BACHELORARBEIT

„oben in der natur“

Oder eine Metaphernanalyse des naturalisierten Lebens in *Die Liebhaberinnen* von Elfriede Jelinek

Verfasser

Eryk Wałowski

Matrikelnummer: 12321431
Email: a12321431@unet.univie.ac.at

angestrebter akademischer Grad

Bachelor of Arts

Wien, 22.02.26	Universität Wien
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	033 630
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Schwerpunktsetzung:	Neuere deutsche Literatur
Bachelorseminar:	Linguistische Analyse literarischer Sätze
Betreuung:	MA MA PhD Gernot Waldner M.A. Sebastian Thome

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 3
1.1. Naturkonzept(e) 5
1.2. Aufbau der Arbeit 6
2. „kennen Sie dieses SCHÖNE land…?“ – Grundbedingungen der Diegese 6
3. Naturmetaphern in Bezug auf Figurengestaltung 10
3.1. MENSCH ALS TIER 10
3.2. MENSCH ALS PFLANZE 12
3.3. MENSCH ALS NATURGEWALT 15
3.4. Natur und Gender 18
4. Rolle der Medien in der Verbreitung von Naturvorstellungen – eine Naturfabrik 26
4.1. Mendiensprache und vermittelte Naturvorstellungen 27
4.2. Die österreichische Idylle als Simulacrum 30
5. Fazit 32
6. Literaturverzeichnis: 35

1. Einleitung

> genausowenig wie man gegen die natur ankämpfen kann, kann man gegen ein natürliches gesetz dieser natur ankämpfen, weiß paula noch aus der schule, das natürliche gesetz heißt in diesem fall erich, der das wort gesetz aber noch nie gehört hat.
> so merkt paula also, wie klein sie gegen das naturgesetz ist. ein staubkorn. ein staubkorn in der wüste. (DL, 114)[1]

Die Handlung von *Die Liebhaberinnen* besteht aus zwei roten Fäden. Es sind Abbildungen von Lebensläufen zwei Figuren: Paula (15) und Brigitte (17). Die Mädchen kommen aus unterschiedlichen Kreisen – Paula aus dem Lande und Brigitte aus der Kleinstadt – und innerhalb der Diegese überkreuzen sich ihre Wege an keiner Stelle außer dem Ende, wenn Paula die fixe (und endgültige) Anstellung in der Miederfabrik bekommt, wo Brigittes Aufstiegswunsch ihren Anlauf genommen hat. Beim Vergleich der beiden Lebensläufe kann man*frau unzählige Parallelen beobachten – anfangs die Vision der offenen Zukunft, dann eine große Liebe und in der Schlussphase: Kind und Hochzeit oder Hochzeit und Kind – in der Endstufe spielt die Reihenfolge kaum eine Rolle.

An der Aufbaustruktur des Romans lassen sich Merkmale wiedererkennen, die auf ein spezifisches Genre hinweisen, nämlich auf Trivialliteratur (vgl. Innerhofer 2012, 282). In *Die Liebhaberinnen* bezieht Jelinek eine Menge der Sprachregister mit ein, wie etwa diese von „der Werbung, der Regenbogenpresse [und] der Unterhaltungskultur“ (Zenke 1991, 186), dennoch beschränkt sie sich nicht nur auf Kulturerzeugnisse, sondern verleiht dem Roman gewisse Züge eines (natur-)wissenschaftlichen Experiments: „Auf der einen Seite stehen die Figuren [also die Gegenstände] […]. Auf der anderen Seite steht ein ‚Wir‘, das als distanziert beobachtende Instanz auftritt. Eine Instanz, die an einen Versuchsleiter erinnert“ (Innerhofer 2012, 281). Die Verschmelzung zweier Textarten – der lapidaren Unterhaltungsliteratur und der ‚objektiven‘ Wissensproduktion – ergibt einen subversiven Zugang zur dominierenden Kulturform und regt Leser*innenschaft zu deren kritischen Hinterfragung an. An der Reihe von Merkmalen dieses Buches ist der Anspruch zu erkennen, dass die Handlung über sich hinausgeht und nicht eine bloße fiktionale Welt darstellt (Diegese), sondern die reale abbildet: „Es wird vielmehr etwas besprochen, das immer einer Stellungnahme fordert“ (Zenke 1991, 187). Durch den Text vollzieht die Autorin die Dekonstruktion der Alltagsmythen, wie sie von Roland Barthes inspiriert in ihrem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ 1970 schreibt: „der zweck der müten des trivialbereichs ist es daher die welt in ihrer unbeweglichkeit zu halten“ (Jelinek [1970] 1980, 82).

