

Université de Montréal

Feministische Schreibweisen
in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*
und
Calixthe Beyal's *C'est le soleil qui m'a brûlée*

par

Rose Kantiono

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès arts (M.A)
en études allemandes**

septembre 2005

© Rose Kantiono, 2005



PB

13

U54

2006

V.001

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Feministische Schreibweisen
in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin*
und
Calixthe Beyal's *C'est le soleil qui m'a brûlée*

présenté par :

Rose Kantiono

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse : Nikola von Merveldt

Directeur de recherche : Jürgen Heizmann

Codirecteur : Manuel Meune

Membre du jury : Andrea Oberuber

Mémoire accepté le : 29 Novembre 2005

I. Résumé

Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004, et Calixthe Beyala, grand prix du roman de l'Académie française 1996, sont des écrivaines dont les œuvres ont défrayé la chronique. L'image ainsi que l'émancipation de la femme font partie de leurs thèmes privilégiés. Cette maîtrise est une étude comparée de l'écrit de Jelinek et de Beyala qui aborde ces thèmes dans leur roman respectif *Die Klavierspielerin* et *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

Ces deux auteures présentent l'image d'une femme encore prisonnière de la tradition, qu'il s'agisse du capitalisme occidentale et des mentalités africaines, mais d'une manière qui leur est tout à fait particulière. Et c'est cette particularité qui sera le fil conducteur de cette présente analyse.

Eu égard les différents contextes socioculturels des romans, l'intérêt s'est porté sur l'expression de cette différence dans le style narratif de Jelinek et de Beyala.

Mots clés : écriture féminine, émancipation, violence, psychologie, prostitution.

II. Summary

Elfriede Jelinek, Nobel price winner for literature in 2004, and Calixthe Beyala, price winner of the « grand prix du roman de l'Académie Française » in 1996, are two writers whose works are very well-known. The image and the emancipation of women are two common themes found in their novels *Die Klavierspielerin* and *C'est le soleil qui m'a brûlée*.

This M.A. thesis is a comparative study analyzing the writing of Jelinek and Beyala through the use of these novels. Both authors depict in their unique way an image of a woman which is a prisoner of tradition, western capitalism and African mentalities.

By considering the novels' different sociocultural contexts, the thesis stresses the different styles that Jelinek and Beyala use to portray the image of women in their writing.

Keywords : feminine writing, emancipation, violence, psychology, prostitution.

III. Zusammenfassung

Elfriede Jelinek, Trägerin des Nobelpreis für Literatur 2004, und Calixthe Beyala, Trägerin der Auszeichnung « Grand prix du Roman de l'Académie française » 1996, sind weltbekannte Schriftstellerinnen. Das Frauenbild und Die Frauenemanzipation sind zwei der Themen, die in Zentrum ihrer Romane *Die Klavierspielerin* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* stehen.

Diese Magisterarbeit ist eine vergleichende Studie über Jelineks und Beyalas Schreibeisen durch die schon erwähnten Romane.

Beide Schriftstellerinnen stellen das Bild einer Frau dar, die immer noch eine Gefangene der Tradition, des Kapitalismus und der afrikanischen Mentalitäten ist. Und dies tun sie auf eine ihnen jeweils ganz eigene Art.

In Anbetracht der unterschiedlichen soziokulturellen Kontexte beider Roman, wird der Akzent auf Jelineks und Beyalas Styl gelegt. Der Leitfaden der Analyse ist herauszuarbeiten, wie sich diese Unterschiede im Schreibweisen beider Autoren artikulieren.

Stichwörter: Feministische Schreibweisen, Emanzipation, Gewalt, Psychologie, Prostitution.

IV. Inhaltsverzeichnis

I.	Résumé	ii
II.	Summary	iii
III.	Zusammenfassung	iv
IV.	Inhaltsverzeichnis	v
V.	Zum Zitierverfahren	vii
VI.	Danksagung	viii
1.	Einleitung	1
2.	Einführung in die Problematik der Frauenliteratur	3
	2.1. Feministische Ansätze in der Literatur	
	2.1.1 Feminismus	3
	2.1.2 Frauenbewegung	5
	2.1.3 Frauenemanzipation	6
	2.2 Überblick über die Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts	6
	2.2.1 Frauenliteratur im deutschsprachigen Raum	8
	2.2.2 Frauenliteratur im französischsprachigen Afrika	9
3.	<i>Die Klavierspielerin</i>	3
	3.1 Kontext des Romans	13
	3.1.1 Der literarische Kontext	13
	3.1.2 Der soziokulturelle Kontext	17
	3.2 Die Hauptfigur Erika	19
	3.2.1 Äußeres Erscheinungsbild Erikas	19
	3.2.2 Psychologisches Profil Erikas	20
	3.2.2.1 Musik: Konzept bürgerlicher Aufstiegsideologie	20
	3.2.2.2 Fehlen einer körperlichen und sexuellen Identität	23
	3.2.2.3 Die mütterliche Unterdrückung	24
	3.3 Die Figurenkonstellationen	27
	3.3.1 Die Beziehung Erika-Mutter	27
	3.3.2 Die Beziehung Erika-Walter Klemmer	29
	3.4 Thematische Analyse des Romans	31
	3.4.1 Frauenbild	31
	3.4.1.1 Das traditionelle und negative Bild der Frau	31
	3.4.1.2 Gewalt gegen die Frau	33
	3.4.1.3 Die Mutter als Vorbild für die Tochter	34

3.4.1.4	Frauenemanzipation: Der Pessimismus Jelineks	35
3.5	Stilistische Aspekte des Romans	36
3.5.1	Die Metapher	36
3.5.2	Die Erzählperspektive	36
3.5.3	Das sprachliche Verfahren	40
3.5.4	Kreisende Struktur: Anfang und Ende	40
4	<i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i>	42
4.1	Kontext des Romans	42
4.1.1	Der literarische Kontext	42
4.1.2	Der soziokulturelle Kontext	44
4.2	Die Hauptfigur Ateba	47
4.2.1	Äußeres Erscheinungsbild Atebas	47
4.2.2	Das psychologische Profil	48
4.2.2.1	Ateba: Opfer der modernen Gesellschaft	48
4.2.2.2	Atebas Abscheu vor den Männern	50
4.2.2.3	Die innere Revolte Atebas	50
4.3	Die Figurenkonstellationen	51
4.3.1	Die Beziehung Ateba-Betty	51
4.3.2	Die Beziehung Ateba-Ada	52
4.3.3	Die Beziehung Ateba-Irène	54
4.3.4	Die Beziehung Ateba-Jean Zepp	55
4.4	Thematische Analyse des Romans	56
4.4.1	Frauenbild	56
4.4.1.1	Die von der Tradition unterdrückte Frau	56
4.4.1.2	Das Bild der Prostituierten	58
4.4.1.3	Die Frau will nicht mehr passiv bleiben	60
4.4.2	Frauenemanzipation	61
4.4.2.1	Die Wiederaneignung des weiblichen Körpers	62
4.4.2.2	Das Engagement Beyalas	64
4.5	Stilistische Aspekte des Romans	66
4.5.1	Die Mischung der Erzählperspektiven	66

4.5.2	Brüche in dem Text und in der Erzählstruktur	68
4.5.3	Die Destruktion der Figuren	70
4.5.4	Die Vermischung der französischen Sprache	71
5	Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Romanen	74
5.1	Erika und Ateba: Unterschiedliche soziale Herkunft	75
5.2	Bild der Frau	76
5.2.1	Das traditionelle Bild der Frau und die Gewalt	76
5.2.2	Frau als Opfer der ökonomischen Verhältnisse	78
5.2.3	Negative und Positive Frauenbilder	79
5.3	Emanzipation der Frau	81
5.4	Der Stil	84
5.4.1	Die Satire	84
5.4.2	Der Dialog als Multiperspektive	86
6	Schluss	89
7	Literaturverzeichnis	92
7.1	Literatur zur Elfriede Jelineks <i>Klavierspielerin</i>	92
7.1.1	Primärliteratur	92
7.1.2	Sekundärliteratur	92
7.2	Literatur zur Calixthe Beyal's <i>C'est le soleil qui m'a brûlé</i>	95
7.2.1	Primärliteratur	95
7.2.2	Sekundärliteratur	95
7.3	Fachliteratur über Frauenliteratur	96
7.4	Weitere Fachliteratur	96

V. Zum Zitierverfahren

Die Zitate beziehen sich auf:

- ❖ Beylals Roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*, der im J'ai lu Verlag in Paris erschienen ist.
- ❖ Jelineks Roman: *Die Klavierspielerin*, der im Rowohlt Verlag in Hamburg erschienen ist.

Die Seiten werden im Text in Klammern angegeben.

VI. Danksagung

Diese Forschungsarbeit wurde dank eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (D.A.A.D) fertiggestellt. Dafür möchte ich meinen aufrichtigsten Dank sagen.

Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink und Dr. Ute Fendler von der Universität des Saarlandes in Deutschland haben meine Analyse betreut. Für ihre Ratschläge, kostbare Zeit und Anregungen sage ich einfach Danke.

J'aimerais adresser un merci particulier aux professeurs Jürgen Heizmann et Manuel Meune, ainsi qu'à Linda Danino pour leurs conseils et leur appui.

Merci également aux parents et aux amis, qui sauront se reconnaître, pour leur soutien et leurs encouragements.

Rose Kantiono

1. Einleitung

Bei der Darstellung der Frau in der Literatur ist es bemerkenswert, dass diese oft den Männern vorbehalten war. Dies änderte sich grundlegend, als die Frauen begannen, selbst zu schreiben. Sowohl in Europa als auch in Asien, Amerika und Afrika haben Frauen die Entscheidung getroffen, ihre Meinungen zu äußern. So haben Frauen wie Ingeborg Bachmann, Marie de France, Mariama Bâ, Fadhma Amrouche, Awa Thiam ihre Stimme erhoben. Das Erscheinen der Frauen auf der literarischen Bühne bedeutet, dass sie in der Lage sind, über sich selbst zu schreiben. Zwar sind ihre Stimmen unterschiedlich, aber sie drücken alle mehr oder weniger dasselbe aus: ihre Schmerzen, Verweigerungen, Hoffungen, Bedürfnisse, Ängste und Freude.

Das Bild der Frauen aus der Sicht der Männer dagegen ist eher abstrakt und es beruht nur auf der Basis von dem, was sie über Frauen hören, wie sie sie sehen und von ihren Beziehungen zu ihnen. Mit ihren Werken wollen die Schriftstellerinnen der Öffentlichkeit, insbesondere den Männern beweisen, dass sie imstande sind, zu schreiben. Sie stellen sich selbst dar. Von nun an wird die Literatur ein Mittel, mit dem sie ihr eigenes Bild zeigen wollen.

Im Bereich der Literatur so wie in anderen Bereichen des Lebens werden Frauen immer diskriminiert. Überall in der Welt leiden sie seit vielen Jahren unter einem gesellschaftlichen System, das ihnen dieselben Chancen, dieselben Rechte wie die der Männer verweigert. Aber die Frauen werden sich ihrer Situation bewusst. Deswegen haben sie sich entschlossen, sich zu emanzipieren. Sie hoffen, durch die Literatur die vorgefassten Meinungen abzubauen. Frauen verfolgen eine grundlegende Änderung individuellen und gesellschaftlichen Bewusstseins. Ziel der Arbeit ist es aufzuzeigen, welches Bild der Frau die Schriftstellerinnen in der Literatur vorstellen und was sie unter Emanzipation verstehen. Zahlreiche Bücher, die die schon erwähnte Thematik behandeln, wurden veröffentlicht. Darunter *Die Klavierspielerin* der Österreicherin Elfriede Jelinek und *C'est le soleil qui m'a brûlée* der Kamerunerin Calixthe Beyala.

Beyala gehört zu der neuen Gruppe der afrikanischen Autorinnen, die seit 1980 schreiben und die sich durch die neuen Themen, die ihrer Epoche

entsprechen, auszeichnen. Es ist der neue Diskurs über die Frau in dem oben erwähnten Roman, der die Wahl auf dieses Buch fallen ließ, denn Beyala vermittelt mit ihrem Roman jenseits des Kampfes der Geschlechter (welches ein noch immer zeitgenössisches Problem ist) einen Einblick in die afrikanische Realität. Ihr Blick ist ein Blick der Frau auf das Schicksal der Frauen.

Was *Die Klavierspielerin* betrifft, so hat Elfriede Jelinek ein Mutter-Tochter-Verhältnis in dem Roman abgebildet. Sie will zeigen, wie gefährlich, zerstörerisch und tödlich die Liebe einer Mutter zu ihrer Tochter sein kann. Ein anderer Grund, der für die Wahl beider Romane spricht, ist die Tatsache, dass die Werke beider Autorinnen Kritik in der Öffentlichkeit hervorgerufen haben. Wir werden beleuchten, wogegen sich diese Vorwürfe richteten.

Die Hauptaufgabe der Arbeit besteht darin, das Bild der Frau und ihre Emanzipation zu behandeln. Dafür wird die Komparatistik oder der vergleichenden Literaturwissenschaft ausgewählt. Henry H. H. Remak definiert in dem Buch von Horst Rüdiger *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, die vergleichende Literaturwissenschaft als

das Studium der Literatur, das sich oft mit den Beziehungen zwischen nur zwei Ländern oder nur zwei Autoren verschiedener Nationalitäten oder einem Autor und einem anderen Land befasst. Es verlangt, dass ein Werk, ein Autor, eine Richtung oder ein Thema mit einem Werk, einem Autor, einer Richtung oder einem Thema eines anderen Landes oder Bereiches tatsächlich verglichen wird.¹

Aber die Komparatistik verfügt über zwei verschiedene Vergleichstypen. Peter Zima stellt in seinem Buch *Komparatistik* den Unterschied zwischen dem genetischen Vergleich und dem typologischen fest. Der erste als Kontaktstudie hat Ähnlichkeiten zum Gegenstand, die durch Kontakt, d.h. durch direkte oder indirekte Beeinflussung entstehen. Der typologische Vergleich dagegen beschäftigt sich mit Ähnlichkeiten, die auf Grund analoger Produktions- oder Rezeptionsbedingungen zustande gekommen sind.² Im Rahmen der vorliegenden Analyse wird der typologische Vergleich auf die beiden Texte angewendet.

Das Bild der Frau und deren Emanzipation in der Literatur werden in verschiedenen Gattungen dargestellt. Aber die bevorzugte Gattung ist der

¹ RÜDIGER, Horst: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: W. Kohlhammer 1973. S. 12-21.

² ZIMA, Peter : *Komparatistik*. Tübingen: Franke 1992.

Roman. Im Vergleich zu anderen Genres werden die Gesellschaft und das Individuum in einem einfachen Stil dargestellt: mit vielen variierten Themen, Abenteuern und vor allem ohne strenge Regeln. Das Ziel ist es, ein viel breiteres Publikum zu erreichen. Der Roman hat folgende Aufgaben:

Le roman profitera aussi de son aptitude à s'emparer de valeurs nouvelles liées aux mutations sociales. Il apparaît comme le genre de la liberté, qui échappe au carcan des règles anciennes et permet l'innovation formelle ou thématique. À priori sans limites, il peut dire aussi bien l'individu (...) que le social. Il peut encore accaparer l'idée du progrès par son engagement ou la critique sociale, par la vision du monde qu'il veut précise et exhaustive (...) puis scientifique.¹

Der Roman kann mit Veränderungen und Konflikten in der Gesellschaft in Verbindung gebracht werden. Laut Doris Bachmann Medick repräsentieren literarische Texte kulturelle Darstellungsformen. Die Gesellschaft und deren Realität werden mit ihren Normen, Überzeugungen, kollektiven Vorstellungen und Praktiken wiedergegeben. Die Literatur spiegelt das Leben der Menschen mit ihren Gewohnheiten und Problemen. Der Roman ist eine Form des Schreibens, mit der dieses Leben dargestellt wird. Darüber hinaus gibt er auch Lösungen und Vorschläge für Probleme. Auch die Problematik der Frau ist ein gesellschaftliches Problem, das in den Texten dargestellt wird.

Was den Aufbau der Arbeit betrifft, so wird die Analyse des Themas in vier Hauptkapiteln durchgeführt.

Erstens werden wir in dem ersten Kapitel näher auf die Problematik der Frauenliteratur eingehen. Zum einen werden theoretische Ansätze, die eine Basis für die Analyse bilden sollen, erläutert. Dabei werden wir uns mit den Begriffen "Frauenemanzipation", "Feminismus" und "Frauenbewegung" auseinandersetzen. Zum anderen werden wir einen Überblick über die Frauenliteratur und ihre Grundzüge im deutschsprachigen sowie im französischsprachigen Raum geben. Und zum dritten werden die literarischen und soziokulturellen Kontexte beider Romane beschrieben.

Zweitens wird Jelineks *Klavierspielerin* analysiert.

Drittens werden wir mit Beylals *C'est le soleil qui m'a brûlée* beschäftigen

¹ Reuter, Yves : Introduction à l'analyse du roman. Paris: Dunod 1996. S. 14.

Viertens werden die Analogien und Kontraste beider Romane erläutert. Die Zusammenfassung der Ergebnisse wird die Aufgabe der Schlussfolgerung sein.

2. Einführung in die Problematik der Frauenliteratur

2.1 Feministische Ansätze in der Literatur

Die Frauenfrage ist eng mit den Begriffen "Feminismus", "Frauenbewegung" und "Frauenemanzipation" verbunden. Zunächst werden diese Begriffe eingeführt.

2.1.1 Feminismus

"Feminismus ist mit "Frauenbewegung" zu verbinden. Er meint:

die Zusammenfassung aller Bestrebungen, den Frauen in allen Lebensbereichen, in Staat, Gesellschaft und Kultur, gleichen Einfluss und eine mit den Männern gleichberechtigte Stellung zu verschaffen.¹

Anders ausgedrückt, befürwortet "Feminismus" die Aufhebung der Männerherrschaft in allen Bereichen des Lebens über die Frauen. Er betont das Weibliche und die Interessen der Frauen. "Feminismus" ist das Produkt der Bewusstwerdung der Frauen. Jedoch, gibt es drei unterschiedliche Formen des "Feminismus".

Erstens gibt es der konservative Feminismus, der um gleiche Rechte kämpfte. Das Ziel der politischen Gleichberechtigung ist das Recht auf Berufsbildungsfreiheit. Die Hauptvertreterinnen dieses Feminismus waren Simone de Beauvoir und Betty Friedans.

Zweitens der radikale Feminismus, der die Vorstellung vom feministischen Separatismus entwickelt. Seine Position lautet: Die Frauen müssen darauf vorbereitet sein, die Macht des Staates zu übernehmen und die Gesellschaft neu zu organisieren. Als wichtige Figuren der radikalen Feministinnen sind die Amerikanerinnen Kate Millets und Juliet Mitchell zu nennen.

¹ LISSNER, Annelise und SÜSMUTH, Rita: Karin Walter: Frauenlexikon. Freiburg, Basel, Wien. Herder 1998. S. 301-302.

Drittens die androgyne Gleichwerdung, die als eine Zukunftsvision der Feministinnen betrachtet werden kann, die nicht mehr an eine Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern glauben. Die Verteidigerinnen der androgynen Ansichten sind Carolyne G. Heilburn und Elizabeth Janeway.

Zwar haben diese Feministinnen unterschiedliche Ansichten, aber sie haben gemeinsame Ziele: Sie alle führen den Kampf gegen das Patriarchat als Herrschaft der Männer über die Frauen, das sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart die gesellschaftlichen und individuellen Beziehungen der Geschlechter prägte.

2.1.2 Frauenbewegung

Der Kampf der Frauen für ihre Rechte ist keine Erscheinung der Gegenwart. Heute kann man Unterschiede zwischen der alten Frauenbewegung und der neuen feststellen. Die erste spaltete sich in eine bürgerliche und in eine proletarische Frauenbewegung. Die Frauen der bürgerlichen Frauenbewegung stammten aus der Bourgeoisie. Sie forderten Erziehung und Bildung für die Frauen. Eine der Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung war Louise Otto-Peters. Was die proletarische Frauenbewegung betrifft, so war sie ein Flügel der sozialdemokratischen Frauenbewegung. Sie war die Vorkämpferin für die volle soziale und menschliche Befreiung und Gleichberechtigung des gesamten weiblichen Geschlechts. Zentrales Anliegen der alten Frauenbewegung war die Sorge um die materielle Existenz.

Die neue Frauenbewegung ist durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Die Studentenrevolte am Ende der sechziger Jahre, bei der die junge Generation sich das Recht nahm, ihre sozialen Utopien und den Kampf gegen den Abtreibungsparagraphen zu formulieren. In Deutschland forderten Frauen die Streichung des § 218, eine umfassende sexuelle Aufklärung für alle Frauen und den freien Zugang zu Verhütungsmitteln. Im Zentrum der Frauenbewegung steht der Begriff Emanzipation.

2.1.3 Frauenemanzipation

Die Frauenemanzipation, die im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm, ist Synonym für Freiheit, Fortschritt, Demokratie anstatt Unterdrückung, Ausbeutung, Entfremdung, Abhängigkeit und Rechtlosigkeit. Emanzipation ist das Leitwort der Frauenbewegungen. Im Zentrum der Debatten ist die individuelle Entwicklung von Emanzipationsbewusstsein.

Am Ende dieser Aufklärung kann festgehalten werden, dass Feminismus und Frauenbewegung zusammenlaufen. Das gemeinsam verfolgte Ziel ist die Emanzipation der Frau durch die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau.

In dem folgenden Abschnitt werden die Merkmale der Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts erläutert, wobei folgende Fragen beantwortet werden: Was ist Frauenliteratur? Wie präsentiert sie sich in den betreffenden Sprachräumen? Welche Themen werden entwickelt? Welchen Stil verwenden die Schriftstellerinnen?

2.2. Überblick über die Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts

Dieser Überblick wird nicht das gesamte Jahrhundert betreffen, sondern die 60er Jahre. Die Gründe dafür werden in den jeweiligen Teilen erläutert werden. Zuvor wird "Frauenliteratur" erklärt.

Der Begriff steht zur Debatte, da Autoren verschiedene Meinungen dazu vertreten. So verstehen einerseits Autorinnen wie Sigrid Weigel und Inge Stephan unter Frauenliteratur alle Texte, die von Frauen geschrieben sind¹. Andererseits lehnen Schriftstellerinnen wie Irmtraud Morgner den Begriff Frauenliteratur -als Literatur von Frauen- ab. Ihre Argumente lauten: "Bisher wurde Literatur überwiegend von Männern gemacht. Würde man deshalb sagen, dass diese Literatur eine „Männerliteratur“ sei?"² Eine übergreifende Definition versucht Günter Häntzschel zu geben:

1 VORSPEL, Luzia: *Was ist neu an der neuen Frau?* Frankfurt am Main: Peter Lang. 1990. S. 11.

2 Ebd. S. 11.

Bis heute werden mit Frauenliteratur zwei gegensätzliche Literaturtypen bezeichnet: Einmal eine von Frauen wie Männern verfasste, überwiegend belletristische Literatur, die für ein weibliches Publikum konzipiert wird und das bestehende Weltbild, insbesondere die Ideologie des patriarchalischen Gesellschaftssystems nicht etwa in Frage stellt, sondern reproduziert; (...) Zum anderen benennt man mit Frauenliteratur diejenige Literatur, (...) die bewusst Partei für die Interessen der Frauen nimmt, gegen weibliche Diskriminierung und Sexismus opponiert, auf die Emanzipation von patriarchalischen Zwängen zielt und konsequenterweise von Frauen geschrieben ist.¹

Seiner Meinung nach sei diese widersprüchliche Begrifflichkeit kein Zufall, sondern erkläre sich aus der sozialgeschichtlichen Situation der Frau seit dem späten 18. Jahrhundert, die bis heute ihre Spuren hinterlasse. Zwar haben die Frauen schon seit dem Mittelalter geschrieben, aber die Literatur, die unter den Begriff Frauenliteratur fällt, unterscheidet sich von der Literatur der Autorinnen in früheren Jahrhunderten. Tatsächlich ist die Geschichte der Frauenliteratur von jüngstem Datum. Sie beginnt im deutschsprachigen Raum erst in den sechziger Jahren. Die ältere Literatur kann als Vorgeschichte der eigentlichen Frauenliteratur betrachtet werden.² Genauso wie die Frauenliteratur von den früheren Schriften der Frauen unterschieden wird, macht auch Manfred Jurgensen einen Unterschied zwischen den soziologischen Kampfschriften des Feminismus und den künstlerischen Werken weiblicher Autoren. "Zu unterscheiden, doch keineswegs zu trennen."³ Aber wie unterscheidet sich Frauenliteratur von feministischer Literatur?

Eine Frau, die bewusst als Frau über sich „selbst“ schreibt (womit sie zugleich, geschlechtsbezogen, ein geteiltes Schicksal zeichnet), schafft Frauenliteratur. Eine Frau, die sich als Ergebnis eines Bewusstseinsprozesses entschieden hat, kämpferisch für die Sache der Frau zu wirken, leistet beim Schreiben einen Beitrag zur feministischen Literatur.⁴

Diese letzte Definition findet sich in der folgenden wieder:

Feministische Literatur ist provokative Literatur mit dem Ziel, gesellschaftsverändernd zu wirken. Sie gehört zu dem großen Komplex der "Littérature engagée." Doch ihr Engagement konzentriert sich in erster Linie auf die Frau.⁵

¹ HÄNTZCHEL, Günter: „Frauenliteratur“ In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*.

Frankfurt am Main: Athenäum. 1987. S. 145.

² JURGENSEN, Manfred: *Frauenliteratur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1983. S. 20

³ Ebd. S. 19.

⁴ Ebd. S. 19.

⁵ LISSNER, Annelise und SÜSMUTH, Rita: Karin Walter: *Frauenlexikon*. Freiburg, Basel, Wien. Herder 1998. S.659

Wie festgestellt wurde, gibt es „Überschneidungen; grundlegend bleibt jedoch das agitatorisch ausgerichtete Anliegen aller feministischen Literatur.“¹ Diese feministische Literatur ist mit den Zielen und Programmen der Frauenbewegung verbunden.

Im Folgenden möchten wir uns mit "Frauenliteratur" im deutschsprachigen Raum und im frankophonen Afrika beschäftigen.

2.2.1 Frauenliteratur im deutschsprachigen Raum

Im deutschsprachigen Raum fängt die Frauenliteratur erst in den sechziger Jahren an. Sigrid Weigel stellt „Ungleichzeitigkeiten“ bei der Entstehung der Frauenbewegung und der Frauenliteratur fest.² Deshalb hat sie sich

als Teil einer umfassenden Emanzipation der Frau gebildet und kann ohne Berücksichtigung der Frauenbewegung nicht verstanden werden. Wie die Befreiung der Frau ist die Frauenliteratur noch im Entstehen begriffen.³

Mit einem Wort verbindet man "Frauenliteratur" mit der neuen Frauenbewegung, die durch die Studentenrevolte Ende der sechziger Jahre gekennzeichnet wird. Deutlich richtet sich die Frauenliteratur gerade auch [...], in überwiegend kritischer Absicht, an den Mann. Sie hat verschiedene Kennzeichen: Ihre Authentizität liegt in der Erfahrung, die sie wiederzugeben und zu erkennen sucht. Diese Literatur hat einen intensiven persönlichen Ausdruck.

Sie gilt der Frau als das Versprechen oder die Möglichkeit einer aufklärerischen Selbstmitteilung. Angesichts der patriarchalischen Verzerrungen ihres Wesens sucht sie sich der Literatur als Korrektiv und Mittel der Selbstbefindung zu bedienen.⁴

Anders gesagt wird die Literatur einerseits als Instrument zur Korrektur des patriarchalisch verfälschten Bildes der Frau betrachtet und andererseits als Instrument, dessen die Frau sich bedient, um ihre Identität finden zu können.

¹ JURGENSEN, Manfred: *Frauenliteratur*. S.19.

² VORSPEL, Luzia: *Was ist neu an der neuen Frau?* S. 13.

