einer ironischen Negativität wird den ironisierten Figuren keine Liebe, keine Trauer, keine Versöhnung gewährt. So wird der Text *Die Klavierspielerin* – in dem die ironische Negativität in den Vordergrund tritt – als „einseitig, schroff, abweisend“¹⁸⁹ beschrieben. Zur spöttischen Negativität ihrer Texte – man redet sogar von einer Jelinekschen Negativität – hat die Autorin folgendes geäußert:

Ich bin eine echte 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 aufzurufen, Menschen zu verachten. Nur: Lieben kann ich sie nicht.¹⁹⁰

4.3. Vielstimmigkeit

Auf die Vielstimmigkeit der Rede und die Dialogizität (4.4.) werde ich nur oberflächlich eingehen, weil die Begriffe Vielstimmigkeit und Dialogizität eigentlich vor allem für Jelineks Theaterästhetik wichtig sind. In Prosatexten spielen sie eine weniger große Rolle aber eine Begriffsbestimmung kann trotzdem hilfreich sein – die untersuchten Prosatexten haben letztendlich einen ‚dramatischen‘ Charakter.

Die Vielstimmigkeit der Rede hängt mit der Opposition von Dialog und Monolog zusammen. Maja Sibylle Pflüger behauptet „Jelineks Figurenreden suspendieren die Gegenüberstellung von Dialog und Monolog als eindeutig unterscheidbare Kategorien“¹⁹¹. Es bestehen eine Vielfalt an Definitionen von Dialog und Monolog und allgemein werden beide Begriffe „nach dem situativen Kriterium der Anwesenheit angesprochener Figuren beziehungsweise der Einsamkeit des Sprechers“¹⁹² unterscheidet. Weiter wird eine Typenskala „mit einem Mehr oder Weniger an Dialoghaftigkeit oder Monologhaftigkeit“ eingeführt. Der Platz eines Textes auf die Skala hängt von den strukturellen Kriterien „des Umfangs und der inneren Geschlossenheit der Rede“¹⁹³ ab. Nach Pflüger hat eine Rede die Struktur eines Dialogs, „wenn sich in ihr mehrere semantische Kontexte gegenseitig

¹⁸⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 159.

¹⁸⁸ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 17-18.

¹⁸⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 159.

¹⁹⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 164.

¹⁹¹ Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1996, S. 22.

¹⁹² Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

¹⁹³ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

durchdringen¹⁹⁴ und die eines Monologs, „wenn sie eine einheitliche semantische Richtung nimmt“¹⁹⁵. Das bedeutet, dass die Rede einer einzelnen Figur doch von dialogischem Charakter sein kann, indem sie „erhebliche semantische Richtungswechsel aufweist“¹⁹⁶. Umgekehrt können die Reden mehrerer Figuren „zu einem Monolog in verteilten Rollen zusammenlaufen“¹⁹⁷, wenn zwischen den Figuren ein völliges Einverständnis besteht. Elfriede Jelinek spielt in ihren Werken durchgehend mit den Kategorien Dialog und Monolog. Im Hinblick auf Jelineks Erzählstrategie können wir Begriffe wie die Auflösung des Dialogs, die Tendenz zur Monologisierung und die Vielstimmigkeit der Rede einbeziehen.

4.4. Dialogizität

Der Begriff der Dialogizität geht auf den sowjetischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin zurück. Bachtin kritisierte mit seinen Studien – sowohl eigene Texte als auch Untersuchungen zu Werken von Dostojewski und Rabelais – „die normative Ästhetik des Sozialistischen Realismus“¹⁹⁸ und „die gleichgeschaltete Sprache der politischen Öffentlichkeit“¹⁹⁹. Ihnen gegenüber entwarf Bachtin seine „Philosophie des Dialogs“:

[Die Philosophie des Dialogs entwirft] eine Koexistenz verschiedener Stimmen und Standpunkte in literarischen Texten [...], welche die erstarrte Sprache in Bewegung bringen, indem sie den offiziellen Diskurs mit inoffiziellen Reden konfrontieren.²⁰⁰

Das Denken Bachtins basierte auf das Verhältnis von Ideologie und Sprache, Gesellschaft und Literatur. Auch Jelineks Schreibstil kreist um dieses Verhältnis. Die Dialogizität der Rede soll bei der Beschreibung des Jelinekschen Schreibstils einbezogen werden. So lässt sich, nach Pflüger die Dialogizität der Rede auch „als ein Prozeß der Bedeutungskonstitution“²⁰¹ betrachten. Jedes Wort, behauptet sie „führt die Spur dessen, was es nicht sagen soll als eine Konstitutionsbedingung mit sich. In die Worte ist eine Differenz zu sich selbst eingefügt, sie sind fragmentiert und dadurch mehrstimmig“²⁰². Auch für Elfriede Jelineks Texte ist das gegen-sich-selbst-Ausspielen des verwendeten Sprachmaterials typisierend. In Bezug auf die

¹⁹⁴ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

¹⁹⁵ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

¹⁹⁶ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

¹⁹⁷ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 22.

¹⁹⁸ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 51.

¹⁹⁹ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 51.

²⁰⁰ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 51.

²⁰¹ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 58.

²⁰² Derrida, Zit. nach Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 58.

Intertextualität – die ich weiter behandeln werde – z.B. verursacht „das Aufeinandertreffen zweier Kontexte“²⁰³ – präsenter Text und absenter Referenztext – „eine semantische Aufspaltung der Textstelle“²⁰⁴. Durch ihre Wortspiele gelingt es Jelinek auch Gegen- und Nebenbedeutungen der Wörter hervorzulocken, Bruchstellen zu erzeugen und die automatisierten Sinnbahnen zu zerstören²⁰⁵. Durch die permanenten Regelverstöße der Figurenreden, die Jelinek spielerisch „am Rand von Sprachregeln entlang“²⁰⁶ führt, bekommen die Figuren einen eigenartigen Redestil. Außerdem beinhaltet Jelineks dialogisches Schreibverfahren starke literaturkritische Qualitäten: Laut Pflüger „stellt Jelineks zitatives Textverfahren gängige Normen und ‚Dogmen‘ der Literatur in Frage“. Das kritische Potential von Jelineks Texten soll weiter in der Arbeit genauer untersucht werden.

4.5. Montage

Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.²⁰⁷

Mit diesem Zitat hat sich Elfriede Jelinek in die *Theaterzeitschrift Berlin* zu ihrer Arbeitsweise geäußert und lässt erkennen, dass sie ihre Montage-Arbeit „als Ausdruck eines Sprach-Kalküls“²⁰⁸ versteht, „indem sich Konfrontation und entlarvende Veränderung miteinander verbinden“²⁰⁹. Das Zitat weist auf, dass Montage bei Jelinek „dem Kalkül einer umfassenden und grundlegenden Sprachkritik [unterliegt], die sich als Sozialkritik verstehen läßt, ohne sich jedoch notwendigerweise im inhaltlichen Bezug auf Gesellschaft zu erschöpfen“²¹⁰.

Das Montage-Verfahren und deren erzählstrategische Intentionen treten am deutlichsten in Jelineks Frühwerk in den Vordergrund. In den für diese Arbeit untersuchten Romanen lässt sich die Montage-Technik vor allem und am deutlichsten in *Die Liebhaberinnen* entdecken. Laut Schestag hängt diese Tatsache unmittelbar mit Schreibintention, Stoffwahl und Sujet der frühen Werke zusammen. Die Montage ist an erster

²⁰³ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 58.

²⁰⁴ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 58.

²⁰⁵ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 59.

²⁰⁶ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 59.

²⁰⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 43-44.

²⁰⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 44.

²⁰⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 44.

²¹⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 44.

Stelle eine Technik der künstlerischen Avantgarde und die Schreibintention in Jelineks Frühwerk wurde von einem avantgardistischen Impuls gekennzeichnet. Außerdem setzen sich die Frühwerken Jelineks mit „Produkten und Phänomenen von Realitätssphären auseinander, für die Verfahren der Montage in besonderem Maße signifikant sind: Pop-Kultur, Medien, Trivilliteratur“²¹¹.

Theodor W. Adorno hat die spezifische Leistung „der ästhetisch kalkuliert verfahrenen Montage in der künstlerischen Moderne“²¹² folgenderweise formuliert:

Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.²¹³

Peter Bürger hat die avantgardistische Montage in ihrer ästhetischen Struktur durch die „Einfügung von Realitätsfragmenten“²¹⁴ wesentlich typisiert. „Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie *sind* Wirklichkeit“²¹⁵. Auf diese Art und Weise unterscheidet sich das Montagekunstwerk vom organisch gedachten Kunstwerk. Im Gegensatz zum organischen Kunstwerk ist für Montagekunst eine Übereinstimmung zwischen dem Sinn der Einzelteile und dem Sinn des Ganzen nicht vorausgesetzt. Nach Volker Klotz letztendlich, besteht das Prinzip der Montage „nicht auf Natur, sondern auf Technik“²¹⁶.

Obwohl darüber in der Literaturforschung viel diskutiert wurde – so behaupten Bürger und Klotz, Montage sei „eine Fügung verschiedenartiger Erzählelemente und Realitätsmaterialien [...] die keinen „Sinn“ stiften, keine „Botschaft“ mitteilen wollen“²¹⁷ – geht meine Analyse von der Beobachtung aus, dass der Jelinekschen künstlerischen Verfahrensweise der Montage auch eine politische Bedeutung zugeschrieben werden kann. Jelinek nimmt in ihren Texten einen kalkulierten Einsatz der Montage vor und bringt dabei textstrategische Erwägungen vor. Die genaue Funktion und Bedeutung des Jelinekschen Montageverfahrens soll in der eigentlichen Untersuchung gezeigt werden. Kennzeichnend für die Verfahrensweise der Montage in Jelineks Frühwerk ist das fast interpunktionslose

²¹¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 44.

²¹² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 45.

²¹³ Adorno, Zit. nach Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 45.

²¹⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 45.

²¹⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 45.

²¹⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 45.

²¹⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 46.

aneinandermontieren jener „Erzählteile, Materialien oder Figuren [...], die sie aufeinander beziehen und miteinander konfrontieren will“²¹⁸.

Wichtig zu bemerken hier ist der Unterschied zwischen den Begriffen „Montage“ und „Collage“. Volker Klotz hat folgenden Vorschlag zur Abgrenzung der beiden Begriffe gemacht: „>Montage< ist ein Kunst-Verfahren, das äußerstenfalls zum Kunst-Produkt >Collage< führt“²¹⁹. Montage kann also als „Charakteristikum der erzählerischen Makrostruktur“²²⁰ betrachtet werden, und Collage als „mikrostrukturelles Merkmal“²²¹.

Die Montage kann auch in negativer Form auftauchen: Die erzählstrategische De-Montage – eine kalkulierte Umkehrung der Montage – wurde von Jelinek in ihrem erstveröffentlichtem Roman *wir sind lockvögel baby!* genutzt um „Erzählzusammenhänge, Handlungskontinuitäten und Konfliktkomplexe zu de-komponieren“²²². Bei der Technik der De-Montage wird der Zusammenhang des Textes durch den Kontext dementiert. Schestag hat die Technik der De-Montage und deren erzählerische Dynamik folgenderweise dargestellt:

Diese Technik zerlegt zusammengehörende Handlungskomplexe, die ein ganzes Arsenal von Figuren miteinander verbinden, in vielfältige, ungleichgewichtige Einzelsegmente, die in ihrer aufgesplitterten Form in qualitativ neuen Textzusammenhängen neuartige erzählstrukturelle Verbindungen eingehen.²²³

Entscheidend für das Erzählverfahren Jelineks ist, dass „Collage und Montage, De-Montage und Re-Collage [...] einander funktional als literarästhetische Verfahrensweisen“²²⁴ durchdringen und so „als Ausdruck des zugrundeliegenden Montage-Kalküls, die textkonstitutiven Elemente in eine strukturelle Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit“²²⁵ heben.

Zum Abschluss dieses Subkapitels, das sich mit der Montage beschäftigt, soll noch auf einen weiteren Aspekt der Montage eingegangen werden, nämlich die „konstitutive“ Montage. Wie erwähnt geht es bei der erzählstrategischen De-Montage – die ein der Montage-Theorie Adornos als „Negation der Synthesis“²²⁶ bezeichnet wird – um die Zerstörung von Zusammenhängen, als auch um „deren Neukonstituierung in neuen,

²¹⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 46.

²¹⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 46.

²²⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 47.

²²¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 47.

²²² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 52.

²²³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 53.

²²⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

²²⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

²²⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

veränderten Kontexten, mit denen jedoch keine neue „Synthesis“ angestrebt wird²²⁷. Um die ästhetische Funktion dieses negatorischen Montage-Kalküls bei Elfriede Jelinek zu erklären, soll der Begriff der konstitutiven Montage einbezogen werden. Der Begriff wurde von Ernst Bloch eingeführt und hängt mit dem Unterschied zwischen „Montage unmittelbar“²²⁸ und „Montage mittelbar“²²⁹ zusammen. Bloch bezeichnet „Montage unmittelbar“ als die Funktion der künstlerischen Montage im Kapitalismus und verbindet „Montage mittelbar“ mit dem Sozialismus. „Er kann als neuer gebildet werden, weil der alte Zusammenhang sich immer mehr als scheinhafter, brüchiger, als einer der Oberfläche enthüllt“²³⁰, so Bloch. Im Gegensatz zur „Montage unmittelbar“ – die sich nach Bloch faschistisch umlenken lässt und als „Schloß-Restaurierung des Hintergrunds“²³¹ enden kann – kann man ein solches kritisches Fazit für das von Jelinek gewählte Verfahren nicht ziehen. Auch mit Blochs Definition von Montage unter sozialistischen Vorzeichen (vgl. „Montage mittelbar“) weist das Verfahren Jelineks einige Ähnlichkeiten auf:

Was also *Montage, mittelbar*, angeht: so fehlt ihr in der konkreten Zuständigkeit jeder Spaß leerer Kombination, jeder Betrug des Kaleidoskops [...]. Auch Montage ohne Ausbeutung holt aus der zerfallten Oberfläche ihre Teile, setzt sie aber nicht in neue Geschlossenheiten, sondern macht sie zu Partikeln einer anderen Sprache, anderen Informationen, anderen Unterwegs-Gestalt der aufgebrochenen Wirklichkeit.²³²

Auch Jelineks Montage holt sich ihre Materialien aus der „zerfallten Oberfläche“, führt diese „nicht in neue Geschlossenheiten“ über, sondern macht sie „zu Partikeln einer anderen Sprache“. Eine „andere Unterwegs-Gestalt der aufgebrochenen Wirklichkeit“ ist beim Montage-Verfahren Jelineks aber kaum der Fall. Jelineks Montage arbeitet nicht „am Experiment einer „Umfunktionierung“ ihrer Materialien für eine soziale Utopie“²³³, sondern führt zur „Zerfällung von Zusammenhängen in Bruchstücke, deren Funktion allenfalls darin besteht, in neuen Kontexten die „Essenz“ [...] des alten Zusammenhangs hervortreten zu lassen“²³⁴. Eine genauere Analyse des Jelinekschen Montageverfahren im Text *Die Liebhaberinnen* und in geringerem Maße in den Texten *Die Klavierspielerin* und *Lust* soll weiter in der Untersuchung durchgeführt werden.

²²⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

²²⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

²²⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63.

²³⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 63-64.

²³¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 64.

²³² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 64.

²³³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 65.

²³⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 65.

4.6. Intertextualität

Die letzte linguistische Kategorie, auf die ich weiter eingehen möchte, und die für Jelineks Schreiben von besonderer Wichtigkeit ist – „wie kaum eine andere Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat Jelinek das erzählerische Verfahren der Intertextualität für sich produktiv gemacht“²³⁵ –, ist die Kategorie der Intertextualität. Die linguistische Kategorie der Intertextualität hängt eng mit der Kategorie der Montage zusammen. So bindet auch Manfred Pfister Montage in seine Definition der Intertextualität ein. Er definiert Intertextualität als:

Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsysteme, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung, Adaption bisher schon behandelt hat.²³⁶

Für Pfister gibt es zwei wesentliche Gründe um von Intertextualität reden zu können. Erstens soll der Autor andere Texte „mehr oder weniger bewußt“²³⁷ verwenden und davon ausgehen, dass „der Rezipient die Bezugnahme nachvollzieht“, und zweitens soll diese Bezugnahme bedeutungstragend für das Gesamtverständnis sein. Für Elfriede Jelinek selber hat die Intertextualität eine andere Funktion. Für sie geben sich „Zitat und Selbstfertiges nicht als ihresgleichen“²³⁸ preis, sondern entsteht es „eine sprachlich gebrochene Wirklichkeit [...], die sich in Überbauphänomenen manifestiert“²³⁹. Im Hinblick auf ihres intertextuelles Schreibverfahren unterstreicht sie jedoch auch, dass sie selbst eher eine „schöpferische Montage“²⁴⁰ verwendet, und dass sie davon ausgeht, dass den Rezipienten eine Bezugnahme zum Originaltext herstellen:

Das ist keine echte Montage wie in Cut-up-Texten zum Beispiel. Das waren wirklich wörtlich verwendete Zitate. In den Stücken hat das die Funktion, einfach um mehrere Sprachebenen in die Stücke einzuführen weil mir Stücke entsetzlich auf die Nerven gehen, wo Leute einfach durchgehend gedichtete Dialoge miteinander führen, weil ich meine, daß Leute, die ins Theater gehen, auch eine gewisse theoretische Vorinformation haben, und ich nicht so tun kann, als ob Idioten ins Theater gingen.