Die Liebhaberinnen leistet dem dominierenden Diskurs den Widerstand durch die konsequente Ausführung ihm zugrundeliegender Prämissen. Jelinek fokussiert sich auf die

[1] DL = Jelinek, Elfriede (1989 [1975]): *Die Liebhaberinnen*. Hamburg: Rowohlt.

entscheidende Eigenschaft der Mythen, nämlich auf ihre konstitutive Kraft der Realitätsstrukturierung. Durch Mythendeformation (1.) macht sie sie kenntlich und (2.) führt sie ad absurdum. Marlies Janz betont dabei: „Der collagierte Text demontiert den Schein des Organischen und nimmt damit in seiner Form dieselbe Denaturalisierung vor, die auch in der Mythenkonstruktion geleistet werden soll“ (Janz 1995, 15). Der Roman erweist sich in diesem Lichte als wissenschaftliches Protokoll, im dessen Verfahren sich ergibt, dass die alltagsprägenden Mythen im Endeffekt an der Realität scheitern müssen (vgl. Janz 1995, 23).

Das Organische bzw. das Natürliche erscheint bei der Mythenschaffung die zentrale Rolle zu spielen. Es verweist auf die Ursprünglichkeit, Ahistorizität und infolgedessen behauptet es sich selbst als auch seine diskursiven Produkte als vordiskursiv. So entsteht ein Paradox: Ein diskursives Produkt (hier: Natur) stellt sich so vor, als wäre es nie ein Teil des Symbolischen gewesen und wird trotzdem zum Maßstab, der unaufhörlich aktiv in der Realitätskonstruktion miteinspielt und Normsetzungen bestimmt (vgl. Plumwood 1993, 21; Pełka 2016, 182). An dieser Stelle rückt die Frage in den Vordergrund: Was ist die Idee der Natur überhaupt?

In dieser Bachelorarbeit wird die Frage zum Mittelpunkt der Auseinandersetzung, wie Natur als Diskursobjekt in *Die Liebhaberinnen* eingesetzt wird. Sowohl Protagonistinnen als auch weitere Figuren scheinen lediglich nach vorgegebenen Mustern und Motiven zu handeln, die vor allem in massenmedial vermittelten „Natur“-Vorstellungen verankert sind. So streben sie nach dem wertvollen Leben, das letztendlich kein reales, sondern ein hyperreales Massenprodukt ist – „It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal“ (Baudrillard [1981] 2010, 1).

Obzwar die große Wirksamkeit der naturalisierenden Metaphern in *Die Liebhaberinnen* sich auf vier Ebenen erkennen lässt – auf der 1. Metaebene (hinsichtlich des Genres – Trivialroman), der 2. Makroebene (Format – globaler Aufbau der Diegese), der 3. Mesoebene (Sätze und Textstellen) und schließlich auch auf der 4. Mikroebene (Wortwahl) –, sind die zwei letzteren im Rahmen dieser Arbeit von besonderer Bedeutung. Um die oben aufgestellte Forschungsfrage zu überprüfen, wird die linguistische Metaphernanalyse der ausgewählten Textstellen erlauben herauszufinden, welche Rolle Natur im diegetischen **und** außerdiegetischen (zur Zeit der Buchersterscheinung) Diskurs spielt. Die Entscheidung, Ergebnisse der Diegese mit der Realität zu verschränken, folgt aus den früheren Überlegungen zum von der Autorin vorgenommenen, experimentellen Werkformat, das zum Ziel setzte, die Literatur mit dem Gesellschaftsleben zu integrieren, was der Ästhetik der Aktion entspräche, in die sich das Jelineksche Werk einschreibt: „‚La poésie dans la rue‘ sollte eine neue Ästhetik etabliert werden, die die Trennung von Kunst und Leben aufhebt und die Idee von Freiheit, Sinnlichkeit und Utopie in der

konkreten politischen Aktion symbolisch vollziehen sollte“ (Späth 1991, 96). Dazu noch eignen sich Metaphern nach Lakoff, so Schneider, als gutes Mittel zur Erforschung globaler Diskurse, weil sie 1. ihren konzeptuellen und nicht linguistischen Charakter hervorheben, 2. auf kulturellen Konventionen beruhen und 3. systematisch und hierarchisch organisiert sind (vgl. Schneider 2006, 181).

