

# WIENER digitale REVUE

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Lisa Damm

## Kein Platz im Kleid der Sprache

Eine Lektüre der „dressierenden“ Erzählerin  
in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983)

DOI: 10.25365/wdr-06-04-03

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International  
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

## Kein Platz im Kleid der Sprache

Eine Lektüre der „dressierenden“ Erzählerin in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983)

### 1. Die Dresseurin

Liebt das ehemalige Tier der Wildnis und jetzige Tier der Manege seinen Dompteur? [...] Der eine bedarf des anderen dringend. Der eine braucht den anderen, um sich mithilfe von dessen Kunststücken im Scheinwerferlicht und zum Schinderassa der Musik aufzublasen wie ein Ochsenfrosch, das andere braucht den einen, um einen Fixpunkt im allgemeinen Chaos, das einen blendet, zu besitzen. [...] Das Tier trägt affige Verkleidungen auf Kopf oder Rücken. Man hat manche schon auf Pferden mit ledernen Schonbezügen reiten gesehen! Und sein Herr, der Dompteur, knallt mit der Peitsche! (Jelinek 1986: 130)

- 1 Erika Kohut, Mitte dreißig und Klavierlehrerin, die mit ihrer Mutter in einer Wohnung lebt und einem Bett schläft, nimmt als berufstätiger Part im Haushalt sowie im Ehebett den Platz ihres dementen und abwesenden Vaters ein: „Erika trat auf, der Vater ab.“ (Ebd.: 5) Sie unterrichtet unter anderem den auffallend engagierten Schüler Walter Klemmer, mit dem sie in einer spielerisch-zwanghaften Jagd ein ambivalentes und von Geschlechterkampf geprägtes sexuelles Verhältnis entwickelt. Das „Tier der Manege“, Erika Kohut, wird im Verlauf der Handlung einigen äußerlichen „Metamorphose[n]“ (ebd.: 241) und Maskeraden ausgesetzt. Folgt sie dabei anfangs noch dem Zwang mütterlicher Maßregelungen, richtet sie sich später nach dem von ihr auf verzernte Weise inkorporierten Willen ihres Schülers und Herrn, Walter Klemmer, von dem sie sich abhängig macht. Stets unterliegt Erika dabei außerdem dem „normativen Gesetz“ (Barthes 1985: 31) der Mode, das sie mal mehr und mal weniger erfolgreich zu befolgen vermag: „Erika hat sich, wie Klemmer bemerken wird, vollständig neu eingekleidet; die Kleidung entspricht dem Anlaß und der Anlaß der Kleidung.“ (Jelinek 1986: 284) Trotz ihrer nächtlichen Streifzüge durch Peep-Shows, Pornofilme und als provisorische Liebesnester dienlichen Grünanlagen, verwehrt sich ihr die Ergründung ihrer drängenden Suche nach einem autonomen Selbst, dem fremdbestimmten, verkleideten und schließlich selbst zum Kleid reduzierten Körper. Mit der ambivalenten Gestaltung der Figur Erika durch die Erzählerin entlarvt Jelinek in *Die Klavierspielerin* einige Aspekte der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle als verzernte Konstruktionen männlichen Begehrens innerhalb eines historisch tradierten patriarchalen Machtsystems.
- 2 Um sich der erzählerischen und sprachlichen Gestaltung zu nähern, werden zunächst in einem theoretischen Kapitel Erkenntnisse der Forschung zu Jelineks Schreibweise sowie Ausführungen über die Mode und die Kleidung in einigen ihrer eigenen Texte kontextualisiert. Zudem werden verschiedene Thesen Roland Barthes' in *Die Sprache der Mode* (*Système de la mode*) erläutert, die in der späteren Textanalyse Anwendung finden. Anschließend wird die Verwendung der Kleidung als Instrument zur Anpassung, zur Tarnung oder zur Betonung des Körpers und der Weiblichkeit für Erika herausgearbeitet. Auf Grundlage der theoretischen Basis und der inhaltlichen Funktionen der Kleidung, wird schließlich in einer Sprach- und Erzählanalyse die Frage bearbeitet, in welchem Maße die Mode zur Inszenierung der abhängigen oder unabhängigen Position der Frau in der Sprache beiträgt.

- 3 In Anlehnung an Juliane Vogels Deutung des Kleides als „zentral[e] poetologische[...] Metapher“ Jelineks (Vogel 2010: 14) werden die sprachlichen und narrativen Verfahrensweisen bezüglich der Figurengestaltung im Folgenden in ihrer Wirkung des Verkleidens und Dressierens betrachtet. Mithin wird die Erzählerin metaphorisch mit der Bezeichnung „Dresseurin“ im Sinne des „Dress“ (Kleid) und der Dressur übersetzt. Dementsprechend steht folgende Fragen am Beginn: Wie wird die Erzählerin als Erika Kohuts „Dresseurin“ in Verflechtung mit dem Motiv und System der Mode in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* sprachlich gestaltet? Wann verhalten sich „die Hüllen und Schalen, diese bunten, verkleideten Fetzen und Häute“ (Jelinek 1986: 239) und die stilistischen und narratologischen Mittel kongruent bzw. inkongruent zueinander?

## 2. Literarische Dimensionen von Mode und Weiblichkeit im Werk Jelineks

- 4 In der Hervorhebung des artifiziellen Charakters der Sprache schwingt Jelineks Lektüre von Roland Barthes *Mythen des Alltags* (Mythologies) mit, dessen „Idee vom Sprachdiebstahl [sie] produktiv [macht].“ (Degner/Janke 2013: 42) Alltagsmythen lassen sich in der Auseinandersetzung mit Jelinek als „zeitgenössische Phänomene aus der Alltagskultur“ (ebd.: 41) verstehen, die etwa durch alltägliche Handlungen und Redewendungen oder andere Formen sprachlicher und medialer Verpackung zumeist unbewusst reproduziert werden. Trivialmythen meinen ebenfalls als gegeben konstruierte Annahmen und Verhaltensweisen, werden aber tendenziell bewusst in unterschiedlichsten Medien wie dem Fernsehen, jeglicher Form von Werbung, der Mode, Zeitschriften und anderen Konsumgütern versteckt transportiert. Die Aneignung und Montage solcher Alltags- und Trivialmythen mit der Motivation, die Struktur der unsichtbaren oder bagatellisierten Wirkung von „soziale[r] wie sexuelle[r] Gewalt, Machtkonstellationen sowie deren Konstruiertheit“ (Millner/Janke 2013: 37) sichtbar zu machen, sind nach Millner bezeichnend für Jelineks mimetisches Schreibverfahren (vgl. ebd.: 36). In der stilistischen Gestaltung zur Mythendekonstruktion dient neben der Polysemie, Ironie und Metapher die Katachrese, anhand der Jelinek, wie Uta Degner formuliert, „die scheinbar organische Einheit des Mythos auf[bricht], um die Künstlichkeit des Gemachten herauszustellen.“ (Degner/Janke 2013: 45) So dekonstruiere Jelinek das „mythische Sprechen[, das] die Einheit von Signifikat und Signifikant der primären ‚Objektsprache‘ [...] als Signifikant [nimmt], um darauf ein neues Signifikat, gleichsam ein Metazeichen zu errichten“ (ebd.: 41). Resultat dessen sei die semantische Destabilisierung und folgende Entwertung des mythischen Sprechens.<sup>1</sup>

- 5 In unmittelbarem Zusammenhang mit Barthes' *Mythen des Alltags* steht *Die Sprache der Mode* – ein theoretisches Werk über die Systematik der Mode und ihre Konstitution durch die Sprache. Zweifellos setzte Jelinek sich intensiv mit Barthes' Theorien auseinander, wie etwa durch die Formulierung der „Sprache der Modezeitschriften“ in Jelineks Theatertext *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* explizit wird:

Diese schönen Kleider machen mich sprachlos, obwohl ich stundenlang über sie sprechen könnte und das auch tue, Sie hören es ja selbst. Ich habe eine Sprache für sie erfunden, und daher versteht sie außer mir keiner. Es ist auch nicht die Sprache der Modezeitschriften, die ich schon verstehe, [...] was wollte ich sagen, ich habe eine Sprache, leugnen Sie es nicht!, können Sie auch gar nicht!, es ist meine. (Jelinek 2012)

- 6 Die paradoxe Wirkung der Kleider, einerseits Sprachlosigkeit und andererseits eine Sprachflut auszulösen, lässt sich durch die ursprünglich materielle Beschaffenheit dieser erklären, deren Zeichen nicht die Sprache, sondern der Stoff ist. Dieser muss aber, um wirken zu können, in der Modezeitschrift in

sprachliche Zeichen – d.h. von dem Objekt in die ‚Objektsprache‘ – übersetzt und somit zu einer Vorstellung von dem Objekt abstrahiert werden. Hier lässt sich die von Barthes in der *Sprache der Mode* aufgezeigte Transformation des „vestimentären Codes“ (Barthes 1985: 44) über den „geschriebenen vestimentären Code“ (ebd.: 45) hin zum „rhetorischen System“ (ebd.: 232) anschließen. Den Signifikanten des realen vestimentären Codes stellt das reale Objekt, also die Kleidung, dar, und das Signifikat die „reale Welt“ (Barthes 1985: 45), worunter Barthes den realen Nutzen (der Regenmantel gegen den Regen) oder den Anlass (z.B. ein Theaterbesuch) und andere reale Anwendungsbereiche und Verbindungen zur Welt, versteht. Aus Signifikant und Signifikat ergibt sich nach Barthes das „Modezeichen“ (ebd.: 232). Dagegen habe der geschriebene vestimentäre Code das geschriebene Kleidungsstück als Signifikant und das Signifikat sei nun das gesamte Modezeichen des vestimentären Codes. Das rhetorische System schließlich habe die „Schreibweise der Mode“ (ebd.: 232) als Signifikanten, d.h. der Stil, die Terminologie und die Syntax der Beschreibung in der Modezeitschrift, und die „Ideologie der Mode“ (ebd.) als Signifikaten, also der latent wirkende Sinn, der sich, als vermeintliche Gegebenheit getarnt, in der Schreibweise verbirgt und „mythologischer Natur“ (ebd.: 232) sei. Das rhetorische System überlagere dabei den vestimentären Code, denn es mache aus dessen „Bedeutungsaussage den einfachen Signifikanten eines neuen Signifikats“ (ebd.), was zurück zum mythischen Sprechen führt, denn: „[a]llgemein gesprochen besteht die Konnotation ja darin, die Bedeutung unter dem Schein von ‚Natur‘ zu verstecken“ (ebd.: 236f.).

- 7 Um die Tragweite des Modemotivs und der Kleidung in der *Klavierspielerin* und ihrer Erzählstimme als Dresseurin über Barthes hinaus nachvollziehen zu können, lohnt sich ein Blick auf Jelineks Aufsatz *Ich möchte seicht sein*:

Zivilisten sollen etwas auf einer Bühne sprechen! Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. Ich möchte seicht sein! Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte. Weg mit den Menschen, die eine systematische Beziehung zu einer ersonnenen Figur herstellen könnten! Wie die Kleidung, hören Sie, die besitzt ja auch keine eigene Form, sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST. (Jelinek/Gürtler 1990: 158)

- 8 Laut Juliane Vogel erweisen sich die Figuren hier als entbehrlich: „[D]as Sagen von Sätzen in Jelineks Texten [knüpft sich] nicht an ein Sprechersubjekt, sondern allein an die textile Hülle, d.h. an eine Falten werfende Fläche“ (Vogel/Eder 2010: 14). Bezüglich Vogels Schlussfolgerung des Zusammenfalls von Kleidung und Körper lässt sich Barthes' Aussage, „[d]as Ziel der geschriebenen Kleidung [sei] offensichtlich ganz auf sich selbst zu verweisen, eingeschlossen in eine Art Tautologie“ (Barthes 1985: 26), so übertragen, dass der Komplex aus Kleidung und Körper in der Sprache auch nur auf die Sprache selbst verweisen kann, weder auf den Körper noch auf die Kleidung als reale Objekte.

- 9 Zur Veranschaulichung der Geschlechterkonnotationen der Mode verwendet Barthes das Beispiel der Berufsmode und formuliert so explizit die darin vermittelte Rolle der Frau:

Wann immer die Mode der Frau einen Beruf zugesteht, darf dieser weder allzu gehoben sein (es wird nicht gern gesehen, wenn die Frau dem Mann Konkurrenz macht), aber auch nicht allzu niedrig: es ist immer ein ‚sauberer‘ Beruf (Sekretärin, Dekorateurin, Buchhändlerin) [...]. Die weibliche Identität bildet sich also in der Abhängigkeit vom Mann (Chef), im Dienst an der Kunst oder am Denken, sublimiert freilich durch den Anschein einer angenehmen Arbeit und ästhetisiert durch die Fiktion einer mondänen Beziehung (der Schein spielt immer eine große Rolle, da es ja darum geht, Kleidung vorzuführen). (Ebd.: 259)

- 10 Damit zeigt Barthes, wie der Übergang vom Objekt, der Kleidung, durch das Konnotationskonstrukt der Mode zu der abstrakten Vorstellung dieses Objekts verläuft, das sich schließlich begünstigend in eine Reihe von Stereotypen wie die weibliche Reinlichkeit einordnet.
- 11 Um Jelineks Konzept der Geschlechterrollen nachzuvollziehen, sei Lena Lindhoffs Ausführung in ihrer feministischen Literaturtheorie zur Mann/Frau-Dichotomie, Derridas Dekonstruktion folgend, als konstitutive Hierarchie eines phallogozentrischen Weltbilds genannt. Laut dieser folge das Sprachsystem einer binären Bedeutungsproduktion, in der das „Wesentliche [...] der Geist, das Gesetz, das (Selbst)Bewusstsein, die formende und zeugende Kraft, der Mann“ (Lindhoff 2003: 91) sei, und das „nicht wesentliche Andere die Natur, der Stoff, die Materie, die Frau.“ (Ebd.) Letzteres leite sich hierbei von Ersterem als das Ursprüngliche ab.
- 12 Weiterhin ist die Existenz der Frau und des Weiblichen bei Jelinek nach Marlies Janz' Artikel *Falsche Spiegel* nicht mehr als die „männliche Projektion, die das Weibliche nur als das Andere des Männlichen – damit aber auch als Abhängiges und Sekundäres“ (Janz/Gürtler 1990: 82) konstruiert. Auch Anna Babka identifiziert mit Bezug zu Simone de Beauvoir Jelineks Schreibweise als eine, „die das Andere nicht nur thematisch aufarbeitet, sondern es sprachlich performativ vollzieht, auf-führt.“ (Babka 2014: 23) Das Weibliche hat laut Janz und Babka bei Jelinek also keine von dem konstituierenden Blick des männlichen Begehrens und seinen Vorstellungen unabhängige Identität, sondern ist immer eine Projektion dieses Blicks.
- 13 Anhand dekonstruktivistischer Verfahren, performativ umgesetzt und kombiniert mit der Mode als Motiv und System, drängt die Navigation der Erzählstimme in Jelineks *Klavierspielerin* so zu einer Reflektion über die Relationalität sprachlich konstruierter Sinnkonstitutive und deren mythologischen Charakter.