²³⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 165.

²³⁶ Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996, S. 83.

²³⁷ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

²³⁸ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

²³⁹ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

²⁴⁰ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

Ich will ihnen die Vorausinformation gezielt auch zumuten. Theaterstücke haben ja gezielt einen politischen Anspruch, deswegen arbeite ich ganz gezielt mit Montage.²⁴¹

Neben der oben-erwähnten Intertextualität-Definition von Manfred Pfister, möchte ich noch die von Julia Kristeva eingeführte Einsicht nennen:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.²⁴²

Im Gegensatz zu Pfister – der Intertextualität als ein mehr oder weniger bewusstes Verfahren bezeichnet – fasst Kristeva den Intertextualitäts-Begriff extrem weit, indem für sie *jeder* Text als Aufnahme und Umformung eines anderen Textes zu betrachten ist. Für die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks ist eher die Definition Pfisters geeignet, weil die Autorin andere Texte bewusst verwendet und weil sie in den verwendeten Texten auch eine tragende Bedeutung für das Gesamtverständnis ihrer Texte sieht.

Laut Pfister können intertextuelle Bezüge im Text durch sechs verschiedene Kategorien operationalisiert werden. Mit dem Begriff der „Referenzialität“²⁴³ bezeichnet Pfister „das Verweisen im Text auf einen Prätext“²⁴⁴. Die Kategorie der „Kommunikativität“²⁴⁵ bezeichnet „den Bewußtheitsgrad des intertextuellen Bezugs und zwar sowohl beim Autor selbst als auch beim Rezipienten“²⁴⁶. Mit dem Begriff der „Autoreflexivität“²⁴⁷ wird von Pfister „eine Thematisierung der Intertextualität vom Autor selbst in seinem Text“²⁴⁸ bestimmt. Die „Strukturalität“ versucht die „syntagmatische Integration des Prätextes“²⁴⁹ zu erfassen, während die „Selektivität“²⁵⁰ „die pointierte und bestimmte Auswahl eines oder mehrerer Elemente eines Prätextes“²⁵¹ beschreiben will. Mit der Kategorie der „Dialogizität“²⁵² letztendlich, wird „die semantische und ideologische

²⁴¹ Jelinek, zitiert in: Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

²⁴² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 165.

²⁴³ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁴ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁵ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁶ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁷ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁸ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁴⁹ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁵⁰ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁵¹ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁵² Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

Spannung untersucht, die sich im Text auftut, der den Prätext sozusagen in sein Bett zwingt²⁵³.

Die Jelineksche Intertextualität ist äußerst differenziert. So ist zum Beispiel die Wahl der Namen ihrer Figuren vom intertextuellen Textherstellungsverfahren beeinflusst. Der Name oder die Namengebung ist nicht bedeutungslos, sondern der Name spielt eine besondere Rolle im Sprachspiel. „[...] das Wort ‚Name‘ charakterisiert viele verschiedene, aber auf viele verschiedene Weisen verwandte, Arten des Gebrauchs eines Worts“²⁵⁴, behauptet Wittgenstein. Die Namen ihrer Figuren wurden von Jelinek aufgrund eines literarischen Kalküls gewählt:

Jelinek hat ihr Verfahren der Namengebung erzählstrategisch zu einem komplexen Netzwerk von Intertextualität ausgearbeitet, das sie, bis in spezifische Formen des Selbstzitats hinein, zu einer metakommunikativen Binnen-Intertextualität verfeinert hat.²⁵⁵

Manche Vornamen der Figuren in Jelineks erzählender Prosa scheinen beliebig, alltäglich, sogar simpel und kunstlos gewählt (Vgl. Gerda und Ingrid in *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*²⁵⁶). Der beschreibende Kontext aber, macht deutlich, dass die Figuren ihre Namen „nach einem genauen erzählerischen Kalkül“²⁵⁷ tragen. So heißen Ingrid und Gerda ganz gezielt Ingrid und Gerda, weil sie „das massenhaft verfügbare „nichts“ der modernen Mediengesellschaft“²⁵⁸ repräsentieren. Jelinek hat für ihre Figuren also bewusst diese „alltäglichen“ Namen gewählt. „In der scheinbaren Kunstlosigkeit“ äußert Schestag „besteht der Kunstgriff“²⁵⁹. Wenn wir uns den Namen der Hauptgestalt in *Die Klavierspielerin* ansehen, können wir schließen, dass auch Erika Kohut ihren Namen aufgrund eines literarischen Kalküls trägt. Ihr Nachname könnte „einen versteckten Hinweis auf den amerikanischen Psychologen Ernst Kohut“²⁶⁰ darstellen, während die Wahl des Vornamens im Roman selber explizit begründet wird: „Wenn etwas besonders unverwechselbar ist, dann nennt man es Erika“²⁶¹, und weiter: „Erika, die Heideblume. Von

²⁵³ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 84.

²⁵⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 173.

²⁵⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 174.

²⁵⁶ Jelinek, Elfriede: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

²⁵⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 174.

²⁵⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 174.

²⁵⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 174.

²⁶⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 175.

²⁶¹ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 16.

dieser Blume hat diese Frau den Namen²⁶². Sogar in einem anderen Roman Jelineks – *Lust* – wurde dieser Vorname erwähnt: „Erotik – dieses Wort ist nach einer Erika, nicht nach einer Gerti benannt“²⁶³. Diese wiederholte Anspielung auf einen Figuren-Namen repräsentiert ein Stück Intertextualität. Auch andere Figuren oder Erzählsammenhänge finden in anderen Werken Jelineks ihre Fortsetzung, denken wir zum Beispiel an Michael, die Titelgestalt in Jelineks zweitem Roman *Michael*, der im Erzählsammenhang von *Lust* wiederum auftaucht. Es bleibt dahingestellt, ob es sich hier um denselben oder um einen anderen Michael handelt. Auf diese Art und Weise können in der gezielten Namengebung der Figuren also auch intertextuelle Bezüge gefunden werden.

Zum Abschluss dieses Abschnittes, der sich mit Intertextuellen Verfahrensweisen beschäftigt, soll noch die Differenzierung zwischen Jelineks Verfahren einer integrierenden und einer strukturierenden Intertextualität unterstrichen werden. Die integrierende Intertextualität hängt vor allem mit der Charakterisierung von Figuren und Stoffelementen zusammen und hat eine „die Prätexte in den Erzählsammenhang integrierende Funktion“²⁶⁴. Die in den Text integrierten intertextuellen Bezüge und Anspielungen dienen vor allem „zur Charakterisierung der Figuren“²⁶⁵. Schestag behauptet sogar, dass man diese Intertextualität auf der Figurenebene als eine „erzählökonomisch begründete Konsequenz der narrativen Schreibweise Jelineks“²⁶⁶ bestimmen kann. Im Gegensatz zur integrierenden Intertextualität hat die strukturierende Intertextualität eine textstrukturierende Rolle. Die strukturierende intertextuelle Verfahrensweise realisiert die Intertextualität auf der Strukturebene des Erzählens²⁶⁷. Der intertextuelle Bezug zu anderen Texten ist offensichtlich, indem Jelinek aus diesen Texten Zitate übernimmt.

Wie erwähnt ist die Intertextualität für das Textherstellungsverfahren Elfriede Jelineks kennzeichnend. So hat Marlies Janz mit Recht auf die „extreme Intertextualität ihrer Schreibweise von den Anfängen bis heute“²⁶⁸ hingewiesen. Pflüger hat geäußert, dass Jelinek nicht danach strebt „etwas Einmaliges und ganz Eigenes hervorzubringen, sondern [sie] schreibt bereits vorhandene Literatur weiter und um“²⁶⁹. Zu ihrer intertextuellen Verfahrenstechnik hat Jelinek selbst folgendes geäußert:

²⁶² Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 27.

²⁶³ Jelinek, Elfriede: *Lust*. 11. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, S. 151.

²⁶⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 185.

²⁶⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 187.

²⁶⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 186.

²⁶⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 190.

²⁶⁸ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 165.

²⁶⁹ Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 59.

[Ich sehe mein Anliegen darin] vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen. Schon die Surrealisten haben ähnlich gearbeitet.²⁷⁰

5. Die Funktion der Sprichwörter im Text

Im Folgenden werde ich einige allgemeine Vorbemerkungen zur Anwendung von Sprichwörtern und deren Funktion im Text postulieren. Mit den erworbenen Kenntnissen zur allgemeinen Sprichwörterfunktionen im Text, werde ich überleiten zur spezifischen Untersuchung der (modifizierten) Sprichwörter in den Texten *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* von Elfriede Jelinek. Welche die Funktion der Sprichwörter und deren Modifikationen sind, und welche Wirkungen sie bei den Rezipienten hervorrufen, wird zu zeigen sein.

5.1. Sprichwörter: Muster und mentale Modelle

Laut Eva Glenk sind Sprichwörter „Muster, die in viel stärkerem Maß als andere linguistische Muster das gesamte Weltbild einer Gesellschaft ins Spiel bringen“²⁷¹. Sprichwörter bilden also eine Kategorie von mentalen Modellen, sie sind mit einer Sprachgruppe und einer Kultur verbunden. „Um Sprichwörter verstehen und anwenden zu können, muß man die Sprachgruppe und deren Kultur kennen, die sie geprägt hat“²⁷², so Glenk. Eine bloß syntaktisch-semantische Analyse reicht nicht um die Bedeutung eines Sprichworts herauszufinden, sondern die Kenntnis des Weltbildes der Gesellschaft, in der das Sprichwort zustande gekommen ist, ist notwendig. „Die Kenntnis dieses Weltbildes und seines Wertesystems stellt [...] die Grundlage für das Sprichwortverstehen und –verwenden dar: sie gehört zum Sprichwortmodell“²⁷³. In Glenks oben zitierte Definition vom Sprichwort gilt nicht nur das mentale Modell, sondern auch das Muster als wichtiges Konzept:

Der Unterschied zwischen einem Modell und einem Muster ist, daß in einem Modell alle konkreten Informationen über ein bestimmtes Objekt, eine bestimmte Situation, eine bestimmte Handlung usw. gespeichert sind: das Muster ist gewissermaßen eine Abstraktion davon. Wir verstehen [...] unter Muster komplexe Einheiten, die sich aus

²⁷⁰ Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 85.

²⁷¹ Glenk, Eva: *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*. Wien: Edition Praesens, 2000, S. 57.

²⁷² Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 57.

²⁷³ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 57.

verschiedenen Elementen oder Typen von Elementen zusammensetzen, wobei die Musterelemente in charakteristischen Situationen zu einander stehen. Diese Muster können in verschiedensten Bereichen angenommen werden, z.B. Intonationsmuster, Satzmuster, Wissensmuster, Handlungsmuster, Textmuster, Stilmuster usw.²⁷⁴

Einfacher gesagt ist ein Muster eine Gesamtheit von nicht signifikanten Unterschieden. „Sicher ist [...], daß unsere Erfahrungen eine ganz bedeutende Rolle bei der Genese kognitiver Muster spielen“²⁷⁵, d. h. dass auch beim Erkennen und Verstehen von Sprichwörtern, unsere alltäglichen Erfahrungen - „angefangen von den körperlichen Erfahrungen des Kleinkinds über den Spracherwerb bis hin zur Sozialisation in einer bestimmten Gruppe, die bestimmte Werte, Normen, Lebensformen vertritt und in ihren Institutionen [...] verteidigt“²⁷⁶ - eine wichtige Rolle spielen.

5.2. Sprichwörter und Kognition

Unser Wahrnehmen wird also von diesen von Kind an aufgebauten Mustern gelenkt. Die Muster lenken unsere kognitiven Prozesse. „Kognition ist der Prozeß, durch den das Individuum Information wahrnimmt, verarbeitet und schließlich mental repräsentiert“²⁷⁷, so Glenk. In sprachlichen Informationsprozessen wird die Referenz – „Texte „referieren“ auf etwas“²⁷⁸ – vom Individuum hergestellt. Wie erwähnt, nutzt das Individuum die ihm bekannten Muster um die kognitive Repräsentation aufzubauen. Durch die neu hergestellte Repräsentation ändert sich das Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt. Die neue Repräsentation „beeinflusst weitere kognitive Prozesse und das konkrete Handeln“²⁷⁹. Es ist also von einem Kreislauf die Rede. Das Erkennen und das Verstehen von Sprichwörtern hängen also nicht nur mit Mustern, sondern auch mit kognitiven Prozessen stark zusammen.

5.3. Sprichwörter: Stereotype

Sprichwörter gehören zur Kategorie der linguistischen Muster, „die das Verstehen von Texten – also das Verarbeiten der Informationen und das Aufbauen neuer Repräsentationen - mitbestimmen“²⁸⁰. Sprichwörter können als Mini-Texte bezeichnet werden, denn sie weisen

²⁷⁴ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 57.

²⁷⁵ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 59.

²⁷⁶ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 59.

²⁷⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 60.

²⁷⁸ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 60.

²⁷⁹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 60.

²⁸⁰ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 60.

alle Qualitäten von Texten auf. Eva Glenk bezeichnet diese Mini-Texte auch als intertextuelle Phänomene:

Als solche Mini-Texte sind sie so wie Zitate und Allusionen intertextuelle Phänomene, die in den jeweiligen Diskurs die Stimmen anderer Diskurse miteinbringen.²⁸¹

Außerdem macht sie den wichtigen Vergleich zwischen Sprichwörtern und Stereotypen. Sprichwörter können in zweifacher Hinsicht als eine Stereotype bzw. ein Stereotyp betrachtet werden:

[1] Ein Sprichwort ist eine Stereotype – d.h. eine feststehende sprachliche Formel – [2] und gleichzeitig ein Stereotyp – ein Klischee: vielzitiert und allgemein bekannt, das ausdrückt, was „man“ denkt und in exemplarischer Weise die herrschende Ideologie einer Gruppe vermittelt und durch seinen Gebrauch bestärkt.²⁸²

Zum Betonen der sozialen und politischen Funktion von Sprichwörtern hat Glenk Zijderfelds Definition von Klischees in ihre Arbeit übernommen:

[Klischees sind nach Zijderfeld] a traditional form of human expression which has lost (due to repetition) its original power. [...] it thus fails to contribute meaning to social interactions and communication, it does function socially, since it manages to stimulate behavior (cognition, emotion, volition, action), while it avoids reflection on meanings.

Clichés are not relevant for what they express, but they are relevant for what they do in society: they exert social and political functions.²⁸³

Indem wir Sprichwörter mit Klischees verglichen haben, können wir behaupten, dass Sprichwörter auch ihre reine kommunikative Funktion verloren haben und nur noch eine soziale Rolle haben. Ob die Funktion der Sprichwörter in der Literatur – und mehr spezifisch in der Literatur Elfriede Jelineks – auch rein sozial ist, wird noch zu zeigen sein.

5.4. Die ideologische Funktion der Sprichwörter

In einer oben erwähnten Definition Glenks wurde bereits die Verbindung zwischen Sprichwörtern und Ideologien hergestellt (vgl. „Ein Sprichwort ist [...] ein Stereotyp [...] das ausdrückt, was „man“ denkt und in exemplarischer Weise die herrschende Ideologie einer

²⁸¹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸² Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸³ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

Gruppe vermittelt und durch seinen Gebrauch bestärkt²⁸⁴). Wir können Sprichwörtern und vor allem den modifizierten Sprichwörtern mithin eine ideologische Funktion zuweisen:

Sprichwörter [...] sind am Aufbau der thematischen Struktur wesentlich beteiligt; und sie tragen mit ihrem – ideologischen – Inhalt zum Entstehen des Textweltmodelles im Kopf der Hörer/Leser bei – eines Textweltmodelles, das deren Denken und Verhalten modifiziert.²⁸⁵

Das Sprichwort kann die herrschende Ideologie nicht nur verstärken, sondern es kann sie auch unterminieren. Von Almuth Gresillon und Dominique Maingueneau haben wir die Bezeichnung von zwei unterschiedlichen Verwendungsweisen von modifizierten, „nicht in ihrer ursprünglicher Art gebrauchten“²⁸⁶ Sprichwörtern mitbekommen: „captation“²⁸⁷ und „subversion“²⁸⁸ bzw. die „Übernahme“²⁸⁹ und die „Subversion“²⁹⁰.

Bei der Übernahme werden die Charakteristika der Sprichwörter dazu benützt, einer Aussage sprichwörtliche Autorität zu verleihen; bei der Subversion wird die Autorität des Sprichwortes zerstört – und damit die Ideologie, die es vehikuliert, zumindest hinterbracht.²⁹¹

Auch in Elfriede Jelineks Werken ist die Verbindung zwischen den verwendeten modifizierten Sprichwörtern und der Ideologiekritik nicht zu verneinen, das werde ich später in meiner Arbeit weiter behandeln.