³ Ebd. S. 7-8.

⁴ Ebd. S. 16.

Dazu kommt, dass sie die Texte als Informationsmittel benutzt, um ein breiteres und vielfältigeres Bild von Frauen zu vermitteln.

Zu Beginn der 60er Jahre erschienen *Das dreißigste Jahr* (1961) von Ingeborg Bachmann, *Der geteilte Himmel* (1963) von Christa Wolf. Mit den siebziger Jahren wurde eine neue Generation von Autorinnen geboren, deren Bücher großen Erfolg hatten. Zu ihnen zählen Karin Stuck, Verena Stefan, Elisabeth Plessen, Brigitte Schwaiger. Hier ist zu bemerken, dass fast alle Werke dieser Generation dieselben Themen behandeln: Identitätsbildung, weibliche Genealogie, Frauenfreundschaften, Erfahrungsberichte, autobiographische Texte und Kindheitserinnerungen, die sich auf das Porträt von Vater und Mutter, auf Liebe und Ehe konzentrieren. Sie betonen „weibliches Bewusstsein, fraueneigene Erfahrung und Betroffenheit.“¹

Daraus kann man den Schluss ziehen, dass die Werke ein Spiegel des Frauenlebens sind. Fast alle Autorinnen verfassen einen biographischen Erlebnisbericht. Sie stellen die Texte aus feministischer Perspektive dar. Das zentrale Thema ist die Suche nach ihrer Identität.

2.2.2 Frauenliteratur im französischsprachigen Afrika

Im frankophonen Afrika fängt das Schreiben der Frauen nach der Unabhängigkeit der Länder an. Sie bringt viele Veränderungen im Leben der afrikanischen Frauen. Aber diese Veränderungen müssen als Prozess betrachtet werden.

Die afrikanische Frauenliteratur ist mit zwei Faktoren verbunden: die gesellschaftlichen Umwälzungen und die Veränderung der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Im Vergleich zu der Frauenliteratur des deutschsprachigen Raums beginnt die frankophone Frauenliteratur erst 1976. Ihre spätere Entwicklung hat zwei wichtige Gründe: Die spätere Einschulung von Mädchen, das Zögern der Frauen, sich von Regeln, die von der Tradition definiert werden, zu entfernen und die Angst, neue Lebensformen aus dem Ausland anzunehmen.

¹ H. Günter: *Frauenlexikon*. S. 148.

Dazu kommt die Zurückhaltung der Frauen dem Schreiben gegenüber, das als dem Bereich der Männer zugehörig betrachtet wird. Mariama Bâ gibt die Gründe über die Schwierigkeiten für eine Frau, Schriftstellerin zu werden:

Dans toutes les cultures, la femme qui revendique ou proteste est dévalorisée. Si la parole qui s'envole marginalise la femme, comment juge-t-on celle qui ose fixer pour l'éternité sa pensée? C'est dire la réticence des femmes à devenir écrivain.¹

Awa Thiam in ihrem anthropologischen Werk *La parole aux négresses* unterstreicht diese Abwesenheit und ermutigt die afrikanischen Frauen, das Wort zu ergreifen.

Longtemps les négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles (re)découvrent leurs voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent, qu'elles sont des êtres humains?²

Vor 1970 haben die Kamerunerinnen Marie Claire Malip *N'gonda* (1958) und Thérèse Kuoh Moukoury *Rencontres essentielles* (1969) veröffentlicht. Sie blieben unachtet. Der Grund: Sie sind Frauen.

Erst am Ende der siebziger Jahre wurde die afrikanische weibliche literarische Produktion anerkannt. Das Jahr 1975 wurde von der UNO zum Jahr der Frau erklärt. Dank der Kampagne dieser Organisation für die Befreiung der Frau verändert sich die öffentliche Meinung über ihren Status. Allmählich fingen immer mehr Frauen an zu schreiben. Das Schreiben bedeutete für die Autorinnen nicht mehr Kunst, sondern ein Aufklärungsinstrument. Sie sprechen in ihren Werken von den Beziehungen zwischen Mann und Frau. Demnach ist die Frauenliteratur eine Waffe, ein Informations- und Vermittlungsmittel. Damit möchten die Autorinnen auf ihre Lage aufmerksam machen. Sie stellen ihre Probleme mit Objektivität dar.

Seit 1976 schreibt eine neue Generation von Frauen, die in allen Bereichen der Literatur Werke veröffentlicht haben. In der Dichtung sind Jeanne Ngomei (Kamerun) und Annette M' Baye (Senegal) zu nennen. Theaterstücke werden von Josephine Bongo (Gabon), Simone Simporé (Burkina Faso) und

¹ GALLIMORE, Rangira: *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala*. Paris: L'harmattan 1997. S. 15.

² MILOLO, Kembé: *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*. Friburg. Suisse : Editions Universitaires 1970. S. 49.

WereWere Liking (Kamerun) verfasst. Jedoch ist die bevorzugte Gattung der Roman. Kembé Milolo gibt die Gründe an:

La transposition des sentiments et des sensations en matière littéraire ne peut se faire, pour ces femmes, que dans un domaine concret: le genre le plus libre, qu'aucune règle formelle ni aucune limite n'entravent, c'est-à-dire, le genre romanesque dans lequel les femmes-auteurs laisseront libre cours à leur émotion.¹

Der Autor erklärt weiter:

Le roman constate surtout et objectivement les insuffisances et, sous la forme romancée, propose des solutions tout en engageant les êtres humains à bousculer la société afin de provoquer le changement de mentalités.²

Im Roman interessieren sich die Verfasserinnen für das Leben der Menschen in der Gesellschaft.

Was ihren Stil betrifft, so benutzen die Schriftstellerinnen eine einfache alltägliche Sprache. In ihren Schriften versuchen sie, ein Bild der Frauen zu geben, das der Realität entspricht. Ihr Ziel ist es, das von den Männern dargestellte Bild zu korrigieren. Tatsächlich haben afrikanische sowie europäische Schriftsteller die schwarze Frau unterschiedlich dargestellt. Für die ersten ist oft sie eine passive Mutter, ohne Persönlichkeit, Kampfgeist und Gedanken an die Freiheit. Aus der Sicht der Europäer ist sie eine Sklavin, ein Sexualobjekt und eine Hausfrau. Die Schriftstellerinnen präsentieren dagegen ein anderes Gesicht der Frau: Sie wird von der Tradition und der Gesellschaft unterdrückt und kämpft für ihre Rechte. So wird die Frau aus der Innenperspektive dargestellt. Die Schriftstellerinnen haben einen Einblick in die Intimität, das geheime Leben der Frau. Die in den Romanen entwickelten Themen gibt Maryse Condé: "Stérilité, rivalités de co-épouses, poids des coutumes ancestrales, émasculatation de l'homme, tels sont les thèmes qu'elles répètent à l'envie."³ Ein Hauptthema jedoch ist: „mutation de la femme traditionnelle à la femme moderne, évolution des attitudes traditionnelles, en un mot l'image de la femme „nouvelle“. Beispiele Werken sind: *Le Revenant* (1976) von Aminata Sow Fall, *La Brise du jour* (1977) von Dooh-Bunya Lydie, *Une si longue lettre* (1979) von Mariama Bâ.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Schriftstellerinnen des deutschsprachigen Raums und die des frankophonen Afrikas zwar nicht gleichzeitig zu schreiben begonnen haben, diese Themen aber Parallelen haben:

¹ MILOLO, Kembé: *L'image de la femme*. S. 50.

² Ebd. S. 49.

³ Ebd. S. 47

Beide Literaturen haben die Darstellung des Lebens der Frauen, die Korrektur ihres von den Männern verfälschten Bildes, ihre Probleme und Hoffnungen zum Thema. Zwar sind es verschiedene gesellschaftliche Kontexte, aber die Schriftstellerinnen versuchen, die Realitäten ihrer Epoche und die dringenden Bedürfnisse von Frauen zu betonen.

3. Die Klavierspielerin

3.1 Kontext des Romans

3.1.1 Der literarische Kontext

Der Roman spielt in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg. Überall in Europa und im Besonderen im deutschsprachigen Raum stellte sich die dringende Frage des Wiederaufbaus der Länder. In diesem Raum war die deutsche Sprache das wichtigste Kriterium einer gemeinsamen Zukunft: Die Zugehörigkeit zu derselben „Nation“, zu demselben „Volk“. Österreich, das mit dem Anschluss von 1938 dem Deutschen Reich einverleibt wurde, wollte ein autonomes Land werden.

Österreich fühlte sich als Nation und wollte von Deutschland unabhängig sein. Dies hat ein Echo in der Literatur gefunden, in dem Masse, wie diese Identität auch in der österreichischen Literatur gesucht wurde. Es gab aufgrund der Sprache eine gemeinsame Literatur, eine „deutsche Literatur“. Die erste war mit der zweiten verbunden.¹ Autoren wollten die österreichische Literatur von der deutschen abgrenzen und während ihrer Suche nach einer passenden Definition kamen folgende Fragen auf:

Literatur aus Österreich oder österreichische Literatur? Was ist also österreichische Literatur? Ist der Begriff als deutschsprachige Literatur in Österreich oder vom Österreichern zu verstehen? Wie ist also österreichische Literatur?²

Unterschiedliche, nicht immer befriedigende Antworten wurden auf diese Fragen gegeben. Eine Antwort ist:

¹ RAUER, Roger: „Österreichische Literatur. Der Bedeutungswandel eines Begriffs.“ In: *Literatur aus Österreich*. Hg. von Karl Konrad. Bonn: Bouvier 1981. S. 23.

² ZEYRINGER, Klaus: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke 1992. S. 14-15.

Österreichische Literatur kann definiert sein als jene Literatur „die von Österreichern, ob sie nun in Österreich oder in einem anderen Land leben und /oder publizieren, geschrieben wurde.“ Es sind „Texte, die (auch) aus dem Kontext Österreich kommen.“¹

Für das spezifische und typische der österreichischen Literatur (der vergangenen wie der gegenwärtigen) versuchte Ulrich Greiner 1979 bezeichnende Merkmale zu finden. Er charakterisierte die österreichische Literatur als „artifiziel“- abstrakt, „apolitisch-privat (...), bestimmt durch „Wirklichkeitsverweigerung“, „Handlungsverzicht“ bzw. „Handlungsverbot“ sowie durch „die Übermacht der Tradition“². Auffallend war „Neue Österreichbewusstsein“.³ Diese Besinnung auf Österreich wurde vom Staat gefördert. Es entstanden Begriffe wie „Österreich-Ideologie“ „Österreichischer Mensch“, „Österreichisches Wesen“ (Mc Veigh). Da die deutsche Literatur österreichische Autoren absorbierte, suchten sie ihre österreichische Identität. Sie wollten sich von den deutschen unterscheiden und Selbstbestimmung haben.

In den siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre wurde laut Walter Weiss die österreichische Literatur mit dem Schlagwort „Neuer Subjektivismus“ etikettiert, „wobei gerne der gesellschaftliche und auch politische Charakter mancher Texte übersehen wurde.“ Merkmale der Texte dieses „Neuen Subjektivismus“ waren: Schilderung neuer Erfahrungswelten, neuer „Wahrheit des Fühlens“, Beschreibung der Isolation des Einzelnen in der Gesellschaft, Reisen ins Ich, Darstellung der Menschwerdung sowie die autobiographischen Erzählungen. Alle diese Texte wurden durch eine Subjektivität geprägt und ein wichtiges Thema darin war die individuelle Befreiung von der Unterdrückung durch die Gesellschaft.

Ab etwa 1985/1986 war die Kritik der Tradition das Thema der Literatur. Texte, in denen Vergangenheit und Gegenwart des Landes genauer betrachtet wurden, wurden als kritische Stellungnahmen rezipiert. Das Schreiben wurde deutlich als Widerstand aufgefasst, als Aufgabe, „die Wahrheit zu sagen“. Es wurde nicht nur das Innenleben des Menschen, sondern auch der Mensch als Teil

¹ ZEYRINGER, Klaus: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*. S. 14.

² WEISS, Walter: „Österreichisches in der österreichischen Literatur seit 1945.“ In: *Literatur aus Österreich*. Hg. von Karl Konrad. Bonn: Bouvier. 1992. S. 73.

³ ZEYRINGER Klaus: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*. S. 22.

der Gesellschaft dargestellt. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass Autoren und Autorinnen politisches Engagement in den Vordergrund stellten.

Die österreichische Frauenliteratur bietet wie die deutsche die Möglichkeit der historischen Rückbesinnung, der (Neu-) Orientierung, der Bewusstwerdung des eigenen Selbst und neuer Wahrnehmungsweisen. Die Autorinnen stellen darüber hinaus eine patriarchalische Männergesellschaft in Frage. Sie schaffen eine Literatur, wobei sie als autonome weibliche Menschen sprechen; eine Literatur, in der sie ihre Probleme darstellen. Diese Frauenliteratur besteht aus zwei Strömungen: Erstens die Suche nach der eigenen Identität und nach Selbstverwirklichung und zweitens die Kritik an der Gesellschaft, wobei die Autorinnen Strukturen des Patriarchats in den Mittelpunkt stellen. Die Suche nach dem eigenen "Ich" mündet in Auseinandersetzungen mit den Eltern oder mit dem Partner. Von solchen Auseinandersetzungen spricht Elfriede Jelinek in ihrem Buch *Die Klavierspielerin*.

Die am 20.10.1946 in Mürzzuschlag (Steiermark) geborene Jelinek ist die Tochter eines Juden aus dem Proletariat und einer Wienerin aus dem Großbürgertum. Ihr Vater, ein Chemiker, starb 1969 in einer psychiatrischen Klinik. Jelinek wuchs in Wien auf und genoss eine großbürgerliche Erziehung. Sie besuchte eine Klosterschule und wurde von der Mutter schon auf eine Musikerinnenlaufbahn hinerzogen. Mit 18 erlitt Jelinek einen psychischen Zusammenbruch. In Wien studierte sie Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Musik. In den frühen siebziger Jahren lebte sie in Berlin und nahm an der Studentenbewegung und dann an den Anfängen der Frauenbewegung teil.¹

Elfriede Jelinek hat sich in unterschiedlichen Bereichen der Literatur (Theater, Romane) hervorgetan. Ihre Prosa zeigt Spuren von gesellschaftskritischem Engagement. Was ihre Texte betrifft, sind sie von einer Satire und einer Mischung aus analytischer Schärfe und Phantasie geprägt.

Elfriede Jelineks Kritik gilt in allen ihren Romanen einerseits der Männer-, andererseits der Klassengesellschaft. Als marxistische Feministin hält sie die Abschaffung der Klassengesellschaft für vorrangig. Sie zeigt in ihren Romanen aber weniger die gesellschaftliche und ökonomische Benachteiligung der Frau als vielmehr die private

¹ SANDER, Margaret : *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenberg*. Würzburg: Neumann 1996. S. 16.

Unterdrückung der Frau durch den Mann, der stets als brutal und charakterlich niedrig dargestellt wird.¹

Ihre Figuren, die die Hauptrolle spielen, wählt Jelinek aus der kleinen Bourgeoisie aus:

Immer sind es die Stenotypistinnen, die kleinen Ladenmädchen, die in ihren Büchern die Hauptrolle spielen und deren Leben sie als Scheitern darstellt, als Scheitern, weil es von falschen Wunsch- und Glücksvorstellungen geleitet ist.²

Ihr Roman *Die Klavierspielerin* erschien 1983 und ist Jelineks erster Roman mit autobiographischen Spuren. Sie erzählt darin ihr eigenes Leben, denn die Geschichte Erika Kohuts trägt viele Aspekte Jelineks Leben in sich. Wie Erika Kohut hat Jelinek die mütterliche Dominanz erlebt. In einem Interview mit Adolf-Ernst Meyer sagte sie, dass ihre Mutter natürlich die absolute Instanz sei, gegen die sich niemand durchsetzen könne. Sie (Jelinek) sei von ihrer Mutter systematisch zur Einzelgängerin dressiert worden, weil ihre Mutter sie von Freundinnen und Freunden abgeschottet habe.³ In dem Roman wird Liebe, die bereits in *Die Liebhaberinnen* (1975) -ihr erster realistischer Romanversuch- thematisiert wurde, aufgegriffen und modifiziert. Nicht nur die Liebe, sondern auch die Musik wird als Thema behandelt.

Die Klavierspielerin ist die leidenschaftliche Geschichte Erika Kohuts und der Zerstörung ihrer weiblichen Sexualität. Die Hauptfigur lebt mit ihrer Mutter zusammen, von der sie abhängig ist. Als Klavierspielerin möchte sie eine Klaviervirtuosin nach dem Plan der Mutter werden. Aber nachdem sie in einem Abschlusskonzert der Musikakademie scheitert, wendet sie sich dem Lehramt zu. Sie verliebt sich in ihren Schüler Walter Klemmer. Leider ist Erika, die seit der Kindheit von der Mutter dominiert wurde, nicht in der Lage, eine Liebesbeziehung zu Klemmer aufzubauen. Die Beziehung endet mit der Vergewaltigung Erikas von Walter Klemmer und der Roman mit der Rückkehr der Tochter zur Mutter.⁴ In ihrem Werk betont Elfriede Jelinek die Auseinandersetzungen zwischen den Geschlechtern.

¹ KOSLER, Hans Christian: „Elfriede Jelinek.“ In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 4. München: Edition Text + Kritik 1978. S.

4.

² Ebd. S. 3.

³ KLEIN, Ingrid: *Sturm und Zwang*. Interview von Adolf Ernst-Meyer mit Elfriede Jelinek. Hamburg: Ingrid Klein Verlag. 1995. S. 8. und S. 70.

⁴ Ebd: S. 44.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Elfriede Jelinek ihr eigenes Leben durch *die Klavierspielerin* wiedergeben wollte.

3.1.2 Der soziokulturelle Kontext

Erich Bodzenta und Norbert Freytag haben in ihrer soziologischen Analyse *Soziale Ungleichheit in Die österreichische Gesellschaft* bewiesen, wie sehr die Schichten das "Innenleben" der österreichischen Gesellschaft kennzeichnen.¹ Die Schichtung impliziert nicht nur Ungleichheiten in den Bildungschancen der Kinder, sondern auch in den Verhältnissen zwischen Mann und Frau. Die Stellung der Frau in der Ehe und der Familie wird von der gesellschaftlichen Schicht beeinflusst: bei den Mittelschichten eher partnerschaftlich, bei Arbeitern und Unternehmern eher patriarchalisch. Die österreichische Gesellschaft lässt sich, mit Rücksicht auf Einkommen und das Besitzverhalten, in drei Schichten gliedern: die Oberschicht, die mittlere Schicht und die Unterschicht. Aber die Schichten können nicht scharf voneinander abgegrenzt werden. Überdies sind die beiden Soziologen zu dem Schluss gekommen, dass ein verarmtes Proletariat als Massenphänomen in der sich rasch entwickelten österreichischen Gesellschaft weitgehend verschwunden sei. Armut sei mehr und mehr ein individuelles Schicksal geworden.

Was die Familie angeht, so hat der Soziologe Loszlo Vaskovics in seiner Studie *Bio-soziales Verhalten: Bevölkerungsentwicklung und Familie in Die österreichische Gesellschaft*² den österreichischen Familienzyklus nachgezeichnet. Er hat festgelegt, dass die Familie mit der Eheschließung beginne, sich danach mit der Geburt von Kindern zur Familie im eigentlichen Sinne erweitere, um sich nach einer gewissen Zeitspanne, die je nach Kinderzahl länger oder kürzer sein könne, wieder auf das Ehepaar zu beschränken. Sie tue dies regelmäßig in dem Augenblick, in welchem die Kinder volljährig geworden seien, ihre Berufsausbildung abgeschlossen hätten und nun das Elternhaus verlassen würden, um eine eigene Familie zu gründen. Nachdem die Kinder das

¹ BODZENTA, Erich; Freytag, Norbert: „Soziale Ungleichheit.“ In: *Die österreichische Gesellschaft*. Wien, New York: Springer Verlag 1972. S. 100-136.

² Ebd. S. 10-50.

Elternhaus verlassen, leben die Eltern allein. Einsamkeit und Krankheit, die mit dem Alter erscheinen können, sind Gründe für die soziale Einrichtung von Altersheimen, in denen ältere Menschen behandelt und betreut werden. Die Kinder haben keine Zeit mehr für sie und möchten auch ihr eigenes Leben führen. Daher hat man den Eindruck, dass diese Menschen von der Gesellschaft ausgeschlossen werden. In *Die Klavierspielerin* weigert sich Erikas Mutter allein zu wohnen oder in einem Altersheim eingesperrt zu sein, weswegen sie ihre Tochter unterdrückt, damit diese bei ihr bleibt und nicht nach einer Heirat das Elternhaus verlässt. Die Familie Kohut ist ein Beispiel für die österreichische "Kernfamilie".

Vaskovics hat auch festgestellt, dass die Familien klein sind, weil es neben kinderlosen Familien diejenigen gibt, die nur ein bis höchstens drei Kinder haben. Aufschlussreich ist die Tatsache, dass die Eltern die Kinderzahl festlegen. Dieses Phänomen ist bei der mittleren Schicht festzustellen: "In der städtischen Bevölkerung sind es die Beamten und Angestellten, bei denen die "Kernfamilie" die am weitesten verbreitete Haushaltsform darstellt" wie es in dem Roman auch der Fall ist: In dem "achten Wiener Gemeindebezirk" wohnen "kleine Beamte und ruhige Angestellte. Wenig Kinder." (S. 32.) Der Rückgang der Kinderzahl in der österreichischen Gesellschaft wird am meisten mit ökonomischen Verhältnissen, Freizeitgestaltung und beruflichen Problemen begründet. Daher steht der Fortbestand der Gesellschaft in Frage, denn charakteristisch sind die Abnahme der Zahl der Jugendlichen, die starke Zunahme der älteren Menschen, so dass die Bevölkerung als "stagnierend" verurteilt wird. Da die Familien wenige Kinder haben wollen, überaltert die Bevölkerung und dies ist ein ernsthaftes Problem für Österreich. Elfriede Jelinek macht diesen Punkt sichtbar in *Die Klavierspielerin*. Dieser Wohnbezirk ist, was seine engere Bevölkerung betrifft, ziemlich überaltert. Vor allem alte Frauen. (S. 32)" Zu bemerken ist dennoch die Tatsache, dass die Familie den Aufstieg der Kinder fördert. Je weniger Kinder man hat, desto besser ist die Bildung.

In *Die Klavierspielerin* macht Jelinek diese Seiten der österreichischen Gesellschaft deutlich. Sie übt Kritik an dem kapitalistischen System, das die familiären Verhältnisse dahingehend prägt, in dem Maße wie Kinder zu bekommen, ein Kalkül wird.

3.2 Die Hauptfigur Erika

3.2.1 Äußeres Erscheinungsbild Erikas

Die äußere Seite Erikas zeigt Spuren der mütterlichen Gewalt: „Über das Tragen der Kleider ist sie unumschränkte Herrscherin. Die Mutter bestimmt, wie Erika aus dem Haus geht.“ (S. 11) Die Mutter fürchtet, dass Erika das Interesse der Männer erweckt. Sie kauft Kleider, die sie leider nicht trägt. Im Alltag hat sie „Rock, Pulli und Bluse“ an. (S. 12) Ihre Kleider sind altmodisch, „aus dem Grund, dass das Kleid nie veraltet, wird Erika das Kleid noch in zwanzig Jahren genauso tragen, wie heute.“ (S. 13) Mode hat für sie keine Bedeutung: „Die Qualität und Verarbeitung“ der Kleider „sind für die Ewigkeit.“ (S. 13) Unter dem Einfluss der Mutter muss Erika darauf verzichten, sich schön zu machen. „Hübsch ist Erika nicht. Wollte sie hübsch sein, die Mutter hätte es ihr sofort verboten.“ (S. 28) Ihr Auftreten macht sie in der Öffentlichkeit lächerlich: „Erikas Ministerium des Äußeren trägt ein altes Kleid, nach dem sich mancher spöttisch umdreht.“ (S. 279) Erika ist dreissig, aber sie will ihre verlorene Jugend erleben. Die Jugend wird ihre Gegnerin:

In ihrem unentschlossenen Halbminikleid wächst Erika zu voller Höhe empor, mit Jugend in scharfen Wettkampf tretend (...). Die Jugend lacht über Erika bezüglich deren Äußerlichkeit. Erika lacht über die Jugend bezüglich deren Innerlichkeit ohne rechte Inhalte (...). Was die Jugend kann, kann Erika besser. (S. 280)

Ihr Verhalten ist insofern lächerlich, als sie alt ist und keinen jungen Körper mehr besitzt. Dies sagen ihr die Blicke der Männer: „Ein Männerauge signalisiert Erika, sie sollte nicht ein so kurzes Kleid tragen. So schöne Beine hat sie nun auch wieder nicht.“ (S. 348) Wie die Männer auf der Straße missbilligt auch Walter Klemmer das äußere Bild Erikas: „Er mag auch nicht diese ewigen dunkelblauen Faltenröcke und Hemdblusen, die sie immer trägt und mit wenig Selbstbewusstsein dazu. Jung und bunt soll sie sich bekleiden. Farben!!“ (S. 67)

Kurz gesagt: Erika zieht sich unpassend an, was die Mode betrifft. Dies ist ein Zeichen für ihre unzureichend ausgelebte Jugend. Mit ihrer Bekleidung

versucht sie, ihre vergangene Jugend wieder zu erleben. Aber Zeit und Mode ändern sich.

3.2.2 Psychologisches Profil Erikas

Um das Verhalten einer Figur zu verstehen, scheint es wichtig, zu untersuchen, wie der Autor sie dargestellt hat. Folgende Fragen können gestellt werden: Wie erscheint die Figur im Roman? Aus welcher Perspektive wird sie beschrieben? Wer stellt sie vor? Anhand solcher Fragen wird die Beschreibung der Figuren ausgeführt.

Die Darstellung Erikas erfolgt aus verschiedenen Perspektiven: zum einen aus der auktorialen Perspektive und zum anderen aus der Perspektive der anderen Figuren. Das Innere Erikas wird stark von der Mutter geprägt. Sie hat die Psyche Erikas gemäß ihren Wünschen geformt und bestimmt. Die Bilder dieser fatalen Mutter-Tochter-Beziehung entwickelt die Autorin in einer kleinen Wohnung in „dem achten Wiener Gemeindebezirk.“(S. 32) Die Tochter ist mindestens fünfunddreißig Jahre jünger als die Mutter. Aber man hat den Eindruck, daß zwei ältere Frauen zusammenleben. Die beiden Frauen werden von der Autorin als „Die Damen Kohut“ bezeichnet. Das innere Profil Erikas wird in den folgenden Punkten erklärt.

3.2.2.1 Musik: Konzept bürgerlicher Aufstiegsideologie

Elfriede Jelinek greift das Thema Musik in *Die Klavierspielerin* auf. Musik wurde immer als Kunst betrachtet, die dazu fähig ist, neue Welten zu eröffnen und die menschliche Seele zu heilen. Das Herz zu beschäftigen, Empfindungen zum Ausdruck zu bringen war immer die Domäne der Tonkunst und der eigentliche Endzweck.¹ Musik wird zum Mythos, in dem Maße wie der Glaube an die Musik als therapeutisches Mittel für die menschliche Seele begriffen wird: Der

¹ SZCZEPANIAK, Monika: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998. S. 203.

Mensch wird durch Musik bewegt und berührt. Er kann der Musik seine Gefühle anvertrauen. Musik kann Wunden heilen, den menschlichen Charakter zum Guten anleiten, wohltuende Wirkung auf die Leidenschaften ausüben.¹ Aber Elfriede Jelinek dekonstruiert diesen Mythos der Musik in ihrem Roman.