### 3. Auf- und Abtreten des Kleids in *Die Klavierspielerin*

- 14 Als textiles Netz wird die gesamte Handlung von dem Kleiderwahn und der Kleiderwahl Erikas begleitet. Die Kleidung als Instrument zur Persönlichkeitsexpression oder Anpassung ist für Erika aufgrund der strengen moralischen Grundsätze und Überwachung der Mutter zunächst keine Option, denn „über das Tragen der Kleider ist sie unumschränkte Herrscherin.“ Nur mit sich allein kann Erika ihre stofflichen Vorlieben ausleben, wenn sie sich die unerlaubt erworbenen „Kleiderleiche[n]“ (ebd.: 13) vor den Körper haltend selbst präsentiert.

#### 3.1 ... als Instrument der Verhüllung

- 15 In der vorwiegend auf sexualisierte und oberflächliche Wertmaßstäbe beruhenden Beschreibung der Frauen in *Die Klavierspielerin* wird Erika als ein Spezialfall hingestellt, die in die Erwartungen an ihr Geschlecht nicht hineinzupassen scheint, „[w]enn man nach dem äußeren Anschein ginge.“ (Ebd.: 119) Erika war es von ihrer Mutter nie gestattet, sich dem Trend ihrer Jugend anzupassen, der kurzen Mode nachzueifern und so potentielle Verehrer zu reizen: „Die Minirockphase Nummer eins mußte Erika auf Wunsch ihrer Mutter überspringen. [...] Alle anderen Mädchen hatten damals ihre Röcke, Kleider, Mäntel unten abgeschnitten und neu gesäumt. Oder sie kauften sich die Sachen gleich fertig kurz.“ (Ebd.: 97) Stattdessen hat die Kleidung für Erika in folgendem Beispiel eine verhüllende Funktion:

Erikas kariierter Faltenrock bedeckt genau die Knie, kein Millimeter darunter, keiner drüber. Dazu eine seidene Hemdbluse, die, was ihre Größe angeht, genau das Oberteil Erikas bedeckt. Die Notentasche wie immer unter dem Arm fixiert, ihr Reißverschluss streng zugezogen. Erika hat alles an sich geschlossen, was da Verschlüsse hat. (Ebd.: 54)

- 16 Der verdinglichte Körper Erikas verschließt seine „Verschlüsse“ schützend vor jeglicher Betrachtung und verbirgt damit zugleich auch alles andere an ihr.

### 3.2 ...als Mittel zur Abgrenzung

- 17 Weder auffallen noch gänzlich in der Masse verschwinden will Erika mit ihrer Kleidung bei einem Spaziergang durch Wiens umtriebigen Nachtleben: „[I]hr Mantel schreit nicht schrill, versteckt sich aber auch nicht bis zur Unkenntlichkeit, sondern ruhig und teuer hockt er auf seiner Trägerin“ (ebd.: 161) – dezent soll so Überlegenheit suggeriert und Abgrenzung zu den anderen Passanten, hauptsächlich Männer auf der Suche nach sexueller Befriedigung, ausgestrahlt werden. Den personifizierten Mantel, der „stolz“ auf Erika „hockt“, kann „man ein Leben lang tragen kann“, sofern er „einem nicht schon vorher auf die Nerven geht“ (ebd.). Damit trägt der Mantel die Versprechen eines Ehepartners in sich: Treue, Stabilität und könnte einem irgendwann auf die Nerven gehen, woraufhin er aussortiert werden müsste oder irgendwo verstaut, wo er keinen Platz wegnimmt – so wie der Vater, der in ein Heim verfrachtet wurde.

### 3.3 ...oder zur Anpassung

- 18 Während der Mantel Erika in seiner qualitativen Dezenz von ihrer Umgebung abgrenzen soll, passt sie sich an anderer Stelle äußerlich ganz an ihren Schüler Walter Klemmer an:

In raffinierter Wanderausrüstung nähert sich eine Frau, die man nicht sofort wiedererkennt [...]. Erika Kohut hat sich einem Anlaß gemäß ausstaffiert, wie es ihre Art ist. [...] Erika hat sich, wie Klemmer bemerken wird, vollständig neu eingekleidet; die Kleidung entspricht dem Anlaß und der Anlaß der Kleidung. Die Kleidung scheint, wie immer bei ihr, die Hauptsache zu sein, überhaupt bedarf die Frau stets des Schmuckes, um sich zur Geltung zu bringen [...]. Erika hat sich feste Wanderschuhe gekauft und sie gut mit Fett eingelassen, damit sie nicht in der Feuchtigkeit rosten. In diesen Schuhen könnte sie getrost mehrere Kilometer zurücklegen, falls gewünscht. Sie hat eine sportliche Karobluse, einen Trachtenjanker und Kniebundhosen angelegt, dazu rote Wollstutzen. (Jelinek 1986: 284f.)

- 19 Mit der Kleidung als konstitutivem Bestandteil von Erikas Perfektionszwang versucht sie, Walter Klemmer auf sich aufmerksam zu machen. Die Wandersportmode soll Erika dabei in den Typ Frau verwandeln, der das Objekt des Begehrens für Klemmer darstellt.

### 3.4 ...und zur Hervorhebung des Äußerlichen

- 20 Mit Klemmers Vormarsch in Erikas Gedanken kommt die der Öffentlichkeit bislang vorenthaltene Kleidersammlung endlich auch außerhalb der Wohnung zum Tragen. Gezielt hebt Uta Degner den Kleiderwechsel Erikas mit der Aussicht auf männliche Aufmerksamkeit hervor: „Nun aber, nach ihrer ersten intimen Begegnung mit Klemmer in der Schüler-Toilette [...] werden die Kleiderschätze plötzlich

ausgeführt, ja förmlich aufgeführt. Erika kleidet sich nicht mehr nur, sie ‚verkleide[t]‘ [...] sich“ (Degner/Gürtler 2021: 114). Mit der Emanzipation von mütterlichen Ankleidungsgesetzen beginnt regelrecht eine ausufernde Neubestimmung der äußerlichen Selbstgestaltung zugunsten Walter Klemmers:

Erika zäumt sich neuerdings wahrhaftig wie ein Zirkuspferd auf. Seit kurzem plündert die Frau ihre so lang unbenutzten Kleidervorräte, um dem Schüler noch heftiger zu Gefallen zu sein. Das *muß* ihn umwerfen und dies auch! [...] Eine Metamorphose macht sie durch. Sie zieht nicht nur Kleider aus ihrem reichhaltigen Fundus an, sondern sie kauft auch noch die passenden Accessoires dazu, kiloweise, in Gestalt von Gürteln, Taschen, Schuhen, Handschuhen, Modeschmuck. (Jelinek 1986: 241)

- 21 Besonders im späteren Verlauf, wenn es vermehrt um die sexuelle Interaktion zwischen Erika und Klemmer geht, macht sich ein Wandel in der Kleidung bemerkbar, der die vorherige Motivation zur Verhüllung ins Gegenteil umkehrt. Das zeigt sich in einem Brief, in dem Erika Klemmer diverse Vorschläge zu gewaltvollen Misshandlungen an ihr macht:

[Klemmer] wird soeben vorgeschlagen, daß er für Erika eine Art Schürze aus festem schwarzem Plastik oder Nylon besorgen und Löcher hineinschneiden soll, durch die Man Blicke Auf Geschlechtsorgane Wirft. Klemmer fragt, wo eine solche Schürze hernehmen, wenn nicht stehlen oder basteln. Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann also, das ist ihrer Weisheit letzter Schluß, höhnt der Mann. (Ebd.: 264)