1.1. Naturkonzept(e)

> […] der konsumladen ist die drehscheibe des natürlichen kreislaufs der natur […]. (DL, 15)
> alkohol und neue möbel, das sind natürliche gegener von natur aus. (DL, 50)
> […] die mutta soll sich nicht diesem natürlichen naturlauf verschließen. (DL, 129)

Auf die Frage, was hinter dem Naturbegriff steckt, und auf dessen besondere Diskursivierung macht bereits 1966 Michel Foucault aufmerksam. In seiner Analyse zeigt er, dass das Naturkonzept seit jeher sprachabhängig war und sich nicht anders vorstellen lässt: „Die Theorie der Naturgeschichte ist nicht von der der Sprache lösbar“ (Foucault [1966] 2009, 203). Foucault erläutert den Naturbegriff als „eine fundamentale Anordnung des Wissens“ (Foucault 2009, 203) der Moderne – der Naturbegriff bildet dann historisches Apriori, also

> das, was in einer bestimmten Epoche in der Erfahrung ein mögliches Wissensfeld abtrennt, die Seinsweise der Gegenstände, die darin erscheinen, definiert, den alltäglichen Blick mit theoretischen Kräften ausstattet und die Bedingungen definiert, in denen man eine Rede über die Dinge halten kann, die als wahr anerkannt werden. (Foucault 2009, 204)

Aus diesem Zitat kann man*frau vier entscheidende Eigenschaften der Natur ablesen: 1. Sie bestimmt, welches Wissen möglich ist; 2. sie bestimmt die Seinsweise der Gegenstände, was auch Menschen betrifft; 3. sie entwirft Muster der alltäglichen Wahrnehmung und 4. generiert Wahrheitsbedingungen. Natur bildet also eine stabile Kontinuität als auch den basalen Wissensrahmen und funktioniert als Ordnungsbedingung.

Vor dem Hintergrund lässt sich schlussfolgern, dass Natur an sich eine menschgemachte Narration ist. Raymond Williams betont in seinem Artikel „Ideas of Nature“ (1980), dass die Natur der Natur‘ gar nicht so stabil ist, und nennt unterschiedliche Konzepte und Auslegungen des Naturbegriffs, die im Laufe der Zeit und unter unterschiedlichen gesellschaftlichen Einflüssen entstanden sind, wie etwa: 1. singuläre, abstrahierte und essenzielle Natur (diese erinnert in diesem Fall an Gott); 2. Natur in Darwinischer Auffassung (Evolution, Konkurrenz, mit einem Geschichtssinn); 3. Natur als Gegenteil der Kultur (diese Interpretation schließt den Menschen und alle seine Erzeugnisse aus) und 4. Natur als menscheingerichtete Ordnung (oft assoziiert mit Ratio) (vgl. Williams 1980, 69-79). Die Überlegung, welche Interpretation als Meganarration eingesetzt wird, trägt dazu bei, so Williams, Erkenntnisse von conditio humana zu

gewinnen: „If we alienate the living process of which we are a part, we end, though unequally, by allienating ourselves“ (Williams 1980, 84).

1.2. Aufbau der Arbeit

Die Metaphernanalyse bezweckt, auf die Spur nach den dominanten Naturvorstellungen in *Die Liebhaberinnen* zu gehen und herauszufinden, zu welcher Funktion sie eingesetzt werden – wie etwa als Legitimation der Gewalt, normativer Ansatz, Handlungsanleitung für Protagonist*innen etc. Die oben vorgeführten Naturkonzepte dienen nicht als Musteransatz, der auch im Buch unbedingt wiedergefunden werden soll; vielmehr zeigen die Interpretationen von Williams einige bereits erkannte Deutungsmöglichkeiten, die bei der Auseinandersetzung mit Jelineks Werk als auch Beantwortung der aufgestellten Forschungsfrage sehr hilfreich erscheinen. Nichtsdestotrotz bleibt die vorliegende Arbeit für weitere Auslegungsmöglichkeiten des Naturbegriffs offen, was mit neuen Erkenntnissen für die Forschung florieren kann.