Ingeborg Bachmann behauptet: "Einige unserer Städte werden von anderen ausgezeichnet und Musikstädte genannt. Man muss sich darunter Städte vorstellen, in denen die viele dort erklungene und verklungene Musik Architektur geworden ist".² Wien, die österreichische Metropole, die als "Stadt der Musik" von Elfriede Jelinek betrachtet wird, gehört zu diesen Städten, von denen Ingeborg Bachmann spricht. Monika Szczepaniak betont in *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek* die Bedeutung der Musik für Wien:

Der Musik wurde in Wien schon immer ein besonderer Status eingeräumt, die Musik war schon immer eine Art Balsam für die österreichische Seele, ein Weg der Befreiung und Katharsis, eine Garantin des erlesenen Amüsements und des ästhetischen Genusses höchsten Ranges.³

In ihrer Dekonstruktion dieses Mythos übt Jelinek Kritik an dem Musikleben der Wiener. Das Ziel der Beschäftigung mit der Musik ist nicht mehr die Annäherung an das hohe Ideal der Kunst, die Therapie der menschlichen Seele und Instrument des Divertissements, sondern das Instrument zu sozialem Aufstieg, hohem gesellschaftlichem Status, Prestige und Ruhm. Dabei zielt Jelinek auf die wohlhabende Schicht des Kleinbürgertums, dem eine musikalische Bildung anscheinend fehlt. Die Leute dieser Schicht sind von der Musik beeindruckt und betrachten sie als Mittel, etwas Besseres in der Gesellschaft zu werden. Musik ist für die Schüler "der Aufstieg aus den Tiefen der Arbeiterschaft in die Höhen künstlerischer Sauberkeit." (S. 30) Man muss sich die Tatsache vergegenwärtigen, dass Leute des Kleinbürgertums Beamte und Angestellte sind. Im Vergleich zu ihrer beruflichen Tätigkeit wird Musik Mittel der Bewunderung und damit können sie sich über die Leute ihrer Schicht erheben. Aufgrund dieser Tatsache: "wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf

¹ SZCZEPANIAK, Monika. S. 204.

² BACHMANN, Ingeborg: „Die wunderliche Musik“. In. *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleine Schriften*. München: 1981. S. 50.

³ SZCZEPANIAK, Monika: *Dekonstruktion des Mythos*. S. 204

(für Erika), damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen lässt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren." (S. 25) Wie die Mutter Erikas zwingen die Eltern ihre Kinder Musik zu treiben, nicht weil sie Musikanten sind oder etwas von Musik verstehen, sondern aus dem Grund, dass ihre Kinder "nicht Grobes ausführen sollen, wie schwere Handarbeit, Hausarbeit". Die Eltern sind davon überzeugt, dass Musik der sichere Weg für ihre Kinder ist, im Leben berühmt zu werden. Diese Kinder, darunter Erika, werden zum Objekt im Dienst des Strebens nach sozialem Aufstieg gemacht. Aber viele von ihnen wie Erika scheitern an dem intensiven Musikstudium, dem sie "von Geburt an nicht vorbestimmt" sind.

Darüber hinaus macht Jelinek mit dieser Dekonstruktion die Entwertung der Musik in dem kapitalistischen System deutlich. Unter ökonomischen Verhältnissen wird Musik zur Ware. Davon ausgehend werden Werte durch die Hochindustrialisierung verändert. Musik wird zu einem Verwertungsobjekt verwandelt zur Realisierung kleinbürgerlicher Aufstiegsphantasien. Musik wird zum Kapital:

Die Ware, die hier erzeugt und vermarktet wird, ist Musik. Ihr marktwirtschaftlicher Weg entsteht durch ein günstiges Verhältnis von Nachfrage und Angebot. Viele wollen Musik konsumieren -dafür sorgen der Staat und die Kulturindustrie, aber verhältnismäßig wenige sind fähig, Musik zu produzieren. Daher der gesteigerte Wert derer, die es können und die Berechtigung ihrer Ansprüche auf Anerkennung als "bessere Menschen".¹

Es wird die Schlussfolgerung gezogen, dass Werte in Österreich zugunsten des Kapitalismus verloren gehen. Die Frage, die dahinter steht, ist zu wissen, ob menschliche Gefühle in einer kapitalistischen Gesellschaft berücksichtigt werden. In Anbetracht der Besessenheit des Kleinbürgertums nach einem besseren Leben und Erikas Deformation zur Autoritätsperson zugunsten der Gier ihrer Mutter nach Geld kann diese Frage bejaht werden. Kapitalismus und Industrie haben die Menschen zu Kapitalisten gemacht, wobei menschliche Gefühle kaum in Betracht gezogen werden. Die Geschichte Erika Kohuts ist die Widerspiegelung dieser Gesellschaft.

¹ BACHMANN, Ingeborg: „Die wunderliche Musik“. In: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleine Schriften*. München: Deutscher Verlag 1981. S. 382

3.2.2.2 Fehlen einer körperlichen und sexuellen Identität

Die Mutter hat nicht nur das tägliche Leben Erikas unter Kontrolle, sondern auch ihre Sexualität. Erika hat keine Erfahrung, was ihre eigene Sexualität angeht. Liebe und Sexualität sind für sie ein Tabu. Die Mutter, die mit ihr darüber sprechen müsste, tut das nicht. Nach dem Tod des Vaters schläft Erika mit ihrer Mutter in dem Ehebett. Diese Tatsache zeigt die Unterdrückung Erikas deutlich: die vollständige Kontrolle der Tochter durch die körperliche Anwesenheit der Mutter und damit die Ausschaltung autosexueller Handlungen:¹ „Die Mutter kann kontrollieren, ob SIE ihre Hände nachts auf der Decke behält oder nicht.“(S. 89) Die körperliche Berührung wird zum Tabu gemacht. Infolgedessen hat Erika „wenig Information über Anatomie.“(S. 88) Seit der Kindheit wurden Gefühle in ihr getötet. „Sie fühlt nicht“ (S. 89), was für sie nicht normal ist. Gefühle zu zeigen oder zu äußern ist für eine Heranwachsende sehr wichtig. Wie Georg H. Ovin in seinem Buch *So richtig in der Pubertät* es beweist, sei es nicht normal oder gesund für einen Heranwachsenden keine Emotionen zu zeigen. Er müsse lernen, wie man Gefühle nicht nur in Handlungen, sondern auch in Worten ausdrückt.² Erika hat von der Mutter gelernt, Gefühle wie „Liebe“ und „Lust“ zu verstecken: „Dem Jungtier sollen nicht Liebe, nicht Lust etwas anhaben können“ (S. 35). Was in der Pubertät auch wichtig ist, ist der Versuch, sich selbst zu „finden“. Der Heranwachsende fragt sich, was für ein Mensch er wird. Deshalb wird die zentrale Aufgabe der Pubertät als die Festigung eines stabilen Gefühls von Identität beschrieben. Diese Entwicklung des Identitätsgefühls bildet die Psyche des Heranwachsenden aus. So entspricht die Frage "Wer bin ich"? einer Frage nach dem persönlichen Wert. Daraus kann gefolgert werden, dass Erika diese entscheidende und bedeutungsvolle Phase der Pubertät nicht richtig erlebt hat. Alles, was sie weiß, kommt von der Mutter. „Sie weiß: Sie ist besser, weil man ihr das immer sagt.“ (S. 36)

Als Erika erwachsen wird, versucht sie, die von der Mutter in der sexuellen Erziehung begangenen Fehler zu korrigieren. Von nun an fängt ihre Deformation

¹ FISCHER, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“*. Band 27. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag. 1991. S. 53.

² ORWIN, Georg: *So richtig in der Pubertät*. Freiburg. Wien: Herder Verlag 1997. S. 56.

an: ihr Voyeurismus. Drei Formen voyeuristischen Verhaltens sind Erika eigen: die erste ist die männliche Schaulust, die zweite das heimliche Belauschen und Zusehen der Intimität anderer und die dritte ist die Observation des eigenen Körpers. Für die erste und zweite Form besucht Erika nachts Peepshows, schaut sich Pornofilme und Orte an, wo Paare miteinander schlafen. Sie will nur zuschauen, nur beobachten, wie Liebe gemacht wird, wie männliche und weibliche Körper aussehen. Sie will wissen, was Sexualität heisst.

Erika will jedoch keine Handlung vollführen. Sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen. Zuschauen. Erika, die zuschaut, ohne anzustreifen. Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu lieblosen. (S. 54)

Diese Beobachtung sexueller Handlungen ist für sie ein Vergnügen. (S. 68) Die dritte Form besteht darin, ihren eigenen Körper zu beobachten. Sie betrachtet sich im Spiegel und fügt sich dabei mit Haushalts- und Küchengeräten Verletzungen und Schmerzen zu. Dadurch macht sie Erfahrungen: „Erfahrung hat sie mittlerweile darin, dass so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mussten oft als Versuchsobjekte herhalten. Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.“ (S. 88) Dieses Verhalten lässt sich folgendermaßen erklären: Erika ist und bleibt der eigene Körper „fürchterlich fremd.“ (S. 89) Ihre Selbstverletzungen sind, wie ihre anderen voyeuristischen Verhaltensweisen, die einzigen Formen der Kompensation; die Klinge ersetzt ihr den „Bräutigam“ (S. 45), die Schmerzen die körperliche Erfahrung. Erika beherrscht die Angst vor der direkten sexuellen Beziehung mit einem Mann.

Am Ende dieses Teils lässt sich anmerken, dass Erika in dem Bereich der Sexualität und in ihrem alltäglichen Leben eine unterdrückte Figur ist. Da sie psychologisch von der Mutter deformiert wird, ist sie nicht mehr in der Lage, eine eigene Identität zu bilden. Ihre psychischen Wünsche wurden beseitigt. Sie wird eine frustrierte Frau.

3.2.2.3 Die mütterliche Unterdrückung

Die Gewalt, der Erika ausgeliefert ist, ist die mütterliche Gewalt. Von Jugend an hat die Mutter das Leben Erikas geregelt und ihre Zukunft geplant.

Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf. (...) Sie ist den Feinheiten des klassischen Tanzes, des Gesanges, der Musik von Geburt an vorbestimmt. Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal. (S. 25-26)

Der Hauptantrieb der Mutter ist die Fiktion, aus Erika, etwas „Besseres“ zu machen. Sie hat diese Idee in den Kopf ihrer Tochter gesetzt: „Ein Hauptziel hat Erika [...]: Besser sein als andere.“ (S. 16) Um den von ihr vorgezeichneten Plan zu Ende zu führen, hat die Mutter strenge Massnahmen ergriffen: Sie „schildert den Abgrund, damit das Kind sich davor hütet.“ (S. 26)

Zunächst der Ausschluss von Erikas Vater: In der Familie Kohut wurde der Vater in eine psychiatrische Anstalt abtransportiert, da er für die Mutter ein Störfaktor war und außerdem ein Hindernis in der Beziehung zwischen Erika und ihr. Er wurde einfach aus der Wohnung vertrieben. Der Vater starb in diesem Irrenhaus. Die einzige „Leistung“ der Mutter bleibt Erikas Erziehung. Der Austritt des Vaters ruft für Erika Folgen hervor. Sie kennt nur die ungeteilte Aufmerksamkeit der Mutter und hat keine Beziehung zum Vater aufbauen können.

Wie andere Kinder braucht Erika die Anwesenheit eines Vaters sowie die einer Mutter. Vater und Mutter zusammen sind die Sicherheit, die alle Kinder benötigen. Erikas Erziehung wird einseitig durch die Mutter vorgenommen. Hinzu kommt, dass „mit einfachen Menschen Erika nicht verkehren darf.“(S. 28) Diese sogenannten „einfachen Menschen“ gehören nicht ihrer Klasse an, sondern der der kleinen Leute.

So kann man feststellen, dass die Mutter den Umgang ihrer Tochter mit anderen regelt. Wegen dieser Regelung hat Erika kaum Kontakte zu anderen Menschen. Entweder ist es unmöglich für sie, Freunde zu finden oder sie verliert die, die sie schon hatte: „Die Mutter bestimmt auch die Nachfrage nach ihrer Tochter, was damit endet, dass immer wenige Leute die Tochter sehen oder sprechen wollen.“(S. 10)

Am meisten jedoch fürchtet die Mutter den Kontakt zu Männern. Sie denkt, dass Männer ihre Tochter beeinflussen werden und sie von ihrem Ziel, ihrer Karriere, ablenken könnten: „Die Mutter wittert schlechte Einflüsse dort, wo sie sie nicht sehen kann, und will Erika vor allem davor bewahren, dass ein Mann sie zu etwas anderem umformt.“(S. 14) Die Männer werden hier negativ gesehen und werden als Hindernis für den Erfolg Erikas verurteilt. Um keine unerwünschte

Aufmerksamkeit auf Erika zu ziehen, ist die Mutter nicht nur gegen das Kaufen neuer Kleider, sondern sie bestimmt, wie Erika aus dem Haus gehen muss. Nach der Meinung der Mutter ist Erika eine Individualistin, ein Einzelwesen voller Widersprüche und brauche keinen Mann. Liebe ist für die Mutter ein Zeitverlust. Mit solchen Argumenten beeinflusst die Mutter Erika so, dass sie davon geprägt wird und das als reine Wahrheit betrachtet: „Erika sagt heute schon von sich, sie ist eine Individualistin. Sie gibt an, dass sie sich nichts und niemandem unterordnen kann.“(S. 14) Sie ist der Mutter so unterworfen, dass es gar nicht in Frage kommt, sich außer der Mutter jemandem unterzuordnen.

Außerdem ist die Mutter gegen die Heirat von Erika: „Die Mutter ist gegen eine spätere Heirat Erikas, weil sich meine Tochter nirgends ein- und niemals unterordnen könnte. Sie ist eben so. Erika soll nicht einen Lebenspartner wählen, weil sie unbeugsam ist.“(S. 15) Erikas Alltagsleben wird von der Mutter kontrolliert: Sie wird nicht nur eingesperrt, sondern auch dazu gezwungen, Abstand von den anderen zu nehmen. So erlebt sie Gewalt. Sie wird bestraft, wenn sie neue Kleider kauft oder zu spät nach Hause kommt. Die Mutter verfügt über ein Recht, das Alleinrecht, ihr Kind zum Gehorsam zu zwingen. Als am Ende des Romans Walter Klemmer Erika misshandelt, ist die Mutter entrüstet: „Wenn einer hier schlägt, dann sie.“(S. 267)

Kurz gesagt ist Erikas Welt auf die Musik und das gemeinsame Leben mit der Mutter beschränkt. Sie hat keine Zeit für andere Menschen und dafür, sich Freunde zu schaffen.

Fernerhin zeigt sich Erikas Unterdrückung auch auf der finanziellen Ebene. Nach höchsten Anstrengungen scheitert Erika bei einem wichtigen Abschlusskonzert. Ihr Abstieg von der Bühne endet im Lehramt. Erika wird Lehrerin am Konservatorium. Mutter und Tochter haben nicht damit gerechnet. Die Mutter versucht, Erikas Lohn zu sparen, mit dem Ziel, eine eigene Wohnung zu erwerben. Sie hat deshalb die Ausgaben unter Kontrolle. Wenn Erika neue Kleider kaufen will, tut sie das heimlich. Aber es kommt zu Auseinandersetzungen mit der Mutter, wenn diese es erfährt. Erika ist unfähig, eine eigene Identität zu bilden. Von der Mutter unterdrückt, ist sie nicht in der Lage, sich selbst zu verwirklichen und zu äußern, was sie fühlt. Ohne Kontakt zu anderen kann sie keine eigenen Erfahrungen machen. Sie erscheint als Objekt der mütterlichen

Allmacht. Trotzdem wird Erika dank den Bemühungen der Mutter eine gute Pianistin. Das Klavier bedeutet viel für Erika. Es ist ihr Freund, dem sie alles sagen kann. Es tröstet sie in Schwierigkeiten. Das Klavier ist Zeuge der guten sowie der schlechten Zeiten: „Die Musik tröstete Erika oft in Notlagen.“(S. 165) Aber kann die Musik alles ersetzen, zum Beispiel den Kontakt zu anderen Menschen? Dies scheint nicht der Fall zu sein, denn „sie fühlt sich von allem ausgeschlossen, weil sie von allem ausgeschlossen wird“(S. 39) und „sie ist vollkommen allein. Ihre Tränen fließen an ihr hinab und sie ist ganz allein.“(S. 252) Sie hat Gefühle der Einsamkeit und das Bedürfnis, mit anderen zu verkehren.

Unter dem Einfluss der Mutter bleiben psychische sowie physische Wünsche unerfüllt. Diese Frustration, die schon seit langer Zeit aufgebaut wird, wandelt sich allmählich in eine Aggression, die sie gegen die anderen richtet (S. 84). Als Lehrerin wird sie zur autoritären Person. Sie sorgt dafür, dass kein Mädchen aus ihrer Klasse eine Karriere als Pianistin wählt. Anders ausgedrückt hat ihre Mutter sie in eine andere Person verwandelt.

3.3 Die Figurenkonstellationen

In diesem Teil werden die unterschiedlichen Beziehungen, die zwischen den Protagonisten entwickelt sind, erläutert. Zwei Hauptbeziehungen liegen dem Roman zugrunde: die Beziehung zwischen Erika und ihrer Mutter und die zwischen Erika und Walter Klemmer.

3.3.1 Die Beziehung Erika-Mutter

Elfriede Jelinek hat den Roman auf der Basis eines Mutter-Tochter Verhältnisses strukturiert. Dies gehört zum Thema Generationenkonflikt, das in der Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts häufig behandelt wird. Die Mutter Erikas wird als „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person“ (S. 5) dargestellt. Sie herrscht über das Leben ihrer Tochter wie ein Herr über das

Leben seiner Knechte. Wie kann man das Verhalten dieser Mutter ihrer Tochter gegenüber verstehen?

Michael Fischer erklärt dies aus einer psychoanalytischen Sicht : Die Art und Weise der Mutter, Erika als „Es“ oder „Kind“ zu bezeichnen, zeigt den Willen, Erika in der präödiipalen Phase, in der das Kind sich der Geschlechterdifferenz noch nicht bewusst ist, zu behalten. Denn wenn das Kind wächst, wird es sich seines Geschlechts bewusst und dies würde die Trennung zwischen Mutter und Kind bedeuten. Um Erika in dieser frühkindlichen Phase zu behalten, sorgt die Mutter dafür, dass das Kind keine eigene Identität aufbaut. So will sie die Entfaltung Erikas verhindern.

Die Beziehung Erika-Mutter kann auch als Widerspiegelung kleinbürgerlicher Mechanismen betrachtet werden. In dieser Hinsicht trägt die Mutterliebe die Bedeutung von einer Hoffnung auf sozialen Aufstieg. Erika ist der Besitz, das Werkzeug und die Altersversorgung der Mutter: „Die Mutter, die nur eine winzige Rente hat, bestimmt, was Erika bezahlt.“ (S. 6) „Diese Finanzministerin der Familie“ (S. 212), will durch strenges Geldsparen für Erikas Zukunft vorsorgen. Dabei macht der Roman die grundlegenden ökonomischen Kräfte erkennbar, die die Selbstentfaltung Erikas verhindern. Wie schon erwähnt, gehört die Familie Kohut zur Mittelschicht. Charakteristisch ist für den Kleinbürger das Streben nach großbürgerlicher Geltung. Die Mutter interessiert sich nur für eine Entwicklung der Tochter im Hinblick auf einen ökonomischen oder sozialen Aufstieg. Sie kann hier als der Unternehmer und Erika als das Unternehmen, das etwas produzieren soll, gesehen werden. Musik ist die Ware, die hergestellt wird. Ort der Handlung ist Wien, die Stadt der Musik. Viele wollen Musik konsumieren, aber wenige sind fähig, Musik zu produzieren. Erika, die es so gut kann, gewinnt dadurch an Wert als Warenproduzentin.

Fasst man die schon erläuterten Elemente zusammen, stellt man fest, dass die Mutter die Tochter als Mittel zur Verwirklichung ihrer kleinbürgerlichen Hoffnungen benutzt. Sie projiziert ihre eigenen Wunschvorstellungen auf die Tochter. Was sie selbst nicht erreichen kann, muss Erika tun.

3.3.2 Die Beziehung Erika-Walter Klemmer

In das Leben der „Damen Kohut“ tritt eines Tages ein Fremdkörper: Walter Klemmer. Er ist Student an der technischen Universität Wien, 25 Jahre alt und der Meisterschüler Erikas. „Hübscher blonder Bursche“ (S. 28), „in Maßen intelligent“ (S. 66), verkörpert er, laut Michael Fischer, die „Norm“ (S. 269) jugendlicher Männlichkeit: dynamisch, durchtrainiert und von Mädchen umschwärmt. Wie kann diese Beziehung näher beschrieben werden?

Erstens scheint Klemmers Bewunderung für seine Lehrerin am Anfang naiv und grenzenlos zu sein. Aber in Wirklichkeit beabsichtigt er, ein Liebesverhältnis mit Erika einzugehen:

Er will einfach das, was DARUNTER ist: endlich besitzen, (...) mit all seinen Fehlern, die mich seit längerem interessieren, denkt Klemmer. Und von dieser Erika möchte Klemmer nur das Beste, den kleinen innersten Kern, der vielleicht gut schmeckt, den Leib möchte er verwenden. (S. 202-203)

Klemmer begreift die Liebe als Tauschgeschäft, dessen Ziel es sein muss, etwas Besseres zu erhalten. Mit solchen Gedanken ist er unfähig, Erikas Wert zu schätzen, der von Alter, Schönheit und Wissen abhängt. Erika ist für ihn „wie ein Huhn, das er eventuell kaufen möchte.“ (S. 192) Liebe wird hier abgewertet. Klemmer erweist sich als der stereotype Liebhaber der patriarchalischen Ordnung. In seinen Ansichten als Mann, sieht er sich in der Rolle des „Jägers“ und Erika in der des „Wildes“. Er betrachtet sich selbst als „ein Kämpfer“, er ist der „Reiter, schliesslich ist sie das Pferd!“ Erika wird eine Ambition, ein Ziel, das er unbedingt erreichen muss: Eine Frau, die ihm in Alter und Beruf überlegen ist. Trotzdem will er nicht nur im Umgang mit einer viel älteren Frau lernen, sondern er ist davon überzeugt, dass er Erika über vieles zu belehren hat. Er sagt von sich selbst, er sei, was die Frau und die Liebe betrifft, ein „Kenner“, ein „Sachverständiger“. Seine Aufgabe sieht er darin, Erika zu erziehen. Aber als Erika ihm in einem Brief ihre sadomasochistischen Ansichten erklärt, fühlt er sich frustriert. Erika und er haben nicht dieselbe Meinung über die Liebe. Es gibt ein Missverständnis. Er gerät in Wut und will sich an Erika rächen. Er vergewaltigt sie. Dies bedeutet für ihn das Zurückerhalten seiner Ehre, seiner Identität als Mann, der der Frau überlegen bleiben muss.

Zweitens wird Erika sich langsam Klemmers wirklicher Absichten bewusst. Sie versucht, Distanz von ihm zu halten, denn sie hat Angst vor einer sexuellen Beziehung. Ihre Haltung Klemmer gegenüber erweist sich als paradox. Tatsächlich wünscht sich Erika, sich von der Tyrannei der Mutter durch eine Liebesbeziehung mit Klemmer zu befreien: „Erika liebt den jungen Mann und wartet auf Erlösung durch ihn.“ (S. 207) Aber gleichzeitig hat sie Angst vor jeglicher Veränderung in der Beziehung zu der Mutter. Zum ersten Mal steht jemand im Konkurrenzkampf mit der Mutter. Dabei ist die Entscheidung sehr schwer: „Mutter und Schüler Klemmer. Beide gemeinsam kann sie nicht haben, aber auch nicht einen allein, weil ihr der andere Teil sofort schrecklich abginge.“ (S. 198) Erika träumt von einer gemeinsamen Zukunft, einem Familienleben mit Klemmer, aber auch mit der Mutter. Diese sollte „bei dem Paar leben.“ (S. 201)

Da Erika lange von den anderen Leuten ferngehalten wurde und ohne richtige Kontakte aufgewachsen ist, kann sie Klemmer nicht ihre sexuellen Wünsche äußern. Erikas Absicht ist es, sich Klemmer total zu unterwerfen und sich von ihm misshandeln und erniedrigen lassen. Sie wünscht sich auch, von ihm als Objekt behandelt zu werden. Sie glaubt, die Dominanz der Mutter nur so überwinden zu können, indem sie sich der Dominanz eines anderen unterordnet. Ihr „sehnlichster Wunsch“ ist es, mit „Lederriemen“, „Stricken“, „Ketten“, „Gummischlauch“ „gefesselt“ (...) zu werden. (S. 225) Aber diese Vorstellung der Liebe steht im Widerspruch zu dem, was sie innerlich wünscht: „Sie wünscht sich innig, dass er, anstatt sie zu quälen, die Liebe (...) an ihr tätigt.“ (S. 232)

Positiv an dieser Beziehung ist für Erika, dass sie sich für Klemmer bemüht, sich gut anzuziehen. Dank dieser Beziehung empfindet sie Gefühle, die ihr vorher unbekannt waren. Erika liebt Klemmer, aber sie zeigt kein Zeichen ihrer Liebe, damit sie ihm nicht unterliegt. (S. 207) Diese Angst vor Unterlegenheit liegt zum einen am Alter und zum Zweiten am Lehrer-Schüler-Verhältnis, das von der Öffentlichkeit kritisiert werden könnte. Nachdem Klemmer sie vergewaltigt hat, bricht er jeden Kontakt zu ihr ab. Erika wird so tief davon getroffen, dass sie sich entschließt, Rache an Klemmer zu nehmen, indem sie versucht, ihn umzubringen.

Das Scheitern dieser Beziehung kann interpretiert werden als ein Missverständnis über Liebe. Während Liebe für Erika Unterordnung unter den geliebten Mann bedeutet, ist sie für Klemmer die Befriedigung der sexuellen Lust.

3. 4. Thematische Analyse des Romans

3. 4.1 Frauenbild

Wie schon angedeutet, geht es in *Die Klavierspielerin* zwar auch um Sexualität, aber in erster Linie um Musik. Die Schriftstellerin hat mit diesem Roman sowie mit anderen Werken in der Öffentlichkeit Kritik hervorgerufen. Inge Arteel macht ihr Vorwürfe wegen der pessimistischen Behandlung der Probleme der Frauen, die mit den Vorstellungen des Feminismus unvereinbar ist. Man spricht sogar vom „bösen Blick“ Elfriede Jelineks.¹ Es handele sich bei ihr um ganz subjektiv erlebte Erfahrungen ohne explizite Sozialkritik.

Zieht man Erikas Masochismus und Voyeurismus in Betracht, kann dies interpretiert werden als ein Versuch, den weiblichen Körper zu entmystifizieren. Eine andere Kritik an Jelinek ist, dass sie abgesehen von dem Roman *Die Klavierspielerin* auf Autobiographie und Ich-Perspektive verzichtet hat. Dies wird als Stoß gegen das Fundament der Frauenliteratur betrachtet. Inge Arteel bestätigt, dass dieser Verzicht für Jelinek bedeute, sie glaube nicht an eine authentische Subjektkonstituierung.² Die Figur Erikas zum Beispiel entfaltet keine Persönlichkeit. Gegenstand dieses Romans ist die traditionelle gesellschaftliche Struktur und ein negatives Frauenbild. Welche Besonderheiten haben das Bild der Frau in *Die Klavierspielerin*?

¹ ARTEEL, Inge: Ich schlage so zu sagen mit der Axt drein. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zur Elfriede Jelineks Roman "Die Klavierspielerin". Genf: Copyright 1990. S. 23

² Ebd. S. 23.