- 22 Was zuvor verschlossen war, soll jetzt in den Fokus gerückt und offengelegt werden, doch wird diese von Erika als verführerisch intendierte Verkleidung von Klemmer anders wahrgenommen: Der Mann sieht darin stattdessen eine unnötige Bedeckung und ungenügend befriedigende Erregung seiner Lust. Die zweckentfremdete Schürze verkörpert die in der traditionellen Rollenverteilung der Frau zugewiesenen Aufgaben, kombiniert mit der Zurschaustellung der weiblichen Reize und erscheint somit als Inbegriff der widersprüchlichen Erwartung, zugleich enthaltsam und aufreizend zu sein – in jedem Fall aber dem Begehren des Mannes zu dienen. In Erikas brieflich selbst angeleiteter Unterwerfung zeigt sich, was Barbara Vinken bezüglich der weiblichen Mode wie folgt formuliert: „Ihr ganzer, kunstvoll und künstlich zurechtgemachter Körper wird zu einem Fetisch.“ (Vinken/Gürtler/Hausbacher 2015: 22)

- 23 In der letzten Interaktion zwischen Erika und Klemmer werden die in dem Brief formulierten Anweisungen sexueller Gewalt zum Äußersten getrieben: „Sie hat ihm Fesselung, Knebelung, Vergewaltigung zugetraut und zugemutet, jetzt erhält sie, was sie verdient“ (Jelinek 1986: 321) – doch ohne Zeit für Verkleidungen und Spielchen und ohne gefühlvolle Wendungen. Klemmer verlässt im Anschluss an seine produktive Entladung schnell das Haus. Erika hingegen unternimmt, eingeklemmt in ein unpassendes und nicht mehr passendes Kleid, ihren letzten Auftritt auf offener Straße. Dieser führt sie schließlich mit einer selbst zugefügten Verletzung undramatisch wieder zurück nach Hause (vgl. ebd.: 328–335).

#### 4. Vom Verkleiden besessen: Die stilistische Peitsche der dressierenden Erzählstimme

- 24 In ihren ständigen Kommentaren spielt die Erzählstimme mit der textuellen und textilen „Paßform“ (ebd.: 14), die sich zu den Figuren hin oder von ihnen weg bewegt, Körper und Kleidung kulminieren und das eine im andern verschwinden lässt. „Die Figuren [Jelineks] sind das nach außen gekehrte Innere. Sie sind Personifikationen von Ideen und Phantasien.“ (Tacke/Janke 2013: 96) Die Idee, die Erika nach außen kehrt, trägt den programmatischen Namen Klemmer – dieser zwingt sie schließlich unter der stilistischen Leitung der Erzählstimme in die Unbeweglichkeit.

#### 4.1 Strategien der Ironie und Mimesis als demaskierendes Echo

- 25 „[D]ie Ironie [...] ist eine Form der Entmystifizierung der mimetischen und repräsentativen Redeweisen, die sich in der Rhetorik des Symbols und der Metapher verdichten; [...] sie dementiert jede Anstrengung, eine Aussage zum getreuen Abbild einer Intention und derart zum Garanten von deren Mittelbarkeit zu machen, als illusorisch.“ (de Man 1988: 11)
- 26 Solche Verfahren der Ironisierung im Sinne Paul de Mans, die der Entlarvung eines Sprechens dienen, das durch Mimesis und Rhetorik Gegebenheiten vorzutäuschen sucht, äußern sich in der *Klavierspielerin* insbesondere anhand der Metapher des Kleides. Bezugnehmend auf Barthes, nach dem die „Modeaussage“ (Barthes 1985: 31) als sprachlich konstruierte Sinnproduktion mit dem Ergebnis konnotativ aufgeladener Kleidung versucht, Natürlichkeit zu suggerieren, nutzt Jelinek das System der Mode Gegenteil zur ostentativen Zurschaustellung von Künstlichkeit und somit als metaphorische Demonstration der nicht authentischen Repräsentationsversuche der Sprache.
- 27 So wird Erika von der Erzählstimme etwa dann zu einer Imitation stilisiert, wenn sie pedantisch versucht, sich mit der „Wanderausrüstung“ entsprechend Klemmers sportlichen Vorlieben einzukleiden und so die Projektion seiner idealen Vorstellung einer Frau nachzuahmen. In dem äußerlichen Perfektionismus Erikas findet sich Barthes' Theoretisierung über die Bedeutung des Details in der Mode wieder: „Indem sie der *Kleinigkeit* große semantische Macht verleiht, folgt die Mode sicherlich nur ihrem eigenen System, dessen Matrizen und Ketten ja gerade die Aufgabe haben, mit Hilfe träger Materialien Sinn ausstrahlen zu lassen.“ (Barthes 1985: 249) So soll auch für Erika anhand all des Aufwands und der Details ein Sinn aus ihrem Erscheinungsbild herausstrahlen, den sie ohne ihre Verkleidung nicht zu erzeugen vermag. In der Rhetorik der Modezeitschriften („sportliche Karobluse“, „raffinierte Wanderausrüstung“) imitiert die Erzählstimme ironisch die psychologisch fundierte Verkaufsstrategie dieser Zeitschriften, deren Erfolg Barthes darin begründet sieht, dass die Kleidung „den Körper berührt und als dessen Substitut und Maske ganz gewiß Objekt einer intensiven Besetzung ist.“ (Barthes 1985: 242) Die „raffinierte Wanderausrüstung Erikas“ soll demnach als Ersatz der „trüben, hornhäutigen Schicht ihrer Jahre“ (Jelinek 1986: 225) dienen und sie jung und vital erscheinen lassen. Doch entgegen den gewünschten Effekten der Modeaussagen, ein identifikationspotentes psychologisches Profil latent wirken zu lassen, entbehrt die misslingende Verkleidung Erikas jeglichen Identifikationspotentials und die Figur fällt als „Reproduktion einer Nachahmung“ (Doll 1994: 32, zit. Kraus 1979: 227) in ihrer sprachlichen Flächigkeit zusammen.
- 28 Exemplarisch für die Erstarrung und Reproduktion eines für Männer bewährten Systems ist die Beschreibung der Peep-Show, in der die Frauen „nach einem ganz bestimmten Unlustprinzip innerhalb einer ganzen Kette von Peep-Shows“ (Jelinek 1986: 58) und in einer bestimmten Mode von Dessous an dem Guckloch des Betrachters vorbeifahren. Der „Dauerkunde und Stammgast [bekommt] stets in gewissen Intervallen ein anderes Fleisch zu sehen. Sonst kommt er ja nicht mehr. Der Abonnent.“ (Ebd.) Die Tautologie („Abonnent“, „Dauerkunde“, „Stammgast“) zeigt neben dem reproduktiven Kreislauf des Systems die Kommerzialisierung der männlichen Gier nach weiblichem „Fleisch“, nach der „geile[n] Sau hinter dem Fenster“ (ebd.: 60). Dass die rotierenden „nackten Damen“ (ebd.: 59) dabei entsprechend dieser Gier gestaltet sind, zeigt sich in der Verwendung des Indefinitpronomens „man“ in der folgenden Passage:

Man darf dieses Fleisch nicht angreifen, man könnte es auch nicht, weil eine Wand dazwischengeschaltet ist. [...] Ein kleiner Spiegel ist in das schwarze Papier eingelassen, in dem man sich betrachten kann. Man weiß nicht, wozu, vielleicht, damit man nachher seine Haare kämmen kann. Ein kleiner Sex-Shop ist nebenbei angeschlossen. Dort kann man kaufen, worauf man Lust bekommen hat. Frauen gibt es nicht zu erwerben, aber zum Ausgleich winzige Nylonwäsche mit vielen Schlitzten, die sich wahlweise vorne oder hinten befinden. Man zieht sie der Frau daheim an und kann dann hineingreifen, ohne daß die Frau diese Hose ganz ausziehen muß. [...] Man kann wählen, ob man die Sachen in Dunkelrot oder in Schwarz möchte. Einer blonden Frau steht Schwarz besser, einer Schwarzen steht Rot besser. (Ebd.)