Um treu die vorgesetzten Ziele abzudecken, bietet sich folgendes Analyseverfahren an: Zuerst wird das „vorwort:“ thematisiert, das den Kern für den gesamten Roman bildet und Grundbedingungen der Diegese thematisiert. Im zweiten Schritt rückt die Frage in den Vordergrund, wie Naturmetaphern die Gestaltung der Figuren beeinflussen und schließlich wird auf die Rolle der Medien als Bekräftigungsfaktor von Naturvorstellungen durch Vermittlung und Reproduktion eingegangen.

2. „kennen Sie dieses SCHÖNE land…?“ – Grundbedingungen der Diegese

Im „vorwort:“ eröffnet sich vor Leser*innen eine vielversprechende Landschaft; eine Landschaft mit einem Horizont sogar(!), „was nicht viele länder haben“ (DL, 5), preist die Erzählinstanz. Auf den ersten Seiten des Romans erscheint sie heterodiegetisch konzipiert zu sein. Ihr Blick umfasst die ganze Welt sowohl von der ‚Vogel-‘ als auch sehr detaillierten Perspektive. Sie durchdrängt soziale Verhältnisse und spricht Sätze aus, die normative Ansätze aufweisen: „sie **darf** dabei sitzen“ oder „sie **müssen** dieses blut nur noch aus sich herauslassen“ (DL, 6; meine Hervorhebung). Ob diese nur wiedergegeben oder von der Erzählinstanz ein ‚Wir‘ erschaffen und auf die Landschaft samt ihrer Bevölkerung projiziert werden, lässt sich nicht genau feststellen. Was aber von Anfang an wundern kann, ist die direkte Ansprache der Anwesenheit von Leser*innen – schon ab dem ersten Satz. Es entsteht eine Sprechsituation, in der das ‚Wir‘ den Leser*innen klar kommuniziert: „doch **unsre** geschichte beginnt ganz woanders: in der großstadt“ (DL, 6). Man*frau bekommt den Eindruck des Einbezugs in die Diegese, als

würde das ‚Wir' auch auf die Hörer*innenschaft selbst zutreffen. Was sehen *wir* denn im schönen Land?

> mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen eine fabrik gebaut. geduckt bildet ihr alu-welldach einen schönen kontrast zu den laub- und nadelwäldern ringsum. die fabrik duckt sich in die landschaft.
> obwohl sie keinen grund hat, sich zu ducken.
> sie könnte ganz aufrecht stehen.
> wie gut, daß sie hier steht, wo es schön ist und nicht anderswo, wo es unschön ist.
> die fabrik sieht aus, als ob sie ein teil dieser schönen landschaft wäre.
> sie sieht aus, als ob sie hier gewachsen wäre, aber nein! wenn man sie näher anschaut, sieht man es: gute menschen haben sie errichtet. von nichts wird schließlich nichts.
> und gute menschen gehen in ihr ein und aus. anschließend ergießen sie sich in die landschaft, als ob diese ihnen gehören würde.
> die fabrik und das darunterliegende grundstück gehören dem besitzer, der ein konzern ist.
> die fabrik freut sich trotzdem, wenn frohe menschen sich in sie ergießen, weil solche mehr leisten als unfrohe. (DL, 5)

Das ‚schöne Land' bildet eine abgeschlossene idyllische Einheit: Es ist mit dem Horizont eingegrenzt und zentralisiert aufgebaut – man*frau kann mit Leichtigkeit die Mitte der Landschaft erkennen, in der eine Fabrik steht. Menschgemachte Umstände stören aber das Naturbild nicht, sondern koexistieren in der Harmonie.

Der Eindruck der Symbiose wird durch Animierung der unbelebten menschgemachten Sachen bekräftigt – die Fabrik **duckt** sich in die Landschaft, obwohl sie es nicht muss. Somit entsteht die Vorstellung des menschähnlichen Verhältnisses zwischen Natur und Fabrik, das auf gegenseitigem Respekt und Freundlichkeit fußt. Andererseits stellt die Erzählinstanz eine Vermutung auf, die die Gegenüberstellung von Natur und Fabrik aufhebt und sie miteinander vereint: „sie sieht aus, als ob sie hier **gewachsen** wäre". Die Verschmelzung dieser Binarität gelingt durch die Projizierung der Natur als Herkunftsbereich auf Fabrik, die in diesem Lichte Pflanzzüge erweist. Ihr Erscheinen ist quasi willkürlich, ursprünglich und rein (vgl. Thums 2024, 55).