3.4.1.1 Das traditionelle und negative Bild der Frau

Die Stellung der Frau in der Gesellschaft hat ihre Wurzel in den Mythen. Mythen sind vorgefasste Ideen, Dogmen, die sich in der Mentalität der Leute festsetzen und sie stark prägen. Beispiele dafür sind der Mythos der Eva in dem ersten Kapitel der Schöpfungsgeschichte und der Mythos der Schwäche der Frau. Dank seiner körperlichen Stärke ist der Mann der Beschützer der Frau. Diese soll keine anstrengenden Tätigkeiten leisten und muss zu Hause bleiben, um sich um das Haus zu kümmern, während der Mann zur Arbeit geht. So werden die körperliche Schwäche der Frau sowie ihre angebliche Unfähigkeit zum Denken und zur geistigen Tätigkeit als Grund für ihre untergeordnete Position betrachtet. Ihre biologische Funktion als diejenige, die Kinder gebärt, wurde als ihre ausschließliche, „natürliche Bestimmung“ festgeschrieben. Philosophen haben auch dazu beigetragen, Ideen zu verbreiten, die der Frau Schaden zugefügt haben. Führende Aufklärer wie Rousseau und Kant, die mit ihren emanzipatorischen Ideen die moderne Staats- und Gesellschaftsauffassung prägten, erklärten, dass die Frau unmündig und unselbständig sei.¹

Die Figuren Elfriede Jelineks sind von zwei Machtstrukturen charakterisiert: der Geschlechterdifferenz und der Klassengesellschaft. Die herrschende Ordnung ist eine Einheit von Patriarchat und Kapitalismus. Nach Jelineks Erachten könne keine einzige Instanz die Frau daraus befreien.² Die Frau erscheint in *Die Klavierspielerin* als die Untertanin des Mannes. Sie ist Opfer des Patriarchats. Zwar ist Klemmer in Erika verliebt, aber diese Verliebtheit wird nur auf sexuelle Lust reduziert. Die Autorin macht in diesem Lehrer-Schüler-Verhältnis deutlich, wie authentische Begriffe wie Liebe und Verliebtheit degradiert werden. Dadurch verliert die Frau an Wert. Sie wird nur geliebt, um ein sexuelles Bedürfnis zu befriedigen. So wird Erika als Sexualobjekt betrachtet. Der Wert der Frau wird auf den Körper reduziert. Diese Haltung findet sich in dem Standpunkt der Feministin Hélène Cixous wieder. Ihrer Meinung nach ist die Frau „ganz Körper“. „Im Fleische materialisiert sie, was sie denkt, sie bedeutet es mit

¹ H., Günter: *Frauenlexikon*. S. 215-216.

² ARTEEL, Inge. „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*.“ S. 25.

ihrem Körper.“¹ Der weibliche Körper wird in den Dienst des Patriarchats gestellt. In diesem System wird die Frau verdinglicht. Der Mann tritt als Subjekt hervor und betrachtet die Frau als ein anderes Wesen. Das ist das, was Simone de Beauvoir das „andere“ in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* nennt. Ihrer Ansicht nach sei die Unterordnung der Frau nicht biologisch bestimmt, sondern kulturell. Anders ausgedrückt: Die Wurzel der Geschlechterdifferenz muss vielmehr in der Kultur als in der Natur gesehen werden. Das bedeutet, dass Mann und Frau von Natur aus gleich sind. Der Mann hat die Unterlegenheit der Frau in der Gesellschaft bestimmt und ihr Bild durch Institutionen wie Kirche, Familie, ökonomisches System verfestigt. Dieses traditionelle Bild in *Die Klavierspielerin* kann als negativ betrachtet werden, da die oben beschriebene Rolle der Frau keine Emanzipation ist.

Überdies wird Erika nicht nur von Walter Klemmer als Objekt behandelt, sondern auch von ihrer Mutter. Da die Mutter ihren Ehemann ausgeschlossen hat, übernimmt sie die Rollen einer Mutter und eines Vaters. Sie wird zur "Agentin einer gesellschaftlichen Gewalt"², die eine männliche ist. In Anbetracht dieser Konstellation kann behauptet werden, dass die Mutter eine patriarchalische Instanz wird, unter der die Tochter Erika leidet. Ihre Mutter könnte als Komplizin der Männer angesehen werden.

3.5.1.1 Gewalt gegen die Frau

Elfriede Jelinek entschleiern die Gewalt, die die menschlichen Beziehungen prägt. Ihre weiblichen Figuren werden geschlagen, getreten oder vergewaltigt. Drei Formen der Gewalt sind in *Die Klavierspielerin* zu erkennen.

Die erste ist ihre Mutter, „Inquisitor und Erschiessungskommando in einer Person“, die Erika zu einer Ausbildung als berühmte Pianistin zwingt.

Die zweite Form ist die Potenzierung der Gewalt. Erika überträgt die erlittene Gewalt auf ihre Schüler und ihren Körper. Ihre Deformation zeigt sich am

¹ Ebd. S. 17.

² Baier, Lothar: Abgerichtet, sich selbst zu zerstören. In: *Süddeutsche Zeitung*. 16-17. Juli 1983.

deutlichsten in der Sexualität. Ihr Körper wird zum Versuchsobjekt. Diese gegen ihren Körper gerichtete Gewalt ist eine Befreiung von ihrer sexuellen Lust und Gier. Diese Gewalt ist eine krankhafte und zerstörerische Kraft, die von der mütterlichen Gewalt verursacht wird.

Die dritte Form der Gewalt der Erika ausgesetzt wird, ist die männliche Gewalt, die sich in der Sexualität ausdrückt. In der sexuellen Gewalt ist Erika erniedrigt, da sie zum Sexualobjekt degradiert wird und mehr Schmerzen als Lust empfindet. Die Vergewaltigung Erikas ist ein Beispiel dafür.

3.5.1.3 Die Mutter als Vorbild für die Tochter

Mit ihrer biologischen Gabe, Kinder zu gebären, ist die Mutter unschätzbar. Sie ist diejenige, die Leben schenkt. Deshalb ist ihre Rolle auch in der Erziehung der Kinder unentbehrlich. Viele Frauen identifizieren sich mit ihrer Mutter. Man sagt, „wie die Mutter so die Tochter.“ Die Mutter ist ein Vorbild für sie. Dabei besteht jedoch die Gefahr, dass das vorgefertigte Bild, das die Mutter für die Tochter vorsieht, für diese nicht das richtige ist.

In *Die Klavierspielerin* hat die Mutter Erika zu einer autoritären Person verändert. Die Mutter liebt ihre Tochter so sehr, dass sie Erika ihre Vorstellungen und Wünsche aufgezwungen hat. So ist Erika unfähig, selbst zu denken und für ihre Zukunft zu entscheiden. Es ist der Mutter gelungen, eine Welt ohne Mann für sich selbst zu schaffen und dasselbe hat sie sich für Erika vorgenommen.

Erika ist eine unterdrückte Frau, ohne Identität, eine Sadomasochistin, die nicht genug Kraft und Willen hat, sich zu emanzipieren. Sie ist kein Vorbild für die Leser, weil ihr Bild nur das mütterliche Bild widerspiegelt. Dieses Bild der Frau ist negativ.

3.4.2 Frauenemanzipation: Der Pessimismus Jelineks

Die Emanzipation ist der Kampf der Frau um ihre Freiheit, ihre Rechte und ihre Unabhängigkeit in allen gesellschaftlichen Bereichen. Wenn man dies als die Basis des Begriffs Emanzipation zugrunde gelegt, kann man in Bezug auf *Die Klavierspielerin* feststellen, dass in dem Roman kein Hinweis auf die Emanzipation der Frau zu finden ist. In der Passivität Erikas ihrer Mutter gegenüber gibt es kein Zeichen eines Kampfes gegen diese Tyrannei. Der Roman endet ohne Lösung, ohne Hoffnung, kurz gesagt: ohne Happyend.

Elfriede Jelinek schlägt nicht die Emanzipation als Lösung der Probleme der Frauen vor. Im Gegenteil ist sogar die Dekonstruktion des Frauenbildes ihr Ziel. „Die Dekonstruktion ist das Endstadium; Lösungen, Alternativen, sogar Hoffnung werden nicht geboten“, weil Jelinek an kein „emanzipatorisches Ziel“¹ glaubt. Sie betrachtet die Situation der Frau als pessimistisch. Sie ist der Meinung, dass die Tradition und das Patriarchat die Geschlechterverhältnisse so stark geprägt haben, dass es undenkbar ist, dass die Frau eines Tages davon befreit wird. Von daher ist kein positives Frauenbild in ihren Werken zu finden. Ihre Figuren bleiben passiv und zeigen eine falsche Initiative, die zur Zerstörung der Frau, statt zu ihrer Emanzipation führt. Hinzu kommt, dass ihre Figuren nicht sozial engagiert sind. Ihr Frauenbild zeigt wie die Frau in der herrschenden Ordnung so sehr unterdrückt wird, dass weibliche, revolutionäre und emanzipatorische Kräfte sich unmöglich entfalten können.² Sie behauptet, dass ihr Werk

nichts zu tun (hat) mit demjenigen, was manche französische Theoretikerinnen versuchen: von Frauen positive Bilder zu entwickeln als Identifikationsmuster. Das sagt mir nichts, ich selber sehe keine Lösung.³

Dies erklärt, warum Jelinek kritisiert wird. Ihre Vorstellung der Lage der Frau ist mit der des Feminismus unvereinbar. Zum einen nicht mit dem Ziel des konservativen Feminismus. Zum zweiten auch nicht mit dem radikalen

¹ ARTEEL, Inge: „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.*“ S. 22.

² Ebd. S. 30.

³ Ebd. S. 31.

Feminismus. Und zum dritten unterscheiden sich Jelineks Ansichten von denen der androgynen Gleichwerdung.

Zum Schluss fördert Jelinek keine Emanzipation der Frau. Das grundlegende Hindernis dafür ist die Macht von Tradition und Patriarchat.

3.5 Stilistische Aspekte des Romans

Elfriede Jelineks starker Pessimismus findet mittels der Sprache seinen Ausdruck in *Die Klavierspielerin*. Sie schenkt der weiblichen Identität und Sprache keinen Glauben, denn die Frau ist eine Gefangene des Patriarchats und, weil sie sich nicht davon befreien kann, besitzt sie auch keine eigene Sprache. Jelinek parodiert und ironisiert diese Sprache, die unter „grausamem Lachen“ dekonstruiert wird. Aber wie wird diese Sprache kritisiert?

Die Klavierspielerin bietet viele Variationen der Sprache an. Die Autorin „spielt“ sehr mit den Wörtern. Jelineks Prosa ist bilderreich, mit quälenden Beschreibungen der Szenen. Sie führt immer neue Wörter, neue Bilder ein. Auffallende Merkmale Jelineks Schreibweise sind ihr Metapherngebrauch, die Verwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven und die Struktur des Textes.

3.5.1 Die Metapher

Der Gebrauch der Metapher als Hauptmerkmal Jelineks springt bereits auf den ersten Seiten des Romans ins Auge. Sie finden nicht nur in kurzen Appositionen und Satzteilen ihren Einsatz, sondern auch in Konstellationen, die in vielen Sätzen und Abschnitten zu finden sind. Die metaphorischen Elemente schleichen sich in die realistische Darstellung ein und verstecken diese. Es ergibt sich daraus eine Opposition zwischen Metaphern und Wirklichkeit. Dieses Gegeneinandersetzen erschwert dem Leser/der Leserin das Verständnis, denn er/sie kann die Wirklichkeit von der Phantasie nicht mehr abgrenzen. Zunächst werden Beispiele angeführt, die zeigen, wie die Protagonisten metaphorisch dargestellt werden. Erika, die Hauptfigur, ist das Eigentum der Mutter. Sie ist „ein

jüngeres Anhängsel“ (S. 32), das von der Mutter abhängig ist, wie ein „Fisch im Fruchtwasser der Mutter, der gut genährt worden ist.“ (S. 58) „Das Tier fühlt, dass Kräfte in ihm schlummern.“ (S. 16) Sie ist „ein Stück Dachpappe im Regen.“ (S. 77) Bemerkbar ist der Vergleich von Erika und ihren Emotionen mit einem Tier und einer Sache durch Bilder ohne Schönheit mittels einer poetischen Sprache. Die Mutter wird auch so dargestellt. Sie ist „das verletzte Muttertier.“ (S. 27) Die Wohnung der beiden Frauen wird von ihr in „graues und grausames Land der Mutterliebe“ verwandelt. (S. 156) Elfriede Jelinek macht keine Ausnahme bei der Figur Klemmers. Der Schüler Erikas „saugt sich an ihr (Erika) fest, schlägt seinen Zahnkranz in Erika ein.“ (S. 74) Er ist „ein Prospekt für gesundmachenden Paddelsport.“(S. 117)

In Anbetracht dieser Beispiele werden Begriffe wie die Mutterliebe, die üblicherweise verschönert wird und die Geschlechtsorgane, die eigentlich tabuisiert werden, hier durch Metapher mit Obszönität abgebildet. Ein Beispiel für eine Metapherkonstellation: „Es zieht etwas an ihr, es zupft an Ellbogen, beschwert den Saum ihres Rocks, eine kleine Bleikugel, ein winziges geballtes Gewicht.“ (S. 104)

Die Hyperbel zielt auch darauf, die Realität zu übertreiben. Zum Beispiel erscheint die Mutter Erikas als ein „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie“. Die Beschreibungen werden mit einem so ungewöhnlichen Ton geführt, dass sie Abscheu bei dem Leser erregen können. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung der Mutter und Großmutter Erikas.

Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jeden Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann. (...) Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen schnappen unter trockener Rassel wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers, doch nichts gerät in ihre Fänge. (S. 35)

Es wird hier „eine detaillierte, Ekel erregende, vertierte Vorstellung des weiblichen Geschlechts geboten, die keine Lustgefühle veranlassen kann“.¹ Die Frauen werden gnadenlos so beschrieben, dass der Roman der Leserin keine Identifikationsmöglichkeiten mit irgendeiner Frauengestalt anbietet. Man könnte mit Marcelle Kempf über Jelineks Schreibweise behaupten:

¹ ARTEEL, Inge. S. 55.

Son style vise surtout à provoquer le lecteur, à l'irriter par un langage souvent cru, par des affirmations choquantes qui vont en quelque sorte jusqu'au bout des distractions vulgaires dont il est censé abuser.¹

3.5.2 Die Erzählperspektive

Jelineks Perspektive wird von Inge Arteel als „böser Blick“ bezeichnet, der sie mit dem Ziel der Negativität und Dekonstruktion zu einer „Manipulation der Perspektivität“ veranlasst.² In vielen Abschnitten von *Die Klavierspielerin* tauchen unterschiedliche Perspektiven auf: Sie sind manchmal zynisch, ironisch oder scheinbar objektiv, so dass es den Eindruck vermittelt, dass es mehrere Erzählfiguren gibt, die die Handlung erzählen. Daher lässt sich eine Mischung der Perspektiven feststellen. Ein Beispiel:

Die Klavierspielerin 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. (S. 5)

Mit dem ersten Satz stellt die Erzählinstanz die Szene dar. Sie erklärt und kommentiert gleichzeitig. Aber die Charakterisierung Erikas wird aus der Perspektive der Mutter gegeben. Die Mutter bezeichnet sie als „ihren kleinen Wirbelwind“. Die Erzählfigur stellt Erika als *Die Klavierspielerin* vor und kurz danach setzt sie die Beschreibung aus der Perspektive der Mutter fort. Daher kann man von einem Widerspruch in der Darstellung Erikas sprechen. Dieser Widerspruch liegt darin, dass eine erwachsene und berufstätige Frau als Kind bezeichnet wird. Die Erzählfigur berichtet über Erika Kohut, aber sie benutzt dazu die Perspektive einer der Protagonisten (die Mutter): Aus „Erika“ wird „das Kind.“

Die Mischung der Perspektiven drückt sich auch in dem Erzähltempus aus. Die typische und geeignete Erzählzeit ist das Präteritum. Aber in dem Roman wird das Indikativ Präsens, das normalerweise für eine Unmittelbarkeit des Geschehens steht, verwendet. Mittels des Indikativs Präsens stellt die Erzählfigur eine unmittelbare Welt dar. Aus dem Mund einer Erzählfigur würde der

¹ KEMPF, Marcelle: „Elfriede Jelinek ou la magie du verbe contre l'abêtissement et le conformisme“. *Extrait des annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nile*. N°33. 1977. S. 134-135.

² ARTEEL, Inge: „Ich schlage so zu sagen mit der Axt drein“. S. 54.

oben zitierte Satz normalerweise so ausgesprochen: „Die Klavierspielerin Erika Kohut *stürzte* wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter *teilte*.“ Und genau diese Mischung der Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit ist ein Beweis dafür, dass es für einen Leser/eine Leserin schwer ist, das Erzählen von dem Wahrnehmen in dem Roman abzugrenzen. So wird das Erzählen mittels einer Außen- und Innenperspektive durchgeführt:

Wo sich Innen- und Außenperspektive in der Erzählung überlagern, ist es für den Leser meist recht schwierig oder sogar unmöglich zu entscheiden, ob eine bestimmte Ansicht einer zentralen Romanfigur oder der Ansicht eines peripheren oder auktorialen Erzählers zuzuordnen ist. Wir haben es hier (...) mit der Unterscheidung zwischen Wahrnehmendem und Erzählendem zu tun.¹

Neben der Mischung der Perspektiven wird die Erzählfigur zu einer Sie-Erzählerin. In manchen Äußerungen versucht die Erzählfigur sich zu profilieren, indem sie Kommentare zum Geschehen gibt und die Thematik verallgemeinert:

Im Wiener Wurstelprater unterhält sich das kleine, in den Praterauen das geile Volk, jedes auf seine Weise. (S. 130)
Beide Geschlechter wollen immer etwas grundsätzlich Gegensätzliches. Mann und Frau stehen sich wieder einmal eingefroren im Streit gegenüber. (S. 142)

Die Erzählfigur hat auf diese Weise die Möglichkeit, innerhalb und außerhalb der Welt der Charaktere teilzunehmen: Wenn sie in derselben Welt wie die Charaktere lebt, ist sie eine Ich-Erzählerin, aber wenn sie außerhalb der Welt der Charaktere lebt, wird sie eine Sie-Erzählerin.

Schließlich ist die Schreibweise von Elfriede Jelinek satirisch, kühl, ohne Mitleid. Ihr Ziel ist es damit die Entlarvung und Zerlegung der sozio-politischen Machtstrukturen zu bewirken. Ihre Kritik an diesen Strukturen ist eine Mischung aus Brutalität, Leid und Lachen und trägt keine Spuren von Schönheit in der Beschreibung. Sie will das Unnennbare nennen, wie sie es in der Wirklichkeit sieht. Diese Wirklichkeit wird dargestellt, ohne zu versuchen, die Fehler und die Mängel zu verbergen. Im Gegenteil übertreibt sie diese Realität sogar.

¹ARTEEL, Inge: „Ich schlage so zu sagen mit der Axt drein“. S.61.

3.5.3 Das sprachliche Verfahren

Nach der Lektüre des Textes lässt sich bemerken, wie schwierig es ist, das sprachliche Verfahren von der Handlung oder von den Figuren zu trennen. Nur selten wird zwischen direkter und indirekter Rede unterschieden. Man weiß nie mit Sicherheit, ob eine Figur spricht, besprochen wird oder fremdgesteuert spricht. Hinzu kommt, dass der Dialog nicht deutlich gekennzeichnet ist, da ein wichtiges Schriftzeichen der traditionellen Kennzeichnung eines Diskurses fehlt: die Anführungszeichen.¹ Demzufolge hat der Leser/die Leserin den Eindruck, dass es um einen Bericht geht, ohne die Beteiligung der Protagonisten, die keinen Dialog führen. "Die Mutter sagt, jetzt stirbt sie bald endgültig, der Wille ist da, und das Herz ist schon schwach. Die Tochter empfiehlt der Mutter nicht zu übertreiben!" (S. 158) Es fehlt ein Meinungs austausch im Text.

3.5.4 Kreisende Struktur: Anfang und Ende

Die Struktur des Textes weist ein Fehlen einer Handlungschronologie und einer Entwicklungslogik auf. Die Handlung der Geschichte lässt sich als Kreis zeichnen. Tatsächlich berichten die ersten Sätze des Romans über die Situation Erikas und deren Versuche, dem mütterlichen Terror zu entkommen. (S. 5)

Aber dieser Versuch scheitert und am Ende des Romans flüchtet Erika, erniedrigt, geschlagen und vergewaltigt von dem Mann, von dem sie eine Erlösung erhofft hat, in die ausweglose mütterliche und zerstörerische Liebe. Der Roman endet mit diesen Worten: "Erika weiss die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt." (S. 283) Der Lebenskreis der Klavierspielerin Erika schließt sich an derselben Stelle, der sie eigentlich entfliehen wollte. Der Anfangs- und Endpunkt der Handlung ist die mütterliche Wohnung. Der Roman lässt keinen Ausweg erkennen, sondern zeigt eine hoffnungslose und tödliche Entwicklung. Die Autorin legt am Anfang

¹ HOFFMANN, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach und Kulturkritik im Erzählwerk*. Wiesbaden: Wesdeutscher Verlag. 1999. S. 158.

des Textes fest, was an seinem Ende geschieht. Diese kreisende Struktur ohne Lösung am Ende der Geschichte deutet auf Jelineks Skepsis der Situation der Frau gegenüber hin.

4. C'est le soleil qui m'a brûlée

4.1 Kontext des Romans

4.1.1 Der literarische Kontext

Der Roman wurde von der Kamerunerin Calixthe Beyala 1986 geschrieben, also nachdem Kamerun seine Unabhängigkeit erlangt hatte. Nach diesem politischen Ereignis ist die Entwicklung des Landes das dringendste Bedürfnis. Die Gründung von Städten schafft neue Probleme: Die Jugend verlässt die Dörfer und die Zahl der Stadtbewohner vergrößert sich. Dies verursacht eine Kluft zwischen Dörfern und Städten. Nach der Kolonisation ist zu bemerken, dass Afrikaner im Allgemeinen und insbesondere die Kameruner das Leben der Europäer annahmen. Sie möchten sich mit ihnen identifizieren und deren Gewohnheiten auf Afrika übertragen. Von nun an verlieren die traditionellen Werte ihre Wichtigkeit zugunsten der neuen. Die Unabhängigkeit bedeutet auch einen Machtwechsel. An Stelle der Europäer kommt eine neue Elite an die Macht. Was festgestellt wird, ist, dass die Bevölkerung unter dieser neuen Elite noch mehr leidet. Die neuen Machtinhaber bereichern sich, anstatt die Bevölkerung aus der Unterentwicklung herauszuholen. Sittliches Verderben, Veruntreuung von Geldern, Anarchie statt Demokratie und soziale Ungerechtigkeit sind die Probleme, mit denen die Bevölkerung konfrontiert wird. Viele Jahre nach der Unabhängigkeit haben die afrikanischen Länder immer noch Schwierigkeiten, ihre Entwicklung voranzubringen.

Was den literarischen Kontext betrifft, so erlebt Kamerun seit dem Beginn der 50er Jahre ein Aufblühen der Literatur, das über die Grenzen des frankophonen Afrikas hinausgeht. Der kamerunische Roman begann mit der Veröffentlichung von *Ville Cruelle* von Mongo Beti 1954. Zwei Perioden können in der Entwicklung der kamerunischen Literatur festgestellt werden.

Zwischen 1950 und 1960 bildete sich unter der Leitung von Mongo Beti und Ferdinand Oyono die erste Generation von Autoren, die Themen wie den Kolonialismus und das missionarische Werk behandelten. Das war eine Literatur, die sich gegen die Beherrschung des Landes durch die Europäer richtete. Nach 1960 bemühte sich die zweite Generation von Schriftstellern darum, die soziokulturellen Probleme deutlich zu machen, die mit der Unabhängigkeit aufgetreten sind.

Die Frauen treten auf einer von Männern dominierten literarischen Bühne erst ab 1969 mit *Rencontres essentielles* von Thérèse Kuoh-Moukoury auf. Andere Frauen wie Lydie Dooch-Bunya, Werewere Liking und Calixthe Beyala folgten ihr. Nach der Veröffentlichung blieben ihre Werke unbemerkt.

Calixthe Beyala gehört zu der zweiten Generation der afrikanischen Autorinnen, die seit der Unabhängigkeit schreiben. Geboren 1961 in einem Elendsviertel in Douala (Kamerun), studierte sie in Afrika und Europa und lebt seit vielen Jahren in Paris. Ihre Werke stehen im Brennpunkt des öffentlichen Interesses, weil sie einerseits als sittenlos, pornographisch, andererseits als authentischer Ausdruck einer weiblichen Sensibilität betrachtet werden. Ihre Texte erzählen die Lage der afrikanischen Länder nach der Unabhängigkeit. In dieser Perspektive sind ihre Texte wie die der anderen soziale, politische und kulturelle Kritiken der neuen Elite in der Hoffnung auf ein besseres Leben der Bevölkerung.

Beyala fordert die politische, ökonomische, soziale und sexuelle Unabhängigkeit der afrikanischen Frau. Zwar wurden diese Themen schon von anderen Schriftstellerinnen behandelt, aber Beyala wiederholt sie in ihrem ganz eigenen Stil. Im Gegensatz zu den anderen kamerunischen Schriftstellerinnen hat Beyala mit ihrem ersten Roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Beyala behandelt eine Vielzahl von Themen: von der Tradition bis zur Modernisierung mit allen Unruhen und Veränderungen, die nach dem Kontakt mit Europa die Entwicklung Afrikas im Allgemeinen und besonders von Kamerun verhindern. Darüber hinaus betont die Autorin die Situation der Frau, Sexualität und soziale Ungerechtigkeit. Alle diese Themen haben einen gemeinsamen Nenner: die Lebensbedingungen der Frau in Kamerun und in Afrika. Ihr Blick ist ein Blick auf die Zukunft der Frau. Sie fordert deshalb die Befreiung der Frau. Sie

ist der Meinung, dass die Frau nicht nur Pflichten hat, sondern auch das Recht auf Freiheit und eigene Meinungsäußerung. In diesem Sinne sagt sie: „égalité des sexes, c'est du domaine de l'abstrait.“

Der Roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*, dessen Titel der siebte Reim des ersten Gedichts aus *Cantique des cantiques* ist, wurde 1987 veröffentlicht. Die Handlung spielt in einem Elendsviertel in Kamerun, der Teil der Jugend Beyalas ist, wo auch die Hauptfigur des Romans Ateba geboren wurde. So trägt das Buch autobiographische Züge. „J'ai vécu mon enfance dans des bidonvilles dans une sorte de mixture culturelle.“ Im Kern des Buchs stehen folgende Themen: Prostitution, Elend der Vorstädte und die Unterordnung der Frau. Die Hauptfigur Ateba Léocadie, deren Vater unbekannt ist und deren verstorbene Mutter eine Prostituierte war, lebt mit ihrer Tante Ada in einem Elendsviertel. Sie erlebt Gewalt und sexuelle Provokation. Deswegen schlägt Ateba die Befreiung der Frau vor. Sie isoliert sich innerlich und schreibt einer fiktiven Frau. Nach dem Tod von Irène, ihrer besten Freundin, verfällt sie dem Wahnsinn und tötet einen Freier.

Schließlich ist Calixthe Beyala eine engagierte Autorin.

4.1.2 Der soziokulturelle Kontext

Die Hauptfigur Ateba ist in einem Elendsviertel geboren. Ihr Inneres wird von diesem Milieu stark geprägt.

Der soziokulturelle Kontext des Romans ist die Periode nach der Erlangung der Autonomie. Hier werden Bilder einer multikulturellen Gesellschaft, in der Geld als Macht betrachtet wird, geschildert. Die Figuren Beyalas leben in dem Armenviertel „QG“ und sind Menschen, die ihre Dörfer für die Stadt verlassen hatten.

Tous ont déserté leurs champs au village avec juste assez d'argent pour payer le train et venir au pays de la culture et de la civilisation.(...) Et ils arrivent là, jeunes loups déracinés volontaires accrochés à leur concentré d'illusions, ils arrivent pour découvrir que d'autres encore plus avides (...) ont déjà pris possession de tout. (...) Ils ne rentreront plus chez eux, ils attendent là, (...). (S. 110)

Doch hat die Stadt ihnen kein Glück gebracht. Der größte Teil der Bevölkerung lebt nicht nur in Armut, sondern auch lebt mit Korruption, Gewalt der Regierung und sozialer Ungerechtigkeit. Als die Gendarmen den „QG“ besichtigen, kommen sie nicht mit dem Ziel, die Personalausweise zu kontrollieren, sondern vielmehr, um zu prügeln, zu stehlen und zu vergewaltigen:

Des soldats, mitraille au poing, débouchent de partout, cernent la rue, pénètrent dans les maisons.