Noch nach Gresillon und Maingueneau gibt es zwei verschiedene Weisen, auf die Modifikation stattfinden kann. Es wird entweder ein Pseudospruchwort erzeugt, oder ein bekanntes Sprichwort wird verändert. Beim Produzieren eines Pseudospruchwortes wird die sprichwörtliche Form und der Gebrauch nachgeahmt. Ein bekanntes Sprichwort wird verändert, indem z.B. Wörter ausgetauscht oder neue Elemente hinzugefügt werden. Glenk präsentiert verschiedene Möglichkeiten von Modifikationen: die Lexeme oder die Bedeutung eines Lexems können modifiziert werden, es kann eine teilweise Umkehrung oder einen Zusatz geben, es kann eine strukturelle und semantische Modifikation stattfinden und schließlich können auch die Gebrauchsbedingungen modifiziert werden. Bei einer Modifikation der Gebrauchsbedingungen gibt es auf den ersten Blick keinen Unterschied

²⁸⁴ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸⁵ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸⁶ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸⁸ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁸⁹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁹⁰ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

²⁹¹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 61.

zwischen dem modifizierten und dem originellen Sprichwort, „das ursprüngliche Sprichwort ist [...] wortwörtlich gleich“²⁹². Der Unterschied aber liegt in der Gebrauchsbedingung: statt in seinem üblichen übertragenen Sinn, wird das modifizierte Sprichwort in einem sehr konkreten Sinn verwendet.

Pseudosprichwörter und modifizierte Sprichwörter haben eine starke Überzeugungskraft und können „bestimmte Werte/Handlungsmuster [...] vermitteln“²⁹³. Ihre Beliebtheit und häufige Verwendung in Werbeslogans, politischer Propaganda und Erziehungskampagnen, die „sich fester Sätze in Sprichwortform bedienen“ scheint dies zu bestätigen. Sprichwörter werden jedoch auch in der Literatur eingesetzt. Es bleibt dahingestellt, ob die Sprichwörter und deren Modifikationen in der Literatur dieselbe Funktion haben als in z.B. Werbeslogans. Glenk allerdings, weist auf die zerstörende Funktion von Sprichwörtern in der Literatur: „Mit subversiven Hintergedanken werden Sprichwörter jedoch vor allem in der Literatur gebraucht“²⁹⁴.

5.5. Die Sprichwörter in der Literatur

Ausgehend von der Erkenntnis, daß Sprache nicht nur einen stereotypisierenden Effekt hat, sondern den Prozeß der Stereotypisierung unseres Denkens umkehren und aufbrechen kann und dadurch unsere „sozialen Brillen“ verändert (mit Ingeborg Bachmann: „keine neue Welt, ohne neue Sprache“) bemühen sich verschiedene Gruppen um eine neue Sprache.²⁹⁵

Mit einer ‚neuen‘ Sprache versucht die Kunst, als auch die Wissenschaft Gesellschaftswandlungen anzuregen. Um dies aufzuzeigen, bedient sich Glenk der feministischen Bewegung. „Auf wissenschaftlicher Ebene ist es die feministische Linguistik, die durch sprachliche Veränderungen Veränderungen unserer Realität herbeiführen will“²⁹⁶. So haben die Feministischen Linguistiker mit der neuen Schreibweise für die Referenz auf Frau und Mann im Plural (z.B. StudentInnen) der Diskrimination entgegenzutreten versucht. Auf künstlerischer Ebene – in der engagierten Literatur also – versuchen AutorInnen durch bestimmte Sprachspiele Veränderungen hervorzurufen. Es sind an erster Stelle die Phraseologismen – „die feststehenden Redewendungen und idiomatischen Ausdrücke“²⁹⁷ – die sich am besten für das Sprachspiel eignen. Die Subversion von Sprichwörtern eignet sich

²⁹² Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 62.

²⁹³ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 62-63.

²⁹⁴ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 63.

²⁹⁵ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 63.

²⁹⁶ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 63.

²⁹⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 63.

besonders für die Ideologiekritik, indem sie einer Subversion der Ideologie, die das Sprichwort vehikuliert, herbeiführt:

Unter den Phraseologismen sind es die Sprichwörter, deren Subversion am deutlichsten an den herrschenden Machtstrukturen rüttelt: sind sie doch Stimme der allgemeinen Meinung, die ihnen Autorität verleiht. Ein Sprichwort subvertieren bedeutet, die Ideologie einer Gesellschaft zu hinterfragen und dadurch ihre Machtstrukturen aufzubrechen.²⁹⁸

Der kreative Umgang mit Phraseologismen/Sprichwörtern ist auch in Elfriede Jelineks Stil ein wichtiges wiederkehrendes Merkmal. Indem die Schriftstellerin feste Wendungen modifiziert, also von der bekannten originellen Form abweicht, wird beim Rezipienten ein Überraschungseffekt ausgelöst²⁹⁹. Der Überraschungseffekt kann aber erst dann herbeigeführt werden, wenn der Phraseologismen und dessen Modifikation vom Leser erkannt wird. „Da Jelinek mitunter extreme Formen der formalen Modifikation anwendet, muss angenommen werden, dass viele Anspielungen auf Phraseologismen übersehen werden“³⁰⁰. Zur Verwendung von Sprichwörtern und Redensarten in Elfriede Jelineks Werken hat Wegel folgendes geäußert:

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.³⁰¹

Wichtig in dieser Definition sind die Auffassung des neuen Kontexts und die Idee einer Änderung/Modifikation. Die neue Bedeutung, die von den Modifikationen hervorgerufen wird ist Teil der Funktion der vergewaltigten Sprichwörter, die beim Leser einen Überraschungseffekt provozieren.

²⁹⁸ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 63.

²⁹⁹ <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>

³⁰⁰ <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>

³⁰¹ Wegel, Christina Jessica: „*Der Aufbruch der Phrase zur Tat*“: *Sprichwörterliche Vergewaltigungen und vergewaltigte Sprichwörter in Elfriede Jelineks Roman Lust*. In: *Proverbium: Yearbook of international Proverb Scholarship*. Hrsg. von Wolfgang Mieder. The University of Vermont: Proverbium, Volume 16, 1999, S. 391.

II. Analyse der drei Prosatexte

1. Textauswahl

Bevor wir mit der eigentlichen Analyse der drei Romane anfangen, soll kurz erklärt werden, weshalb aus Jelineks umfangreichen Oeuvre für die Analyse in der vorliegenden Arbeit gerade die Texte *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* ausgewählt wurden. Die Prosastücke Jelineks wurden in der germanistischen Literaturforschung schon vielfältig bearbeitet, die Schwerpunkte der Untersuchungen liegen aber vor allem – insbesondere für Jelineks früheren Arbeiten – im Bereich des Feminismus. Die einseitige Betonung feministischer Aspekte hat zweifelsohne die Vernachlässigung anderer zentraler Gesichtspunkte herbeigeführt. Linguistische Untersuchungen der früheren Prosawerke Jelineks bleiben bisher von der germanistischen Forschung größtenteils unbeachtet. Dies hat mich dazu veranlasst, drei in der Literaturforschung schon viel besprochene Texte ins Zentrum meiner Arbeit zu stellen, aber statt der Inhalt ist der Stil zentraler Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Die drei Romane entsprechen einem breiten Zeitraum von Jelineks Schaffen: *Die Liebhaberinnen* aus dem Jahre 1975, *Die Klavierspielerin*, 1983 und *Lust*, 1989. Außerdem habe ich bei der Auswahl der Texte versucht, thematische Konstanten aufzufinden. Die drei Romane wurden im weitesten Sinn vom Makrothema ‚die Unterdrückung und die Ausweglosigkeit der Frau‘ verbunden, wobei die einzelnen Themen der Texte mehr verschieden sind. In jedem Text wird ein Aspekt der Unterdrückung der Frau thematisiert, der Unterdrücker aber, nimmt in den drei Romanen eine unterschiedliche Form an. So werden die Frauen in *Die Liebhaberinnen* von der Gesellschaft unterdrückt und in ihre ausweglosere Situation gezwungen, während die Hauptgestalten in *Die Klavierspielerin* beziehungsweise *Lust* von konkreten Figuren unterdrückt werden, von der Mutter in *Die Klavierspielerin* und vom Mann/von den Männern im „Antiporno“ *Lust*. In jedem Fall ist in den drei Romanen mit dem Thema eine scharfe Gesellschaftskritik der Autorin eng verbunden. Nicht ganz verwunderlich haben die drei Romane bei der Veröffentlichung einen mehr oder weniger großen Skandal ausgelöst.

In *Die Liebhaberinnen*, 1975 veröffentlicht, stellt Jelinek der Figur der Paula, einer Arbeiterin vom Land die Arbeiterin Brigitte aus der Stadt gegenüber. Jelinek zeigt auf scharfe ironische – sogar sarkastische – Weise die wenigen Entfaltungsmöglichkeiten für die Arbeiterinnen. Die fast einzige Möglichkeit, die ihnen den gesellschaftlichen Aufstieg garantiert, ist die Heirat mit einem Mann. So setzt ein Konkurrenzkampf zwischen zwei „Liebhaberinnen“ ein, die nach einem eigenen und einem besseren Leben streben. Die

falschen Glücksvorstellungen werden aber zerstört, indem beide „Liebhaberinnen“ es nicht schaffen ihren Lebensumständen zu entkommen. die Geschichte wird am Anfang des Romans mit dem Satz „wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein Mann. wenn einer ein schicksal bekommt, dann ist es eine Frau“³⁰² aussagekräftig resümiert.

Die Klavierspielerin (1983) thematisiert ein neurotisches und zwanghaftes Mutter-Tochter-Verhältnis. Der Klavierlehrerin Erika Kohut, von ihrer Mutter zur Pianistin gedrillt, gelingt es nicht, sich, aus ihrer Isolation heraus, eine – sexuelle – Identität zu stiften. Die Unfähigkeit, sich auf das Leben einzulassen, zwingt sie zum Voyeurismus. Mit dem Liebesverhältnis mit einem ihrer Schüler entsteht eine Dreiecksbeziehung, „in der alle Spielarten von Macht und Hingabe, Begierde und Demütigung durchexerziert werden“³⁰³. Die Geschichte der Voyeurin Erika wurde „als Sexualpathologie gelesen, als Phänomenologie einer Selbstverstümmelung oder als Ästhetik des Ekels“³⁰⁴. Im Roman *Die Klavierspielerin* kann jeder sich wiederfinden „weil er die archaischste aller Beziehung wiedergibt – die zwischen Eltern und Kind“³⁰⁵.

Lust, 1989 veröffentlicht, erzählt die klischeehafte Geschichte der sexuellen Unterdrückung einer Frau von ihrem Ehemann. Die alternde und trinkende Hauptgestalt Gerti beginnt eine Affäre mit dem Studenten Michael. Auch von ihm und seinen Sportsfreundinnen und –freunden wird sie sexuell missbraucht und vergewaltigt. Gerti irrt zwischen ihrem Ehemann Hermann und Michael hin und her „bis sie zuletzt den vom Vater mit einem Schlafmittel betäubten Sohn erstickt und in einem Bach ‚abtreibt‘“³⁰⁶. „Was die Ehefrau aus *Lust* will, erfährt man nicht. Sie steht einfach zur Verfügung“³⁰⁷.

In der vorliegenden Arbeit soll unter anderem untersucht werden, mit welchen sprachlichen Mitteln in den einzelnen Texten die Unterdrückung der Frau dargestellt wird, und die Gesellschaftskritik zum Ausdruck gebracht wird. Dabei werden an erster Stelle die oben besprochenen linguistischen Kategorien in Betracht gezogen.

³⁰² Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. 29. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007, S. 6.

³⁰³ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 116.

³⁰⁴ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 117.

³⁰⁵ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 117.

³⁰⁶ Wegel: „*Der Aufbruch der Phrase zur Tat*“, S. 392.

³⁰⁷ Mayer/Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 159.

2. Die Liebhaberinnen

2.1. Das Sprachspiel – Relationierung

Im vorigen wurden verschiedene Kategorien, die für Wittgensteins Begriff des Sprachspiels wichtig sind, näher betrachtet, nämlich die Kategorien der Komplexion, der Relation und der Perspektivierung. Im Roman *Die Liebhaberinnen* finden wir vor allem Jelineks sprachstrategische Verfahren der Relationierung zurück. Wie schon erwähnt wurden von der Autorin mit der Technik der Relationierung Wahrnehmungsveränderungen erzielt. Auch habe ich erwähnt, dass sich die Konsequenzen von Relationierungen bis in die Mikrostruktur eines Textes hinein verfolgen lassen. Im folgenden wurde eine Textstelle aus dem Roman *Die Liebhaberinnen* angeführt, die die Konsequenzen einer solchen Relationierungstechnik klar vorführt:

Der verschwindend kleine rest kommt auch manchmal auf besuch nach hause, um der mutter und dem vatter die kinder zu zeigen, wie gut sie es haben, und der mann ist brav und gibt das ganze geld her und säuft nur wenig, und die küche ist ganz neu und der staubsauger ist neu und die vorhänge sind neu und der ecktisch detto und der fernseher ist neu, und die neue couch ist neu und der neue herd ist zwar gebraucht, aber wie neu, und der fußboden ist zwar abgetreten aber geputzt wie neu. und die tochter ist noch wie neu, wird aber bald verkäuferin werden und rapide altern und gebraucht werden. aber warum soll die tochter nicht verbraucht werden, wenn die mutter auch verbraucht worden ist? Die tochter soll bald gebraucht werden, sie braucht es schon nötig, und her damit mit dem neuen besseren, als da sind pfarrer, lehrer, fabrikarbeiter, spengler, tischler, schlosser, uhrmacher, fleischhauer! und selcher! und viele andre, u.v.a. und alle brauchen sie ununterbrochen frauen und verwenden sie auch, aber selber wollen sie auf keinen fall eine schon gebrauchte frau kaufen und weiterverbrauchen. nein. das wird dann schwierig. weil wo nimmt man ungebrauchte frauen her, wenn frauen dauernd verbraucht werden? es gibt keine prostitution, es gibt aber eine menge unehelicher kinder, die, die hätte es nicht machen dürfen, sie hat es aber gemacht, dabei hat man es ihr gemacht, man hat es ihr gründlich besorgt, und jetzt steht sie da und muß selber die arbeit machen, auch die arbeit, die sonst der mann macht, und das kind bleibt bei der haßaufmutterundkinderfüllten oma. gebrauchte frauen werden selten und wenn, dann vom erstverbraucher genommen. dann müssen sie sich ihr leben lang anhören: wenn ich dich nicht genommen hätte, hätte dich kein anderer mehr genommen, und du hättest schauen müssen, wo du das geld fürs kind hernimmst, so habe ich dich im letzten moment doch noch genommen, und du kannst jetzt das geld von mir nehmen, nachdem ich mir das geld für den alkohol vorher genommen habe, und dann kann ich dich ohne schwierigkeiten dafür nehmen so oft ich will, aber, daß unsre tochter keiner widerrechtlich nimmt und benützt, da paß ich auf, daß sie nicht so eine wie ihre mutter wird, die sich schon VORHER hat nehmen lassen.

sie soll warten, bis sie wer nimmt, aber nachher, und sich dann nehmen lassen, aber erst nachher. wenn sie sich nämlich, so wie du, vorher nehmen läßt, dann kann sie

nachher froh sein, wenn sie überhaupt noch einer nimmt. und unsre tochter kann froh sein, daß sie so einen vatter hat.³⁰⁸

In dieser Passage lässt sich ein serielles Sprachexperiment³⁰⁹ herausfinden. Wie Schestag schon bemerkte, lässt sich die Erzähler-Instanz bis in die kleinsten Details des Textes spüren. Die Erzähler-Instanz ist „bis in die Bewegungsrichtung einzelner Textpassagen wahrnehmbar“³¹⁰, indem sie z.B. immer wieder das Adverb *neu* wiederholt und ständig Variationen von Sprachmustern aus dem Bedeutungsfeld der Wörter *brauchen* und *machen* aufs Neue einführt.

Das Diskursmaterial der vorliegenden Textstelle ist im Wesen sehr alltäglich. Diese Alltagsdiskurse fungieren als „Assoziationsimpulse“³¹¹ und „Verknüpfungselemente“³¹². Das Hauptziel des eingesetzten alltäglichen Diskursmaterials ist die Einarbeitung eines erzählstrategischen begründeten Sprachspiels „zwischen der Oberfläche des Textes und seiner Tiefenstruktur“³¹³. Dies lässt sich auch im zweiten Teil des Abschnittes recht ausweisen, indem Jelinek mit Variationen von verschiedenen Formen des Verbs *nehmen* „in der Tiefenstruktur ihres Textes eine Offenheit zu organisieren“³¹⁴ versucht. Während im ersten Teil der Textpassage die Unterdrückung der Frau mit den Verben *brauchen* und *machen* dargestellt wurde, springt im zweiten Teil das dominante Verb *nehmen* ins Auge. Schestag weist dabei auf die „Rollenprosa aus der Perspektive des männlichen Chauvinismus“³¹⁵ hin. Das Sprachspiel mit den Wörtern *brauchen*, *machen* und *nehmen* ermöglicht es der Erzähler-Instanz um eine „Analyse von Charakter, Konvention und Gesellschaft“³¹⁶ durchzuführen während sie Geschichten erzählt. Die Geschichten oder Erzählungen sind auf die männlich-autoritäre Perspektive konzentriert und legen im Allgemeinen die Unterdrückung der Frau dar. Uda Schestag hat auch eine zwischenmenschliche Beziehung in den Geschichten erkannt:

Es sind „Geschichten“ aus der Welt der verdinglichten zwischenmenschlichen Beziehungen, eine Welt, deren Dinghaftigkeit sich in der reinen Funktionalität der Tätigkeitswörtern „nehmen“ [...], „brauchen“ und „machen“ ausdrückt.³¹⁷

³⁰⁸ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 16-17.