An einer weiteren Stelle im Buch findet man*frau eine ähnliche Gestaltung durch Animierung: „brigitte hat eine jugend, die sie auch mit anderen teilen muß, etwa mit der fabrik und dem lärm darin und dem überfüllten bus. die fressen an brigittes jugend" (DL, 13). In diesem Fall gewinnen aber Fabrik, Lärm und überfüllter Bus tierische Züge und damit auch größere Handlungsfähigkeit, die bedrohliche Form annimmt – sie **fressen** an Brigittes **Jugend**.

Zurück beim Idyllekonzept ist die Rolle der kleinen Gemeinschaft nicht zu übersehen. Barbara Thums betont dabei, dass „Idyllen […] von ‚kleinen Gesellschaften' [erzählen], die gemeinsam haushalten und wirtschaften – ihre Organisationsform ist mithin jener des *oikos* verwandt […]" (Thums 2024, 55). Im schönen Land wurde die Fabrik von guten Menschen errichtet und von guten Menschen wird sie ständig besucht. In ihrer Besitz sind sie jedoch nicht, weil es der Besitzer-Konzern sei. Die glückende Organisationsform stützt sich also vor allen Dingen

auf der Zufriedenheit und Arbeit der guten Menschen, die tagtäglich in die Fabrik gehen, quasi im Namen des gemeinsamen Guts.

Die *Oikos*-Figur ruft die Assoziation mit dem Familienleben hervor, weswegen FABRIK ALS HAUS und dementsprechend BESITZER ALS VATER erscheinen. Die gesamte Bevölkerung des Landes wird „aufgenommen in die große familie mensch“ (Jelinek 1980, 52). An dieser Stelle könnte man*frau Kritik am kapitalistischen Ausbeutungsmechanismus lesen, nichtsdestotrotz wird diese mit der fröhlichen Fassade des Familienmythos hinweggetäuscht.

An der Struktur der Idylle kann man*frau also gemeinschaftssinnstiftenden Charakter wiedererkennen (vgl. Behle 2002, 111). In diese Bildschaffung schreibt sich jedoch ein Programm ein, das erst zu realisieren gilt: „Landschaftskunst ist daher wesentlich sentimentalisch, sie gibt selbst dort, wo sie naiv sein will, im Bild der Idylle, nicht die Erfüllung, sondern die Aufgabe, die Utopie“ (Franke 1990, 321f.). An dieser Eigenschaft orientiert Thums die den Idyllsvorstellungen inhärente Krisenmetaphorik – das anzugelangende Ideal liegt in einer nicht (mehr) erreichbaren Realität, wie etwa in der Vergangenheit oder in einem ökologischen Paradies, das selbst logische Widersprüche enthält (vgl. Thums 2024, 55).

Diese Narration lässt sich aber nicht auf die Landschaft von *Die Liebhaberinnen* anwenden, woran sich der Abbruch von der klassischen Idyllenarration feststellen lässt. Die erzählende Stimme berichtet mit Protokollsätzen vom schönen Land als realer, möglicher Ort – das idyllische Programm ist in der Diegese bereits vollkommen. Der ideale Ort besteht in der Abgrenzung als Gegenteil zum Fremden, „wo es unschön ist“ (DL, 5). Die Idylle existiert also synchronisch mit der nicht-idyllischen Welt, die aber nicht Handlungsplatz des Romans ist.

An diesem Schritt wird sichtlich der deterministische Naturcharakter der Diegese. Machtverhältnisse, Besitz, Schicksal und genderbezogene Erwartungshaltungen sind daher im Voraus bestimmt und unbeweglich bzw. unveränderlich gemacht.

> die frauen, die hier arbeiten, gehören ihren familien.
> nur das gebäude gehört dem konzern. so sind alle zufrieden.
> […] wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein mann. wenn einer ein schicksal bekommt, dann ist es eine frau. (DL, 5-6)

Die kapitalistische Besitzlogik wird als Herkunftsbereich für weitere thematische Bedeutungsfelder verwendet, infolge wessen nicht nur Objekte, sondern auch menschliche Beziehungen, Konzepte und Abstrakta unter die Konsumlogik fallen. Da die dominierende Metaphorik „konstitutiv für das Verständnis des Gegenstandes selbst“ ist (Kuck 2018, 73), kommt es infolgedessen zur Homogenisierung der Verhaltungsweisen, die ab jetzt nur auf dem Wissensbereich der kapitalistischen Ökonomie beruhen. Befasst man*frau sich mit Besitzverhältnissen in der vorgegebenen Welt, lässt sich eine klar strukturierte Hierarchie entwerfen: Frauen gehören ihren