<< Que personne ne bouge! Vérification de papiers!>>

(...) De partout, les ordres fusent, on les fouille, on réclame les cartes d'identité et de vote, on frappe. (...) Les soldats embarquent les radios-cassettes, les tourne-disques, les frigos.

(...) Que faire? (...) Implorer la pitié? Courir jusqu'à ce qu'une balle arrête la fuite? (S. 106-107)

Die Polizei, deren Pflicht ist, die Bevölkerung zu beschützen, wird zum Repressionsinstrument umgewandelt. Die neue Elite an der Macht hat die „weiße“ Diktatur durch eine „schwarze“ ersetzt. Die neue afrikanische Gesellschaft wird durch den Kontakt mit der europäischen Zivilisation eine gemischte Gesellschaft, in der sich zwei Kulturen treffen. Doch je mehr die Afrikaner die neue Kultur kopierten, desto schneller vernachlässigten und vergaßen sie ihre traditionellen Werte. Sie haben nicht nur ihre Werte verloren, sondern auch ihre Identität. Paradoxerweise nahmen sie eine neue Kultur an, aber halten an den alten Werten fest, wie zum Beispiel die Jungfräulichkeit der Mädchen in dem Roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Diese Reinheit, die von der Gesellschaft verlangt wird, steht im Widerspruch zu der Realität des Armenviertels. Und die Tatsache, dass die Tradition in einer Gesellschaft, die vom Verfall der Sitten geprägt ist, von dieser Reinheit besessen ist, macht die Ironie der Hauptfigur Ateba aus: „La pureté, cette pureté que la coutume prétend garder de haute lutte, en la parfumant de théories et en la souillant d'incohérences.“(S. 135)

Außerdem bietet die neue Gesellschaft ihrer Jugend keine Zukunft. Die Kinder dieser Gesellschaft, die in den Romanen Beyalas beschrieben werden, sind von den Eltern vernachlässigte und ausgebeutete Kinder. Dieses Phänomen ist in der afrikanischen Gesellschaft neu wie Marie-Aimée Hélie-Lucas behauptet: „Le nombre d'enfants africains abandonnés s'élève à trente mille. Ceci est un

phénomène nouveau en Afrique“.¹ In der traditionellen Gesellschaft dagegen war ein Kind ein Beweis von Reichtum. Und je mehr Kinder eine Familie hatte, desto reicher war sie, denn Kinder trugen mit ihrer Leistung auf den Feldern zu dem Reichtum der Familie bei. Aber dieser Status der Kinder hat sich verändert. Tatsächlich ist festzustellen, dass die hohe Geburtenziffer einer erhöhten Quote der Kindersterblichkeit gegenübersteht. Diese schlimme Lage der Kinder wird durch die Armut der Eltern, Hunger und Krankheiten verursacht. Im Roman heisst es: „Certaines familles dînent, d'autres comptent les jours qui se passeront encore avant le prochain repas.“(S. 94) Die Welt der Kinder ist eine grausame, arme und schreckliche Welt wie die Atebas:

Le boulevard se rétrécit, devient sale, puis crasseux. (...) Derrière une colline d'ordures, le QG. Les enfants prostrés, la tête sur les genoux, répugnent à regarder le manguier qui ne ploie plus sous le poids du fruit. C'est là qu'Ateba est née. (...) C'est là-bas que, les jambes lasses, la tête pleine d'autres vies, elle s'est engluée dans la misère.(S. 73-74)

Die Kinder haben heute keine Bedeutung mehr. Ihr Leben zählt für niemanden: „Après tout qu'importe la vie d'un gosse dans ce pays où tout est constamment à l'état embryonnaire? Les gosses seront toujours maigres et n'auront jamais le temps de devenir vigoureux.“(S. 131-132) Sie haben die Vorteile, die sie in der traditionellen Gesellschaft genossen, in der modernen verloren.

Ateba ist ein Kind der neuen Gesellschaft und wird von deren Realitäten geprägt.

¹ GALLIMORE, Rangira: *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala*. Paris: L'Harmattan 1997. S. 43

4.2 Die Hauptfigur Ateba

4.2.1 Äußeres Erscheinungsbild Atebas

Calixthe Beyala betont nicht viel das Äußere ihrer Heldin. Sie spielt kaum darauf an. Dennoch helfen einige Elemente, Atebas äußeres Bild zu zeichnen. Ateba ist eine sehr schöne Frau. Ihre Schönheit wird bereits auf den ersten Seiten des in kursiver Form angeführten Vorwortes des Romans angegeben: „J’ai connu Ateba lorsqu’elle entrait dans sa dix-neuvième année. Tous s’accordaient à la trouver belle.“(S. 11) „Tous“ ist ein Beweis, dass viele Leute die Schönheit Atebas bemerkt haben und „s’accordaient“ verstärkt diese Idee. Ihre Schönheit kommt auf der ersten Seite des Romans zum Ausdruck. "Je suis noire et pourtant belle, filles de Jérusalem."

Der Titel betont die Tatsache, dass die Schwarzen nicht für die Farbe ihrer Haut verantwortlich sind. Vielmehr sollten sie darauf stolz sein: „Je suis noire et pourtant belle.“ Atebas Schönheit erregt Aufsehen bei den Männern: „Lentement, Ateba se lève et se dirige d’un pas traînant vers la maison, sous l’oeil admiratif des hommes qui, les sens tendus, écoutent ou feignent d’écouter Etoundi.“(S. 37) Ihr Erscheinungsbild beeindruckt auch Jean Zepp, der sie heiraten will: „Ce corps de femme, ces fesses, ces seins, cette intelligence, il n’en a jamais rencontré de pareils! D’ailleurs, il n’y a pas que cela. Le caractère, le port de tête, les gestes.“ (S. 65)

Wie die Leute ihrer Generation zieht sich Ateba wie eine Europäerin an. Aber sie kleidet sich auch in traditioneller Weise. Mal wie eine Europäerin angezogen: „Elle est attifée comme une vamp. Tee-shirt moulant. Minijupe. Taille bardée de cuir.“(S. 72) Mal wie eine traditionelle Frau: „Un pagne serré sur son buste, un foulard indigo dans les cheveux“.

Atebas äußere Erscheinung ist das Ergebnis der Mischung der traditionellen afrikanischen Kultur mit der europäischen. Ihre Kleidung zeigt, inwiefern die Europäer das Leben der Afrikaner beeinflusst haben. Ateba verkörpert die moderne afrikanische Frau.

4.2.2 Das psychologische Profil

4.2.2.1 Ateba: Opfer der modernen Gesellschaft

Atebas Welt ist nicht nur die Armut, sondern auch eine Welt, wo Frauen sich prostituieren: Ihre Mutter Betty, ihre Tante Ada und ihre beste Freundin Irène sind Prostituierte. Sie hat ihre Kindheit nicht richtig gelebt. Sie bedauert dies jetzt mit neunzehn „Revenir vers cette enfance tombée trop tôt.“(S. 83) Was Ateba eigentlich fehlt, ist ein Vater. Sie hat ihn nicht kennengelernt. Vielleicht hätte eine väterliche Liebe und Anwesenheit ihr Glück bringen können. Leider ist dies nicht der Fall gewesen. Ateba behält ihre Gefühle für sich. Niemand kann sie verstehen. Sie fühlt sich ausgeschlossen und ist darum verwirrt. Sie hat die Lebensfreude junger Mädchen verloren. Und dieser Mangel ist typisch für die neue Generation, zu der Ateba gehört. Die vorherigen Generationen waren glücklicher. Eine Figur im Roman äußert sich dazu wie folgt: „Quelle génération! Mon Dieu quelle génération! De mon temps on naissait les larmes aux yeux et le sourire aux lèvres!“ (S. 51) Im Gegenteil dazu ist Ateba immer traurig ohne Lust, weiter zu leben: „Les yeux tristes, le regard lointain (...), Ateba n'a jamais su quand pleurer et quand rire.“ (S. 51)

In dem Armenviertel hat Ateba wie alle anderen Kinder keine Zukunft: „Comment lui expliquer que le QG ne mène nulle part et que son avenir s'élève immobile, telle une montagne dévastée de flammes.“(S. 73) Mit neunzehn träumt jeder Jugendliche. Man schmiedet Pläne für die Zukunft. Aber dies ist anders bei ihr:

Car tous ignoraient que derrière la jeune fille de dix-neuf ans qui errait silencieusement à travers les ruelles boueuses du QG, trottinait l'ombre de la femme qui, (...) se demandait ce qu'elle allait bien pouvoir bien faire. (S. 12)

Außerdem nehmen ihr Armut und Unglück bei anderen den Willen und die Lust, auf etwas Schönes und Besseres zu hoffen: „(...) Je la voyais vivre au jour le jour, sans joie ni surprise. (...) Je la voyais s'embourber dans la vie sans bouger le bout du ciel ennuyeux au-dessus de son crâne, (...) les yeux desséchés par l'enfer des autres.“(S. 31 und S. 25) Ateba ist jung, aber denkt manchmal an

den Tod. Dennoch macht ihr diese Idee Angst: „Mais comment diable peut-elle si jeune penser à la mort? (...) Elle ne veut pas mourir. (...) Elle est Ateba, jeune, belle, dynamique, avec des milliers de lunes devant elle (...).“ (S. 25) Atebas Leben in dem „QG“ scheint hoffnungslos zu sein. Sie hat keine Zukunft.

Nicht nur das Elend ist ein Hindernis für ihr Glück, sondern auch die Sitten. Ateba hat dank der Unabhängigkeit Kameruns wie andere Mädchen die Schule besucht. Aber die Bildung öffnet ihr keine Horizonte, weil sie die von der Tradition festgelegte Rolle der Frau, erfüllen muss: heiraten und Kinder gebären. Das ist das Schicksal aller Frauen der traditionellen Gesellschaft und auch Atebas. Ihre Tante bemüht sich darum: „J’ai réussi à lui programmer la même destinée que moi, que ma mère, qu’avant elle la mère de ma mère. La chaîne n’est pas rompue.“ (S. 12) Ateba kann sich von diesen Sitten nicht befreien: „Marcher hors de la coutume. Mais ses pas qui la fuient la ramènent vers elle, vers ses lois, vers ses interdictions.“ (S. 82)

Was die Heirat betrifft, so haben Frauen kein Recht, sich ihren Lebenspartner selbst auszuwählen. Man kann die Heirat als Geschäft betrachten, denn der Bräutigam muss der Familie seiner Braut Geld und Geschenke geben, bevor die Eheschließung stattfinden darf. Er „kauft“ sie einfach und ihr Wert ist von ihrer Schönheit und Jungfräulichkeit abhängig. Dies ist der Grund, weshalb die Eltern die Reinheit der Mädchen immer kontrollieren müssen. Auch Ateba muss mit Abscheu diese Kontrolle über sich ergehen lassen (S. 81-82). Die Tradition ist deswegen gegen die Freiheit Atebas. Sie kann sich nicht davon befreien: „Partout elle se heurte aux écueils de la tradition. Partout, ils s’amoncellent, bouchant la vue, obstruant la gorge, éraflant la main tendue vers la lumière.“ (S. 87)

Man kann festhalten, dass Ateba sich von der Tradition gefangen fühlt und sie als Hindernis für ihre Zukunft betrachtet: Damit hat sie ihre Hoffnung verloren. Nichts ist mehr wichtig.

4.2.2.2 Atebas Abscheu vor den Männern

Atebas Innere ist von einem Widerwillen den Männern gegenüber geprägt. Der Hauptgrund ist die Gewalt, die ihre Mutter und ihre Tante und sie selbst erlebt haben. Ihre Mutter wurde vor ihren Augen verprügelt. In ihrer Kindheit hat sie ihre Mutter leiden sehen müssen, was ihre Psyche stark geprägt hat. Ateba hasst Männer, die von dem Körper ihrer Mutter profitierten: Sie sieht im Mann den Herrn über die Frau. Mit ihm ist sie unglücklich.

Auch das Leben mit ihrer Tante hat wenig an ihrer Auffassung über die Männer geändert. Als sie Gewalt und Provokation erlebt, wird ihre Abscheu zu Hass:

Tu me frappes. Je devrais sans doute m'excuser d'être femme, dire oui à tes ordres et merci quand tu me frappes.(...) Tu représentes pour moi, femme, tout ce que j'exècre chez l'homme, ce mélange d'arrogance et de vanité absurde, de sérieux et d'inanité chaotique, tout ce que je vomis. (S. 124)

Der Abscheu Atebas Männern gegenüber ist nur das Ergebnis ihrer Erfahrungen, einerseits aus dem Zusammenleben mit ihrer Mutter und ihrer Tante Ada, und andererseits aus ihrer Beziehung zu Männern.

4.2.2.3 Die innere Revolte Atebas

Die oben erwähnten traurigen Erfahrungen haben bei Ateba eine innere Revolte ausgelöst. Ateba will sich von ihrer Situation befreien, aber viele Hindernisse stehen ihr im Weg: die Tradition und die Angst vor den anderen, denn als Frau hat sie kein Recht auf eine freie Meinungsäußerung. Allmählich bildet sich in ihr eine Auflehnung gegen alles. Sie schafft sich eine innere Welt, in der sie allein lebt. Sie schließt sich von den anderen ab. Diese Welt ist eine kommunikationsarme Welt: „Elle décide de monologuer. Elle aime ça.“(S. 26) Diese Monologe sind überall im Text zu bemerken. Unfähig mit den anderen zu sprechen schreibt Ateba fiktiven Frauen. Sie sind ihre Freundinnen in ihrer erfundenen Welt, ihre Gesprächspartnerinnen: „Elle a écrit aux Jeanne, aux Pauline, aux Carole.(...). Pas une fois elle n'a écrit à l'homme, cette idée n'a

jamais effleuré son esprit.“(S. 43) Die Männer sind von dieser Welt ausgeschlossen. Ihre innere Welt ist ein Mittel für sie, die bittere Wahrheit ihres täglichen Lebens zu ertragen. Und sie ist dabei glücklich: „Quelquefois ses visions étaient si précises et si réelles qu’une puissante vague de bonheur l’assaillait (...)“.(S. 98) Dieses Glück hält sie von der Armut, der Korruption fern.

Atebas Visionen können als Ausdrucksform der Geisteskrankheit gesehen werden. Ihre Krankheit am Ende des Romans hat mit dem Tod ihrer Mutter angefangen. Sie leidet unter dem Schmerzen: „Elle avait violemment mal à la tête, ou aux yeux, ou aux pieds. La douleur qui en général émergeait d’un lieu précis, jaillissait et scintillait pêle-mêle dans son crâne...“ (S. 56). Der Tod ihrer besten Freundin Irène macht das Maß voll. Die Geisteskrankheit erreicht mit diesem Tod ihren Höhepunkt. In diesem Wahnsinn ermordet sie einen Freier.

Atebas Krankheit kann interpretiert werden als ihre Unfähigkeit, sich an das Leben der modernen Gesellschaft anzupassen. Sie übernimmt mit ihren Visionen und ihrer Reinheit die Rolle einer Priesterin, die diese Fähigkeit hat, mehr in der Zukunft lesen zu können und auf diese Weise sich von der Armut fernzuhalten.

4.3 Die Figurenkonstellationen

Im Folgenden werden Atebas Beziehungen zu weiteren Protagonisten im Roman untersucht.

4.3.1 Die Beziehung Ateba-Betty

Der Beruf von Betty als Prostituierte spielte eine entscheidende Rolle in der Kindheit Atebas. Ihr Bild als Spiegel und Vorbild Atebas war problematisch und dieses Bild erklärt Odile Cazenave in ihrem Werk *Femmes rebelles. Naissance d’un nouveau roman africain au féminin*: „C’est certes l’image d’une femme qui cherche à séduire l’homme, avant de chercher à lier contact avec son

enfant; mais c'est aussi l'image d'une femme belle, maquillée et qui sent bon, quelqu'un à qui l'on veut ressembler."¹ Ateba liebt ihre Mutter. Diese kleidet sich modern und übt einen Einfluss auf ihre Tochter aus, die versucht, sich wie die Mutter anzuziehen und ihr zu ähneln:

Enfant, Ateba voulait ressembler à Betty. Elle portait ses pagnes et ses chaussures trop grandes pour ses petits pieds. Elle s'observait. (...) Elle lui ressemblait physiquement et elle se plaignait à imaginer que sa vie n'était qu'un prolongement de celle de Betty. (S: 82)

Da Betty keine Zeit hatte, auf ihre Tochter aufzupassen, war Ateba vielmehr diejenige, die sich um ihre Mutter kümmerte. Betty war keine gute Mutter für Ateba, denn sie konnte mit ihrem Beruf als Prostituierte ihre Rolle als Mutter nicht erfüllen: „Betty, un exemple unique, avec sa nonchalance, ses gestes trop longs qui n'achèvent rien: L'éducation, le savoir, la tendresse, le repas, et Dieu sait quoi encore.“(S. 128-129) Ateba ist durch dieses Leben mit Betty erwachsen geworden, indem sie die Verantwortung für ihre Mutter übernommen hat. Aber sie blieb ein Kind. Außerdem hat die wiederholte Abwesenheit Bettys Ateba tief getroffen. Der Mangel an Kommunikation hielt Ateba davon ab, dass sie ihrer Mutter ihre Liebe aussprechen konnte: „Elle voulait lui dire „Betty, je t' aime“. Mais les mots ne venaient pas, et ils n'étaient jamais là quand elle leur demandait de venir.“(S. 104) Für Betty war die Prostitution der einfachste und schnellste Weg, sich mit den Problemen des Lebens auseinanderzusetzen.

Ateba hatte keine gute Beziehung zu ihrer Mutter. Die Prostitution ihrer Mutter war ein Hindernis für eine glückliche Kinderheit. Trotzdem hat Ateba ihre Mutter lieb.

4.3.2 Die Beziehung Ateba-Ada

Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Misshandlung Atebas durch ihre Tante Ada. Diese betrachtete sie mehr als eine Dienerin als eine Nichte: „Ateba recevait sa dose d'ordres thérapeutiques qu'Ada lui administrait.“(S. 12) Die Tante Atebas lebt in dem Paradoxon der neuen Gesellschaft. Einerseits übt

¹ CAZENAVE, Odile: *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan 1996. S. 20.

sie ihren Beruf als Prostituierte aus und andererseits fühlt sie sich dazu verpflichtet, die Sitten zu respektieren. Ihre Sorge ist es, Ateba die traditionelle Rolle und Werte einer Frau beizubringen. Dazu kommt, dass diese unmoralische Frau durch die Jungfräulichkeit Atebas sich viel Geld mit einer zukünftigen Heirat Atebas erhofft.

Wie früher mit Betty besteht auch zwischen Ateba und Ada keine Kommunikation. Sie leben zusammen, ohne sich richtig zu kennen:

Ada ne l'a jamais vraiment regardée, elle ne la connaît pas, elles ne se connaissent pas, elles vivent côte à côte depuis des années sans se voir, sans se connaître, elles mourront sans s'être réellement vues. Ada l'a toujours appelée <<ma fille>>, elle a toujours apprécié sa docilité et son obéissance.(S. 30-31)

Es ist eine Beziehung ohne mütterliche Liebe.

Ada tut ihr manchmal Gewalt an: „Ada la cravate. Le tissu craque. Elle la gifle.“(S. 76) Ateba fürchtet sie, so dass kein Dialog zwischen ihnen möglich ist. Es gibt nicht das Vertrauen, das Ateba es ermöglichen kann, Ada ihre Geheimnisse und Gefühle anzuvertrauen. Als Heranwachsende braucht sie eine Mutter oder eine andere Frau, die ihr helfen kann, das Leben zu verstehen. Aber wegen des mangelnden Dialogs behält Ateba ihre Fragen für sich und hat sogar Angst, ihre Gefühle zu äussern. Adas Bosheit hält Ateba davon ab, für sie Liebe zu empfinden. Ateba weigert sich, Ada als eine Mutter zu betrachten. Sie hat vielmehr ein Hassgefühl für sie.

Zusammenfassend hat Ada Betty im Herzen Atebas nicht ersetzen können. So war die Beziehung Ada-Ateba kein Mutter-Tochter-Verhältnis, sondern eine gefühllose Beziehung ohne Vertrauen und Verständnis. Aber der Mangel an Kommunikation mit Ada wird durch eine andere Figur beseitigt: Irène, Atebas beste Freundin.

4.3.3 Die Beziehung Ateba-Irène

Es ist nicht Ada und Betty gelungen, Gesprächspartnerinnen für Ateba zu werden. Ateba findet in Irène eine Freundin ihres Alters, mit der sie besonders vertraut ist und mit der sie mit ihren Geheimnissen teilen kann. Diese Beziehung zu Irène ist sehr intensiv. Sie ist für eine junge Frau wie Ateba sehr wertvoll, weil sie in Irène jemanden gefunden hat, der die Welt mit den gleichen Augen wie sie sieht.

Irène ist auch Prostituierte. Den Eltern ist der Beruf ihrer Tochter gleichgültig. Nach der Schule wird Irène Prostituierte, denn das ist ein schneller Weg für sie, Geld zu verdienen. Sie ist die Vertraute. Mit Irène hat Ateba diese Freiheit, die ihr vorher fehlte, über alles zu reden. Aber im Gegensatz zu Ateba hat Irène eine andere Meinung über Männer. Sie hasst sie nicht. Irène träumt von einem Zuhause mit Mann und Kindern:

Mourir ne me fait pas peur. C'est penser que je suis passée sur la pointe des pieds. J'aurai tant voulu avoir une maison bien à moi, tu comprends? Une vraie maison avec un homme et des enfants.

-Tu supporterai ça, toi, le poids d'un homme à longueur de journée, à longueur d'année?

-Mais c'est lui qui donne la vie. C'est lui qui me rend à la fois réelle et vraie. Sans lui, je n'existe pas, je ne suis qu'une illusion et personne ne me continuera. (S. 163)

Sie ist der Meinung, dass der Mann unentbehrlich für eine Frau ist. Sie hat ohne ihn keinen Grund zu existieren. Das ist der Grund, weshalb sie sich weigert, das Baby, das sie erwartet, zu bekommen, ohne verheiratet zu sein. Sie entschließt sich, abzutreiben. Aber die Abtreibung verläuft schlecht und sie verliert dabei ihr Leben. Irènes Tod ist für Ateba unerträglich. Sie fühlt sich dafür verantwortlich, denn sie hat Irène nicht davon abgebracht, abzutreiben. Als Freundin hätte Ateba ihr helfen sollen, ihre Meinung zu ändern. Die einzige Person, die sie wirklich geliebt hat, ist nicht mehr für sie da. Die Freundschaft mit Irène war ihr einziges Glück in dem Armenviertel, ein Mittel, das Elend und ihre Auseinandersetzungen mit Ada zu vergessen. Sie empfindet tiefen Schmerz und ist untröstlich.

Die Beziehung zwischen Irène und Ateba bedeutet mehr als eine einfache Freundschaft. Sie kann interpretiert werden als der Ausgleich für den Mangel an Liebe, an Kommunikation, die Ateba bei Betty und Ada erleiden musste.

4.3.4 Die Beziehung Ateba-Jean Zepp

Jean Zepp ist der Adas Untermieter. Er ist ein ehrgeiziger Mann und macht Ateba den Hof, aber diese, die am Anfang Zuneigung für ihn empfunden hatte, weist ihn ab, ihn zu heiraten. In Wirklichkeit wollte Jean nur eine sexuelle Beziehung zu Ateba, ohne sie aber heiraten zu wollen. Er hatte schon viele Geliebten und Ateba würde Teil von seiner „Sammlung“. Für ihn ist es ein wichtiger Punkt in der Rolle der Frau, dass sie ihren Mann sexuell befriedigt. Die Frau hat für ihn keine wichtige Bedeutung, er betrachtet sie als Sexualobjekt. Ateba hat von einem Zusammenleben mit ihm geträumt, aber da sie seine wirkliche Absicht durchschaut hatte, und nachdem er sie misshandelt hatte, bricht sie den Kontakt mit ihm ab.

4.4 Thematische Analyse des Romans

4.4. 1 Frauenbild

Calixthe Beyala stellt den Geschlechterkampf in den Vordergrund ihres Romans. Sie schreibt nicht nur für die kamerunische Frau, sondern für die afrikanische Frau im Allgemeinen, denn alle Frauen haben ein gemeinsames Schicksal. Sie behauptet in einem Interview mit Eloïse Briere und Rangira Gallimore: „Je ne me considère pas seulement comme une femme bété mais aussi comme femme africaine c'est-à-dire comme représentante de la mosaïque culturelle dont j'ai fait mention tout à l'heure.“¹ Ihre Botschaft ist universell und betrifft alle Frauen, unabhängig von ihrem Heimatland. Deswegen sind ihre Hauptfiguren nur Frauen und kleine Leute der modernen Gesellschaft. Aber was ist an ihrem Bild der Frau spezifisch?

¹GALLIMORE, Rangira: *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. S. 194.

4.4.1.1 Die von der Tradition unterdrückte Frau

Calixthe Beyala zeigt eine Frau, die unter der Tradition leidet. Das patriarchalische System ist von dem Mann geprägt und damit hat er alle Rechte und entscheidet darüber, welche Rechte die Frau besitzen soll. Dadurch wird die Frau unterdrückt.

Die Unterwerfung drückt darin aus, dass sie kein Recht auf das Wort hat. Sie muss immer gehorsam sein und wird immer in den Hintergrund gedrängt. Ein Beispiel dafür:

Refoulées à l'angle gauche de la cour, les femmes, tassées sur des caisses renversées, soupirent et gesticulent sans cesse. (...) Un homme, petit et trapu (...), se fraye un chemin dans la foule. Les bouches se cousent. (...) Les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse. (S. 32-34)

Die Frauen sind den Männern nicht gleichgestellt. Das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist von Gewalt geprägt. Nach Rangira Gallimores Erachten ist dieses Verhältnis: « (Un) rapport du corps regardant au corps regardé (qui) révèle que la relation entre l'homme et la femme est un rapport de force qui unit le maître à son sujet, le propriétaire à sa propriété. »¹ So ist die Frau das Eigentum des Mannes. Rangira Gallimore behauptet, dass der Geschlechterkampf Ausdruck in dem Titel *C'est le soleil qui m'a brûlée* findet: „La femme dans les oeuvres de Beyala habite un corps brûlé et noirci sous l'effet des ardeurs climatiques, marques qui peuvent se lire comme celles de toutes les formes d'oppression imposées par la société patriarcale.“ In dem Roman ist die Sonne Synonym für die männliche Macht. Deswegen ist die verbrannte Frau diejenige, die jahrhundertlang dem Mann unterworfen wurde.

Für Calixthe Beyala hat die Unterwerfung der Frau ihre Wurzeln in der mythischen Schöpfung Gottes: „ Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme. (S. 173) À genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme fautive depuis la nuit des temps. Assise. Accroupie. À genoux...“ (S. 45) Dieser Mythos hat die Mentalitäten stark geprägt und wurde von der Tradition fortgesetzt.

Darüber hinaus zeigt sich die Unterdrückung der Frau am deutlichsten in dem Fehlen einer Identität. Identität der Frau bedeutet hier den Besitz von ihrem

¹GALLIMORE, Rangira. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. S. 68.

Körper. Dieser Körper hat eine Zeugungsfunktion, die darin besteht, die Gesellschaft fortzusetzen. In der traditionellen Gesellschaft hat die Frau kein Recht auf ihren eigenen Körper. Dieser Körper ist das Eigentum der Gemeinschaft. Aufgrund dieser Tatsache wird dieser Körper von der Tradition so bearbeitet, kontrolliert und gekennzeichnet, dass die Frau kein Recht mehr auf eine selbstbestimmte Verfügung über ihren Körper hat.