- 29 Die anaphorische Wiederholung performiert die androzentristische Verallgemeinerungsform „man“, die zwar in der heutigen Zeit als geschlechtsneutrale Bezeichnung für „Mensch“ verwendet wird, sich aber, wie die Homophonie anklingen lässt, etymologisch von dem Substantiv „Mann“ ableitet (Samel 1995: 90). Die performative und universalistische sprachliche Umsetzung anhand der wiederholten Anapher „man“, die hier in der parataktischen Syntax und als Subjekt im Aktiv steht, verdeutlicht den männlichen Blick auf das passive Objekt, die im Roman wiederholt als „Fleisch“ (Jelinek 1986: 126) bezeichnete und reduzierte Frau. Die Nachahmung des männlichen Blicks überschminkt und entwertet so die sexualisierten Stereotype (Hanssen 1996: 98). Und wenn der Mann keine Frau zum Aus- und wieder Anziehen Zuhause hat, kann er sich, nachdem er „drinnen die echte Frau“ gesehen hat, „draußen das Imitat“ kaufen, „egal welche, im Prinzip sind sie alle gleich.“ (Jelinek 1986: 59f.) Mit der ostentativen Inszenierung der zum austauschbaren Objekt degradierten Frau in der Entgegensetzung zum Mann als zentrales und handelndes Individuum wird die Hierarchie der Oppositionspaare Frau/Mann und Subjekt/Objekt herausgestellt. Die „patriarchalisch geprägten Weiblichkeitsbilder“ bleiben, wie Marlies Janz formuliert, durch Jelineks „Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder“ als „leere Hülle[n] zurück“ (Janz/Gürtler 1990: 82), sodass die in der Sprache manifestierte Position des Mannes und gleichzeitige Objektifizierung der Frau durch den Zusammenfall von Körper, Textil und Text bloßgelegt werden.
- 30 Mittels demaskierender Strategien der Mimesis und Ironisierung der konnotativ geschichteten Sprache wird die Referenzabhängigkeit der phallogozentrisch produzierten medialen Repräsentation und die Uneigentlichkeit konstruierter Trivial- und Alltagsmythen aufgedeckt. Jelineks Sprachgebrauch und die Darstellung der Figuren als fragmentarische Reproduktionen „vorfabriziert[er]“ (Doll 1994: 32) Bilder und Diskurse verweisen auf die Unmöglichkeit eines authentischen und absoluten semantischen Bestimmungsmomentes.

#### 4.2 „Figurverlust“ im Textgewebe: Stilistisch verkleidet bis zur Entblößung

- 31 Beispielhaft für das verkleidende Vorgehen der Erzählstimme ist die metaphorische Verwendung des lexikalischen Felds des Textils, wie etwa in folgender Beschreibung einer Konversation zwischen Erika und Klemmer: „Weil sie, wie er faselt, erst dann so richtig weich sind, ineinanderfließen, die einzelnen Sätze werden dann flächig, waschen an den Rändern aus, sie setzen sich nicht in Härte voneinander ab, erfindet Klemmer.“ (Jelinek 1986: 139) Die phonetische Parallele zwischen der Faser und dem Faseln wird durch die flächigen und ausgewaschenen Sätze betont und bewirkt darüber hinaus assoziativ eine semantische Verbindung. Klemmers unzusammenhängende und unsinnige Satzfasern verlaufen dann fließend in die blassen, die ausgewaschenen Sätze, die er in der selbstreferentiellen und performativen Inszenierung durch die Erzählstimme erfindet. Durch den gesamten Roman ziehen sich so

die metaphorischen Übertragungen und semantischen Verschiebungen, die über das Motiv der Kleidung in ihrer Mehrdeutigkeit demonstriert werden und damit die Künstlichkeit und Ungenauigkeit der Sprache betonen.

- 32 Juliane Vogel bringt Jelineks sprachliche Inszenierung des im Kleid schwindenden Körpers folgendermaßen zum Ausdruck: „Im Sprechakt des Kleides ist das anmaßende Scheinvolumen des Körpers ebenso eliminiert und übersprungen wie ein sich im Sprechen entwerfendes Subjekt.“ (Vogel/Eder 2010: 14) In der *Klavierspielerin* kündigt sich das im Kleid verschwindende Subjekt anhand eines metaphorischen Vergleichs bereits zu Beginn an, wenn Erikas „abgestreifte Körperhülle“ (Jelinek 1986: 43) der Behandlung eines staubigen Mantels unterzogen und von der Mutter „sorgfältig nach den Spuren männlicher Benützung abgeklopft und dann energisch ausgeschüttelt“ (ebd.) wird.
- 33 Das Zusammenfallen von Körper, Kleid und Sprache vollzieht sich so auch in Klemmers Begierde, „den letzten Rest Ursprünglichkeit, den die Frau sich zurückbehalten hat, noch aus der Packung zu schütteln“ (ebd.: 240) und die „durch schwächlichen Formwillen zusammengehaltenen Hüllen und Schalen, diese bunten, verkleideten Fetzen und Häute, die ihr anhaften, [...] entschlossen herunter[zu]reißen!“ (Ebd.: 239) In der metaphorischen Gleichstellung der „Fetzen und Häute“, die Erika „anhaften“, wird sie weiter verdinglicht, das Kleid und der Körper sind untrennbar, „[e]ine dieser textilen Schichten ist immer verhornter und verwaschener als die nächste“ (ebd.), und keine dieser Schichten, ob Textil oder Haut, gehört zu einem vermuteten ursprünglichen Wesen Erikas, nach dem Klemmer verlangt. Auf erzähltechnischer Ebene zeigt sich der Zusammenfall von Kleidung und Sprache durch den in Fetzen vorgelesenen Brief Erikas, der so der Beschaffenheit ihres stilistisch zu Kleiderfetzen reduzierten Körpers gleicht.
- 34 Weiterhin verweist der Formwille, der die „Hüllen und Schalen“ zusammenhält, auf Jelineks Ausführungen zur Form der „ersonnenen Figur“ in Beziehung zur Kleidung, die „ja auch keine eigene Form [besitzt], sie muß um den Menschen gegossen werden, der ihre Form IST.“ (Jelinek/Gürtler 1990: 158) In diesem Sinne referiert der Formwille hier auf den Roman selbst und kritisiert seine eigene formbehaftete Wirksamkeit. Durch exzessiv praktizierte Polysemie, Metaphorik und Bildsprache schreibt Jelinek das künstlich konstruierte „latente Signifikat“ anhand des Aufzeigens der flächigen Figuren als Sprachkonstrukte hinter dem „rhetorischen Signifikant“ hervor und entblößt dessen „mythologische[] Natur“ (Barthes 1985: 232).
- 35 Unter der Regie der Erzählstimme betrachtet Klemmer Erika einmal als „formlose[n] Kadaver“ (ebd.: 79) und „schlafe[n] Gewebesacke“ (ebd.) mit Entwicklungspotential, und später dann als „kleine Figur“ und künstliche „Figurine“, die ihm im „Hirn herum[trampelt]“ (ebd.: 263). Erikas sich über den gesamten Roman erstreckendes Verfaulen endet mit Klemmers Perspektive im Substanzverlust: „Die Frau vor ihm schrumpft auf Miniaturmaße. Man kann sie werfen wie einen Ballon, ohne sie aufzufangen. Man kann auch jede Luft aus ihr herauslassen. Klein macht sie sich mit Absicht, obwohl sie es nicht nötig hätte.“ (ebd.) So verwandelt sich Erika aus Klemmers gedanklicher Perspektive in eine von den aufblasbaren Frauenimitaten aus dem Sexshop und verschwindet endgültig in ihrer „leere[n] Hülle“ (Janz 1990: 82). Erika wird zu dem „sich im Sprechen entwerfende[n] Subjekt“ (Vogel/Eder 2010: 14), deren „Scheinvolumen“ (ebd.) mit der textilen und textuellen Reduktion entleert und entblößt wird und sie in ihre „Gegenständlichkeit“ (Jelinek 1986: 253) hineinzwängt. Widerstandslos wie ein federleichter Luftballon lässt sich Erika von Klemmer, oder vielmehr von der Erzählstimme, aufblasen und herumwerfen oder wird als schlafe Hülle auf dem Boden liegengelassen.