Familien und Männern; gute Menschen (sowohl Männer als auch Frauen) und Teil der Landschaft gehören der Fabrik; die Fabrik hingegen gehört dem Besitzer-Konzern (dem symbolischen Vater). Ein weiterer Aspekt von Besitzontologie entscheidet über die gendercodierte Rolle, die durch den Schicksalsbegriff realisiert wird: Innerhalb derselben Schicht sind es die Männer, die das Schicksal haben und darüber verfügen. Das Schicksal erscheint für Frauen als Defizitprodukt, um das sie mit anderen Frauen konkurrieren müssen, um ihrem Leben einen Wert zu verleihen.

Die prekäre Lage von Frauen wird auch diskursiv durch ihre Herkunft geschärft. Die Erzählinstanz behauptet: „alle leute, die zu diesem ort gekommen sind, sind frauen“ (DL, 5). Die Voraussetzung weist dann auf den Abjektcharakter der Frauen innerhalb der Idylle, weil sie alle vom „unschönen anderswo“ erst hergekommen sind: „Although the subject must exclude the abject, the abject must, nevertheless, be tolerated for what which threatens to destroy life also helps to define life“ (Creed 2000, 65).

Vor dem Hintergrund werden Frauen in Idylle als Besitztum, Reproduktionsdienst und um Defizitprodukte (Liebe, Leben, Schicksal) Kämpfende toleriert. Ihre Handlungsfähigkeit wird trotz allem deutlich eingeengt: „oft heiraten diese frauen oder gehen sie sonstwie zugrunde“ (DL, 6). Das wird andererseits im weiteren Buchteil von Naturinstanz und ihrem kontinuierlichen stabilen Charakter verstärkt und legitimiert:

> so ist im laufe der jahre ein natürlicher kreislauf zustandegekommen: geburt und einsteigen und geheiratet werden und wieder aussteigen und die tochter kriegen, die hausfrau oder verkäuferin, meist hausfrau, tochter steigt ein, mutter kratzt ab, tochter wird geheiratet, steigt aus, springt ab vom trittbrett, kriegt selber die nächste tochter, der konsumladen ist die drehscheibe des natürlichen kreislaufs der natur, in seinem obst und gemüse spiegeln sich die jahreszeiten, spiegelt sich das menschl. leben in seinen vielen ausdrucksformen, in seiner einzigen auslagenscheibe spiegeln sich die aufmerksamen gesichter seiner verkäuferinnen, die hier zusammengekommen sind, um auf die heirat und das leben zu warten. die heirat kommt aber immer allein, ohne das leben. so gut wie nie arbeitet eine verheiratete frau im geschäft, außer der mann ist gerade arbeitslos oder schwerverletzt. alkoholiker ist er immer. (DL, 15)

Der natürliche Kreislauf wird mit der Konsumtion eng verschränkt, sodass sie den Eindruck von Universalität, Ursprünglichkeit und Unverzichtbarkeit erweckt. In einer so konstruierten Welt haben Frauen keine Chance, aus dem Kreislauf auszusteigen oder ihm zu widersprechen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Natur oder ihre kreisläufige Form zwar das (weibliche) Leben bestimmt, aber den Figuren kein Schicksal verleihen kann. Schicksal erscheint also als etwas Besonderes – Menschgemachtes (oder genauer gesagt: Manngemachtes). Es kennzeichnet sich durch Individuationsvermögen – das kreisläufige Leben ist nur ein biologisches Leben, wenn Schicksal eine*n Akteur*in aus der Masse hervorhebt und sein*ihr Leben linearbiographisch denken lässt.