Une surface sur laquelle la société imprime les différentes marques pour satisfaire les exigences de la transaction économique. Dans ce mercantilisme patriarcal où l'importance du produit est fonction de la qualité du produit offert, plusieurs rites sexuels ont été élaborés sous la forme d'inscriptions tégumentaires imposées au corps féminin.¹

Der weibliche Körper wird mittels Riten kontrolliert. Der erste Ritus betrifft die Kontrolle der Jungfräulichkeit der Frauen: In die Scheide der Frau wird ein Ei oder eine Banane eingeführt. Ihre Jungfräulichkeit ist bewiesen, wenn keines von diesen Objekten eindringen kann. Ateba hat diese Kontrolle erleiden müssen. (S. 81-82) Die Tradition verlangt diese Reinheit der Frau vor der Heirat, weil sie für die Ehre des Stammes und der Familie steht. Die Eltern sorgen sich nicht um eine sexuelle Aufklärung der Mädchen, die ihren Körper nicht kennen und keine Kenntnisse über die weibliche Sexualität haben. Im Gegenteil dazu werden sie sogar traumatisiert und von ihrem eigenen Körper entfremdet:

À l'âge de la puberté au moment où les jeunes filles d'ailleurs explorent leurs corps et se l'approprient, les adolescentes des romans de Beyala sont soumises à la terreur du tabou social de la virginité.²

Außer der Kontrolle der Jungfräulichkeit leidet der weibliche Körper unter der Qual der Ausschneidung. Calixthe Beyala definiert sie in ihrem Essay *Lettre d'une Africaine à ses soeurs occidentales*: „Cette opération consiste à enlever la totalité du clitoris et le plus souvent, une partie des petites lèvres. On pratique quelquefois une incision autour du vagin pour faciliter l'accouchement.“³ Diese schmerzhafteste Operation ist ein psychologischer Schock für die Opfer, die kein Zeichen von Schmerzen zeigen dürfen.

Da diese Operation selten mit hygienischem Mittel durchgeführt wird, sterben viele Mädchen oder haben Schwierigkeiten, ihr Kind auf die Welt zu

¹ GALLIMORE, Rangira. S. 68.

² Ebd. S. 70.

³ BEYALA, Calixthe: *Lettre d'une Africaine à ses soeurs occidentales*. Spengler. Paris 1995. S. 80.

bringen und sterben dabei. Die Ausschneidung wird von der Gesellschaft als eine sexuelle Aufklärung betrachtet, aber in Wirklichkeit kann die Frau ihre sexuelle Lust nicht befriedigen. Zwar erleben die Jungen auch die Beschneidung, aber sie hat Vorteile für den Mann, während die Ausschneidung nur Nachteile für die Mädchen hat. Und gerade diesen Unterschied erklärt Cosme Zinsou Quenum:

Le vagin ne devient support de jouissance qu'en raison de sa contiguité avec le clitoris. Le fait d'attester la féminité d'une jeune fille par la pratique de l'excision lui permet-il de vivre convenablement sa sexualité et de libérer psychiquement son être? Je ne le crois pas. Il est inadmissible que par la circoncision l'homme cherche le moyen d'accentuer sa sensibilité sexuelle alors que l'excision en prive la femme et l'expose à des névroses sexuelles ou à des troubles psychiques graves.¹

In diesem Sinne ist die Ausschneidung der Tod der Weiblichkeit.

Die dritte Form der Kontrolle des weiblichen Körpers ist das Heiratsgut. Es kann mit einer Versteigerung verglichen werden. Die Frau steht vor der Heirat als eine Sklavin auf einer Versteigerungsbühne.

Außer diesen drei Formen der Gewalt an dem weiblichen Körper leidet die Frau unter der Polygamie. Es ist das Recht des Mannes, mehrere Frauen zu heiraten. Es taucht Probleme wie Eifersucht und Streitigkeiten zwischen den Frauen auf. Dabei ist die Frau nicht frei.

Das Problem der Frau ist das Fehlen einer eigenen Identität. Die Tradition nimmt ihre Stimme, ihren Körper und ihre Freiheit gefangen.

4.4.1.2 Das Bild der Prostituierten

Laut Cazenave Odile in *Femmes rebelles* macht Simone de Beauvoir einen Unterschied zwischen der Prostituierten und der verheirateten Frau: « Du point de vue économique, sa situation serait symétrique à celle de la femme mariée. Pour toutes l'acte sexuel serait un service; la seconde serait engagée à vie par un seul homme; la première aurait plusieurs clients qui la paient à la pièce ».

In der Darstellung der Prostituierten werden zwei wichtige Charakteristiken hervorgehoben: Die Figur der Prostituierten wird von männlichen Schriftstellern

¹ COSME, Zinsou Quenom in : *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. S. 72.

meistens als Symbol und Objekt dargestellt. Aber in der frankophonen afrikanischen Literatur hat sie eine andere Bedeutung. Die Autoren verwenden die Figur der Prostituierten, um die Frau als ein unmenschlich behandeltes Wesen zu schildern und damit eine satirische Kritik an der Gesellschaft zu üben. Und das ist dieser Standpunkt, den Calixthe Beyala bei ihren Prostituierten offenlegt. Sie gibt dieser Figur eine große Bedeutung. Die Prostituierte ist eine zentrale und entscheidende Figur in der Entwicklung der Protagonistin Ateba. Die Welt des Romans wird von Prostituierten dominiert. In dem Roman treten zwei Bilder der Prostituierten auf.

Zum einen die sich prostituierende Mutter. Als Mutter erscheint sie in dem engeren Sinn des Wortes als „Prostituierte“. Sie ist ein Vorbild für ihre Tochter. Ateba will wie ihre Mutter aussehen, aber sie ist gleichzeitig gegen den Status ihrer Mutter als Prostituierte, denn sie ist eine schwache Frau, die dem Mann wegen Geldproblemen unterworfen und misshandelt wird. Sie hat keine Identität in dem Sinne, dass sie als Objekt und nicht als Mensch behandelt wird. Aufgrund der schwierigen Situation der Mutter denkt die Tochter anders und ist gegen patriarchalische Ansichten über Frauen. Sie verurteilt ihre Mutter, aber sie hält diese Mutter nicht für ihre Lage verantwortlich. Sie hat sogar Mitleid mit ihr. Für die Mutter ist das wichtigste das Überleben von ihr selbst und ihren Kindern.

In diesem Zusammenhang ist das Bild der Mutter als Prostituierte negativ bewertet, weil sie der Tochter ein schlechtes Vorbild bietet und als allein erziehende Mutter dabei unfähig ist, ihr eine gute Erziehung zu geben.

Die zweite Figur der Prostituierten ist die der Freundin Atebas. Sie ist eine Schlüsselfigur, denn sie ist in der Nähe der Protagonistin und ist deshalb eine einflussreiche Figur. In dem Roman sind Ekassi und Irène die Freundinnen Atebas. Ekassi ist das Beispiel der Frau, die sich für den geliebten Mann prostituiert, mit dem Ziel, ausreichendes Geld zu verdienen, damit er aus dem Gefängnis freikommt. Im Gegensatz dazu ist Irène das Bild der Prostituierten, die sich für ihre Familie geopfert hat, indem sie sich um sie finanziell kümmert. Wie Betty und Ada illustriert Irène die Figur der starken Frau, die der Welt der Armut gegenüber gleichgültig ist. Die Prostitution ist ein Mittel für Irène, den Alltag zu vergessen.

Mit dem Bild der Prostituierten zeigt Calixthe Beyala unmoralische Werte der modernen Gesellschaft. Sie betont besonders die Freiheit und die finanzielle Unabhängigkeit, die die Frau als Prostituierte erringen kann. Sie kritisiert auch die Verantwortung von manchen Eltern für die Prostitution ihrer Töchter.

Bei Beyala hat die Figur der Prostituierten zwei Seiten. Einerseits ist sie positiv, weil sie aus ihrem Beruf Nutzen ziehen kann. Mit ihrer Situation kann sie die eheliche Struktur zerstören und so mehr Rechte als eine verheiratete Frau genießen. Andererseits ist sie negativ bewertet, indem sie für die Kinder kein Vorbild sein kann und in der Gesellschaft als unmoralische Frau angesehen wird.

4.4.1.3 Die Frau will nicht mehr passiv bleiben

Zwar schildert Calixthe Beyala eine Frau ohne Identität, die unter der Tradition leidet, aber sie stellt auch eine Frau dar, die sich ihrer Lage bewusst wird und die für ihre Freiheit kämpfen will. In diesem Sinne ist Ateba auf der Suche nach einer neuen Definition der Rolle der Frau. Sie will die Frauen befreien. Sie hat dafür ein Programm, das sie vollenden will und darin besteht, die Frauen anzusprechen und ihnen zu schreiben. Sie schreibt ihnen Briefe, in denen sie ihnen ihre Liebe ausspricht und dabei Hoffnung für ihre Zukunft schafft. Sie betrachtet sich als eine Botschafterin, die eine Botschaft an die Frauen hat: „Elle veut se consacrer reine pour que la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats à un idiot.“(S. 141) Sie will ihnen ein neues Leben vorschlagen, in dem sie unabhängig werden und von dem Mann für immer befreit werden.

Jedoch ist Ateba sich dessen bewusst, dass der Kampf sehr hart sein wird. Sie muß mit Schwierigkeiten rechnen. Und das Wichtigste ist die Mentalitätenveränderung: „Une vérité venait de s’imposer à elle, certes floue mais une vérité quand même: dans l’état actuel de l’histoire, quoi qu’elle fasse, quoi qu’elle dise, elle aura toujours tort. L’homme c’est lui.“(S. 47) Trotzdem ist Ateba entschlossen, zu kämpfen. Sie will nicht aufgeben, bevor sie angefangen hat. In diesem Zusammenhang fordert Ateba die Emanzipation der Frau. Die Tatsache, dass eine Frau sich der Situation von allen Frauen bewusst wird und versucht,

einen Weg für ihre Freiheit zu finden, ist schon ein Fortschritt der Mentalitäten. Dies bedeutet, dass die Frauen nicht mehr passiv bleiben wollen.

Calixthe Beyala schildert eine Frau, die von dem Mann und der Tradition nur gering geschätzt wird. Erniedrigt und zur Prostitution gezwungen, hat sie keine eigene Identität. Jedoch ist sie sich auch ihrer Lage bewußt und hat den Willen, für ihre Emanzipation zu kämpfen. Aber viele Hindernisse stehen ihr im Weg: die Mentalitäten und die Tradition.

4.4.2 Frauenemanzipation

Calixthe Beyalas Roman ist eine Botschaft an die Frauen. Sie fordert dabei die vollständige Emanzipation der Frau. In einem Interview mit Eloise Briere und Rangira Gallimore in *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala* ist sie der festen Überzeugung, dass die Frauen an die Macht kommen müssen, nachdem männliche Politiker seit dreißig Jahren nicht sehr weit bei der Entwicklung afrikanischer Länder gekommen sind:

Pendant trente ans d'indépendance, les hommes ont démontré leur incapacité à gérer le continent. Ils l'ont conduit à la faillite. J'estime qu'il est maintenant temps que la femme africaine prenne le pouvoir politique. C'est le sens du combat que je mène.

Ihre feministischen Ansichten stimmen mit denen des radikalen Feminismus überein, der die Macht der Frau propagiert, um die Gesellschaft neu zu organisieren. In diesem Sinne ist sie eine radikale Feministin.

Die Figuren in ihren Werken sind nicht passiv. Sie kämpfen für ihre Freiheit und für ihre Rechte. Aber die Emanzipation der Frau ist noch lange nicht abgeschlossen. Es ist ein langer Prozess bis zur völligen Befreiung. Zwar hat die Unabhängigkeit der Staaten im Leben der Frau Veränderungen mit sich gebracht, so können zum Beispiel mehr Frauen genauso wie Männer die Schule besuchen. Calixthe Beyala deutet auf die Bedingungen hin, die erfüllt werden müssen, damit die Frau frei wird. Im Roman geht sie auf die Probleme der Frau ein und zeigt gleichzeitig einige Lösungen.

4.4.2.1 Die Wiederaneignung des weiblichen Körpers

Die Wiederaneignung ihres Körpers bedeutet für die Frau, ihren Körper von der patriarchalischen Verzerrung zu befreien. Dafür hat sie verschiedene Wege.

Der erste Weg ist die Verweigerung der Heirat. In der traditionellen Gesellschaft hat sie die Bedeutung von einem Handel. Die Heirat ist mit einem Gefängnis für die Freiheit der Frau zu vergleichen. Sie ist in der Ehe unfähig, sich zu entwickeln. Das ist der Grund, weshalb die Figuren Beyalas die freie Beziehung der monogamen Heirat bevorzugen. Dadurch will sie das Recht haben, einen Partner ohne die Einmischung und die Mitbestimmung der Gesellschaft zu wählen. Beyala verwendet das Bild der Prostituierten, um diesen Wunsch der Frau, frei von der Heirat zu sein, zu äußern. Sich zu prostituieren bedeutet keine Heirat und so keine feste Beziehung zu einem Mann. Die Verweigerung der Heirat ist ein Schritt in ihrem Kampf. Das ist auch ein Stoss gegen die patriarchalische Behauptung, dass die Heirat das Schicksal aller Frauen ist. Durch dieses Ablehnen will die Frau das Gegenteil beweisen und damit zeigen, dass die Heirat für ihre Emanzipation entbehrlich ist.

Ein anderer Weg für die Frau, ihren Körper zu befreien wäre die Ablehnung ihrer wichtigsten Rolle: Kinder auf die Welt zu bringen. Beyalas Texte stellen den traditionellen Mythos der Mutterschaft ins Zentrum der Debatte. Die wiederholte Mutterschaft zerstört den weiblichen Körper. Nachteile sind nicht nur die Schwächung des weiblichen Körpers und dessen Schönheit, sondern auch der Tod. Die Figuren Beyalas haben dies begriffen. Für sie haben die traditionellen Werte keine Existenzberechtigung in der modernen Gesellschaft. Sogar Ada, diese an traditionellen Werten festhaltende Frau, ist sich dessen bewusst: „Ada considérait la maternité non comme un bonheur mais comme un fardeau. Elle lui avait expliqué à maintes reprises qu’être mère c’est tout sacrifier.“(S. 86) So haben die beiden Generationen, die alte und die moderne, begriffen, dass die Zahl der Kinder kontrolliert werden muss, denn man muss in der Zukunft mit den Umwälzungen in der Gesellschaft rechnen, die die Gründung einer Familie in Frage stellen. Über die Schwierigkeit für ein Kind, in der neuen

Gesellschaft zu leben, äußert sich Ateba, als Irène abtreiben möchte: „Après tout qu'importe la vie d'un gosse dans ce pays où tout est constamment à l'état embryonnaire?“ (S. 131)

Beyala will die Körperfreiheit mit ihrem Bild der Prostituierten betonen. Die Prostitution wäre ein Mittel für die Frau, über ihren eigenen Körper zu verfügen. Rangira Gallimore gibt die Bedeutung der Prostituierten in dem Werk Beyalas:

En privilégiant le personnage et la place de la prostituée dans ces romans, Beyala ne veut pas suggérer que la liberté sexuelle doit passer par l'aventure sexuelle. Elle veut par contre montrer comment la femme la plus „chosifiée“ de toutes peut arriver à récupérer son corps et sa liberté.¹

Die Prostituierte ist bei Beyala kein Opfer, sie ist vielmehr eine starke Frau, die sich ihrer Macht bewusst wird und sich an dem Kunden rächen kann.

Darüber hinaus löst die Wiederaneignung des weiblichen Körpers ein Konflikt mit der mütterlichen Figur aus. Die Figuren Beyalas verweigern die von ihren Müttern traditionell gespielte Rolle. Diese Ablehnung verursacht einen Konflikt zwischen Töchtern und Müttern. Die Töchter revoltieren sich und wollen ein anderes Leben.

Beyala schildert uns auch eine andere Seite der Mutter in der neuen Gesellschaft. In der traditionellen ist die Mutter ganz für die Erziehung der Kinder verantwortlich. Insbesondere ist sie die Beschützerin der Kultur und der Tradition. Aber die Kolonisation hat alle Werte der Afrikaner verändert, dabei auch das Mutter-Tochter-Verhältnis. Beyala stellt uns eine Mutter vor, die bereit ist, ihre Kinder zu opfern, um das Überleben der ganzen Familie zu sichern. Die Bedürfnisse dieser Mutter unterscheiden sich erheblich von denen ihrer Tochter.

Mit der Unabhängigkeit ist eine neue Generation von Töchtern geboren. Sie wollen Distanz von der Mutterfigur nehmen, weil sie ein Hindernis für ihre Emanzipation ist.

Elles (les grands-mères) se signalaient par leur docilité et leur effacement, subissant leur condition et les événements. Etroitement intégrées à leurs communautés, elles adoptaient aveuglément les usages, les croyances et les traditions. Elles mettaient même un point d'honneur à réaliser leur vie dans ce parfait conformisme. Elles ignoraient la crise d'identité.²

¹GALLIMORE, Rangira. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. S. 88.

²Ebd. S. 83.

Alle diese Frauen haben die Männerherrschaft akzeptiert und die Mütter haben ihren Töchtern es beigebracht. So sind Mütter in der Wirklichkeit die Feinde der Frauenbefreiung. Rangira Gallimore gibt in ihrem Werk die Behauptung Calixthe Beyalas wieder: „Dans la plupart des sociétés africaines, la femme est la meurtrière de la féminité; c'est elle qui favorise la soumission de la femme à l'homme.“ Beyala fordert deshalb die Distanzierung von der mütterlichen Figur, damit die Frau ihre Identität erwirbt. Dieser Verstoß und sogar die Zerstörung der traditionellen Mutter ist das, was Adrienne Rich in ihrem Werk *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* „Matrophobie“ nennt und sie erläutert:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers' bondage, to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur, overlap with our mothers'; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery.¹

Aber die Mutter als Beschützerin der Tradition zu bekämpfen, bedeutet gleichzeitig einen Kampf gegen die ganze Gesellschaft mit ihrer schon jahrelang etablierten Ordnung.

4.4.2.2 Das Engagement Beyalas

Calixthe Beyala ist der Ansicht, dass die Frau allein die Weichen für ihre Emanzipation stellen soll. Ihr Engagement für die Befreiung der Frau drückt sich in der Beschreibung der Gewalt im Texte aus. Sie schildert die Frau in ihrem Verhältnis zum Mann, das von Gewalt geprägt wird. In dieser Schilderung wird der Mann immer negativ dargestellt. Er ist ein degradiertes und vertieftes Wesen. Sein äußere Bild wird mit Abscheu beschrieben. Beispiele dafür sind die Darstellung Jean Zepps und des Soldaten auf Seiten 14 und 106-107. Beyala erklärt dieses negative Bild des Mannes: „Je n'ai pas de haine pour les hommes. J'ai tout simplement un dégoût pour eux.“ Der Geschlechtsverkehr wird selten mit

¹. Ebd. S. 81.

Zärtlichkeit beschrieben. Ein Beispiel ist die Vergewaltigung Atebas auf Seite 172. Um auf diese Gewalt zu antworten schildert Calixthe Beyala ihre Hauptfigur Ateba als eine Mörderin. Sie tötet den Freier, der sie vergewaltigt hatte. Aber der Mord, der im allgemeinen als Verbrechen eines Individuums gegen die Gesellschaft betrachtet wird, hat für Beyala eine andere Bedeutung: „Tuer l’homme est donc un acte de légitime défense qui permet à la femme de survivre au sein d’une société phallogratique qui l’opprime.“ Der Mord ist hier positiv und wird eine Verteidigungswaffe für die Frau.

Beyalas Stellung für einen universalen Feminismus ist ein Zeichen für ihr Engagement. Ihr Ziel ist es, mit der Figur Atebas die Bedeutungslosigkeit des Mannes für die Frau zu zeigen. Anders gesagt kann die Frau ohne Mann leben. Diese Bedeutungslosigkeit äußert sie einerseits durch die Selbstbefriedigung Atebas: „Depuis longtemps Ateba était habituée à se caresser pour s’endormir. (...)Jamais encore, elle n’avait joui de l’homme, de son image ou de ses gestes, (...) de son besoin de se fabriquer un double.“(S. 30) So ist die Selbstbefriedigung die Lösung, um von der männlichen sexuellen Lust frei zu werden.

Für Ateba sollte die Frau drei wichtige Gebote annehmen, um überleben zu können:

RÈGLE N°1 RETROUVER LA FEMME.
 RÈGLE N°2 RETROUVER LA FEMME.
 RÈGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANÉANTIR
 LE CHAOS. (S. 102)

Das sind die Regeln Atebas für die Frauenbefreiung. Sie sind ein Appell an alle Frauen. Diese Regeln sollten Licht in die verdunkelte Situation der Frau bringen. Ateba verbindet ihren Namen mit dem der Frauen in der ganzen Welt. Es ist der universale Feminismus, für den Beyala plädiert. Sie stellt den Dialog von Frauen und ihrer Vereinigung ins Zentrum ihrer Texte. Ateba "a écrit aux Jeanne, aux Pauline, (...) aux Kambiwa, aux Akkono" (S. 43) In dem Zitat zeigt der Gebrauch von afrikanischen Namen sowie der französischen den Willen Atebas ihre Botschaft an ein breiteres und unterschiedliches Publikum zu vermitteln. Beyala ist der Meinung, dass der weibliche Diskurs offen sein sollte, wie sie es in *Lettre d’une Africaine à ses soeurs occidentales* betont: „Cette lettre est une porte ouverte. Elle ne donne pas de leçon. Elle ne se veut pas un prélude à la guerre,

mais un débat ouvert. En tant que femme africaine (...) je ne juge pas, je constate.“ Ihr Werk ist ein Hilferuf, mit dem sich die afrikanische Frau mit anderen Frauen in der Welt in Verbindung setzen soll.

4.5 Stilistische Aspekte des Romans

Calixthe Beyalas Stil unterscheidet sich vom Stil anderer afrikanischer Autorinnen. Ihr Stil hat in der Öffentlichkeit bereits Kritik hervorgerufen. Sie sagt in dem Interview mit Eloïse Brière und Gallimore Rangira auf Seite 192 in *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*: «Écrire, c'est prendre le risque de déplaire à un public habitué à un monde bien précis». Was an ihrer Schreibart besonders ist, wird im folgenden Abschnitt analysiert.

4.5.1 Die Mischung der Erzählperspektiven

Die Geschichte in *C'est le soleil qui m'a brûlée* wird aus zwei Perspektiven erzählt. Auf einer Seite ein Er-Erzähler, der die Szenen beschreibt und kommentiert. Aus einer Außenperspektive nimmt er Distanz von der Handlung. Ein Beispiel: «Chaleur étouffante. Soleil accablant, un escadron de grosses mouches noires patrouille au-dessus d'une montagne d'ordures. Des rats jouent à cache-cache». (S. 9) Aber der Er-Erzähler hat die Möglichkeit, aus einer Innenperspektive die innere Welt der Figuren zu durchdringen und dem Leser die heimlichen Gedanken der Protagonisten mitzuteilen. Ein Beispiel sind die Gedanken von Jean Zepp über seine zukünftigen Pläne: „Il prendra la mer, il rapportera des voitures, des meubles, des frigos, des gazinières (...)“ (S. 11)

Andererseits erscheint eine zweite Erzählfigur, aber im Vergleich zu der Funktion der ersten Erzählfigur beschreibt sie nur das Leben und die Handlung Atebas. Diese Erzählfigur ist mit menschlichen und geistigen Kennzeichen zu beschreiben: "et moi, Moi que nul ne voulait voir ni même écouter, moi la bête à jamais cachée dans la grotte des pensées à naître."(S. 5) Diese Figur scheint das Gewissen Atebas zu sein, ein Gewissen, das die Gedanken, Gefühle und das

Verhalten Atebas kommentiert und analysiert. Diese Ich-erzählende Figur hat auch weibliche Merkmale: "Je me suis mise en retrait comme il convenait de le faire."(S. 145). Aufgrund der Endung von „mise“ können wir sagen, dass diese Endung, die der ersten Person Singular Femininum ist. Ihr Verhältnis zu Ateba definiert sie am Anfang des Romans. Dieser Prolog auf Seite 5 wird mit Kursivschrift wiedergegeben. Sie stellt dem Leser kurz das Leben Atebas vor und scheint sie besser als die anderen zu kennen: "J'étais la seule à comprendre son désarroi." (S. 5) Diese unsichtbare und allwissende zweite Erzählfigur und Ateba sind untrennbar. Gallimore Rangira gibt die Bedeutung dieser Figur von Beyala in *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala* wieder:

C'est un je sans toute cette machine à chimie qu'est le corps.(...) Il est une chose qui pense, qui écrit, qui se fait tantôt première personne, tantôt troisième personne. (...) Il est peut-être libre même si Beyala Je Femme-Africaine ne peut pas parler. Il est né de la nécessité d'arracher la parole d'une structure fermée à la Femme, où la femme jusqu'à nos jours est interdite de séjour.¹

Im Gegensatz zu Ateba ist das „Je“ frei. Dieses „Je“ ist auch ein Mittel von Beyala, um durch die Figur Atebas hindurch, ihre eigene Meinung zu äußern. Die Rolle dieses „Je“ ist, die Frau von der patriarchalen Verzerrung zu befreien. Daher ist es unsichtbar und unerreichbar, weit entfernt von der grausamen Realität. Es wird auch zu einem Gesprächspartner Atebas.(S. 153) Diese Stimme empfindet ein starkes Bedürfnis zu sprechen: „Aujourd'hui j'en ai marre! Ras le bol! J'ai envie de parler. J'ai terriblement envie de parler de cette aube triste (...)“ (S. 7)

Die Anwesenheit von zwei Stimmen in derselben Person (Ateba bzw. die Frau) bedeutet, dass die patriarchalische Gesellschaft die Frau von ihrem „Ich“ getrennt hat. Rangira Gallimores Ansicht nach, sei dieses Phänomen das, was Freud „Spaltung“ nannte. Diese Spaltung drückt den Missstand der Frauensituation in der modernen Gesellschaft aus. Calixthe Beyala bildet dieses Missverhältnis bei der Figur Atebas ab: Die Schwierigkeit, sich an das Leben des Armenviertels anzupassen und an die Isolation. Darüber hinaus tritt die zweite erzählende Figur nicht in Konflikt mit dem „Ich“ von Ateba. Sie ist vielmehr die Stimme einer Vertrauten, einer Freundin, die Ratschläge erteilt: „J'écoutais, je

¹ GALLIMORE, Rangira. S. 148

compatissais, je me proposais de l'aider de mon mieux.“(S. 6) Sie scheint manchmal die Stimme der verstorbenen Mutter Atebas zu sein: „Moi, je me penche vers elle, j'éponge son front, je lui dis d'ouvrir les yeux.“(S. 29) Sie begleitet Ateba im Laufe der Handlung bis zum Ende des Romans, als Ateba einen Mann tötet. Nach dieser Tat ist die Rolle der zweiten erzählenden Figur beendet. Sie hat ihre Funktion erfüllt. Sie verläßt Ateba: „Mon rôle s'achève. Il faut réintégrer la légende... Mon rôle s'achève.“ (S. 152) Die „Spaltung“ ist zu Ende.