³⁰⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 28.

³¹⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 28.

³¹¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 28.

³¹² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 28.

³¹³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 29.

³¹⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 29.

³¹⁵ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 29.

³¹⁶ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 29.

³¹⁷ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 30.

Die sprachlichen Relationierungen die von Jelinek berechnet eingesetzt werden, sind entscheidend um hier von Geschichten oder Erzählungen reden zu können.

2.2. Ironie

Auch das Sprachspiel der Ironie ist im Roman *Die Liebhaberinnen* prominent anwesend. So ist die Ironie in *Die Liebhaberinnen* nicht nur als Ausdruck und Resultat einer Montagetechnik wirksam, sondern der Roman wird auch von ironischen Spielen mit der Semantik von Wörtern und Begriffen gekennzeichnet:

erich erfaßt, daß auf einmal seine entschlüsse und handlungen für einen andren wichtig geworden sind. daß jemand von ihm ABHÄNGIG ist. daß jemand ihm in gewisser weise AUSGELIEFERT ist. das gibt ein schönes neues gefühl. erich will das neue gefühl auf seine brauchbarkeit hin testen. niki lauda hat auch schon viel getestet, sogar tolle formel I wagen. dies schießt erich durch den kopf.³¹⁸

Indem der Erich das Testen der Abhängigkeit der Paula mit dem Testen von Formel I Wagen vergleicht, wird die Figur der Paula durch den Bezug auf Waren ironisiert. Diese Ironisierung von Personen durch einen „sprachspielerischen Bezug auf Gegenstände und Waren“³¹⁹ ist kennzeichnend für das ironische Verfahren Jelineks.

Mithilfe von kreierten Spielräumen für Ironie gelingt es Jelinek kritische und doch offene Wirklichkeiten zu zeichnen. Der Roman *Die Liebhaberinnen* trotzt vor Beispielen von ironischen Spielen, indem ich nicht zu weit führen würde, habe ich nur ein repräsentatives Beispiel erwähnt.

2.3. Intertextualität – Strategie der Namengebung

Bevor ich die Analyse der Funktion der Sprichwörter und deren „Vergewaltigungen“ – der wichtigste Punkt meiner Untersuchung – durchführe, soll zunächst ein für den Roman *Die Liebhaberinnen* wichtiger Aspekt der Intertextualität unterstrichen werden, die Strategie der Namengebung. So scheint es, als ob die Vornamen der weiblichen Hauptgestalten – Paula und Brigitte – von der Schriftstellerin beliebig gewählt worden sind. Elfriede Jelinek hat aber ganz gezielt und im Rahmen eines erzählerischen Kalküls diese trivialen und phantasielosen Namen für ihre Hauptgestalten gewählt. Die trivialen Vornamen symbolisieren gerade die

³¹⁸ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 104.

³¹⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 149.

Trivialität dieser Figuren und deren Leben. Außerdem tritt der Holzfäller Erich – Paulas Ehemann – später in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*³²⁰ als die Zentralfigur Erich Holzfäller wieder auf. Auch sein Name wurde keineswegs beliebig, sondern einleuchtend gewählt³²¹. Die Wahl der Namen und das Spiel, das Jelinek mit diesen Namen treibt geschieht also gemäß einem erzählerischen Kalkül und belegt außerdem „Weitblick und Umsicht in ihrer Verknüpfung“³²².

2.4. Untersuchung der Sprichwörter in *Die Liebhaberinnen*

2.4.1. Allgemeine Vorbemerkung

„Eine Meisterin auf dem Gebiet der subvertierten Sprache ist Elfriede Jelinek“³²³, so bemerkte schon Eva Glenk. Über ihre Sprache sagt Elfriede Jelinek:

Meine Texte sind ja eher nach kompositorischen Prinzipien gebaut, wo das Wort selbst eben das Klangmaterial ist. Das sind eigentlich Sprachkompositionen, was viel zu wenig erkannt worden ist in der Rezeption.³²⁴

Die Jelineksche Sprache spielt also mit den Wörtern „um ihnen auf den Grund zu gehen, und sie dann [...] zu einer Sprachkomposition“³²⁵ neu zusammensetzen. Diese Sprache ist laut Glenk alles andere als harmonisch und „bedient sich der Sprichwörter in ihrer musterstörenden Funktion“³²⁶.

In den Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* lassen sich die Sprichwörter in zweifacher Funktion aufmerken. Einerseits werden die Sprichwörter im Mund der Personen als „übernommene Sprichwörter“³²⁷ verwendet, indem die Personen sich der „sprichwörtlichen Autorität [bedienen] um ihrer eigenen Interessen willen“³²⁸. Andererseits werden die Sprichwörter durch die Schriftstellerin subversiv verwendet, indem

³²⁰ Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993.

³²¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 175.

³²² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 175.

³²³ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 65.

³²⁴ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 65.

³²⁵ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

³²⁶ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

³²⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

³²⁸ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

sie „den Mißbrauch entlarvt und in ihren Kommentaren den Sprichwörtern durch Modifikation ihre Macht nimmt“³²⁹.

2.4.2. Die untersuchten Sprichwörter in „Die Liebhaberinnen“

2.4.2.1. Sprichwörter in der ursprünglichen Form

hoffentlich ist diese liebe auch körperlich, hofft heinz. ein mann muß alles mitnehmen, was er kriegen kann. auch muß er einmal ein schönes heim haben, auf das er vorher sparen muß, auch muß er einmal kinder haben, aber vorher muß er noch etwas vom leben gehabt haben. die arbeit ist nicht alles, weil die liebe alles ist. ob das wohl die körperliche liebe ist, fragt heinz.

ja, heinz, es ist die liebe, sagt brigitte. ihr haar schimmert in der sonne wie reife polierte kastanien. plötzlich ist sie zu uns gekommen, ganz über nacht, heinz, wer hätte das gedacht? du wirst für mich sorgen und mich für meine liebe belohnen und entschädigen, nicht wahr, heinz?

ich liebe dich nämlich so sehr.

heinz behält sein berufliches fortkommen und kurse, die vielleicht besucht werden werden im auge. brigitte behält in einem auge die liebe, die wie eine schwere krankheit ist, im andren auge behält brigitte ihre zukünftige wohnung und deren einrichtung im auge. brigitte hat gehört, daß es richtig ist, wenn es wie eine krankheit ist, brigitte liebt heinz richtig und echt.

verlaß mich niemals, heinz!

die eltern von heinz kaufen unter großen opfern die moderne hose für heinz. sie wollen aber dafür keine dummheiten zwischen mädchen und heinz. sie sagen, er kann sich damit seine ganze berufliche zukunft ruinieren. hat sich denn vater nicht genug geplagt sein leben lang? ein ruiniertes leben in der familie reicht doch wirklich.

die zukunft ist für heinz, der etwas erreichen will, wichtig. heinz, der bis jetzt noch nichts im leben erreicht hat, sagt: **das leben besteht nicht nur aus arbeit**. du hast im leben noch nichts gelernt und nichts erreicht, deswegen kannst du das gar nicht wissen, sagt der vater, der auch nichts erreicht und gelernt hat und schon alt ist.³³⁰

In der oben zitierten Textstelle finden wir ein nicht modifiziertes Sprichwort zurück: „Das Leben besteht nicht nur aus Arbeit“. Für die Untersuchung der Sprichwortfunktion soll der ganze Abschnitt in Betracht gezogen werden. Das ursprüngliche Sprichwort „Das Leben besteht nicht nur aus Arbeit“ wurde in dieser Textstelle also vollständig und nicht modifiziert übernommen. Die Bedeutung des ursprünglichen Sprichworts ist klar: Es gibt mehr im Leben als Arbeit, Arbeit ist nicht der einzige Lebensinhalt. In der Passage wird das Sprichwort von Heinz als Argument verwendet, um seinen Vater davon zu überzeugen, dass neben der Arbeit noch andere Sachen wichtig sind – Heinz denkt dabei an erster Stelle an die Frauen. Das

³²⁹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

³³⁰ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 22-23.

Sprichwort trägt zur Konstruktion des Textweltmodells bei indem es einen wichtigen Kontrast zwischen Heinz und Brigitte aufzeigt. Es scheint als ob Heinz Brigitte zustimmt, indem er sagt, dass das Leben nicht nur aus Arbeit besteht. In Wirklichkeit aber wird mit der Verwendung dieses Sprichworts auf ironische Weise den Unterschied unterstrichen zwischen Brigitte, für wen „die Liebe alles ist“ und Heinz, der „etwas vom Leben gehabt haben muss“.

laß mich nie mehr allein, bittet Brigitte, mein leben ist sinnlos ohne dein leben.
brigitte muß schauen, daß sie einen mann bekommt, der nicht ins wirtshaus geht. sie muß schauen, daß sie eine schöne wohnung bekommt. sie muß schauen, daß sie kinder bekommt. sie muß schauen, daß sie schöne möbel bekommt. dann muß sie schauen, daß sie nicht mehr arbeiten gehen muß. dann muß sie vorher noch schauen, daß das auto ausbezahlt ist. dann muß sie schauen, daß sie sich jedes jahr einen schönen urlaub leisten können. dann muß sie allerdings schauen, daß sie nicht durch die finger schauen muß.

man lebt nur einmal, sagt brigittes mutter, der dieses eine mal schon zuviel ist und zu oft, weil sie keinen mann hat.

brigittes eines leben ist jedoch ausgefüllt, weil es voll von heinz ist. ihr haar glänzt wie polierte kastanien in der sonne. brigitte ist geradezu überwältigt von diesem leben, das, dank heinz, fast eine nummer zu groß für sie ist. von ihrer arbeit ist brigitte nicht überwältigt, weil sie einförmig ist. heinz ist, im gegensatz zu ihrer arbeit, überwältigend.

heinz muß noch etwas im leben erreichen, bevor er an eine familie auch nur denken darf. brigitte will heinz erreichen, der dann etwas für sie erreichen soll, weil er eine zukunft hat. die zukunft von heinz liegt in der elektrobranche, in der er tätig ist. die zukunft von brigitte liegt in heinz. gute fachleute sind mangelware.

mein gott, wie ich dich liebe, sagt brigitte zu heinz.³³¹

In der oben zitierten Textstelle ist noch ein Beispiel eines nicht modifizierten, also in seiner ursprünglichen Form verwendeten Sprichworts zurückzufinden. Die Bedeutung des Sprichworts wird im Duden folgenderweise umschrieben: „Aufforderung, eine sich bietende Gelegenheit zu etw. Schönem, Vergnüglichem o. Ä. zu nutzen“³³². Damit ist auch die pragmatische Funktion des Sprichworts – d.h. die Kommunikationssituation, in der das Sprichwort meist verwendet wird und die (Bezugs)situation, auf die sich das Sprichwort normalerweise bezieht – sofort erklärt: Es wird aufgefordert bzw. gerechtfertigt, das Leben zu nützen. Im Text wird das Sprichwort von Brigittes Mutter geäußert, als Erklärung dafür, warum sie Brigittes Vorhaben gutheißt. Das Sprichwort spielt selbstverständlich eine besondere Rolle für das Textverständnis und soll wiederum aus der feministischen Sicht Jelineks verstanden werden. Brigitte und die Mutter meinen, dass ein Mann / der Mann ein

³³¹ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 24-25.

³³² *Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, 3., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2008, S. 473.

sinnvolles Leben ermöglicht. „Die Zukunft von Brigitte liegt in Heinz“ während die Mutter das Leben nicht nützen kann „weil sie keinen Mann hat“. „Die ursprüngliche Bandbreite der Sprichwortbedeutung wird eingeengt auf diese eine Deutung des Lebensinnes“³³³, also Glenk. Genauso wie bei der Verwendung des Sprichworts „das Leben besteht nicht nur aus Arbeit“, wird hier aufs Neue die Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann ironisiert.

In beiden Fällen („das Leben besteht nicht nur aus Arbeit“ und „man lebt nur einmal“) gelingt es Jelinek mit der einfachen Übernahme eines Sprichworts Kritik zu üben. Die Sprichwörter wurden weder modifiziert, noch vergewaltigt, es wurde von der ursprünglichen Form ganz nicht abgewichen, und doch führen sie – durch den Kontext, in dem sie von Jelinek verwendet wurden – eine ironisierende Kritik herbei. Wie erwähnt wird in beiden Fällen die übertriebene Abhängigkeit der Frau von Männern ironisiert und die männlich-chauvinistische Gesellschaft kritisiert. Diese Befunde bestätigen also völlig die Idee, dass die Verwendung von Sprichwörtern – sowohl in der ursprünglichen Form als auch modifiziert – einen wichtigen Aspekt Jelineks (ideologie)kritischer Sprache bilden. Wie erwähnt hat die Autorin in ihren Werken eine nicht zu verneinende Verbindung zwischen den verwendeten (modifizierten) Sprichwörtern und der Ideologiekritik geschaffen.

2.4.2.2. Modifizierte Sprichwörter

Obwohl im Roman noch viel mehr Beispiele von nicht modifizierten Sprichwörtern zurückzufinden sind, werden wir jetzt die modifizierten / vergewaltigten Sprichwörter behandeln.

Die folgende Textstelle weist ein gutes Beispiel eines vergewaltigten Sprichworts auf:

wenn die frauen von ihren männern reden, dann sagen sie nur: meiner. MEINER. sonst nichts, nicht mein mann, nur meiner. zu einem fremden sagt man vielleicht: mein gatte. zu einem von hier sagt man: meiner. paula beobachtet das siegperlächeln, wenn die mutter oder die schwester sagen: meiner. die einzige gelegenheit, wo die besiegt ein siegperlächeln im mundwinkel haben.

sie wünscht sich, daß sie auch einmal zu einem: meiner sagen kann. zu ihrer schneiderin sagt paula nie: meine arbeit. zu ihrer arbeit sagt paula nie: meine. auch innerlich nicht. die arbeit, das ist etwas, das von einem losgelöst ist, die arbeit das ist doch mehr eine pflicht und geschieht daher dem hauptkörper.

Die arbeit, selbst wenn man sie gern macht, erleidet man. paula hat, trotz aller liebe zur schneiderin, gelernt, daß die arbeit etwas lästiges ist, das die liebe nur abhält, nicht sie herbringt.

³³³ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 111.

in paulas schädel kann nur mehr ein betonmischer ordnung schaffen. in all der körperlichen liebe und in all der geistigen liebe zu filmschauspielerinnen, schlagersängern und fernsehstars.

paula nimmt nur auf, sie verarbeitet nicht. wie ein schwamm, der nie ausgedrückt wird. ein schwamm, der vollgesoffen ist, von dem alles überschüssige mehr zufällig abrinnt. wie soll paula bloß was lernen?

**durch schaden natürlich.
wodurch man klug wird.**³³⁴

In dieser Textstelle finden wir eine modifizierte Form des ursprünglichen Sprichworts „durch Schaden wird man klug“³³⁵ zurück. Die Bedeutung des ursprünglichen Sprichworts ist: „Aus negativen Erfahrungen lernt man für künftiges Verhalten“³³⁶. Das ursprüngliche Sprichwort wird am meisten in einer Bezugssituation verwendet, worin man jemanden über einen Schaden hinwegzutrusten versucht oder worin jemand die Konsequenzen aus dem Erlebten zieht. Das in der Textstelle modifiziert eingesetzte Sprichwort „durch den schaden natürlich. Wodurch man klug wird.“ ist in zwei elliptische Sätze aufgelöst. Die modifizierte Form ist der Originalform ziemlich nahe geblieben. Die Bedeutung und der Inhalt des Sprichwortes wurden von den syntaktischen Veränderungen eigentlich nicht getroffen. Nur der Zusatz des Worts *natürlich* verändert den Inhalt ein wenig, er deutet darauf hin, dass es sich um eine allgemein bekannte Wahrheit handelt. Die Bedeutung des Sprichworts ist eigentlich schon in der vorangehenden Frage enthalten: „wie soll paula bloß was lernen? durch schaden natürlich“. Durch die paraphrasierte Nachsetzung des zweiten Teils des Sprichworts wird die Autorität einer sprichwörtlichen Wahrheit eingesetzt um den Inhalt noch mal zu bestätigen. Der wichtigste Unterschied mit der Bedeutung des Originalsprichworts liegt in der pragmatischen Funktion: Das modifizierte Sprichwort kommentiert kein vergangenes Ereignis, sondern wird als Voraussage eingesetzt³³⁷. In der vorliegenden Textstelle wird das modifizierte Sprichwort nicht von einer Figur im Roman, sondern von der Erzähl-Instanz geäußert. Mit der Frage „wie soll paula bloß was lernen?“ werden Paulas Chancen von der Erzähl-Instanz implizit negativ bewertet. Durch die Hinzufügung des Sprichworts – als Antwort – werden ihre Chancen aber explizit kommentiert und bewertet: Sie wird Schaden nehmen. Wenn wir den ganzen Textabschnitt in Betracht ziehen, können wir schließen, dass die Erzähl-Instanz voraussagt, dass Paulas Bewertung von Liebe und Arbeit und ihre Unfähigkeit zu lernen, ihr schaden werden. Auch dieses modifizierte Sprichwort wurde im Rahmen einer impliziten feministischen Ironie eingesetzt: auf implizite Weise wird einem

³³⁴ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 31-32.

³³⁵ *Duden. Redewendungen*, S. 653.