- 36 In Erikas ständigem Versuch, sich durch ihre äußerliche Gestaltung einen Sinn zu geben entlarvt sich ihre wortwörtliche Selbstlosigkeit, worin sich die von Degner und Gürtler herausgestellte Hauptfunktion der Mode für Jelinek bezüglich ihres entsprechend titulierten Essays *Mode* wiederfindet: „Fast gebetsmühlenartig betont sie immer wieder, dass sie Mode nicht als ein Medium versteht, ihre Person zur Geltung zu bringen, sondern vielmehr zu verschwinden“ (Degner/Gürtler/Hausbacher 2015: 111).
- 37 In der *Klavierspielerin* sind jegliche Frauenfiguren stets von einem vorgefertigten Rahmen abhängig – medial sowie körperlich: In der Peep-Show, dem Billigporno, auf Werbeplakaten oder einer Illustrierten. Auch Erikas „Handlungen verlangen nach einem festen Rahmen, in den man sie spannen kann.“ (Jelinek 1986: 197) So wünscht sich Erika, in der Misshandlung durch Klemmer „ganz [zu] vergehen und ausgelöscht [zu] sein“ (ebd.: 256f.). Ihr Wunsch realisiert sich unter dem Blick der Erzählstimme, „die Erika genau demselben Blick [unterwirft], den diese auf ihre Umwelt hat“ (Degner/Janke 2013: 127) und sie so in vielfältiger Weise entstaltet: Mit „Falte, Runzel, Zellulitis, Grauhaar, Tränensack, Großporigkeit, Zahnersatz, Brille“ bis hin zum „Figurverlust“ (Jelinek 1986: 199). Die Verdinglichung der Figur Erika entspricht Barthes' Herausstellung der Eigenschaften des beschriebenen Kleidungsstücks: „Das beschriebene Kleidungsstück ist ein fragmentarisches Kleidungsstück; [...] das Ergebnis einer Reihe von Wahlen, Amputationen; gewisse Dinge erfahren wir über das Kleid [...], während anderes übergangen wird [...]“ (Barthes 1985: 25)
- 38 Weder die Sprache noch Erika sind letztlich dazu imstande, das unterdrückende System umzukehren, aber sie nehmen dem mythisch aufgeladenen, sexualisierten Stereotyp über die Weiblichkeit und die Frau seine Schlagkraft – Klemmer erkennt (vorerst), dass er Erika „niemals Herr werden kann, solange er ihr Herr ist“ (Jelinek 1986: 257).

#### 4.3 Das Rollenspiel

- 39 Als Dresseurin und Maskenbildnerin der *Klavierspielerin* schöpft die Erzählstimme ihre Sprachgarderobe reichlich aus und modelliert die Figuren zu flächigen Rollen, wie die Mode es nach Barthes' Verständnis mit dem „realen Körper“ macht: „Verlängern, aufbauschen, verschlanken, auftragen, abnehmen, anheben: mit Hilfe solcher Kunstgriffe behauptet die Mode, jedes beliebige Ereignis (jeden beliebigen Körper) der postulierten Struktur (der Mode dieses Jahres) unterordnen zu können.“ (Barthes 1985: 266) Mit den narratologischen Fäden und Stricken tut die Erzählstimme es Erikas Mutter gleich und „[webt] Erikas Zukunft“ (Jelinek 1986: 39). Die zugleich in der Rolle der Tochter und des Ehemanns der Mutter gefangene, als Klavierlehrerin arbeitende und ledige Erika wird zudem unter altmodischen, sexistischen, formellen, informellen, abfälligen und weiteren Anreden und Bezeichnungen präsentiert. Dabei ist das „Frl. Kohut“ (ebd.: 119) in der Inszenierung ihrer Figur keine vollwertige Frau: „man würde nicht glauben, daß sie und die Frauen auf den Fotos ein und demselben Geschlecht angehören“ (ebd.). Die Abkürzung der (1983 noch gängigen) Bezeichnung Fräulein zu „Frl.“ zeigt eine Beschneidung der weiblichen Anrede an und weist performativ und ironisch auf die Bedeutung des Wortes selbst und den Umstand hin, dass Erika in „zunehmenden Jahren“ (ebd.: 199) noch unverheiratet ist und das Ziel einer jeden Frau, sich selbst durch einen Phallus tragenden Ehemann zu vervollkommen, noch nicht erreicht hat. Doch eben danach trachtet das nicht mehr ganz so junge Fräulein, deren „Innenleben es ja gerade ist, was blüht und saftet“ (ebd.: 119). Einerseits wird Erika als die paarungswillige Figur dargestellt, der es bloß nicht gelingt, ihr fruchtbares „Innenleben“ nach außen zu tragen, andererseits ist sie der „innen ganz trocken[e]“ (ebd.: 136) „formlose Kadaver“ (ebd.: 79).