Eine andere wichtige Rolle dieser Erzählfigur ist die Tatsache, dass sie eine reale Form übernimmt, indem sie sich dem Leser in einer direkten Anrede zuwendet und ihm die Handlung erklärt und dabei seine Teilnahme fordert. Diese Form der Anrede erinnert an das Erzählen der mündlichen afrikanischen Märchen: „Moi, Moi qui vous raconte cette histoire (...)“ (S. 144); „Mais Moi, Moi qui vous parle, j'entre dans la salle de bain.“(S. 152)

Einerseits deuten die Mischung und die Vielfältigkeit der Erzählperspektiven auf ein starkes Interesse Calixthe Beyalas für den Dialog. Die Frauen wollen ihre unterschiedlichen Stimmen hören lassen. Andererseits ist diese Mischung eine Technik des modernen Romans. Calixthe Beyala markiert damit einen Unterschied zu dem traditionellen Roman, denn im Zentrum des Romans steht nicht das Schicksal von einem Individuum, sondern auch das Schicksal von mehreren Protagonisten. Auf diese Weise lernt der Leser nicht nur Ateba kennen, sondern auch Betty, Irène, Ada und Ekassi, deren Geschichten parallel zu der Geschichte Ateba erzählt werden.

4.5.2 Brüche in dem Text und in der Erzählstruktur

Was in dem Roman auffällig ist, ist der Bruch der Handlung sowie der Struktur des Textes. Dieser Bruch äußert sich auf verschiedenen Ebenen.

Eine Form des syntaktischen Bruchs ist die Antithese. Beyala verwendet verschiedene Arten: erstens die Aufzählung von aneinandergereihten Wörtern. Zum Beispiel: “Briser, détruire, construire, qu'importe!” (S. 125) Zweitens das Gegenüberstellen von Hauptsätzen: “J'entends mon coeur battre, pourtant je n'ai

pas de cœur.” (S. 41) Man kann die Verwendung der Antithese als den Wunsch der Frau sehen, für ihre Emanzipation zu kämpfen. Allerdings setzt ihre Befreiung die Ablehnung der patriarchalischen Regeln voraus. In diesem Sinne ist jede Initiative ein Schlag gegen die gesellschaftliche Ordnung. Daher ist ihre Revolution also eine Antithese der patriarchalischen Gesellschaft.

Häufig werden auch kurze Sätze verwendet, um die Beschreibungen auszuführen. Hier werden manchmal die Regeln der Syntax missachtet. In dem Roman erscheinen unterschiedliche Sätze: Kurze Sätze, die einander in dem selben Satz nebengeordnet sind. Diese Satzbildung wird Parataxe genannt (“Elle se met à hurler, elle a peur, elle a le vertige, elle a mal, (...)” (S. 23) Es gibt auch die Aufzählung von Verben in der imperativen Form (“Fais. Prends. Donne” S. 47.), sowie von Adjektiven (“Seules différent les voix. Graves. Légères. Fortes” S. 24.) oder die Aufzählung von Substantivangaben (“Dimanche. Soleil. Incandescence. Climat de liesse depuis l’aube (...) C’est la fête” S. 119). Die Parataxe kann als das Bedürfnis der Autorin interpretiert werden, alles auf einmal sagen zu wollen.

Unter dem Begriff “Satz” versteht man den “sprachlichen, nach bestimmten Regeln aufgebauten, sinnvollen Ausdruck eines in sich abgeschlossenen Gedankens.”¹ Aber in dem Roman bestehen Sätze öfter aus einem Substantiv oder aus einem Adjektiv, das so alleinstehend keinen sinnvollen Gedanken ausdrückt (“Dimanche. Soleil”). Diese unvollständigen und “gebrochenen” Sätze bilden das Schema des Erzählens. Ihre Einführung verleiht dem Text einen abgehackten Ton. Er kann als das Zögern der Frau vor ihrer Befreiung erklärt werden. Aber aus Angst vor der Gesellschaft muss sie über jeden Schritt, jede Entscheidung und deren Folgen nachdenken.

Es ist auch ein Bruch auf der Schriftebene festzustellen. Abschnitte in Kursivschrift werden dem Rest des Textes gegenübergestellt. Ein Beispiel ist der Abschnitt am Anfang des Romans auf Seite 5. Die Kursivschrift dient zur Hervorhebung dieses Prologs, weil er als Einführung in den Roman Träger von wichtigen Informationen ist, die den Leser auf die Geschichte vorbereiten.

¹ *Der Kleine Wahrig. Wörterbuch der deutschen Sprache.* Hg. v. Gerhard Wahrig. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag 1997. S.776

Der Bruch ist nicht nur auf den Ebenen der Syntax und der Schrift zu erkennen, sondern auch in der Struktur der Erzählung. Besondere Elemente wurden eingeführt, die den roten Faden der Handlung unterbrechen. Ein wichtiges Element ist die Anwesenheit der zweiten Erzählfigur, die zu Beginn des Romans und im Laufe der Erzählung das Benehmen der Hauptfigur beschreibt und kommentiert. Zusätzlich zu der Geschichte Atebas werden die Geschichten von Betty, Irène und Ekassi erzählt. Die Geschichten in der Mitte des Romans unterbrechen die Handlung. Hinzu kommen die Rückblenden über das Leben Bettys. Sie sind die Erinnerungen Atebas an ihre Mutter. Auffallend dabei sind die ausführlichen Beschreibungen. Mehrere Abschnitte sind Bilder und Erinnerungen Atebas an ihre Vergangenheit. Diese Erinnerungen sind manchmal so lebendig, da sie zu Klischees werden. Zum Beispiel:

Ateba, les yeux dans la vague, l'esprit couché, écoute. Elle est l'héroïne d'un roman photo cinq pages avant la fin. Le héros lui prend la main. Il la trouve merveilleuse. Le paysage est beau. (...). Ils courent vers un abri. Le mot FIN se détache sur cette dernière image. (S. 60)

Alle diese Elemente, die die Erzählung und die Struktur auf verschiedenen Ebenen brechen, können interpretiert werden als der Bruch der Frau mit der patriarchalischen Gesellschaft. Da ihre Emanzipation die Ablehnung der Tradition voraussetzt, erweist sich dieser Bruch als unentbehrlich für ihre Befreiung.

4.5.3 Die Destruktion der Figuren

Eine andere Erzählstrategie Beyalás ist die Destruktion der Figuren. Bei ihr werden die Figuren öfter mit ihren Charakterzügen beschrieben ohne bestimmte Identität und mittels der Synekdoche. Das bevorzugte Wort der Autorin hier ist "fesse": "La crasse, comme les fesses, se divise en deux catégories. D'un côté la crasse riche (...), fesses riches, flétries, abîmées, (...) crasse à l'état pure, réplique exacte de la fesse pauvre." (S. 10) Es wird der Unterschied zwischen den Reichen ("Fesses riches") und den Armen ("Fesse pauvre") betont. Die traditionellen Frauen werden mit "Fesses coutumières" bezeichnet. Diese Technik betrifft besonders die Beschreibung der Männerfiguren. Das ist der Fall bei dem Soldaten, der durch seinen Kittel gekennzeichnet wird: "Aux épaulettes rouges,

elle a compris que le kaki était caporal-chef.”(S. 93) Der Freier Atebas hat keine Identität. Er ist nur: “Un homme court sur pattes, muscles et gras confondus.” (S. 149)

Die Destruktion ist auch eine Weigerung, einer Logik beziehungsweise Regeln zu folgen. Das ist auch der Ausdruck ihrer Revolte gegen die etablierte Ordnung in der Gesellschaft.

4.4.4 Die Vermischung der französischen Sprache

C'est le soleil qui m'a brûlée wurde in französischer Sprache geschrieben. Aber sie wird mit anderen afrikanischen Dialekten gemischt, so dass es für den Leser oft schwer ist, die Handlung zu verstehen.

Auffallend ist, dass diese Sprachvermischung die des Armenviertels ist, wo neben der französischen Sprache auch afrikanische Sprachen gesprochen werden. Darüber äußert sich Beyala: “J'ai vécu mon enfance dans les bidonvilles dans une sorte de mixture culturelle”.¹ Es wird in dem Roman festgestellt, dass die Figuren oft in einem gehobenen Stil sprechen, was im Widerspruch zu ihrer sozialen Stellung steht. Ein Beispiel ist das Gespräch zwischen Ateba und Irène auf Seite 143. Neben diesem Stil stehen die Argotsprache (“gâ”, “quégistes”) und die Umgangssprache (“drague”, “pute”, “cul”, “fesse”). Die Autorin führt auch Wörter oder Ausdrücke in afrikanischen Sprachen in den Text ein, ohne sie zu übersetzen,. Der Leser/die Leserin wird mit Wörtern wie “Sadaka”, “Owééé!”, “feuilles de myondo”, konfrontiert. Diese Vielfältigkeit der Sprachen verändert die französische Sprache. Beyala gibt eine Erklärung ihre Absicht darüber:

Je n'utilise pas la langue de Baudelaire à l'état pur. Cette langue est élastique. Je la domine. Je la soumetts à mes traditions, à ma culture, à mes visions, à mes fantasmes et j'en donne une langue neuve. (...)Je démontre mon autonomie linguistique. Le fait par exemple que j'introduise des termes africains dans les livres ne semble pas gêner les lecteurs Européens.²

Diese Anpassung der französischen Sprache an ihre Ansichten, kann auch betrachtet werden als Beyalas Kampf die afrikanischen Sprachen höher zu

¹GALLIMORE, Rangira. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. S. 194.

² Beyala, Calixthe: Interview accordé au *magazine Amina*, n° 268 du mois d'août 1992, p.69.

bewerten. Aber ihre Bücher sollen universell sein und obwohl der Leser/die Leserin keine afrikanische Sprache kennt, soll er/sie das wesentliche verstehen. Über die Vermischung der Sprachen in dem Werk Beyalas kann man mit Gallimore Rangira behaupten dass:

Beyala est un vrai écrivain francophone car elle manie bien le français comme un instrument de communication, comme un outil qu'elle peut et sait manipuler à sa guise pour produire une langue violente. (...) ¹

Ein anderer Aspekt Beyalas Stil ist der Bilderreichtum des Romans. Mit Metaphern wird die Realität übertrieben, etwas betont oder ein Ereignis hervorgehoben: "Son avenir s'élève immobile, telle une montagne dévastée de flammes." Andere Beispiele sind die Synekdoche ("une fesse courte, grasse et débordante qui tournoie au rythme du tam-tam." S. 123) und der Parallelismus ("Les façades des maisons ressemblent à de vieilles dames ridées et les vieilles dames ressemblent à de vieux bidons rouillés." S. 11). Zu diesem Aspekt kommt die Einführung von schockierenden Ausdrücken wie "sexe imbécile", „bourreaux“, "mort", "meurtrissures", "garces", "putes", "misère", "vieilles", "trainée". Die Liste von solchen Wörtern ist sehr lang und verleiht dem Text einen gewalttätigen Ton.

Calixthe Beyalas Stil wird von einer Sprachvermischung, Bildern und den Merkmalen der mündlichen afrikanischen Erzählkunst gekennzeichnet. Ihr Stil wurde wegen seiner Rohheit kritisiert. Der Ton sei brutal und provozierend. Madeleine Borgomano betrachtet die Schreibweise Beyalas als Kühnheit und gibt eine Erklärung dafür:

Il est vrai qu'il s'agit d'une écriture brutale, volontiers provocante (...). Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes écrivains africaines adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme (...), se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage. Calixthe Beyala, elle, refuse les conformismes linguistiques, signes fréquents d'acceptation des règles. Elle ne respecte pas la loi du silence: Elle écrit aussi ce qu'il ne faut pas dire. ²

Die Reaktion auf diese Kritik gibt Calixthe Beyala in ihrem Gespräch mit Eloise Brière und Rangira Gallimore:

¹ GALLIMORE, Rangira. S. 181.

² BORGOMANO, Madeleine: "Calixthe Beyala. Une écriture déplacée." Magazine *Notre Librairie*. N°125 Janvier-Mars. 1996. S. 74.

Pourquoi veut-on que la femme africaine soit toujours docile et effacée? On accepte la violence quand elle vient de la femme occidentale; on accepte que celle-ci soit féministe, qu'elle manifeste sa vérité dans les rues; (...) Cependant on crie au scandale quand la femme africaine pose ces mêmes actes. Le problème ne se situe donc pas à mon niveau, mais au niveau du lecteur qui a du mal à se défaire de ces préjugés.¹

Dadurch unterscheidet sie sich gründlich von den anderen afrikanischen Autorinnen. Tatsächlich enthüllt Beyala Themen wie Sexualität, die als Tabou betrachtet werden. Ihre Schreibart ist der Ausdruck ihres Kampfs für die Emanzipation der Frau.

¹ Gallimore, Rangira: L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. S. 196.

5. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Romanen

Der typologische Vergleich, der in der Einleitung erwähnt wurde, untersucht zwei Literaturfelder, zwar unabhängig voneinander, aber aufgrund ähnlicher gesellschaftlicher Bedingungen zeigen sich vergleichbare Textstrukturen. Mit diesem Vergleich soll bewiesen werden, dass zwei Autoren auf dieselbe Problematik grundverschieden reagieren können.¹ Die Übertragung dieser Theorie von Peter Zima auf die Texte von Elfriede Jelinek und Calixthe Beyala gibt folgende Ergebnisse.

Die beiden Romane stammen zwar aus verschiedenen Kontexten, dem österreichischen und dem kamerunischen, aber aufgrund ähnlicher gesellschaftlicher Bedingungen, sind vergleichbare Elemente festzustellen. Die gesellschaftliche Struktur, die den beiden Romanen gemein ist, ist das patriarchalische System, von dem das Verhältnis zwischen Mann und Frau abhängt und aus dem der Frauenkampf um mehr Rechte hervorgeht. In Österreich sowie in Kamerun werden sich Frauen zu einem Zeitpunkt ihrer Geschichte ihrer Lage bewusst und beginnen, mehr Gerechtigkeit zu fordern. Aber je nach Kontext hat jede Autorin ihre Art und Weise, die Problematik der Frauenemanzipation zu behandeln. Die analogisierenden und kontrastierenden Aspekte werden unter folgenden Gesichtspunkten erklärt.

¹ ZIMA, Peter: *Komparatistik*. Tübingen: Franck. 1992. S. 94-96. Peter Zima unterscheidet zwei Vergleichstypen. Während der genetische Vergleich als Kontaktstudie Ähnlichkeiten zum Gegenstand hat, werden im Rahmen eines typologischen Vergleichs Ähnlichkeiten untersucht, die ohne Kontakt aufgrund von analogen Produktions- oder Rezeptionsbedingungen zustande kommen. In diesem Rahmen können zwei Autoren auf eine und dieselbe soziolinguistische Problematik grundverschieden reagieren und sich dennoch typologisch komplementär zueinander verhalten.

5.1 Erika und Ateba: Unterschiedliche soziale Herkunft

Ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Romanen ist die soziale Herkunft der Figuren. Während die von Elfriede Jelinek aus der kleinen Bourgeoisie kommen, sind die von Calixthe Beyala arme Leute. Von daher ist die Lebensgrundlage ganz verschieden. Für Erika geht es nicht um den Kampf ums Überleben, da die Mutter durch die Rente ein gesichertes Einkommen hat. Aber für Ateba geht es vielmehr um den Kampf um Leben und Tod, weil sie in äußerster Not lebt. Von dieser unterschiedlichen sozialen Herkunft hängen die Ziele der beiden Figuren ab. Wichtig für Leute der kleinen Bourgeoisie sind die Ausbildung und der soziale Aufstieg. Damit hofft man, in guten Verhältnissen leben zu können. Im Gegensatz zu Erikas Welt ist man in der Welt Atebas zu allem bereit, um überleben zu können.

Das Bewusstsein der Hauptfiguren bezieht sich auf die Emanzipation. Erika und Ateba haben, abgesehen von ihrer unterschiedlichen sozialen Herkunft, ähnliche Lebensumstände. Die erste wird so stark von der Mutter kontrolliert, dass sie ihre eigene Persönlichkeit nicht mehr entfalten kann. Ihre Welt ist die der Musik, deren Anforderungen darin bestehen, besser als andere zu sein. Im Vergleich zu Erika ist Atebas Welt die der Armut und der Prostitution. Wie Erika wird Ateba von ihrer Tante dominiert. Sie leidet auch unter der Kontrolle ihrer Tante, aber diese Kontrolle ist nicht so weitreichend wie in dem Fall Erikas. Ateba genießt die Freiheit, mit anderen Frauen Freundschaft zu schließen. Aber die Kontrolle, unter der sie leidet, betrifft die Sexualität. Trotz ihrer Freundschaft zu Irène empfindet Ateba, wie Erika, Gefühle der Einsamkeit.

Die Hauptfiguren sind sich ihrer Lage bewusst und bereit sind, etwas dagegen zu unternehmen. Unter Berücksichtigung ihrer Lebensumstände fallen ihre unterschiedlichen Reaktionen ins Auge. Erika wird sich ihrer Lage bewusst. Aber sie wird so lange von der Mutter unterjocht, dass es für sie nicht möglich ist, ohne den mütterlichen Schutz auf eigenen Füßen zu stehen. Trotzdem ist Erikas Beziehung zu Walter Klemmer ein Schritt in Richtung ihrer Emanzipation. Diese Beziehung bringt eine positive Veränderung in Erikas Leben. Vor allem versucht sie, ihre bisher verborgene Weiblichkeit auszudrücken. Aber dieser Versuch scheitert schnell, was durch Erikas masochistische Vorstellungen von Liebe zu

erklären ist. Dieser Versuch bleibt also ohne Folgen. Das mütterliche Haus ist Symbol der Rückkehr zur Mutter und der Akzeptanz der Unterdrückung. Schließlich ist Erika sich ihrer Lage bewusst, aber die Mutter ist die gesellschaftliche Instanz, die ihr im Wege steht.

Das äußerste Elend, das gleichzeitig ein Anlass für die Prostitution der Frau ist, die traditionellen Rituale, der tägliche Kampf ums Überleben und die Gewalt sind so viele Elemente, die Ateba beeinflussen. Diese Bewusstseinsbildung führt zu ihrer Revolte. Atebas starker Wille zu radikaler Veränderung der Situation der Frau unterscheidet sie grundlegend von Erika. Statt passiv zu bleiben wie Erika, findet Atebas Revolte ihren Ausdruck in ihrer Entschlossenheit zu handeln. Der Höhepunkt ihrer Revolte ist der Mord, den sie an einem Freier verübt.

Erika und Ateba sind sich beide ihrer Lage bewusst. Aber während das Bewusstsein der ersten von der mütterlichen Liebe gelähmt wird und nicht ausreicht, Entscheidungen zu treffen, führt das der zweiten zu einer Revolte gegen die Gesellschaft. So könnte man von einem "passiven" und einem "aktiven" Bewusstsein sprechen.

5.2 Bild der Frau

Calixthe Beyala und Elfriede Jelinek nehmen zu der Frauenproblematik unterschiedlich Stellung. Die von ihnen dargestellten Frauenbilder entsprechen dem soziokulturellen Kontext jedes Landes. Unabhängig davon weisen die Frauenbilder Ähnlichkeiten auf, die mit Einschränkungen vorgestellt werden.

5.2.1 Das traditionelle Bild der Frau und die Gewalt

Calixthe Beyala und Elfriede Jelinek zeigen das traditionelle Bild der Frau, das in den Mentalitäten durch Mythen, Religion und Philosophen gepflegt und geprägt wird. Die Frau wird als ein zweitklassiges Wesen betrachtet. In *Die Klavierspielerin* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* ist der Wert der Frau auf ihren

Körper reduziert. Die Frau wird aus der Sicht der Männer mehr als Objekt denn als Mensch angesehen.

In Jelineks Roman wird Klemmers Verliebtheit auf sexuelle Sehnsucht reduziert. Er tritt als der stereotype Liebhaber der patriarchalischen Ordnung auf, der der Frau überlegen ist. Erika ist sein Ziel, die Frau, die er zu erobern versucht, im Hinblick auf eine persönliche Befriedigung. Bei Beyala wird der Frau Ritualen unterstellt. Der Körper der Frau ist Träger von zwei wichtigen Bedeutungen: der Körper als Objekt im Dienst der sexuellen Befriedigung des Mannes und der Körper als Gebärobjekt.

Zudem ist Gewalt die Ausdrucksform patriarchalischer Herrschaft in beiden Kontexten. Sie hat in jeder Gesellschaft unterschiedliche Offenbarungen. Es wird festgelegt, dass Frauen unter verschiedenen und grausamen Umständen unter Gewalt leiden. In der österreichischen Gesellschaft sind die Frauen zwei üblichen Formen der Gewalt ausgesetzt. Frauen werden nicht nur sexuell vergewaltigt, sondern auch ermordet und manchmal von Männern (Ehemännern, Vätern) verprügelt. Frauen finden meistens in den für sie eingerichteten Frauenberatungsstellen und Frauenhäusern Zuflucht.

Gewaltformen gegen die Frau kehren in *Die Klavierspielerin* zurück. Erika wird von der Mutter, die jedoch eine männliche Gewalt vertritt, verprügelt und von Walter Klemmer vergewaltigt. Die Vergewaltigung und die Verprügelung sind auch in der kamerunischen Gesellschaft zu finden, aber andere Formen der Gewalt sind festzustellen. Der weibliche Körper wird, mittels der Kontrolle der Jungfräulichkeit, der Beschneidung und des Heiratsgutes, misshandelt, verletzt und ausgebeutet. Während Elfriede Jelinek die Gewalt darstellt, die aus den Missverhältnissen zwischen den Menschen hervorgeht, macht Calixthe Beyala die ganze Gesellschaft für die an der Frau geübte Gewalt verantwortlich. Sie zeigt auf, wie der weibliche Körper unter der traditionellen Gewalt leidet. In diesem Sinne wird er behandelt, gemäß den Bedürfnissen der Tradition.

Die Frau erlebt in der österreichischen Gesellschaft nicht die gewaltsamen Rituale wie die Frau in Kamerun. Es handelt sich nicht um denselben Glauben und dieselben Werte. Die Tatsache, dass das Thema der Gewalt von den beiden Autorinnen berührt wird, ist ein Beweis, dass das Problem noch aktuell

ist. Und dieses Problem offen darzustellen, ist zugleich eine Kritik von Jelinek und Beyala an der männlichen Herrschaft.

5.2.2 Frau als Opfer der ökonomischen Verhältnisse

Die beiden Autorinnen schildern Frauen, die Opfer der patriarchalischen Gesellschaft sind. Die Welt der Protagonistinnen beider Werke ist von Materialismus bzw. Kapitalismus geprägt. Alles reduziert sich auf denselben Nenner: Geld. Die Figuren streben nach einer sicheren materiellen Existenz. Sie sind bereit, alles dafür zu tun.

Elfriede Jelinek stellt das Bild einer Mutter dar, die das Talent ihrer Tochter ausnutzt, um eine bessere Zukunft für beide zu sichern. Das investierte Kapital steckt im Klavier. Die Ziele, die ins Auge gefasst werden, sind die Berühmtheit Erikas, wodurch Geld für eine gemeinsame Wohnung verdient werden soll. Nach dem Scheitern bei ihrem Abschlusskonzert wird Erika Lehrerin.

Jelinek macht auch deutlich, wie die Frauen davon besessen sein können, etwas zu besitzen. Während ihre Mutter davon träumt, eine Wohnung zu besitzen, setzt sich Erika das Ziel, außergewöhnliche Kenntnisse im Klavierspiel zu erwerben und dann Klemmer zu erobern. Erika ist unzufrieden und glaubt, sie kann etwas Besseres bekommen, als sie schon hat. Ihr Streben nach Geld und Ruhm hat den Vorrang vor ihrer Freiheit und ihrer persönlichen Zufriedenheit. Sie muss ihren Erfolg mit dem Verlust sexueller Attraktivität bezahlen.

Calixthe Beyala und Elfriede Jelinek konfrontieren die Liebe mit der Realität einer kapitalistischen und patriarchalischen Gesellschaftsordnung, in der Sexualität für die Frau harte Arbeit bedeutet. Die Sexualität wird zum Geschäft, in dem Maße, wie sie Ware wird und sich den Männern anbietet. Beide Autorinnen greifen die Aspekte der Kommerzialisierung der Sexualität jeweils auf verschiedene Art und Weise auf.

Elfriede Jelinek beschreibt die Darstellung der Sexualität in Peepshows und Pornokinos. Diese Einrichtungen dienen in erster Linie einem kapitalistischen Unternehmen und nicht den Darstellerinnen. Die Frauen werden dabei

ausgebeutet, denn sie arbeiten für einen Geschäftsführer und bekommen für ihre Leistungen nur einen Teil der Einnahmen. Die speziell für Männer eingerichteten Peepshows und Sexkinos, schreiben die untergeordnete Rolle der Frau sowie ihren Warencharakter fest. Die Frau, angesichts ihrer Verdinglichung, ist die Hauptverliererin. Elfriede Jelinek enthüllt die negative Bedeutung der Peepshow und Pornokinos als Orte der Kommerzialisierung des weiblichen Körpers. Sie sind kein Symbol für die Emanzipation der Frau, sie sind vielmehr Symbol der Unterdrückung im Dienst der bestehenden Ordnung.

In derselben Richtung wie Elfriede Jelinek macht Calixthe Beyala die Erniedrigung der Frau in der Sexualität deutlich. Sie übt Kritik an den neuen Machthabern und macht sie für die Situation der Frau verantwortlich. Die Armut und die Arbeitslosigkeit sind die Gründe der Prostitution. Das Kapital, das investiert wird, ist der Körper.

Aber im Gegensatz zu Elfriede Jelineks Frauenbild in Peepshows und Sexkinos hat die Prostituierte bei Beyala eine andere Bedeutung. Die Prostitution, wie sie in *C'est le soleil qui m'a brûlée* beschrieben wird, unterscheidet sich von der Darstellung der Sexualität in den oben erwähnten Einrichtungen. Die Prostituierte verspricht dem Mann einen direkten Kontakt. Ihr Körper wird zum sexuellen Befriedigungsobjekt. Im Gegensatz dazu ist die Frau in Peepshow und Pornokinos nur Darstellerin der Sexualität. Sie wird von Männern nur angeschaut und es gibt keinen körperlichen Kontakt zwischen ihr und ihrem Kunden.

Prostitution, Peepshows und Pornokinos haben trotzdem dieselbe Funktion und Bedeutung für die Frau: aus wirtschaftlichen Gründen wird sie Ware. Alles dreht sich um Geld und den Wert der Frau und nicht um die Frau als Menschen mit Gedanken und Gefühlen.

5.2.3 Negative und Positive Frauenbilder

Der grundlegende Unterschied zwischen *Die Klavierspielerin* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* liegt in den verschiedenen gegenübergestellten Frauenbildern, die für die Leser konzipiert werden. Auffallend ist das negative Frauenbild Jelineks gegenüber dem positiven Beyalas. Dieser Unterschied beruht auf dem „passiven“ und „aktiven“ Bewusstsein der Protagonistinnen.

In *Die Klavierspielerin* wird kein positives Frauenbild gezeigt. Jelinek schildert die Frau weder passiv wegen ihrer Unterdrückung weder zart, liebenswürdig noch attraktiv. Ihre Frauenfigur ist aggressiv. Ihr Ziel ist es, die Frau zu schildern, wie sie sich in der herrschenden Ordnung prostituiert, jedoch ohne, dass sie einen Versuch unternimmt, sich davon zu befreien.

Im Gegensatz zu Jelinek ist das Frauenbild bei Beyala positiv. Zwar steht die Tradition der Frau im Weg, aber sie ist entschlossen, sich davon zu befreien. Bemerkbar ist die gut orientierte Initiative der Figuren. Ein Beispiel dafür ist das Bild der Prostituierten. Beyala hat sie rehabilitiert, indem sie diese als unmoralisch angesehenen Frau eine positive Bedeutung gibt. Sie wird zum Vorbild für die Frauen, die gegen die Tradition kämpfen.

Was Jelineks negatives Frauenbild betrifft, kann man sagen, dass obwohl die Frau unterworfen ist, ihr geholfen werden sollte. Zwar kann ihre Lage vielleicht nicht radikal verändert werden, aber der Versuch, dafür etwas zu unternehmen, damit sie mehr Rechte bekommt, wäre schon ein wichtiger Schritt. Auch Beyalas Bild der Prostituierten als Vorbild für die Frauenemanzipation kritisierbar ist, denn eine Prostituierte ist kein gutes moralisches Vorbild für ihre Kinder. Es ist für niemanden eine Ehre, seine Frau, seine Schwester, seine Mutter oder seine Tochter als Prostituierte zu akzeptieren.