³³⁶ *Duden. Redewendungen*, S. 653.

³³⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 86.

Mann / Männern für Paulas Schaden Schuld gegeben. Dabei werden wiederum auch die Naivität und die Abhängigkeit Paulas ironisiert und kritisiert.

In der nächsten Textstelle wurde das Sprichwort „Der Glaube kann Berge versetzen“ modifiziert:

brigitte will also ihre situation grundlegend verbessern.

paula will ihre situation grundlegend verbessern und dabei auch noch das Glück finden.

brigitte ist das glück an sich egal, daß heißt, sie meint, daß der wohlstandsheinz und das glück ein und dieselbe person sind. daher genügt heinz ihr völlig, brigitte ist bescheiden.

paula ist unbescheiden. sie will dasselbe wie brigitte, aber sie will eine schöne, strahlende aura rundherum haben. sie will den leuten ständig vorführen, wie lieb man das kind, den mann, das haus, die waschmaschine, den kühlschrank und den garten hat. das ALLES. **liebe kann berge versetzen**, aber nicht erich. liebe kann berge versetzen, aber nicht erich in den zustand eines liebenden menschen versetzen. erich ist ungeübt im geliebtwerden, er hat es noch nie am eigenen leibe erfahren.

außerdem kann liebe keinen kühlschrank herbeisetzen. wenn kein kühlschrank etc. da sind, dann bleiben einem nur der mann und die kinder zum lieben, das sind zu wenig objekte für die große große liebe paulas. soviel liebe ist in paula, die brachliegt und nach lohnenden objekten lechzt.

brigitte will nur besitzen und möglichst viel. brigitte will einfach HABEN und FESTHALTEN.

paula will haben und liebhaben und den leuten zeigen, daß man hat, und was man hat und liebhat.

selbst wenn paula erich nicht mehr liebhaben würde, müßte sie den leuten dennoch zeigen, daß sie erich liebhat. das ist viel mühe das simulieren, muß aber getan werden.

selbst wenn man erich nicht mehr liebhaben kann, sind da noch viele sachen, die erich mit seinem geld gekauft hat, die man als ersatz liebhaben kann.³³⁸

Der Satz „Liebe kann Berge versetzen“ ist wie erwähnt eine Modifikation des ursprünglichen Sprichworts „Der Glaube kann Berge versetzen“³³⁹. Duden gibt für das Originalsprichwort die folgende Bedeutung an: „wenn man von etw. fest überzeugt ist, kann man auch etw. verwirklichen, was normalerweise unmöglich erscheint“³⁴⁰. Außerdem soll bemerkt werden, dass diese Redensart aus der Bibel stammt. In der biblischen Interpretation bedeutet die Redensart, dass der Glaube unmögliches zustande bringen kann, dass mit der Hilfe Gottes alles möglich ist³⁴¹. Das Sprichwort wird durchaus in einer Situation verwendet, wobei man jemanden zu ermutigen versucht, daran zu glauben, dass Unmögliches möglich wird. Das Sprichwort wird also öfters in Bezug auf persönliche Probleme verwendet. Im modifizierten

³³⁸ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 115-116.

³³⁹ Duden. *Redewendungen*, S. 287.

³⁴⁰ Duden. *Redewendungen*, S. 287.

³⁴¹ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 108.

Sprichwort wurde nur ein Wort ersetzt: Statt „Glaube“ kann „Liebe“ Berge versetzen³⁴². Infolgedessen wird im modifizierten Sprichwort nicht dem Glaube, sondern der Liebe die Kraft zugesprochen, das Unmögliche möglich zu machen. In der vorliegenden Textstelle wird das modifizierte Sprichwort von der Erzählinstanz „geäußert“ und dient es um Paulas Erwartungen zu thematisieren. Die Hypothese „Liebe kann Berge versetzen“ wird aber sofort von der Erzählinstanz widerlegt, indem sie „nicht erich“ hinzufügt. Auf diese Art und Weise wird die Unmöglichkeit von Paulas Erwartungen peinlich herausgestellt. Paula kann Erich nicht zum liebenden Menschen machen, Liebe kann also keine Berge versetzen. Mit dieser Widerlegung des Sprichworts werden schon wieder die Naivität der liebhabenden Frau, ihre Abhängigkeit und die Gleichgültigkeit des Mannes ironisiert.

In den letzten zwei Textstellen, die ich behandeln werde, sind zwei Sprichwörter vorhanden, die auf den ersten Blick nicht modifiziert sind, weil es keine förmlichen Veränderungen gibt. Die Modifikationen aber, liegen im Bereich der Situation:

ein kindchen muß her! ein ekelhafter, weißer, krallender engerlingssäugling. für heinz wird es schlicht und prägnant: unser kind! sein. es soll das dauerhafte band verkörpern, nach dem b. sucht.

heinz sucht jedes dauerhafte band mit allen mitteln zu verhindern. für heinz wäre ein baby ein klotz am bein, ein hemmschuh, ein prellbock für seine vielversprechende entwicklung in richtung: unternehmer.

brigitte will es in sich hineinkriegen und, daß es dann auch drinnenbleibt und nicht wieder ungenützt, sinnlos und zukunftslos herausrinnt. brigitte will, daß heinz abdrückt und ihr den extrakt aus dem rindsbraten und den semmelknödeln von heute mittag hineinschießt. jetzt muß dieser schlatzige mist doch endlich hineingespritzt und drinnen sein, aber nein, **gut ding braucht weile**, und heinz braucht auch weile.

ja, schon in einer sekunde, wer hätte das gedacht, ist ein neues menschein gemacht.

nimm dir zeit und nicht das leben, oder: immer mit der ruhe, in der ruhe liegt die kraft, entgegnet heinz gutaufgelegt der drängelnden brigitte. heinz bleibt in ruhe und mit all seiner körperfülle auf brigitte liegen und macht erst mal pause. seine last ist schwer, er macht sie um nichts leichter.

brigitte fühlt den schwammigen heinzbauch auf sich herunterdrücken, nichts deutet darauf hin, daß noch leben in diesem Koloß ist.

heinz ist gerade nicht der leichteste, doch das bedenkt er nicht. soll ich ihn in die weichen treten wie ein pferd, durchzuckt es b. flüchtig.

heinz möchte natürlich die wenigen guten augenblicke, die man mit brigitte haben kann, so lange wie möglich verlängern. so schnell schießen die preußen nicht, so schnell schießt heinz auch nicht ab.

Immer hat heinz eine schlagfertige antwort parat.

brigitte denkt, während wieder langsam leben und bewegung in heinz kommt, an ihre zukunft. die zukunft soll von der ekelerregenden gegenwart ablenken. brigitte will, daß heinz schneller machen soll, weil die zukunft vielleicht nicht mehr lange warten kann.

³⁴² Im modifizierten Sprichwort wird „Liebe“ nicht von einem Artikel vorangegangen, während „Glaube“ im ursprünglichen Sprichwort schon vom Artikel „der“ vorangegangen wird.

das vorspiel soll endlich aus sein, damit die hauptsache, der stammhalter, anfangen kann.

heinz grunzt und wälzt sich.

was er da macht, ist nicht als ein vorspiel für brigitte gedacht, sondern heinz muß sich erst einarbeiten, bevor es in die endrunde geht.

an ein vorspiel, daß b. spaß machen soll, hat heinz nie gedacht.

jetzt startet heinz erst richtig, der motor ist endlich warm.

jetzt will heinz, der ein augenblicksmensch ist, seinen spaß haben.

heinz rammelt los, daß seine eingeweide in der bauchhöhle ins schleudern geraten.

das ist so sein temperament.

brigitte will lieber erst später, dafür aber umso dauerhafter ihren spaß haben.

die liebe vergeht, doch das LEBEN besteht.³⁴³

Das Sprichwort „Gut Ding braucht Weile“ bedeutet: „Es braucht eine gewisse Zeit; bis etwas Solides, Ordentliches, Vernünftiges fertiggestellt, erreicht wird“³⁴⁴ und wird verwendet wenn man Geduld auffordern will. Es gibt keine formlichen Unterschiede zwischen dem ursprünglichen Sprichwort und dem von Jelinek verwendeten Sprichwort aber trotzdem hat eine Modifikation – im Bereich der Situation – stattgefunden. Das Originalsprichwort wird am meisten in Bezug auf die Herstellung von Produkten verwendet, während das modifizierte Sprichwort sich um Heinz Ejakulation handelt. Das „gut Ding“ ist hier die Zeugung eines Kindes, das einzige wichtige für Brigitte. Der Sex bedeutet für Brigitte keine Lust und dauert für sie also viel zu lange. Heinz dagegen möchte die Tat verlängern. Das Sprichwort resümiert also Brigittes Gefühle und unterstreicht zugleich den Unterschied zwischen Brigitte und Heinz – zwischen der Frau und dem Mann.

liebevoll-besitzergreifend die hand von heinz. in jeder freien minute, die nicht zufällig der arbeit gehört, versucht brigitte, liebevoll-demonstrativ die hand von heinz zu ergreifen, manchmal muß sie stundenlang neben ihm herrennen, damit sie einmal die chance bekommt, hand zu geben. dann aber gründlich, gerade, daß sie keinen kuß draufdrückt.

das handergreifen ist vor allem dann wichtig, wenn andre frauen gegenwärtig und zur fleischgewordenen gefahr erstarrt auftauchen. schüchtern stiehlt sich dann eine kleine hand in heinzens große und spricht vom wetter, der situation der welt oder vom essen oder von der natur.

heinz tut manchmal direkt so, als ob er und brigitte nicht ein mensch wären, was sie aber sind. sehen denn diese frauen nicht, daß wir in wirklichkeit eins sind, eins geworden sind, untrennbar, fragt brigitte verwundert, wenn andre frauen heinz als einen eigenen körper mit einem geist ansehen.

wenn andre frauen heinz als etwas betrachten, das man noch bekommen könnte, wo er doch nicht mehr zu haben ist, weil schon brigitte ihn hat, dann sind diese andren frauen im unrecht und auf dem holzweg. **jedem das seine.**

³⁴³ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 47-48.

³⁴⁴ *Duden. Redewendungen*, S. 287.

eine freizeit ohne heinz wäre keine freizeit. die arbeit ohne heinz ist voller gefahren für heinz und für brigitte. die arbeit ohne heinz ist nichts als ein hindernis vor heinz.³⁴⁵

Das ursprüngliche Sprichwort „jedem das seine“ bedeutet: „jeder soll das haben, was ihm zukommt“³⁴⁶ und wird als „Aufforderung und Rechtfertigung für Besitzansprüche“³⁴⁷ verwendet. Normalerweise ist das Sprichwort auf materielle Besitzansprüche bezogen. Auch hier liegt die Modifikation im Bereich der Situation: Das modifizierte Sprichwort ist nicht auf einen materiellen Besitz, sondern auf den Besitz eines Menschen bezogen. Das vergewaltigte Sprichwort zeigt also recht auf, dass Brigitte Heinz als ihren Besitz betrachtet. Das Sprichwort wird als Begründung / Legitimierung für ihr Verhalten eingesetzt. Wiederum wird die Frau-Mann-Beziehung mit der Verwendung eines modifizierten³⁴⁸ Sprichworts ironisiert.

³⁴⁵ Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 53-54.

³⁴⁶ Duden. *Redewendungen*, S. 701.

³⁴⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 112.

³⁴⁸ Nicht formal, sondern situativ.

3. Die Klavierspielerin

3.1. Ironie

Der Roman *Die Klavierspielerin* trotzt vor Ironisierungen - es könnte behauptet werden, der Roman sei noch „ironischer“ als *Die Liebhaberinnen* – die einerseits der kritischen Destruktion des Textes, andererseits der Charakterisierung der Figuren dienen³⁴⁹. So werden in *Die Klavierspielerin* Diskurse aus Musikgeschichte, Musiktheorie und Musikphilosophie „zum Zweck der ironischen Charakterisierung im wesentlichen auf der Figurenebene“³⁵⁰ zitiert:

Nun wandeln sie zart zu weit über den locker geschichteten Staub der Zwischentöne, Zwischenwelten, Zwischenbereiche dahin, denn damit kennt die Mittelschicht sich aus. Das uneitle Verdämmern Schuberts eröffnet also den Reigen, oder, wie 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! Verdämmern, ohne dessen gewahr 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.³⁵¹

In der oben zitierten Textstelle handelt es sich um ein Gespräch zwischen der Klavierlehrerin Erika Kohut und ihrem Schüler Klemmer. Im ersten Satz der Textstelle werden die Figuren von der Erzählinstanz, in Form einer ironischen Distanzierung, als „Mittelschicht“ beschrieben. In den nächsten Sätzen werden die Figuren auf ironische Art und Weise charakterisiert, indem sie ihre Rezeption musiktheoretischer Autoritäten darlegen. Mit Hilfe dieser Rezeption, werden das Verhalten beider Partner und ihre konkurrenzhaften Denkweisen ironisch herausgearbeitet. Dieses ironisch gezeichnete Bild der bürgerlichen Kulturszene, lässt sich noch durch andere ironische Skizzen ergänzt:

In der Zimmerecke wird der Koreaner keine Seele finden, höhnt Klemmer, der Vorzugschüler. 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.³⁵²

³⁴⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 150.

³⁵⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 151.

³⁵¹ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 74.

³⁵² Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 116.

Nicht das Denken Nietzsches, sondern die Figurenrede wird hier ironisiert. Das Zitat Nietzsches steht nicht einmal zur Diskussion, sondern wird als Diskurselement verwendet, zum Zweck der ironischen Charakterisierung der Figurenrede. Diese beiden Beispiele veranschaulichen Jelineks exekutive Ironie in *Die Klavierspielerin*.

Auch Formen der kontemplativen Ironie, „das Zusammenspiel von narrativer Schreibweise und ironischer Struktur“³⁵³, sind in *Die Klavierspielerin* zurückzufinden. Im Gegensatz zur exekutiven Ironie, bestimmen die kontemplativen ironischen Skizzen die Struktur eines ganzen Werkes. So ist der Lebensweg der Hauptgestalt Erika Kohut von einer ironischen Struktur gekennzeichnet: Ausbruch und Abbruch, Fortbewegung und Rückkehr³⁵⁴. Wenn wir uns die Skizzierung eines Ausbruchimpulses am Anfang des Romans („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.“³⁵⁵) und die eines Abbruchs am Ende („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.“³⁵⁶), bemerken wir dieses immer wiederkehrende Leitmotiv des Forttreibens und der Rückkehr. Auf diese Art und Weise wird die Unmöglichkeit, der Mutter zu entkommen, ständig ironisiert. In den Zeiträumen zwischen dem Versuch der Mutter zu entkommen und dem Scheitern dieses Versuchs entwirft sich Erika Wunschwelten, die „ein stumpfer Haufen kleinlicher Wünsche und mittelmäßiger Sehnsüchte, die sich vor Erfüllung scheuen“³⁵⁷, sind:

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, dass die Mutter liebevoll ausgepolstert und frisch überzogen hat, und die Jugend schmiegt sich ans Alter.³⁵⁸

³⁵³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 152.

³⁵⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 153.

³⁵⁵ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 7.

³⁵⁶ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 285.

³⁵⁷ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 200.

³⁵⁸ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 164.

Sogar die Tagträume der Protagonistin werden abgebrochen und zurückgenommen und der mütterlichen Dominanz erneut untergeordnet. Den ganzen Text hindurch begegnen wir solchen Ironisierungen von gescheiterten Ausbruchsversuchen: So quält sich Erika mit Klammern und Stecknadeln als Schmerzersatz, aber „unter die Fingernägel zu stechen, wagt Erika wegen Schmerz nicht“³⁵⁹. Nicht nur die Unmöglichkeit zum Ausbruch und zur Fortbewegung wird den ganzen Roman hindurch strukturell ironisiert, sondern auch den Umgang mit Sexualität wird in *Die Klavierspielerin* ironisch skizziert. So endet die erste körperliche Annäherung Klemmers „mit einer durch Erika Kohut forciert herbeigeführten, doch abrupt beendeten Masturbation“³⁶⁰ und ist der letzte sexuelle Kontakt zwischen Erika und Klemmer eine brutale Vergewaltigung und Misshandlung der Klavierlehrerin durch den Schüler. In vier verschiedenen Textstellen wird die Beziehungsunfähigkeit Erikas – mit Hilfe eines manchmal vulgär gewählten Vokabulars – geschildert. Trotzdem konnte ein pornographischer Eindruck durch die von Jelinek eingeführten ironischen Brechungen vermieden werden:

Erika Kohut zerrt den Schüler statt ihm ordnungsgemäß zu antworten in das Kabinett der Putzfrauen, das immer unversperrt ist, wie sie weiß. Er soll jetzt zeigen, was in ihm steckt. Von der Frau geht die treibende Kraft aus. Er muß jetzt zeigen, was er nie gelernt hat. Putzmittel riechen streng und stechend, Werkzeuge zur Reinigung stapeln sich. Erika bittet einleitend um Verzeihung, weil sie dem jungen Mann keinen Brief hätte zumuten dürfen. Sie führt diesen Gedanken noch weiter aus. Sie sinkt vor Klemmer in die Knie und bohrt sich mit ungeschickten Küssen in seinen widerstrebenden Bauch hinein. Ihre Wanderknie, nicht bewandert in höherer Liebeskunst, baden im Staub. Ausgerechnet das Reinigungskabinett ist der schmutzigste Raum.³⁶¹

3.2. Intertextualität

Im Roman *Die Klavierspielerin* sind verschiedene in den Text integrierte intertextuelle Bezüge und Anspielungen zurückzufinden. Jelinek versucht ihre Protagonistin soziologisch und psychologisch glaubhaft zu entwerfen und mit „gesellschaftlichen und kulturellen Interieurs auszustatten“³⁶² und macht dies anhand von Hinweisen auf Kafka, die sie in die Stoffebene der *Klavierspielerin* einarbeitet: „Der Papa reist durch die Frühlingslandschaft dahin und atmet. Mit ihm reist sein Stück für Stück sauber monogrammiertes Gepäck, in

³⁵⁹ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 253.