- 40 Barthes schlussfolgert aus dem „Zwang des Namens“ (Barthes 1985: 262), der für die Mode eine besondere Rolle spiele, den „Traum von Andersheit; man sieht also die Frau in der Mode gleichzeitig davon träumen, sie selbst und eine andere zu sein.“ (Ebd.) Der Wunsch, sie selbst und eine andere, bzw. ganz einfach nicht sie selbst zu sein, trifft auch auf Erika zu sowie die von Jelinek in ihren Essays artikulierten Eigenschaft der Kleidung, sich selbst zu vergessen. Nicht nur durch die Kleidung, auch durch Abbilder anderer Menschen will Erika ihr eigenes Gesicht wie eine Maske austauschen: „SIE denkt sich schön und gibt sich im Geist ein Illustriertengesicht, das sie sich aufsetzt. Ihre Mutter würde es ihr untersagen. Diese Gesichter kann sie beliebig austauschen, einmal blond, einmal braun, so lieben die Männer meist die Fraun [sic]. Und danach richtet sie sich, will doch auch sie geliebt werden.“ (Jelinek 1986: 97)
- 41 Das „Illustriertengesicht“ entspricht dem „strukturellen Paradox“ des Körpers von Barthes' „Covergirl“: „Einerseits hat sein Körper den Wert einer abstrakten Institution; andererseits ist dieser Körper ein individueller“ (Barthes 1985: 264) – schließlich stelle dieser Körper allerdings doch nur eine reine „Form“ dar, „die kein Attribut trägt“ und somit die vermeintliche Individualität ins Allgemeine umkehre. Auch dieses beliebig austauschbare Gesicht besitzt in der für die Masse reproduzierten Printversion eine Anonymität und Allgemeingültigkeit. Barthes sieht in dem Paradox des Covergirls die „Opposition zwischen Sprache und Sprechen“ gespiegelt, die Sprache als präformiertes und frei zur Verfügung stehendes System, das, sobald es im Sprechen angewendet wird, individuell ist.
- 42 Konstanze Fliedl stellt heraus, wie sich in Jelineks Schreibweise die „Bildlichkeit aus der rhetorischen Vertikale in die narrative Horizontale“ (Fliedl 2013: 59) überträgt. Eine solche Spiegelung findet sich in der rhetorisch wiederholt betonten Figurenzeichnung von Erikas „Anderssein“ (Jelinek 1986: 113): „Man nimmt Verzögerungen und Wartezeiten in Kauf, nur um nicht mit Erika in Berührung zu geraten. Manche machen auf sich lautstark aufmerksam, Erika nicht. Einige winken, Erika nicht. [...] Die einen hüpfen im Stand, jodeln, schreien. Erika nicht. Denn sie wissen, was sie wollen. Erika nicht.“ (Ebd.: 109) In der Dissonanz der Selbstwahrnehmung Erikas und der Wahrnehmung ihrer Umwelt wird Erikas Anderssein im Verlauf der Handlung auch erzähltechnisch umgesetzt. Stets verhält sich Erika anders als die „einen“. Durch die ambivalente Erzählstimme, die Erikas Innenleben mal aus ihrer, dann aus Klemmers Sicht schildert, einem abfälligen gesellschaftlichen Blick oder ihren eigenen spöttischen Kommentaren unterzieht, kann kein integriertes Bild von der Figur Erika entstehen. Doch erhält das Weibliche als das „Andere des Männlichen“ (Janz 1990: 82) hier keine Neubestimmung, sondern legt lediglich den Hintergrund des Zustandes offen: Dass es keine autonome Alternative zum existenten Bild der Frau gibt – Erika wird immer in Orientierung zu einem Anderen, sei es Klemmer oder eine unbestimmte Allgemeinheit, abgeleitet.
- 43 Nicht weniger dressierend und ironisch verfährt die selbstreferentielle Erzählstimme mit dem „tragische[n] Held Klemmer, der für diese Rolle eigentlich noch zu jung ist“ (Jelinek 1986: 189), dieser Rolle mit seinem zwischen Pathos und Oberflächlichkeit gezeichneten Wesen aber fast schon gerecht wird. Schließlich aber denkt er sich nach der Vergewaltigung von Erika doch in die Rolle des Gewinners: „Walter Klemmer tritt über die Schwelle Erika in die Freiheit hinaus.“ (Ebd.: 321) Er verlässt, nachdem er Erika, „[d]ieses Motiv für Witzblätter“ (ebd.: 314), vergewaltigt und zugerichtet auf dem Boden zurücklässt und ihr unbeeindruckt ein paar unbrauchbare Lebensweisheiten zum Abschied mitgibt, „spring[end]“ (ebd.: 327) die Wohnung der Familie Kohut. Doch wie es dem tragischen Helden eigen ist, ist Klemmers Vergewaltigung nach seinem Ermessen nicht selbstverschuldet – „durch [Erikas] Schuld ist er in einen solchen Zustand geraten“ (ebd.: 325). Das nicht vorhandene Reflexionsvermögen und die ambivalenten

Intentionen der Figuren bestätigen die Aussage von Alexandra Tacke, dass die Figuren „über keine psychologische Tiefe verfügen, sondern dehumanisierten Prototypen gleichen, auf deren Oberfläche die unterschiedlichsten Diskurse projiziert werden“ (Tacke/Janke 2013: 96).

- 44 Wiederholt fehlen in der direkten Rede die Anführungszeichen, während erzähltechnisch unerwartet die Perspektive wechselt: „Klemmer will an Erika keine Quälereien vollziehen, er sagt, so haben wir nicht gewettet, Erika. Erika erbittet sich, daß er bittschön sämtliche Stricke und Seile so fest knotet, daß du selbst diese Knoten kaum aufbringst.“ (Jelinek 1986: 265) Im Zusammendenken mit den Verkleidungs- und Gewaltfantasien Erikas, den von eigener Hand „zerschnittenen Fleischhälften“ (Jelinek 1986: 104) ihres Geschlechts und den fehlenden Anführungszeichen, zeigt sich erzählerisch und stilistisch das beschnittene „Frl. Kohut“. Eine Entmündigung aufgrund des Geschlechts zeigt sich zudem in den „kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen“ (ebd.: 41). Die Katachrese der „erstarrten Schamlippen“ bewirkt eine Engführung von weiblicher Scham und Sprechen, womit die Erstarrung der Sprache der Frauen und die verblasste Bedeutung hinter dem Begriff selbst, die weibliche Scham in der organischen Form von Lippen, betont wird.
- 45 Durch die ambivalente Rollenzeichnung macht Jelinek auf die ständige und vielgestaltige Existenz der Erzählstimme aufmerksam, die es den Figuren an keiner Stelle erlaubt, unvermittelt das Wort erhalten. Diese werden so als flächige Marionetten entlarvt, auf deren Folie durch die Imitation konstruierter Alltagsmythen und ironisch überspitzten Darstellungen gesellschaftliche Diskurse im Stil von Erikas Kleidersammlung „ausgeführt, ja förmlich aufgeführt“ (Degner/Janke 2013: 114) werden: Das „Zirkuspferd“ (Jelinek 1986: 241) Erika als verzerrtes Spiegelbild männlicher Weiblichkeitsvorstellungen, gepaart mit mütterlich aufoktrozierter phallischer Leitmotivation und Klemmer, das „Motiv für einen großen Roman“ (ebd.: 314) als ebenso ambivalente und abhängige Spielpuppe, der aber dennoch mit dem Gefühl der Oberhand verbleibt.

## 5. Fazit: Kein Platz im Kleid der Sprache

- 46 Während das „affig“ (Jelinek 1986: 130) verkleidete und domestizierte Tier unter der knallenden Peitsche seines Dompteurs Kunststücke aufführt, führt die Erzählstimme in *Die Klavierspielerin* mit ihren Sprachkostümen sowohl den einen als auch das andere vor. Mit der Sprache als Verkleidung eines Ausdrucks und als Fixpunkt des Chaos, die mit Begriffen etwas zu greifen sucht und im Akt des Verkleidens selbstreferentiell auf sich verweist, analysiert Elfriede Jelinek in *Die Klavierspielerin* die androzentristisch konstituierte Sprache selbst. In der Fusion des „Was“ mit dem „Wie“, des materiellen Kleides mit dem kleidenden Wort, verdeutlicht und multipliziert sich die mimetische, artifizielle und performative Wirkweise der wechselseitig einflussnehmenden Medien Sprache und Mode. So performt die dressierende Erzählerin die Alternativlosigkeit der Rolle und Sprache der Frau als das vom patriarchalen System abgeleitete Andere. In dieser konditionierenden Dressur, der stilistischen und erzähltechnischen Verkleidung scheint Erika gleich ihrer Fantasie gänzlich zu verschwinden: „Entsetzt malt Erika sich aus, wie sie als ein Meter fünfundsiebzig großes unempfindliches Loch im Sarg liegt und sich in der Erde auflöst; das Loch, das sie verachtete, vernachlässigte, hat nun ganz Besitz von ihr ergriffen. Sie ist Nichts. Und nichts gibt es mehr für sie.“ (Ebd.: 235)