Elfriede Jelinek und Calixthe Beyala stellen ähnliche Frauenbilder dar. Aber der entscheidende Unterschied liegt in der Darstellung der Frau als Identifikationsmuster. Dieser Unterschied beruht auf den verschiedenen Stellungnahmen der Autorinnen bezüglich der Frauenemanzipation.

5.3 Emanzipation der Frau

Das Thema der Frauenemanzipation wird von Elfriede Jelinek und Calixthe Beyala unterschiedlich behandelt. Dieser Unterschied liegt, wie oben angesprochen, in den Frauenbildern, die in den Romanen geschildert werden. Elfriede Jelinek sieht, wie ihr negatives Frauenbild es beweist, die Situation der Frau pessimistisch. Dieser negative Blick steht im Kontrast zu den kämpferischen und optimistischen Ansichten Beyalas. Jelineks Ziel ist es, die politischen und ökonomischen Verhältnisse, die das Leiden der Frau bedingen, offen darzulegen. Unter Macht versteht sie die Einheit von Patriarchat und Kapitalismus, die sich in Ausbeutung und Missbrauch von Frauen ausdrücken. Darüber hinaus macht sie die Frau zu Komplizinnen dieses Systems. Jelinek zeigt diese Komplizenschaft am deutlichsten in der Darstellung der Sexualität in Pornokinos und in Peepshows. Man kann davon ausgehen, dass solange die Frau bereit ist, den kapitalistischen Unternehmen bei der Kommerzialisierung der Liebe zu dienen, ist sie auch wie die Männer für ihre eigene Ausbeutung verantwortlich. Jelinek behauptet: „Sobald sich die Frauen zu Komplizinnen der Männer machen, muss das schief gehen.“ Ihr Roman endet ohne Hoffnung oder Lösung. Emanzipation wird dann für sie zu einer Utopie. Davon ausgehend stellt sich jedoch die Frage, ob die Frau deswegen passiv bleiben sollte. Ist diese Passivität eine Lösung für ihre Probleme? Die Frau selbst sollte konkrete Handlungen vornehmen, um sich selbst zu befreien, deswegen wäre ein Identifikationsmuster, das von Jelinek nicht entworfen wird, für sie wichtig.

Beyalas Engagement steht dem Jelineks gegenüber. Tatsächlich ist Beyala für die Emanzipation der Frau. Wie bereits angesprochen, schildert sie ihre Figuren aktiv und engagiert. Beyalas Engagement besteht darin, die Probleme der Frau zu umreißen und gleichzeitig aber subtil Lösungen vorzuschlagen. Zentraler Punkt dieses Engagements liegt in ihrer Darstellung der Prostituierten. Beyala zeigt einerseits die Frau, deren Körper Eigentum der traditionellen Gesellschaft ist, andererseits die Prostituierte als Vorbild, da sie als freier Mensch auftritt. Darüber hinaus setzt Beyala ihre Figuren in einen Kampf gegen die traditionellen Frauen, die sogenannten „fesses coutumières“, die die

Komplizinnen der Männer sind. Der Generationskonflikt, der dadurch offen ausbricht, ist schon ein Schritt in Richtung Emanzipation der Frau. Die Bewusstseinsbildung der Frauen ist jedoch der Schulbildung zu verdanken. Das ist der Grund, weshalb Beylals Figuren die Schule besucht haben.

Beylals Plädoyer für einen universalen Feminismus unterscheidet sie von Jelinek. Tatsächlich ist Beylala der Auffassung, dass alle Frauen sich vereinigen sollten, um einen gemeinsamen Kampf zu führen. Jelinek dagegen lehnt diese Solidarisierung der Frauen ab. Sie behauptet:

Was mich (...) an der Frauenbewegung wütend gemacht hat, war doch diese „wir sind alle Schwester“ und diese Gleichmacherei, dieses unpolitische, nicht die Klassenunterschiede zwischen uns zu sehen, dieses falsche Einigsein und diese falsche Verbundenheit durch das Gefühl.¹

Zu unterstreichen ist die Tatsache, dass die Frauenbewegung auf den Klassenunterschieden in der österreichischen Gesellschaft beruht. Aus diesem Grund ist es schwer von „Schwesterlichkeit“ zu sprechen, wenn die proletarischen Frauen diejenigen sind, die vor allem unter der sozialen und ökonomischen Abhängigkeit von der Männerwelt leiden. Jelinek, die sich als Marxistin versteht, bemüht sich, die Machtstrukturen zu bekämpfen. Aber sie hat nicht die Hoffnung, durch ihr Schreiben das menschliche Bewusstsein zu verändern, sondern will dieses Problem satirisch sichtbar machen. Daher ist der Unterschied zwischen den verschiedenen Frauen der Frauenbewegung ein Beweis dafür, dass es schwer wäre, wie Beylala es versteht, im Namen aller Frauen zu sprechen im Hinblick auf einen universalen Feminismus, denn die Frauen in jedem Land haben ihre eigenen Probleme, die mit dem sozio-politischen Kontext verbunden sind. Die feministische Kritikerin Chandra Mohanthy hat diesen Unterschied klar dargestellt. In ihrem Artikel *Under western Eyes* hat sie bewiesen, dass die Unterdrückung der Frau durch den Mann im Zusammenhang mit einer bestimmten Gesellschaft und deren Kultur variiert. Sie will besonders zeigen, dass die Unterdrückung der Frauen der Dritten Welt sich von der der Frauen der restlichen Welt unterscheidet, in dem Maße wie sozio-ökonomische und politische

¹ VANSAN, Jacqueline: „Gespräch mit Elfriede Jelinek“. Deutsche Bücher 15, A'dam. H. 1. S. 9.

Faktoren eine wichtige Rolle für die Situation der Frauen spielen. Diese Frauen leiden dreifach unter einer Unterdrückung, die auf Rasse, Klasse und sexueller Identität basiert.¹ Im Hinblick auf der Geschichte des Frauenkampfes und deren Anfang in Österreich und in Kamerun, ist die Schlussfolgerung zu ziehen, dass die Emanzipation der Frau in Österreich im Vergleich mit der kamerunischen Frau weiter fortgeschritten ist. 1960 ist die Emanzipation der Frau in den beiden Ländern unvergleichbar. Die Österreicherin kann sich als emanzipierte Frau betrachten, während die Kamerunerin erst zur Schule zugelassen wurde. Die Österreicherin dagegen hatte schon dank der liberalen Schulreformen der Jahre 1868 und 1870 mehr Berufsmöglichkeiten dank den Volksschulen. Aber ihre Emanzipation ist noch nicht abgeschlossen. Außerdem kann man Jelineks Pessimismus zustimmen, denn sobald das Patriarchat das Verhältnis zwischen Mann und Frau regelt, die Frauenbefreiung als hoffnungslos zum Scheitern verursacht ist. In der Vergangenheit war die Frau der Männerdominanz unterworfen. Und Jahrhunderte danach hat sich dieses Problem nicht viel geändert.

Relevant ist heute auch die Veränderung der Situation der Frau in beiden Gesellschaften der Romane. In den Universitäten sowie im beruflichen Leben haben Frauen ihre Fähigkeit bewiesen. Ihre Kompetenz wird von den Männern anerkannt. Frauen können heute, unabhängig von ihrem Geschlecht, Berufe ausüben, zu denen sie in der Vergangenheit keinen Zugang hatten. Es ist ihnen gelungen zu beweisen, dass sie dieselben Berufe wie Männer ausüben können.

Außerdem muss man sich die Tatsache vergegenwärtigen, dass die österreichische Gesellschaft eine hoch entwickelte und kapitalistische Gesellschaft ist. Kapitalismus prägt und bestimmt das Leben der Menschen. Dabei werden Sexualität und Liebe öfter als Geschäft betrachtet. Prostitution wird als Beruf anerkannt und ausgeübt. Aber der Kapitalismus prägt nicht nur das Sexualverhalten der Menschen, sondern bestimmt auch deren Familienstruktur. Anhand soziologischer Analysen ist herausgefunden worden, dass aus ökonomischen Gründen die Kinderzahl reduziert wird. In Anbetracht dieser Folgen des Kapitalismus ist Jelineks pessimistische Kritik besser

¹ TALPADE, Mohanty,: *Under western eyes*. Bloomington: Indiana University 1991. S. 51-80

nachzuvollziehen und zuzustimmen. Ihr Pessimismus ist das Ergebnis der Betrachtung der Frauenemanzipation einer langen Periode ihrer Geschichte. Man muss zugeben, dass zwar viele Jahre vergangen sind, aber das Patriarchat prägt und bestimmt weiter die Männer-Frauen-Verhältnisse.

Der Optimismus Beyalas ist zu verstehen, in dem Maße wie die Frauenemanzipation in der kamerunischen Gesellschaft von jüngstem Datum ist. Wie jeder Anfang gibt es große Hoffnungen. Es wäre auch interessant, den Prozess der Emanzipation der Frau in Kamerun jahrzehntelang wie in Österreich zu beobachten, um letztlich auch Schlussfolgerungen ziehen zu können. Aber in diesem Augenblick fängt sie erst an und so bleibt einem zunächst nichts anderes, als die weitere Entwicklung abzuwarten und zu beobachten.

5.4 Der Stil

Der Vergleich der stilistischen Aspekte zwischen *Die Klavierspielerin* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* besteht darin, die Funktion der Texte im Bezug auf das Frauenbild und die Frauenemanzipation, herauszustellen. Es geht darum, zu erklären, zu welchem Zweck und in welcher Perspektive Jelinek und Beyala ihre Werke verfasst haben und wie sie von der Sprache Gebrauch machen. Der Vergleich des Frauenbildes und der Frauenemanzipation hat ergeben, dass Jelinek in ihrer Kritik der Machtstrukturen gleichzeitig auch ihre Skepsis über die Befreiung der Frau zeigt, was bei Beyala das Gegenteil der Fall ist, weil ihr Blick optimistisch scheint. Dieser Pessimismus und Optimismus werden mittels der Sprache in den Romanen wiedergegeben.

5.4.1 Die Satire

Die Satire ist für Beyala und Jelinek ein Mittel, die herrschende Ordnung einer Kritik zu unterziehen. Jelineks Satire dient dazu, die Zukunft der Frauenemanzipation pessimistisch darzustellen, indem ihr Frauenbild keine Identifikationsmuster bietet. Ihre Satire wird in einer Außenperspektive dargestellt. Am meisten werden Metaphern gebraucht, um die Satire zu illustrieren. Jelinek ironisiert zum Beispiel die Kommerzialisierung der Sexualität in der Peepshow: "In den Schaufenstern des Metro-Kinos hockt derweil ungehindert das rosa Fleisch in verschiedenen Formen, Ausführungen und Preiskategorien." (S. 136) Der Körper der Frau wird hier mit "Fleisch" gleichgestellt und hat als angebotene Ware auch ihren Preis. Sie zeigt ihren Körper durch Striptease auf einer Bühne und in kleinen Kabinen, deren Konstruktionsweise und deren engen Einteilung, auf die Jelinek am deutlichsten hinweist, an Gefängnisse erinnern. Ausserdem wird durch die Satire das Frauenbild übertrieben. Ihr "böser Blick" zielt auf die negative Betrachtungsweise der Frau. Ihre Figuren werden metaphorisch geschildert. Für Jelinek geht es darum, die Situation der Frau als hoffnungslos zu schildern.

Jelineks Perspektive steht der von Beyalas gegenüber. Ihre Satire ist mit einem gewalttätigen Ton gekennzeichnet. Beyala übertreibt die Realität nicht. Die Armut und das alltägliche Leben werden gemäß der Realität, aber metaphorisch wiedergegeben, sowie die Gewalt, die den ganzen Roman prägt. Die Perspektive, unter der die Gewalt abgebildet wird, kann die Frauen ihrer Situation bewusst werden lassen. Aus diesem Grund schildert Beyala die Frau als Objekt der männlichen Lust und Gewalt. Darüber hinaus, und im Gegensatz zu Jelinek, werden die weiblichen Figuren Beyalas attraktiv und begehrenswert beschrieben. Das äußere Erscheinungsbild Atebas erregt Aufsehen und Bewunderung. Aber sie wird nicht nur als schön geschildert, sondern auch als engagiert, so dass sie ein Vorbild für die Leserin sein kann. Außerdem werden die Machthaber heftig kritisiert. Beyalas Satire betrifft auch die Frauen, die ihre Hautfarbe mittels Chemikalien zu verändern versuchen. Zahlreiche Frauen sind davon besessen, ihre "schwarze" Haut in eine „weiße“ zu verwandeln, trotz aller gesundheitsschädigenden Konsequenzen. Beyala zeigt dieses Problem auf, damit sich die Frauen den Folgen bewusst werden.

Mit der Satire machen Calixthe Beyala und Elfriede Jelinek aus unterschiedlicher Perspektive auf die Situation der Frau aufmerksam.

5.4.2 Der Dialog als Multiperspektive

Unter Dialog versteht man den Kontakt und die Diskussion zwischen zwei Personen mit der Absicht, einen Kompromiss für ein Problem zu finden. In Bezug auf die Thematik der vorliegenden Analyse ist der Dialog das notwendigste Kommunikationsmittel für die Frauen, um über ihre Probleme zu sprechen. Der Dialog bietet ihnen die Möglichkeit, ihre Meinung zu äußern und auf diese Weise wird ein Problem unter mehreren Gesichtspunkten behandelt. Jedoch fehlt dieser Dialog als wichtiges Kommunikationsmittel in dem Buch von Jelinek, aber in dem von Beyala ist er vorzufinden.

Elfriede Jelinek macht die Kommunikation zwischen ihren Figuren unmöglich. Auf der formalen Ebene des Textes fehlen die üblichen Merkmale des Dialogs, wodurch man die erkennt, wann die Protagonisten sprechen. Diese Merkmale sind die Gedankenstriche (am Anfang jeder Zeile, wenn jemand seine Meinung äußert) und die Anführungszeichen. Nirgendwo sind sie in dem Text bemerkbar. Die Dialoge werden entweder wie der normale Text geschrieben oder in der indirekten Rede wiedergegeben. Dies gibt den Eindruck, dass die Autorin nur die Handlung beschreibt, ohne ihre Figuren sprechen zu lassen. Sie können ihre Meinung nicht selbst ausdrücken. Der Beweis ist die Darstellung eines einzigen Falls. Tatsächlich wird nur das Schicksal einer Person in dem Roman offen gelegt: Erikas Schicksal. Dieser Einzelfall ist eine Art von Jelinek, das Frauenproblem einseitig, aus einer einzigen Perspektive anzugehen. Mehrere Protagonisten hätten bestimmt verschiedene Schicksale und hätten damit verschiedene Meinungen äußern können. Ein Einzelfall kann angesehen werden als ein Mittel für Jelinek, ihre Stellung zu der Frauenemanzipation zu bekräftigen. Ihrer Meinung nach gibt es keine Lösung für die Frauenemanzipation. Sie versucht auch nicht dem Leser/der Leserin andere Protagonisten mit anderen Ansichten vorzustellen.

Im Gegenteil zu Jelinek ist der Roman Beyalas lebendig. Er spiegelt alltägliche Realität wider. Ihre Figuren sind zum Gespräch bereit und so tauschen sie ihre Gedanken aus. Überdies werden außer Atebas Schicksal andere Frauenschicksale erzählt, so dass der Leser/die Leserin die Probleme der Frauen unter mehreren Perspektiven sehen kann. Er oder sie erfährt durch die Geschichte Ekassis, Irènes und Bettys die Gründe, weshalb Frauen sich prostituieren und danach ist er/sie in der Lage, sie zu beurteilen. Mit diesen Geschichten werden die Probleme der Frauen in einer Multiperspektive besprochen. Der Dialog und die Erscheinung von mehreren Protagonisten ist eine Bemühung, dem Leser/der Leserin verschiedene Lösungen vorzuschlagen, damit eine Bewusstseinsbildung entsteht.

Der Dialog ist ein stilistischer Aspekt für Beyala, auf ihre Art und Weise ihre Stellung zu der Frauenproblematik zu äußern.

6 Schluss

Das Hauptanliegen dieser Abschlussarbeit war es, das Bild der Frau und ihre Emanzipation anhand zweier Romane aus verschiedenen Kontexten, *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *C'est le soleil qui m'a brûlée* von Calixthe Beyala, auszuloten. Die Ergebnisse unserer Untersuchung lassen sich in den folgenden Punkten zusammenfassen.

Da die beiden Romane der Frauenliteratur Begriffe wie Feminismus, Frauenbewegung und Frauenemanzipation einschließen, wurden diese näher erläutert. Die Analyse hat außerdem die Spaltungen unter den Feministinnen und innerhalb der Frauenbewegung, die sich einerseits auf die verschiedenen Positionen und andererseits auf den Klassenunterschied berufen, herausgestellt. Trotz dieser Unterschiede haben die Feministinnen und die Frauen in der Frauenbewegung ein gemeinsames Ziel: die Emanzipation der Frau. In Bezug darauf wurde die Stellung der beiden Autorinnen näher definiert. Es wurde zum einen festgestellt, dass die Position Elfriede Jelineks nicht den bereits erwähnten feministischen Ansichten zuzuordnen ist, da sie die Frauenemanzipation pessimistisch betrachtet und zum zweiten, dass Calixthe Beyala als radikale Feministin betrachtet werden kann.

In Beantwortung der Fragestellungen der Einleitung kann man sagen, dass unterschiedliche Frauenbilder, die gleichzeitig die Emanzipation der Frau zum Vorschein bringen, in den Romanen geschildert worden sind. Elfriede Jelinek stellt in ihrem Roman das Bild einer passiven und von der eigenen Mutter unterdrückten Frau dar. Die Geschichte Erikas ist ein Mittel für Jelinek, auf die Unterdrückung der Frau, deren sexuelle und ökonomische Abhängigkeit von dem Matriarchat und Kapitalismus bestimmt wird, näher einzugehen. Sie will an einem besonderen Beispiel zeigen, wie es für die Frau unmöglich ist, sich davon zu emanzipieren. Aber die Tatsache, dass ihre Figur gebildet ist, ist eigentlich schon ein Beweis für eine Emanzipation, da die Frauen in der Vergangenheit nicht zur Schule zugelassen waren. Aber Jelinek betont ihre Emanzipation auf einem

anderen Niveau: die Befreiung von den Machtstrukturen, die die Frau missbrauchen und ausbeuten. Jelineks Pessimismus ist ein wichtiger Hinweis dafür, dass die Frauenemanzipation in Österreich noch nicht abgeschlossen ist.

Im Gegensatz zu Jelinek ist das Frauenbild Beyalas vielseitig. Sie zeigt die Frau als Gefangene (der Tradition), deren Körper der männlichen sexuellen Gewalt und den sexuellen Ritualen, Beschneidung, Jungfräulichkeitskontrolle und Heirat ohne ihr Einverständnis, ausgesetzt wird. Alle ihre weiblichen Figuren sind Prostituierte. Dieses Bild der Prostituierten hat jedoch zwei entgegengesetzte Seiten. Beyala propagiert, dass die Frau sich darauf vorbereiten muss, die Macht in der Gesellschaft zu übernehmen. Die Emanzipation ist dies bezüglich für die Frau in Afrika noch nicht abgeschlossen, im Gegenteil fängt sie erst jetzt an.

Es ist deutlich, dass die Frauenemanzipation, wie es in den Romanen gezeigt wird, nicht abgeschlossen ist. Daher muss die Schlussfolgerung gezogen werden, dass das Patriarchat, der Kapitalismus und die Tradition noch Hindernisse für die Frauenemanzipation in beiden Gesellschaften sind. Die Frauen sollten weiter kämpfen und ihre Werke als Kampfmittel sollten ein Appell an allen Frauen sein. Zwar ist Jelineks Botschaft pessimistisch, aber das Wichtigste ist, dass der Roman als Mittel der Kritik verwendet wird, um die schlechten Seiten des gesellschaftlichen Systems zum Vorschein zu bringen. In diesem Sinne ist und bleibt das Schreiben ein Kommunikations- und Kampfmittel für die Frauen.

Ausserdem hat die Analyse gezeigt, dass die Emanzipation der Frau kontinuierlich und trotz aller Fortschritte in zahlreichen Lebensbereichen von zwei wichtigen und entgegengesetzten Auffassungen verhindert wird: Tradition und Fortschritt. In diesem Zusammenhang behauptete Paul Valéry: "La tradition et le progrès sont deux ennemis du genre humain". Das ist der Grund, weshalb die Schriftstellerinnen durch das Schreiben Bewusstseinsbildung ermöglichen sollen. Frauen sollten mehr Rechte und mehr Freiheit erwerben.

Der Vergleich hat deutlich bewiesen, dass im Widerspruch zu der Idee, dass die europäische Frau emanzipiert ist, sie es noch nicht ist, denn für sie und die afrikanische Frau ist die Emanzipation ein langer Prozess.

Was den Styl betrifft kann man den Schluss ziehen, dass es die Ansichten beider Autorinnen reflektiert. In der Tat stellt der Optimismus von Beyala vor allem eine Frau dar, die trotz aller Faktoren, die ihre Selbstverwirklichung verhindern, wie z.B. der Tradition und der Mentalitäten, dazu bereit ist, zu kämpfen, um ihre Unabhängigkeit zu erreichen. Diesem Optimismus steht der Pessimismus von Jelinek gegenüber, die das Bild einer passiven Frau zeichnet. Die Autorin zeigt in keiner Weise die Freiheit der Frau, die eine Gefangene des kapitalistischen Systems ist und es auch immer bleiben wird. Folglich unterscheidet sich das Werk der beiden Schriftstellerinnen deutlich durch die sehr unterschiedlichen Sichtweisen. Die Romane sind mit einem rohem Ton geschrieben. Jelinek und Beyala stellen mit vielen Beschreibungen die Realität dar, ohne zu versuchen irgendwas zu vertuschen. Die Sprache wird als Instrument verwendet, um ihre Botschaft hören lassen. So sind der Dialog und die Satire ihre Waffen, womit sie Kritik an die ganze Gesellschaft üben.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Literatur zur Elfriede Jelineks „Klavierspielerin“

7.1.1 Primärliteratur

JELINEK, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt 1986.

7.1.2 Sekundärliteratur

GÜRTLER, Christa (Hrsg.): *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Verlag Neue Kritik 1990

HOFFMANN, Yasmin: *Elfriede Jelinek*. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Westdeutscher Verlag 1999. ISBN 3-531-13268-7

BARTENS, Daniela (Hrsg.): *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*. Literaturverlag Droschl 1997.

GLENK, F.: *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Ein linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelineks Werken*. Wien: Edition Präzens 2000.
(Ursprünglich Dissertation an der Universität von São Paulo)

ARENS, Katherine *Elfriede Jelinek : Framed by Language*. Californie. Ariadne Press 1994.

FIDDLER, Allyson: *Rewriting Reality : an Introduction to Elfriede Jelinek*. – Oxford : Berg, 1994.

Strobel, Heidi: *Gewalt von Jugendlichen als Symptom gesellschaftlicher Krisen : literarische Gewaltdarstellungen in Elfriede Jelineks "Die Ausgesperrten" und in ausgewählten Jugendromanen der neunziger Jahre.* – Frankfurt am Main : Lang, 1998

WISCHENBART, Rüdiger: „Der berühmte arrogante Blick“. *Interview mit Elfriede Jelinek.* Wien 1985.

JANZ, Marlies: *Elfriede Jelinek.* Stuttgart: Metzler 1995.

MEYER, Anja: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. „Die Klavierspielerin“ und „Lust“. Hildesheim-New York: Weidmann 1994.

ARTEEL, Inge: *Ich schlage so zu sagen mit der Axt drein. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zur Elfriede Jelineks Roman "Die Klavierspielerin".* Genf: Copyright 1990.

BAIER, Lothar: Abgerichtet sich selbst zu zerstören. Ein Roman, der Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet: Elfriede Jelineks "Klavierspielerin". In: *Süddeutsche Zeitung* 16-17 Juli 1983.

VANSAN, Jacqueline: „Gespräch mit Elfriede Jelinek“. In: *Deutsche Bücher* 15. Heft 1.

HOFFMAN, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach und Kulturkritik im Erzählwerk.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

KLEIN, Ingrid: „Interview von Adolf Ernst-Meyer mit Elfriede Jelinek“. In: *Sturm und Zwang.* Hamburg. Ingrid Klein 1995.

KEMPF, Marcelle : *Elfriede Jelinek ou la magie du verbe contre l'abêtissement et le conformisme.* Extrait des annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nile 33 (1977).

FISCHER, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen "Die Liebhaberinnen" und "Die Klavierspielerin"*. St. Ingbert: Werner J. Röhrig 1991.

KOSLER, Hans Christian: Art. „Elfriede Jelinek“. In. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Text und Kritik 1978.

SANDER, Margaret: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

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

SZCZEPANIAK, Monika: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998.

BACHMANN, Ingeborg: „Die wunderliche Musik“. In. *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Essays, Reden, kleine Schriften. München: Deutsche Verlag 1981

7.2 Literatur zur Calixthe Beyalas *C'est le soleil qui m'a brûlé*

7.2.1 Primärliteratur

BEYALA, Calixthe : *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: J'ai lu 1988.

BEYALA, Calixthe : *Lettre d'une Africaine à ses soeurs Occidentales*. Paris: Spengle 1995.

7.2.2 Sekundärliteratur

BEYALA, Calixthe : Interview accordée au magazine *Amina* 268. Août 1992.

BORGOMANO, Madeleine: "Calixthe Beyala. Une écriture déplacée". In : *Notre Librairie*. Janvier-Mars 1996.

CAZENAVE, Odile : *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan 1996.

GALLIMORE, Rangira : *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala*. Paris: L'Harmattan 1997.

MBOM, Clément : "Nouvelles tendances de la création romanesque chez Calixthe Beyala". In : *Voix nouvelles du roman africain*. Hrsg. v. D. DELAS et D. DETTEL. Paris: Université Paris X 1994.

7.3 Fachliteratur über Frauenliteratur

LISSNER, Annelise und SÜSMUTH, Rita: Karin Walter: Frauenlexikon Freiburg, Basel, Wien. Herder 1998.

HÄNTZSCHEL, Günter: „Frauenliteratur“ In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. v. Dieter BORCHMEYER und Victor ZMEGAC. Frankfurt am Main. Athenäum 1987.

JURGENSEN, Manfred: Frauenliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang 1983.

MILOLO, Kembé : L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone. Friburg. Suisse: Éditions Universitaires 1970.

TALPADE, Mohanty Chandra: "Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourse". In: *Third World Woman and the Politics of Feminisms*. Edited by Chandra TALPADE Mohanty, Ann RUSSO and Lourdes TORRES. Bloomington: Indiana University Press 1991.

VORSPEL, Luzia: *Was ist neu an der neuen Frau?* Frankfurt am Main: Peter Lang 1990.

WIGGERSHAUS, Renate: „Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Schreibende Frauen*. Hrsg. v. Hiltrud GNÜG und Renate MÖHRMANN. Stuttgart: Suhrkamp 1989.

7.4 Weitere Fachliteratur

RÜDIGER, Horst: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: W. Kohlhammer 1973.

ORWIN, H. Georg: *So richtig in der Pubertät*. Freiburg. Wien: Herder 1997.

RAUER, Roger: „Österreichische Literatur. Der Bedeutungswandel eines Begriffs“. In: *Literatur aus Österreich*. Hrsg. v. Karl KONRAD. Bonn: Herbert Grundmann 1981.

REUTER, Yves: *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris: Dunod 1996.

SCHMITT, Dreyer: *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik*. Neubearbeitung der 1. Aufl. München: Verlag für Deutsch 1996.

WEISS, Walter: „Österreichisches in der österreichischen Literatur seit 1945“. In: *Literatur aus Österreich*. Hrsg. v. Karl KONRAD. Bonn: Herbert Grundmann 1992.

ZEYRINGER, Klaus: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke 1992.