³⁶⁰ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 157.

³⁶¹ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 244.

³⁶² Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 186.

jedem einzelnen Socken das deutlich eingestickte K.“³⁶³. So werden auch Erika und die Mutter als „die Damen K.“³⁶⁴ oder „die weiblichen K.s“³⁶⁵ bezeichnet und heißt auch der Klavierschüler Klemmer gelegentlich „K.“ („Gute Besserung, empfiehlt er dem Schüler K.“³⁶⁶). Außerdem wird Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz* zitiert, während Klemmer masturbiert vor dem Haustor Erikas:

Er könnte ewig hier stehen bleiben und weiter tätig sein, er könnte auch sofort versuchen, sich Einlaß zu verschaffen. Es bleibt ihm überlassen, was er tut. Ohne zu beschließen, hier auf einen späten Heimkömmling zu warten, der ihm das Tor aufsperrt, wartet Klemmer hier auf einen späten Heimkömmling, der ihm das Tor aufsperrt wird. Und wenn es bis zum Morgen dauert. Und wenn er warten muß, bis morgens der erste aus dem Haus herauskommt. Klemmer zerrt an seinem aufgeblähten Schwanz und wartet, bis das Tor sich öffnet.³⁶⁷

Die in den Text integrierten intertextuellen Bezüge in *Die Klavierspielerin* werden durch die von den Figuren zitierten oder ihren Wahrnehmungen unterlegten Diskurse gekennzeichnet und dienen vor allem zur Charakterisierung der Figuren.

Nicht nur eine integrierende Intertextualität, sondern auch eine Intertextualität auf der Strukturebene des Erzählens ist in *Die Klavierspielerin* realisiert. So besitzt der Romanschluss auf Grund eines intertextuellen Verweises auf Kafkas *Der Prozeß* eine strukturierende Funktion:

Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen aufs nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen läßt. Harmlos ist diese Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten. Die Welt steht, unverwundet, nicht still.³⁶⁸

Der Verweis auf Kafka wurde von Jelinek bewusst eingesetzt, um zu zeigen, dass die Frau noch nicht einmal würdig ist Opfer zu werden („Sie kann sich weder als Opfer noch als Täter einschreiben“³⁶⁹) und soll also aus ihre ironische feministische Sicht heraus verstanden werden.

³⁶³ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 96.

³⁶⁴ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 100.

³⁶⁵ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 100.

³⁶⁶ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 252.

³⁶⁷ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 264.

³⁶⁸ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 285.

³⁶⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 190.

3.3. Untersuchung der Sprichwörter in *Die Klavierspielerin*

3.3.1. Sprichwörter in der ursprünglichen Form

Er bedauert die Damen K. mit ausgewählten Sätzen; Geschäftsleute beherrschen die Sprache des Aussuchens und Wählens bestens. Der Fleischhauer spricht, als handle es sich um die Auswahl zwischen Filet und Rumpsteak. Er spricht seine normale Berufssprache, obwohl heute Sonntag ist, der Tag für die Freizeitsprache. Der Laden hat geschlossen. Ein guter Fleischer aber ist immer im Dienst. Die Damen K. gießen einen Schwall Innereien, noch dampfend, aus sich heraus, bestenfalls für Katzenfutter geeignet, beurteilt der Fachmann. Sie seihen, daß sie bedauerlich aber dennoch nötig, ja überfällig! gewesen sei, diese Tat, zu der sie sich schwer entschlossen haben. Sie überbieten einander. Die Lieferanten des Fleischhauers unterbieten einander eher. Doch dieser Fleischhacker hat feste Fixpreise und weiß auch, wofür er sie verlangt. Ein Ochschlepp kostet das, ein Beiried das, und ein Wadschinken wieder etwas anderes. Die Damen können sich die vielen Worte ersparen. Beim Einkauf von Wurst- und Selchwaren dagegen sollen sie umso großzügiger verfahren, jetzt sind sie dem Fleischer verpflichtet, der nicht umsonst am Sonntag spazierfährt. **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. Die Damen K. stimmen ihm etwas wehmütig zu, weil ihnen ein Glied der Familie abgeht, doch sie wissen, was sich für langjährige Stammkundinnen gehört. Der Fleischer, der sie zu seinem festen Kern-Kundenstamm zählen darf, wird davon ermutigt: „Du kannst dem Tier das Leben nicht, doch einen schnellen Tod kannst du ihm schenken.“ Ganz ernst ist er geworden, der Mann mit dem blutigen Handwerk. Die Damen K. pflichten ihm auch hierin bei. Er soll aber mehr auf die Straße achten, sonst bewahrheitet sich der Spruch auf das fürchterlichste, noch ehe sie es sich versehen. Es herrscht der ungeübte Wochenendverkehr. Der Fleischhauer sagt daraufhin, daß ihm das Autofahren längst im Fleisch und Blut übergegangen sei. Dem haben die weiblichen K.s nichts entgegenzusetzen als ihr eigen Fleisch und Blut, das sie nicht vergießen wollen.³⁷⁰

In dieser Textstelle sind zwei Beispiele von nicht modifizierten Sprichwörtern – Sprichwörtern in ihrer ursprünglichen Form zitiert – aufzufinden. Das erste Beispiel ist das scherzhafte Sprichwort „umsonst ist nur der Tod, und der kostet das Leben“, das „es ist nichts umsonst“³⁷¹ bedeutet. Mit dem Sprichwort will man jemandem klar machen, das alles etwas kostet, nur der Tod kostet kein Geld, aber jedoch muss man für den Tod auch zahlen: denn er kostet das Leben. Im Text wurde das Originalsprichwort ohne Modifikation übernommen. Es wurde vom Fleischer ausgesprochen als Begründung für seine Haltung, seine Hilfeleistung: „jetzt sind sie dem Fleischer verpflichtet, der nicht umsonst am Sonntag spazierfährt“. Das Sprichwort illustriert auf scherzhafte Weise den gewinnstrebenden Charakter des Fleischers und übt implizit Kritik an der konsumorientierten Gesellschaft. Außerdem liefert das Sprichwort einen besonderen Beitrag zur Konstruktion des Textweltmodells: im Textabschnitt

³⁷⁰ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 99-100.

³⁷¹ *Duden. Redewendungen*, S. 799.

wird der Tod mehrfach wiederaufgenommen („einen schnellen Tod kannst du ihm schenken“, „Er soll aber mehr auf die Straße achten, sonst bewahrheitet sich der Spruch auf das fürchterlichste“, „alles hat einmal ein Ende“ und „ihr eigen Fleisch und Blut, das sie nicht vergießen wollen“). Das Sprichwort wurde also ganz bewusst gewählt um in die Isotopie des Todes eingefügt werden zu können.

Das zweite in seiner ursprünglichen Form verwendete Sprichwort im Textabschnitt ist „Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei“³⁷² und bedeutet: „alles muss einmal aufhören“³⁷³. Auch dieses Sprichwort passt ins Isotopiekonzept des Todes, nimmt aber dem Ernst des Konzepts den Stachel, indem ein lächerlicher, scherzhafter Zusatz hinzugefügt wurde. Das Sprichwort wird normalerweise und auch im Text verwendet um jemanden (die beiden Frauen) über einen Verlust hinwegzutrusten. Das Sprichwort wurde hier vorwiegend situationsabhängig und nicht aus textfunktionalen Gründen eingesetzt. Jedoch kann die Wahl des Sprichworts begründet werden, indem die Wurst aus dem Sprichwort mit dem Beruf und der Berufssprache des Fleischers verbunden werden kann. Allerdings bewirkt das Sprichwort im Text eine komisch-ironische Note.

3.3.2. *Modifizierte Sprichwörter*

Die Tochter, die Hoffnung heuchelt, weiß, daß alles, was jetzt noch nachkommen kann, der Professorentitel ist, von welchem sie bereits jetzt Gebrauch macht und welchen der Herr Bundespräsident verleiht. In einer schlichten Feier für langjährige Dienste. Irgendwann, so fern ist es gar nicht mehr, kommt die Pensionierung. Die Gemeinde Wien ist großzügig, doch in einen künstlerischen Beruf schlägt der offizielle Ruhestand ein wie ein Blitz. Wen es trifft, den trifft es. Die Gemeinde Wien beendet brutal die Weitergabe von Kunst von einer Generation an die andere. Die beiden Damen sagen, wie sehr sie sich schon auf Erikas Pensionierung freuen! 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 ganz allein. **Wer plant, gewinnt. Wer vorsorgt, hat in der Not.** Die Mutter wird bis dahin an die hundert sein, aber sicher noch rüstig.³⁷⁴

In diesem Textabschnitt sind zwei modifizierte Sprichwörter herauszufinden. Das modifizierte Sprichwort „Wer plant, gewinnt“ ist eine Spielart vom Originalsprichwort „Wer wagt, gewinnt“. Demzufolge trägt es die Merkmale des Originalsprichworts zusätzlich zum veränderten Konzept. Das ursprüngliche Sprichwort „Wer wagt, gewinnt“ kann paraphrasiert

³⁷² Duden. Redewendungen, S. 195.

³⁷³ Duden. Redewendungen, S. 195.

³⁷⁴ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 36.

werden als „Wer seine Angst überwindet und Risiken eingeht, der wird erreichen, was er anstrebt“³⁷⁵. Das Sprichwort wird am meisten verwendet wenn man jemanden ermutigen will, ein Risiko einzugehen. Im modifizierten Sprichwort wurde die Form beibehalten und wurde nur ein Wort ausgetauscht. Dem modifizierten Sprichwort gemäß, ist nicht das Wagen von etwas, sondern das Planen förderlich um etwas zu erreichen. Die Veränderung besteht also im Austausch eines Wortes, hat aber eine starke inhaltliche Wirkung. Indem „wagen“ durch „planen“ ersetzt wurde, wurde das Sprichwort in sein Gegenteil verkehrt. Etwas zu wagen bedeutet Risiko auf sich nehmen während planen das Vermeiden von Risiken beinhaltet. Die neue Bedeutung des modifizierten Sprichworts trägt die Negation seiner ursprünglichen Bedeutung mit sich, wodurch ein ironischer Effekt kreiert wurde. Durch die Einführung des modifizierten Sprichworts werden außerdem das Denken und das Handeln der Damen Kohut charakterisiert. Die beiden Frauen werden von den Merkmalen Zurückhaltung und vorsichtiges Planen gekennzeichnet. Das modifiziert eingesetzte Sprichwort trägt auch zur zentralen Isotopie des Textabschnitts bei, die vom Merkmal Vorsicht bestimmt ist.

Im Textabschnitt kommt noch ein zweites vergewaltigtes Sprichwort vor: „Wer vorsorgt, hat in der Not“. Es handelt sich um die Zusammenziehung von zwei ursprünglichen Sprichwörtern: „Spare in der Zeit, so hast du in der Not“ und „Wer vorsorgt, hat in der Not“. Das erste ursprüngliche Sprichwort bedeutet: „wenn es einem wirtschaftlich gut geht, soll man sich etwas für schlechte Zeiten zurücklegen“³⁷⁶. „Wer vorsorgt, hat in der Not“ bedeutet „es ist besser Vorkehrungen [...] zu treffen, als Nachteile deswegen zu erleiden, weil man diese Vorkehrungen nicht getroffen hat“³⁷⁷. Beide Originalsprichwörter haben eine relativ nah beieinanderliegende Bedeutung und setzen eine vorzeitige Bedingung für ein angestrebtes Ziel in der Zukunft voraus. Im modifizierten Sprichwort wurde das „Sparen“ verallgemeinert zu einem „Vorsorgen“ und das „Nachsehen“ verstärkt zu einem „in der Not“. In der Textstelle ist das modifizierte Sprichwort auf die Vorkehrungen vor Eintreffen der Pensionierung bezogen und hat es die pragmatische Funktion einer beruhigenden Aussage. Außerdem wurde das vergewaltigte Sprichwort als Assoziation und Verstärkung zum vorangehenden modifizierten Sprichwort „Wer plant, gewinnt“ eingeführt. Genau so wie das erste modifizierte Sprichwort gehört auch dieses zur Isotopie der Vorsicht des Textes und bestätigt wiederum den vorsichtigen Charakter der Damen Kohut.

³⁷⁵ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 75.

³⁷⁶ Duden. *Redewendungen*, S. 714.

³⁷⁷ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 78.

Klemmer hechtet hinaus auf den Gang und absolviert dort ein Dreißig-Meter-Spinntaining. Mit heftigen Luftzügen rast er an Erika vorüber, einmal hin, einmal her. Er macht seiner Verlegenheit mit lautem Gelächter Luft. Er putzt sich donnernd die Nase. Er schwört, daß es das nächste Mal schon viel besser gehen wird mit uns zweien! **Übung macht die Frau Meisterin.** Klemmer lacht schallend. Klemmer rast in großen Sprüngen die Stiegen hinunter, er erwischt haarscharf immer gerade noch die Kurve. Es ist beinahe beängstigend. Erika hört unten das schwere Schultor schlagen.

Klemmer scheint das Gebäude verlassen zu haben.

Erika Kohut steigt langsam die Stufen ins Erdgeschoß hinunter.³⁷⁸

Das ursprüngliche Sprichwort „Übung macht den Meister“ wurde hier zu „Übung macht die Frau Meisterin“ modifiziert. Hier haben wir mit einer besonderen Form von Modifikation zu tun, indem eine formale Modifikation stattgefunden hat, ohne dass sie wirklich eine semantische Modifikation herbeigeführt hat. Das modifizierte Sprichwort hat „Den Meister“ durch „die Frau Meisterin“ ersetzt und wurde auf das Liebesspiel zwischen Erika und Klemmer bezogen. Mit dem Sprichwort versucht Klemmer Erika zu ermutigen. Die Verwendung des modifizierten Sprichworts ist hier also nicht wirklich textfunktional, obwohl für den Ersatz von „den Meister“ durch „die Frau Meisterin“ vielleicht jedoch ein feministischer Grund herbeigezogen werden kann.

³⁷⁸ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 186-187.

4. Lust

4.1. Das Sprachspiel – Perspektivierung

Der rasche Wechsel von Perspektiven ist charakteristisch für den späten Prosatext *Lust*. Laut Schestag lässt sich die ganze Handlung dieses Buches mit einem Satz umreißen: „Eine Frau wird von ihrem Mann sexuell unterdrückt und mißbraucht, worauf sich die Frau in den Alkoholkonsum flüchtet sowie in die Arme eines Studenten, der sie jedoch ebenfalls unterdrückt und mißbraucht, so daß sie schließlich ihren Sohn umbringt, der sie seinerseits potentiell und real unterdrückt und mißbraucht hat“³⁷⁹. Eine bloß voyeuristische Lesart wurde von den intertextuellen Bezügen, den ideologiekritischen Textelementen und den erzählperspektivischen Brechungen jedoch verhindert. Die nächste Textstelle ist exemplarisch für die Jelineksche Technik der Perspektivierung:

Vielleicht wird morgen das Kind bei den Nachbarn untergebracht sein, die ein genau ähnliches Haus haben, nur weniger. Der Mann will seinen wilden Karren in den Dreck der Frau fahren, die sich an die Atemtechnik greift und rasch beiseite wirft, um seinem krachend ins Unterholz ihrer Hose einbrechenden Schwanz zu entgehen. Sein Körper hat durch Gesang und Musik schon die unterschiedlichsten Leute überwältigt, zu kleinen Portionen geformt und für später, wenn sie auf dem Arbeitsmarkt oder im Chor der Marktgesetze gebraucht werden, eingefroren. Der Mond scheint, die Sterne erscheinen auch alle, und die schwere Maschine des Mannes kommt von fern her nach Haus, zerteilt die Furche, die sie mit ihren Zähnen gerissen hat, läßt geschnittenes Gras wie Schaum in die Luft fliegen und die Frau vollaufen.³⁸⁰

Dieser kurze Erzählabschnitt weist das perspektivierende Erzählverfahren Elfriede Jelineks auf, das mit fast unmerklichen Verschiebungen von Bildern und Bezügen eine Zerstörung von Kontinuität und Zusammenhang herbeiführt. Obwohl erzählerisch diskontinuierlich organisiert, ist in diesem kurzen Abschnitt hauptsächlich die Perspektive des Mannes ausgedrückt. Es gibt aber nicht eine einheitliche Erzählfolge, sondern eine Reihung verschiedener, miteinander assoziierter Perspektiven. Am Anfang des Textabschnitts kommt ein Wunsch des Mannes zum Ausdruck: Das Kind bei den Nachbarn. Die männliche Perspektive wird durchgehalten indem die weiblichen Geschlechtsorgane aus der Sicht des Mannes wahrgenommen und konnotiert wurden. Die männliche „Sexual-Maschine“³⁸¹ wird den pejorativ konnotierten weiblichen Geschlechtsorgane Gegenübergestellt. Die erzählperspektivische Verschiebung von der scheinenden Mond und Sterne zur sexuellen

³⁷⁹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 31-32.