- 47 Erikas Todesfantasien weisen auf die Zukunft hin, die ihr mit Klemmer bevorsteht. Der gegen ihr eigenes Bedürfnis nach Liebe gerichtete Versuch, sexuell gleichermaßen die ihr auferlegte kontrollierende Rolle des Phallus und die untergeordnete Rolle der Frau einzunehmen, mündet schließlich in ihrem Wunsch, unter dem Begehren des Mannes ausgelöscht zu werden. So vollendet Erika ihre in der Sprachinszenierung und durch die Dressur der Erzählstimme non-existente Rolle als Frau in *Die Klavierspielerin*.
- 48 In ihrer Performance als Dresseurin nimmt die Erzählstimme anhand der Metapher des Kleides mimetisch Alltags- und Trivialmythen auf, sodass deren konstruierte Relationalität zum Vorschein kommt. Mittels Ironie, semantischer Verschiebung, Polysemie und Wiederholungen entleert Jelinek die Sprache ihrer sexualisierenden Konnotationen, die schließlich, wie die Figuren, „als leere Hülle zurück[bleibt].“ (Janz 1990: 82) Das Spielen und Spiegeln der sprachlichen Wirkungsweise verstrickt sich mit dem narratologischen Rollenspiel, durch das die männliche Idee des Weiblichen durch die verschiedenen Funktionen, den Herausstellungs- und Anpassungsmechanismen der Mode mimetisch demonstriert wird. So auch, wenn in der rasant changierenden Fokalisierung der ersten und dritten Person, der Verschmelzung unmarkierter direkter und indirekter Rede durch ständige Kommentare der Erzählstimme keine integren Figuren mehr auszumachen sind und wenn die Figur Erika sprachlich zu den löchrigen Kleiderfetzen ihrer sexuellen Fantasien mutiert. Unterdessen verweist Jelinek beständig auf den Konstruktionscharakter der Erzählstimme, der sie ihre Figuren unterwirft: „Das denkt sich Erika aus.“ (Jelinek 1986: 107 oder 108) Damit wird erzähltechnisch die Abhängigkeit performiert, in der Jelineks Frauenfiguren gegenüber dem phallogozentrischen System nach Marlies Janz stehen und wodurch mit der Metapher des Kleides das „normative [...] Gesetz“ (Barthes 1985: 31) der Mode inszeniert wird, das von der Frau erwartet, „unbedingt feminin, auf jeden Fall jung [und] selbstsicher [zu sein] und gleichwohl eine widersprüchliche Persönlichkeit“ zu verkörpern, die „sublim und kindisch zugleich“ (ebd.: 266 u. 248) ist.
- 49 „Ein Männerauge signalisiert Erika, sie sollte nicht so ein kurzes Kleid tragen“ (Jelinek 1986: 331) – im Roman hat die Frau keinen Platz im „veraltet[en]“, im „zu kurz[en]“ und „zu eng[en]“ (ebd.: 330) Kleid der androzentristischen Sprache, das sie in ihren präformierten Rahmen zwingt. Doch: Der formende Körper verschwindet im schlaffen Kleid und das Signifikat verliert seine konstituierende Kraft im entleerten Signifikanten. Mit dem Motiv der bedeutungsgenerierenden Mode, mit dem die Frau „dergestalt ‚inszeniert‘ wird, daß das einfache Attribut der Person – sprachlich in Form eines Adjektivs – ihr ganzes Sein in der Tat absorbiert“ (Barthes 1985: 260), wird in *Die Klavierspielerin* der Versuch veranschaulicht, in eine Sprache und ein Sprechen zu passen, das ihr vom patriarchalen System vorgegeben wird, ohne sich dabei gänzlich von diesem lösen zu können.
- 50 Trotz der scheinbaren Ausweglosigkeit einer von der phallogozentrischen Ordnung losgelösten Sprache und Konnotation der Frau, wirkt Jelineks *Klavierspielerin* mit der Dekonstruktion der Wirkweise von Mythen anhand ihrer Figurensteuerung durch die Erzählerin der Reproduktion sexualisierter Stereotype und der mithin stereotypisch aufgeladenen Sprache entgegen, wie sie selbst formulierte: „damit kein Gras mehr wächst, wo meine Figuren hingetreten sind.“ (Jelinek 1984: 14)

## Literaturverzeichnis

- Babka, Anna (2014): Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen, in: Wei, Liu/Müller, Julian (Hg.): Frauen. Schreiben (Referate der Tagung „Frauen.Schreiben – Österreichische und chinesische Autorinnen im interkulturellen Vergleich“). Wien: Praesens Verlag, S. 15–50.
- Barthes, Roland (1985 [1967]): Die Sprache der Mode. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.



- Degner, Uta (2013), Mythendekonstruktion, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 41–46.
- Degner, Uta/Gürtler, Christa (2015): Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek, in: Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva (Hg.): Kleiderfragen: Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld: transcript-Verlag, S. 97–116. DOI: 10.14361/9783839428191.
- Degner, Uta/Gürtler, Christa (Hg.) (2021): Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst. Berlin/Boston: De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110742435.
- Doll, Annette (1994): Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.) (2010): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München: Fink.
- Fliedl, Konstanze (2013): Narrative Strategien, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 47–56.
- Gürtler, Christa (Hg.) (1990): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik.
- Hanssen, Beatrice (1996): Elfriede Jelinek's Language of Violence, in: New German Critique 68, S. 79–112. DOI: 10.2307/3108665.
- Janz, Marlies (1990): Falsche Spiegel, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik, S. 81–97.
- Jelinek, Elfriede (1986): Die Klavierspielerin. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (1984): Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: TheaterZeitschrift 7, S. 14–16.
- Jelinek, Elfriede (1990): Ich möchte seicht sein, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Verlag neue Kritik, S. 157–161.
- Jelinek, Elfriede (2012): Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. Abgerufen von [original.elfriedejelinek.com/fstrasse.html](https://original.elfriedejelinek.com/fstrasse.html), Zugriff am 22.08.2024.
- Lindhoff, Lena (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler.
- de Man, Paul (1988): Allegorien des Lesens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Millner, Alexandra (2013): Schreibtraditionen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 36–41.
- Posselt, Gerald (2005): Katachrese: Rhetorik des Performativen. München: Fink.
- Samel, Ingrid (1995): Einführung in die feministische Sprachwissenschaft. Berlin: E. Schmidt.
- Svandrlik, Rita (2013): Patriarchale Strukturen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 267–271.
- Tacke, Alexandra (2013): Politisches und feministisches Engagement, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 9–21.
- Vinken, Barbara (2015): Männer sind die neuen Frauen: Unisex oder Cross Dressing?, in: Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva: Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld: transcript Verlag, S. 11–27.
- Vogel, Juliane (2010): ‚Ich möchte seicht sein.‘ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks, in: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München: Fink.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zum Begriff der Katachrese bietet sich eine kurze Erläuterung an: Die Katachrese (aus dem altgriechischen *katáchrēsis* übers. Missbrauch) bezeichnet eine verblasste oder gelöschte Metapher und/oder den Bildbruch, dabei unterscheidet sie sich von der Metapher auch insofern, als sie die erste Bezeichnung des bezeichneten Dings ist (vgl. Posselt 2005: 17–19).

## Zusammenfassung

In Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) dienen sich Sprache und Mode stets als gegenseitige Zeugen, wie der Beitrag mit Rückgriff auf Roland Barthes' *Sprache der Mode* (1985) aufzeigt. Analysiert wird, wie durch die sprachliche Gestaltung der Erzählstimme als „Dresseurin“ der Protagonistin die fragliche Existenz der Frau in Jelineks Roman inszeniert wird.

**Schlagwörter:** Elfriede Jelinek, Roland Barthes, Gender-Theorie

## Abstract

In Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* (1983) language and fashion continuously act as mutual witnesses, as can be seen with Roland Barthes's *Die Sprache der Mode* (1985).



The initial question of this article is therefore based on this interplay: How is the questionable existence of women in the complex construct of language of Jelinek's novel staged through the linguistic composition of the narrative voice as Erika Kohut's "Dresseurin"?

**Keywords:** Elfriede Jelinek, Roland Barthes, gender theory

## Autor·in

**Lisa Damm**