³⁸⁰ Jelinek: *Lust*, S. 58.

³⁸¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 34.

Beziehung zwischen Mann und Frau, hat zum Ziel den Kontrast zwischen der romantischen Natur und der sexuellen Brutalität zu verschärfen.

In der folgenden zitierten Textstelle ist die Abwechslung von Perspektiven noch expliziter:

Komm, schreit sie zu Michael, als sollte sie noch Geld von einem Kaufmann erhalten, der uns Kunden haßt. Und doch kann er nicht auf und verzichten. Er muß uns alles herbeischaffen, damit wir uns auszahlen. Jetzt will sich diese Frau endlich unendlich machen. Zuerst stürzen wir uns, eins zwei (auch Sie können es nachmachen, wie Sie hier in Ihrem PKW sitzen, in Ihrer Geschwindigkeit so beschränkt wie in Ihrem Denken), auf unsere Münder, dann auf jede weitere Leerstelle in uns, damit wir was lernen. Und schon ist uns der Partner alles. Gleich, in ein paar Minuten, wird Michael in Gerti eindringen, die er kaum kennt oder auch nur angesehen hat, wie ein Schlafwagenschaffner zuvor immer mit einem harten Gegenstand an ihre Tür klopfend. Er kippt jetzt der Frau den Schlafrock über den Kopf und bringt mit seinem Mund in einer sich selbst empfohlenen Erregung diese bislang wüste Frau dazu, daß sie sich entsetzlich anstellt in der Schlange vor dem Schalter, in der auch wir stehn, das Geld hinterm Hosentürl geballt. Wir sind unsere eigenen heftigsten Gegner, wenn es um Geschmacksfragen geht, denn jedem gefällt etwas anderes, nicht wahr. Was aber, wenn umgekehrt wir jemandem gefallen wollen? Was machen wir jetzt, in unsrer grenzenlosen Faulheit das Geschlecht herbeirufen, damit es uns die Arbeit abnimmt?³⁸²

Im zitierten Textabschnitt sind verschiedene Perspektive mit einander verbunden. Die im einleitenden Satz angewandte berichtende oder beschreibende Erzählperspektive geht zur Perspektive der Frauen („uns Kunden“) über. Weiter wird die Wir-Perspektive vertreten („Zuerst stürzen wir uns“), die neben der Erzähl-Instanz, Gerti und Michael auch die Leser mit einbezieht. Anschließend wechselt sich der Blickwinkel fortwährend zwischen der männlichen und der weiblichen Perspektive um letztendlich mit einer Wir-Perspektive, die das Publikum als Gesprächspartner der Erzähl-Instanz mit einbezieht, abzuschließen. Durch die fortwährende Abwechslung der Perspektive wird jede Form von Identifikation zerstört. Die perspektivische Erzählform in *Lust* verweigert Kontinuität, Dauer und Zusammenhang. Auch Schestag hat dieses Konstruktionsprinzip des Jelinekschen Erzählverfahrens bemerkt: Laut ihr unterbindet das Prinzip des permanenten Perspektivenwechsels nicht nur „jede Identifikationsmöglichkeit in voyeuristischer oder parteilicher Absicht, sondern weitgehend auch jede Differenzierungsmöglichkeit nach Person oder Geschlecht“³⁸³.

³⁸² Jelinek: *Lust*, S. 107.

³⁸³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 37.

4.2. Ironie

In Jelineks Roman *Lust* äußert sich unter anderem eine exekutive Ironie in Form von intertextuellen Verweisen mit kritischem Akzent. So ist in *Lust* – als auch in Jelineks Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* – einen ironischen Umgang mit dem Prinzip „Heimat“ aus Ernst Blochs Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* herauszufinden. Fast am Ende des Romans wird ironisch auf Ernst Blochs Philosophie und seinen „Heimat“-Begriff angespielt³⁸⁴:

Er hat schließlich probiert, frech übers Feld zu gehen, das Wild zu ärgern, die Luft zu atmen und sie dann, gebraucht, der Piste wieder zurückzugeben. Allerdings: Viel weiter in die Landschaft hinaus reicht er nicht, sein Schein, doch einen Rahmen kann er wohl anfertigen für diese heilige Familie und die zu Karten gerahmte Aussicht auf sie. Michael beschirmt die Augen, um seine Blicke an die Dunkelheit zu gewöhnen. Die Natur ist nicht mild, die Natur ist wild, und die Menschen fliehen von ihrer Leere ausgerechnet ineinander, wo immer schon einer ist.³⁸⁵

In Zusammenhang von Naturentfremdung und menschlicher Selbstentfremdung präsentiert Jelinek eine intertextuelle Ironisierung die der kritischen Destruktion des Prätextes – Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* – dient.

Neben intertextuellen Verweisen werden in *Lust* auch die Bilder von Sexualität, Gesellschaft, Männerkörpern, Frauenkörpern und Religion ironisiert. Die Diskurse über Sexualität in *Lust* beschreiben Macht- und Besitzverhältnisse und verstecken eine soziale Dimension:

Lächelnd treibt der Schöpfer aus den Männern ihr Produkt, damit es unter uns herumzurasen angewöhnen kann. Der Mann zerteilt die Schöpfung mit seinen kräftigen Tempi, und auch die Zeit vergeht in ihrem eigenen Tempo. Er zertrümmert die Kacheln und Scheiben in diesem schattigen Raum, der unter seinem Treiben und an seinem hellen Licht sich freut. Nur in der Frau da ist es dunkel. Er zieht in ihren Arsch ein und schlägt von ihr Gesicht gegen den Wannenrand.³⁸⁶

Die Gleichsetzung des Schöpfers und des Mannes – in dieser und in anderen Textstellen – führt zu einer Ironisierung der sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau und vor allem zur blasphemischen Ironisierung des Christentums. Wie Gertrud Koch es bemerkt hat, nutzt

³⁸⁴ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 150.

³⁸⁵ Jelinek: *Lust*, S. 238.

³⁸⁶ Jelinek: *Lust*, S. 26-27.

Elfriede Jelinek obszöne Analogien „zur Umkehrung der christlichen Liebesmetaphysik in eine blasphemische Ausdeutung von Abhängigkeit und Herrschaft“³⁸⁷.

4.3. Intertextualität

Auf die intertextuellen Bezüge im Roman *Lust* wurde unter 4.2. in Bezug auf intertextuelle Ironie schon eingegangen. Nicht im Geringsten erweist sich die Namengebung in *Lust* als ein sehr genau kalkuliertes intertextuelles und binnen-intertextuelles Sprachspiel. So wurde für den Fabrikdirektor, der den männlichen Sexualterror gegen die Frau verkörpert nicht unvermittelt der Name Hermann gewählt. Hermann ist ein historischer und literarisch traditionsreicher deutscher Name, der die Nomina „Herr“ und „Mann“ auf bezeichnende Weise verbindet. Im Text wird dem Fabrikdirektor fortwährend eine göttliche Qualität zugesprochen: Von „Er, ein Gott, eilt unter seinen Geschöpfen dahin“³⁸⁸ bis zu „vom furchtbaren Gott in seiner illuminierten Fabrik“³⁸⁹. Nicht nur Hermann, sondern auch die anderen männlichen Gestalten Michael und der Sohn Hermanns werden die Qualität einer patriarchalisch bestimmten Göttlichkeit zugeschrieben. Die Tatsache, dass gerade Hermann, Michael und der kleine Sohn, die real oder potentiell Unterdrücker der Frau sind, mit Gott verglichen wurden löst eine ironische Blasphemie aus, die im folgenden Zitat verkörpert wird:

Über die Lippen des Vaters kommen stechend riechende Worte, die in keinem Buch stehen. Es geht doch nicht, daß man einen lebendigen Menschen derart zerfleddert und dann nicht einmal liest! Jahrhunderte kriegen diesen Mann nicht klein, der steht immer wieder auf. Jesus: der ist auch nicht totzukriegen!³⁹⁰

Nicht nur die Namengebung in *Lust* weist intertextuelle Züge auf. Auch Bibelzitate, Anklängen an Volkslieder und Redensarten und literarische Anspielungen auf Georg Büchner und Paul Celan tauchen im Roman mehrmals auf³⁹¹. Den wichtigsten wiederkehrenden Bezug aber, bildet die Lyrik Friedrich Hölderlins. Den ganzen Text hindurch werden Gedichte Hölderlins in unterschiedlicher Intensität zitiert. Durchaus bilden die Hölderlin-Zitate nur ein Element der Stoffebene des Romans, aber manchmal bekommen sie eine größere Bedeutung: „Sie tunkten Gerti das Haupt, dieses kleine Häusel, das an die Villa ihrer Empfindungen recht

³⁸⁷ Koch, Gertrud: *Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman „Lust“*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1990, S. 137.

³⁸⁸ Jelinek: *Lust*, S. 74.

³⁸⁹ Jelinek: *Lust*, S. 120.

³⁹⁰ Jelinek: *Lust*, S. 72.

³⁹¹ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 194.

windschieb angebaut ist, ins nicht mehr nüchterne Wasser³⁹². In dieser Textstelle, die die massenhafte Vergewaltigung Gertis beschreibt, bekommt das Hölderlin-Zitat („Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser“³⁹³) die Funktion einer blasphemischen Verfremdung. Der hymnische Stil Hölderlins wird als „äußerster Gegensatz zur negativen Totalität“³⁹⁴ des Romans eingesetzt um einen scharfen ironischen Kontrast zu kreieren.

4.4. Untersuchung der Sprichwörter in *Lust*

4.4.1. *Sprichwörter in der ursprünglichen Form*

Kaum ist die frau alleingelassen, zieht sie schon ihr Geleit von Geld, Geldeswert und Geldentwertung an und geht mit ihren fest eingeschraubten Sicherheiten ein wenig spazieren. Wie ein Schatten gleitet sie durchs Meer der Menge, die das Papier erzeugt, auf dem ihr Lebensschifferl tanzt. Ja, das Meer, das gern lebendig auch uns begräbt! Denn hinten wartet die Menge der dummen Erwerbslosen, die auf die Chance lauern, daß jemand ihre Spur endlich aufnimmt. Und wir? Wollen weiter fliegen? Dafür müssen wir neunmal Klugen erst mal höher hinaufsteigen und uns runterregnen lassen, denn: **sich regen bringt Segen!** Die Frau legt die Hand, das Allzweckkleid, vor die Augen. Bald werden Mann und Kind wieder von Eßwaren überzogen werden müssen. Was wird heute abend sein, da der Mann kompakt, aufgeladen und fabrikneu vom Band hinunter gleitet statt rast? Er hat sich wie eine Mutter sorgsam aufgezogen in seiner Flasche Leben. Und am Abend will er's loswerden. Er prickelt. Heut abend, wir hätten es fast vergessen, ist die vom Gesetz vorgesehene Zeit dafür, und die Frau wartet mit ihrem saugfähigen Tuch darauf, alles aufzufangen, was der Mann tagsüber produziert hat. Und die andren Menschen schwinden im Schatten und begraben ihre Hoffnungen lebendig.³⁹⁵

Im oben zitierten Textabschnitt wurde die Redensart „sich regen bringt Segen“ in seiner ursprünglichen Form beibehalten. Das Sprichwort bedeutet „Fleiß führt zum Erfolg“³⁹⁶ und wurde im Text ohne erkennbare Funktion und ohne sich auf eine spezifische Situation zu beziehen, eingeführt. In der Textstelle führen die Wirren Gedanken der Frau zum Sprichwort. Dank dem Sprichwort, wird die Frau an ihre Pflichten Mann und Kind gegenüber erinnert. Mit der Einführung des Sprichworts werden die Abhängigkeit der Frau von den Männern in ihrem Leben und ihre Unfreiheit implizit unterstrichen und ironisiert.

³⁹² Jelinek: *Lust*, S. 201.

³⁹³ Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*, S. 195.

³⁹⁴ Gürtler, Christa: *Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1990, S. 131.

³⁹⁵ Jelinek: *Lust*, S. 46.

³⁹⁶ *Duden. Redewendungen*, S. 618.

Aus der Dunkelheit soll die Frau des Direktors in dieses Fahrzeug einsteigen, damit sie sich nicht erkältet. Sie soll keinen Aufstand machen, sich aber auch nicht absondern, wie es die Frauen gerne tun, wenn sie, schleimige Fäden, ihren Familien das Essen erst hinstellen und dann mit ihren Klagen vergällen. Der Mann lebt den ganzen Tag von ihrem schönen Bild, und am Abend klagen sie und jammern. Von den Logenplätzen ihrer Fensterbrüstungen, auf denen Blumen und Blätter eine stachelige Wehr nach außen bilden, betrachten sie die Bogen, die von andren überspannt werden, und lassen erschöpft ihr eigenes Sehnen locker. Sie ziehen das Feiertagsgewand an, kochen für drei Tage vor, gehen aus dem Haus und stürzen sich, **wie man sich bettet so liegt man**, in den Fluß oder in den Stausee.³⁹⁷

In dieser Textstelle wurde das ursprüngliche Sprichwort „wie man sich bettet so liegt man“, das „es hängt von einem selbst ab, wie man sein Leben gestaltet“³⁹⁸ bedeutet, übernommen. In der Textstelle wurde das Sprichwort sowohl metaphorisch, als auch wörtlich gemeint. Das Sprichwort kommentiert den Selbstmord der Frauen. Mit der Einfügung des Sprichworts wird den Frauen, für ihr Leben selbst Schuld zugeschoben. Einerseits wird also wieder die wertlose Lage der Frauen ironisiert, andererseits kann das Sprichwort wörtlich als einen makaberen Kommentar zur Todesart interpretiert werden.

4.4.2. *Modifizierte Sprichwörter*

Auch im nächsten Textabschnitt spielt das Sprichwort „wie man sich bettet, so liegt man“ eine Rolle, aber diesmal wurde das Sprichwort nicht in seiner ursprünglichen Form, sondern modifiziert übernommen:

Wie vom Himmel hoch da geht es her. Die Frau tritt ungezielt zurück. Ein Glas wird ihr hingeschoben, der Tag scheint fast zu eilen, es dämmt schon über den Bergen. Gerti wird die dürftige Volksmeinung entgegengespritzt wie Wasser aus einer Kinderhand. Schwerfällig verlassen im Umkreis die Armen die Ihrigen, um mit schmutzigen Händen ausgeschüttet zu werden in den Gasthäusern, wie Quellen zu rauschen von dem, was sie in sich hineinstopfen. Doch diese Frau soll in ihr Heim, das Trinken will man sich von ihr nicht bieten lassen, sie soll lautlos sein, hier wohnt die Herde mitsamt ihren guten Leithirten, das Programm entnehmen Sie bitte der Fernsehseite! Die Frau Direktor ist eine heitere Wolke, zumindest sieht sie so aus, da sie jetzt vom Sessel zu Boden sinkt, **wo sie wie sie bettet so liegt**. Die Wirtin greift ihr grundgütig unter die Achseln. Von Gertis Kinn rinnt ein kleiner Bach hinab und breitet sich aus.³⁹⁹

³⁹⁷ Jelinek: *Lust*, S. 93.

³⁹⁸ *Duden. Redewendungen*, S. 117.

³⁹⁹ Jelinek: *Lust*, S. 210.

In dieser Textstelle wurde das ursprüngliche Sprichwort „wie man sich bettet, so liegt man“ in einen Relativsatz umgeformt. Nicht nur die Form sondern auch die Bedeutung hat sich geändert: in diesem Textabschnitt wurde das modifizierte Sprichwort wörtlich gemeint. Das modifizierte Sprichwort ist auf die betrunkene Gerti bezogen und trägt zur Beschreibung von Gertis Trunkenheit bei. Es kann mit der ursprünglichen Bedeutung des Sprichworts noch eine Verbindung gezogen werden, indem Gerti für ihre Trunkenheit - und allgemeiner für ihre aussichtslose Lage – selbst Schuld zugeschoben wird.

Die Mutter schlingert in ihrem alkoholweichen Körper herum und stößt sich an ihren Haushaltsgeräten. Ohne Nöte kauft diese Familie sich ihre Umgebung. Schauen Sie, dieser Friede! Die Tische biegen sich unter dem Schein der Tischlampe, die auf die geheimen geheiligten Eßsachen scheint. Was für ein heimatliches Land. Der halbsteife Schwanz des Vaters liegt brav wie ein Jagdhund zwischen den Oberschenkeln auf der Sesselkante, nichts fehlt, die Eichel schaut halb hervor, es biegt sich das Geländer unter ihr. Es stürzt aus den Männern heraus, dort wo ihr Eingeweide beginnt, **dort eilen sie mit Weile**, und immer weiter und weiter schnüren sie durchs Unterholz. Nein, dieses Geschlecht legt sich nicht eher schlafen, als bis es sich noch einmal geregt und tüchtig geregnet hat. So hätten sie's denn gern. Der Vater wetzt auf seinem Sitz: Wie abwechslungsreich, wie lieb das Tal zwischen seinen Schenkeln doch gestaltet ist! Lang lang ist's her, und so und so lang ist er. Die Frau schaut vor sich hin und haut manchmal auf den Tisch. Ließe man sie, wie sie wollte, gleich folgte sie wieder ihren neuesten Begierden und stürmte ins Beträchtliche, das Michael heißt.⁴⁰⁰

Das ursprüngliche Sprichwort „Eile mit Weile“ wurde in diesem Textabschnitt zur modifizierten Form „... dort eilen sie mit Weile“ umgebogen. „Eile mit Weile“ bedeutet in seinem ursprünglichen Kontext „erledige auch eilige Dinge nicht überhastet“⁴⁰¹. Das modifiziert verwendete Sprichwort hat eine bildliche Bedeutung, ist auf die Erektion bezogen und dient zur detaillierten – und zum Teil auch ironisierten – Beschreibung der Erektion.

Die Eltern haben hier ein Wochenendhaus ohne größere Sorgen mit Bausparverträgen erkaufte. Das Haus dient der Ruhe, dem Sport und der Ruhe vor und nach dem Sport. Dieser junge Mann ist, im Gegenteil, Mitglied einer exklusiven Burschenschaft, wo der Adel den Bürgern die Augen auftaut und gleich wieder zuklebt. Was dieser Bursch nicht schafft, ist der Erwähnung im Bundes-Vorturnblatt der Wiener Jugend nicht wert. Seine Verbindung ist nicht schlagend ein Beweis für sich selbst, aber **was sich nicht schlägt, das neckt sich**. Herzlos fallen die Kleinen übereinander her, aber die Großen lassen ihre Lichter leuchten und steigen inmitten der kräftigen Schatten, die ihr Kommen beweisen, den andern auf die Hände und auf die Köpfe. Dann öffnen sie ihre Därme, und ihre Flügel schwellen von dem Wind, den sie machen. Man sieht sie nicht kommen, aber plötzlich sind sie in der Regierung und im Parlament. Die

⁴⁰⁰ Jelinek: *Lust*, S. 225-226.

⁴⁰¹ *Duden. Redewendungen*, S. 187.

landwirtschaftlichen Erzeugnisse stehen ja auch brav in den Regalen, bis sie, im Magen erst, ihr Gift entfalten.⁴⁰²

Das ursprüngliche Sprichwort „Was sich liebt, das neckt sich“, dessen Bedeutung „Gegenseitiges Necken ist oft ein Zeichen von Verliebtheit“⁴⁰³ ist, wurde in der oben zitierten Textstelle zu „... was sich nicht schlägt, das neckt sich“ modifiziert. In der Textstelle ist das Sprichwort auf die Burschenschaft und die Freizeitaktivitäten Michaels bezogen und wurde es wörtlich gemeint. Eine textkonstruierende Funktion kann diesem modifizierten Sprichwort nicht zugeschrieben werden, es wurde einfach als Teil der Beschreibung von Michaels Freizeitaktivitäten eingesetzt.

⁴⁰² Jelinek: *Lust*, S. 89-90.

⁴⁰³ *Duden. Redewendungen*, S. 489.

5. Zusammenfassung und Auswertung der Analyse

In diesem abschließenden Kapitel werde ich mich mit der vergleichenden Zusammenführung der Ergebnisse, der Auswertung der Analyse beschäftigen und werde ich einige zusammenfassende Überlegungen präsentieren.

5.1. Ironie und Intertextualität

Aus den vorangehenden einzelnen Analysen der drei Prosatexte, treten bestimmte konstante Stilmittel Jelineks auf den Vordergrund, die in allen Texten angelegt sind. So sind ironische Skizzen und intertextuelle Bezüge bevorzugte Schreibverfahren Jelineks, die in den drei Romanen zweifelsohne den gesamten Stil des Textes mitbestimmen.

Der Ironie, die in den drei untersuchten Texten eine prägnante Rolle spielt, kann verschiedene Funktionen zugeschrieben werden. Manchmal wird sie zur kritischen Destruktion des Textes eingesetzt oder dient sie einer ironischen Charakterisierung der Figuren oder einer Ironisierung der Figurenrede. Ironie kann auch die Möglichkeit kreiert in den Romanen auch die Möglichkeit um kritische und doch offene Wirklichkeiten zu zeichnen. Öfters werden ironische Skizzen auch eingesetzt um Kontraste zu kreieren oder zu verschärfen. Nicht im Geringsten wird in den drei Romanen – am meisten aber in *Lust* – den Umgang mit Sexualität, mit einem sehr bestimmten Zweck, ironisiert. Mit der ironischen Darstellung der Sexualität und der Sex-Szenen, versucht Jelinek die Erwartungen des Lesers zu subvertieren und zu frustrieren; sie bezweckt eine Parodie einer Porno, eine Anti-Porno. Elfriede Jelinek beschreibt keinen Sex um den Sex, sondern kennt den Sex-Szenen ständig eine soziale Dimension zu. Jelineks Schreibstil erscheint oft sehr roh, weil sie ernsthafte, dunkle Themen ironisch beschreibt. Der ironische Umgang mit diesen schweren Themen führt einen harschen, sogar verfremdenden Effekt herbei, aber gerade das ist die Absicht Elfriede Jelineks. Im Ganzen und Großen, kann geschlossen werden, dass die von Jelinek verwendete Ironie an erster Stelle der Gesellschafts- oder Ideologiekritik dient. Mit der kritischen Destruktion gesellschaftlicher Verhältnisse, versucht Jelinek den Leser zu provozieren, zum Nachdenken anzusetzen, zu einer kritischen Haltung zu bewegen.

Im Ganzen und Großen hat die Intertextualität bei Jelinek dieselbe Funktionen als die Ironie. Öfters hat sie sogar eine ironisierende Funktion, indem sie ironische Kontraste zwischen Text und Prätext zu kreieren versucht. Manchmal bilden die intertextuellen Bezüge einfach ein Element der Stoffebene des Romans aber meistens haben sie eine bedeutendere

Funktion. Genauso wie ironische Skizzen, können sie zur Charakterisierung der Figuren – oft verweist Jelinek auf bekannte Autoren oder Texte um Hintergründe für ihre Figuren zu entwerfen – oder zur Kreierung oder Verschärfung von Kontrasten dienen. Manchmal rufen intertextuelle Verweise auch Verfremdungseffekte hervor. Auf jeden Fall werden intertextuelle Bezüge nicht unvermittelt, sondern im Rahmen eines erzählerischen Kalküls eingesetzt, denken wir zum Beispiel an die Strategie der Namengebung. Das Hauptziel der Intertextualität bei Jelinek, ist genauso wie für die Ironie, das Ausüben von (Gesellschafts)kritik.

5.2. Perspektivierung

Im Roman *Lust* habe ich ein prägnantes Stilverfahren aufgemerkt, das in den anderen untersuchten Texten nicht oder allerdings weniger in den Vordergrund tritt. Der rasche Wechsel von Perspektiven konnte daher als besonders charakteristisch für *Lust* betrachtet werden. Die bewusst eingesetzten erzählperspektivischen Brechungen vermeiden eine bloß voyeuristisch-identifikatorische Lesart des Textes. Die ständige Abwechslung von Perspektiven ruft eine Zerstörung von Kontinuität und Zusammenhang hervor und unterbindet jede Identifikationsmöglichkeit. Ziel dieser erzählperspektivischen Technik ist es, die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der scheinbar oberflächlichen sexuellen Erzählung abzuziehen und auf die unterliegende kritische Geschichte zu lenken.

5.3. Sprichwörter

Das prägnanteste Stilverfahren, das den gesamten Stil der drei untersuchten Texte mitbestimmt, ist die Verwendung von (modifizierten) Sprichwörtern. Aus der Untersuchung der Sprichwörter in den ausgewählten Texten hat sich herausgestellt, dass Sprichwörter sowohl unverändert – also in ihrer ursprünglichen Form und Bedeutung – als auch modifiziert auftreten. Die Untersuchung der eingesetzten Sprichwörter in den drei Texten hat aufgewiesen, dass Jelinek die Sprichwörter am meisten modifiziert auftreten lässt. Die Wirkung der in der ursprünglichen eingesetzten – also nicht modifizierten – Sprichwörter hängt vom Kontext, von der Situation auf die sie bezogen sind, ab. Sprichwörter entsprechen das Weltbild einer Gesellschaft und deren Individuen, sind also an eine Ideologie verbunden. Sprichwörter in der Literatur können also, indem sie von einer Figur oder von der Erzähler-Instanz geäußert werden, die herrschende Ideologie verstärken, aber auch runtermachen.

Modifizierte Sprichwörter können eine Modifikation der Form, der Bedeutung und der Bezugssituation herbeiführen. Immer jedoch bleibt eine kognitive Verbindung mit dem ursprünglichen Sprichwort bestehen, die für die Bedeutung und die Funktion des modifizierten Sprichworts entscheidend ist. Modifizierte Sprichwörter eignen sich – noch mehr als Originalsprichwörter – für Ideologiekritik, indem die Subversion von Sprichwörtern die Subversion der Ideologie, die das Sprichwort vehikuliert, mit sich bringt. Außerdem rufen modifizierte Redensarten einen starken Überraschungseffekt hervor und erregen sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Die ursprünglichen und modifizierten Sprichwörter haben in den drei Romanen oft einen ironischen Effekt und sind nicht selten mit der aussichtslosen Lage der Frau verbunden. Die Original- und modifizierten Sprichwörter werden angewandt um die Abhängigkeit der naiven Frau von ihrem Mann und Vorherrschaft des Macho-Mannes zu kritisieren. Wie erwähnt bringen Sprichwörter das Weltbild einer Gesellschaft und deren Individuen ins Spiel. Demzufolge können Sprichwörter als ideologische Muster betrachtet werden. Bei Elfriede Jelinek – auf jeden Fall in den drei untersuchten Romanen – ist das Hauptziel der Einsetzung ursprünglicher und modifizierter Sprichwörter die Kritik der herrschenden ideologischen Macht- und Denkstrukturen. Die Autorin deformiert die Alltäglichkeit von Redensarten um den Leser zum Nachdenken zu bewegen.

5.4. Evolution?

Jetzt stellt sich die Frage, ob in Bezug auf das Stilverfahren Jelineks im Laufe der Zeit eine Evolution festzustellen ist. Allerdings konnte geschlossen werden, dass sich der Stil Jelineks ständig verfeinert hat und dass er mehr und mehr Unterteil eines literarästhetischen Kalküls geworden ist. Während das Stilverfahren in *Die Liebhaberinnen* noch größtenteils von groben Merkmalen wie das Fehlen von Großbuchstaben mitbestimmt wurde, ist der Stil in *Lust* mehr und mehr kalkuliert. Allerdings hat das Sprachspiel mit Ironie, Intertextualität und Sprichwörter im Laufe der Zeit in steigender Linie zugenommen: „Während das Sprachspiel in *Die Liebhaberinnen* noch ein zaghaft verwendeter Rekurs ist, steigert sich die Lust am Dekonstruieren und Rekomponieren allmählich bis hin zum Meisterstück in dieser Kategorie: der *Lust*“⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Glenk: *Die Funktion der Sprichwörter im Text*, S. 66.

6. Schluss

Mit dem Ziel, möglichst weitgehende Einsichten über die Sprache Elfriede Jelineks in der erzählenden Prosa zu erwerben, wurden die drei Romanen *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust* unter verschiedenen linguistischen Gesichtspunkten betrachtet. Durch die Analysen der Einzelwerke, sowie durch den abschließenden zusammenfassenden Vergleich und die Auswertung der Ergebnisse, konnte ein Eindruck von den zentralen Stilmerkmalen Jelineks gewonnen werden.

Der Schwerpunkt meiner linguo-stilistischen Analyse war die Untersuchung nach der Funktion der (modifizierten) Sprichwörter in den Werken Elfriede Jelineks. Die Analyse verschiedener anderen bedeutsamen Jelinekschen Stilmittel wurde in meiner Arbeit jedoch auch einbezogen. Aufgrund des gegebenen Rahmens konnte nicht auf alle Stilmittel gleich tief eingegangen werden und konnten auch nicht alle angewandte Sprichwörter in den drei Romanen besprochen werden. Ich habe versucht eine möglichst repräsentative Ansammlung von Sprichwörtern zu präsentieren und zu untersuchen, um daraus die wichtigsten zentralen Schlussfolgerungen ziehen zu können.

In Bezug auf den angewandten Stil in den drei Romanen Jelineks, kann festgehalten werden, dass in einigen Bereichen, das heißt auf einigen stilistischen Ebenen durchaus gewisse Veränderungen zu bemerken sind. So hat die Einsetzung von ironischen Skizzen, intertextuellen Bezügen und modifizierten Sprichwörtern im Laufe der Zeit fortwährend zugenommen. Diese Entwicklung könnte als eine schriftstellerische Entfaltung Elfriede Jelineks betrachtet werden. Andererseits soll jedoch bemerkt werden, dass es Jelineks primäres Anliegen ist, als gesellschaftskritische Autorin auf (aktuelle) Ereignisse und Verhältnisse zu reagieren und auch beim Leserpublikum eine gewisse Reaktion herbeizuführen. Deshalb hängen die eingesetzten Stilmittel jeweils vom Thema und der damit verbundenen Intention ab. Um adäquatere Aussagen über Jelineks erzählerische Prosasprache machen zu können, wäre ein Vergleich mit weiteren Prosastücken erwünscht. Weiter wäre auch ein Vergleich mit anderen Textsorten wie ihren Theaterstücken und Essays interessant, um Einsichten über Jelineks Individualstil erwerben zu können. So könnte zum Beispiel herausgefunden werden ob Jelinek für einzelne Genres reservierte Stilmittel anwendet.

Abschließend soll erwähnt werden, dass sich aus der Untersuchung vor allem herausgestellt hat, dass die von Elfriede Jelinek angewandten Stilmittel fast alle im Rahmen einer Ideologiekritik eingesetzt wurden. Aus den ironischen Skizzen, den intertextuellen Bezügen und vor allem den Sprichwörtern macht Elfriede Jelinek Zerr-Spiegel, die sie der

Gesellschaft vor Augen hält: „Wer sucht, der findet Anstößiges, auf das er insgeheim hofft“⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S. 102.

Literatur

1. Primärtexte

Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. 29. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.

Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. 39. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.

Jelinek, Elfriede: *Lust*. 11. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.

2. Statements Elfriede Jelineks

Homepage von Elfriede Jelinek:

<http://www.elfriedejelinek.com>, letzter Zugriff: 24-04-2009

3. Statements zu Elfriede Jelinek

Webseite des Nobelpreises:

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html, letzter Zugriff: 09.05.2009

4. Literatur von Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: *Er nicht als er: (zu, mit Robert Walser): Ein Stück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; 2004.

Jelinek, Elfriede: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993.

5. Literatur zu Elfriede Jelinek

Fiddler, Allyson: *Rewriting Reality. An introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford / Providence, USA: Berg, 1994.

Glenk, Eva: *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*. Wien: Edition Praesens, 2000.

Gürtler, Christa (Hrsg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990.

Kecht, Maria-Regina (Hrsg.): *Modern Austrian Literature. A Journal Devoted to the Study of Austrian Literature and Culture*. Rice University: Modern Austrian Literature and Culture Association, Volume 39, No. 3/4, 2006.

Landes, Brigitte (Hrsg.): *Jelineks Wahl*. München: Goldmann, 1989.

Mayer, Verena/ **Koberg**, Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2006.

Möseneder, Martina: *Sprache im Theater Elfriede Jelineks. Eine linguistische Untersuchung der Texte "Burgtheater", "Stecken, Stab und Stangl" und "Das Werk"*. Magisterarbeit. <http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/M%F6seneder.pdf>., letzter Zugriff: 14.05.2009

Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1996.

Schestag, Uda: *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1997.

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

Wegel, Christina Jessica: "Der Aufbruch der Phrase zur Tat": *Sprichwörterliche Vergewaltigungen und vergewaltigte Sprichwörter in Elfriede Jelineks Roman Lust*. In: *Proverbium: Yearbook of international Proverb Scholarship*. Hrsg. von Wolfgang Mieder. The University of Vermont: Proverbium, Volume 16, 1999.

6. Linguistische und literaturwissenschaftliche Fachliteratur

Burger, Harald: *Phraseologie: Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 3., neu bearbeitete Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007.

De Beaugrande, Robert-Alain / **Dressler**, Wolfgang Ulrich: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981.

Hemmi, Andrea: "Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben". *Kontrastive Analyse von Phraseologismen in Anzeigen-, Radio- und Fernsehwerbung*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien: Peter Lang Verlag, 1994.

Korhonen, Jarmo (Hrsg.): *Beiträge zur allgemeinen und germanistischen Phraseologieforschung*. Oulu: Universität Oulu, 1987.

Palm, Christine: *Phraseologie: Eine Einführung*. 2., durchgesehene Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997.

Sandig, Barbara: *Textstilistik des deutschen*. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin/ New York: de Gruyter, 2006.

Spillner, Bernd: *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*. Stuttgart: Kolhammer, 1974.

Spillner, Bernd (Hrsg.): *Methoden der Stilanalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.

7. Wörterbücher

Duden. Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2006.

Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2002.

Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, 3., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2008.

Schemann, Hans: *Deutsche Idiomatik. Die deutschen Redewendungen im Kontext / von Hans Schemann*, 1. Auflage, Stuttgart/Dresden: Klett Verlag für Wissen und Bildung, 1993.