3. Naturmetaphern in Bezug auf Figurengestaltung

In *Die Liebhaberinnen* bedient sich die erzählende Instanz einer Unzahl der naturalisierenden Metaphern nicht nur zwecks der Animierung der unbelebten Mensch- und Kulturerzeugnisse, sondern sie fügt auch menschliche Subjekte in die universelle Vorstellung der Naturordnung ein. Die Metaphern MENSCH ALS NATUR erweisen sich im Buch sehr produktiv und werden häufig verwendet, deswegen bietet sich die folgende Herangehensweise an, die detaillierte Erkenntnis liefern kann: 1. MENSCH ALS TIER; 2. MENSCH ALS PFLANZE; 3. MENSCH ALS NATURGEWALT; 4. NATUR UND GENDER. Diese Differenzierung soll zeigen, inwiefern bestimmte Naturelemente zum Einsatz gebracht werden, welche Ähnlichkeiten sie mit menschlichen Figuren generieren sollen, welche Erwartungshaltungen entwickelt werden sollen und schließlich wie die Figuren diskursiviert werden.

3.1. MENSCH ALS TIER

Paula fühle zum zehnten Mal Liebe in sich und wünsche sich dabei bald das Ende der Schneiderei zu setzen, indem sie zur Erichs Hausfrau wird. In der Konfrontation mit seinen Eltern zeigt sich, dass auch deren Beziehung auf einer vergleichbar funktionalen Liebesvorstellung beruht, wie sie das junge Paar gegenwärtig lebt. Wie früher besprochen, bleibt alles im natürlichen Kreislauf, daher gleicht die Einsicht in Verhältnisse des alten Ehepaars der Einsicht in die Paulas und Erichs bevorstehende Zukunft:

> wie zwei insekten sind die alten eheleute ineinander verbissen, wie zwei tiere, die einander gegenseitig auffressen, einer schon halb im leib des andren drinnen. fleisch ist nahrhaft und sehr geduldig.
> wie eine kamelkarawane zieht in der ferne eine schar jüngere frauen vorüber, ihre silhouetten zeichnen sich scharf gegen den horizont ab. sie tragen volle einkaufstaschen und zerren kleine kinder hinter sich her.
> der vatta betrachtet sie gierig durch den feldstecher. in seiner hose regen sich einige männlichkeitsreste.
> in der küche kreischt die mutta, und die reste müssen wieder verstummen.
> die sonne geht endlich unter.
> aber paula, die dumme kuh, muß jemand lieben! (DL, 71)

Die Beziehung zwischen den Eheleuten wird als brutale Gegnerschaft abgebildet. Der Grad des Konflikts steigt stufenweise auf: Zuerst kommt die Metapher DAS ALTE EHEPAAR ALS INSEKTEN zum Einsatz und verleiht einen spezifisch bissig-zickigen Ton des stillen Hasses unter Erichs Eltern. Durch dieses Bild gewinnt man*frau nicht nur Erkenntnis über das zwischen ihnen angespannte Ambiente, sondern man*frau bekommt auch einen Einblick, wovon der Konflikt möglicherweise verursacht wurde.

Die pejorative Assoziation mit den Insekten kann auf der Vorstellung des Umgangs mit einer Mücke beruhen. Durch die Mückenfigur stehen im Highlight (vgl. Kuck 2018, 78): (1.) Man*frau muss sie nicht sehen, um zu wissen, dass sie nach einem*r trachtet. (2.) Ihr Überleben hängt von ihrem Opfer ab. (3.) Dieses wird prinzipiell ungefragt gefangen. (4.) Nachdem die

Mücke gestochen hat, verlässt sie ihr Opfer, und dieses empfindet nachträglich die störenden Konsequenzen (z. B. Jucken). Bemerkenswert ist, dass die Rollen von Nutzer*in und Genutztem*r nicht endgültig feststehen, sondern vielmehr in einem ständigen Austausch bleiben.

Das andere Bild hat zwar mit der Insektenmetapher Punkt 2. und 3. im Zusammenhang, nichtsdestoweniger ruft DAS ALTE EHEPAAR ALS RAUBTIERE viel heftigere, gewalttätigere Assoziationen hervor. Diese Naturvorstellung erinnert an den Hobbes'ischen Naturzustand, also bellum omnium contra omnes. Damit rückt der Aspekt in den Vordergrund, dass – im Gegensatz zur Insektenmetapher – nur eine der Konfliktseiten überleben kann. Anhand dieses Bildes lernt man*frau nicht nur etwas über die Konflikteskalation, sondern auch über die Alienation der beiden Menschen. Im Endeffekt sehen sie sich gegenseitig als Nahrung und werden auf bloßes Fleisch reduziert, wodurch die dehumanisierende Rede ihren Höhepunkt findet.

Diese Einsicht gilt als harte Prüfung für den Liebesmythos, nach dem Paula sich richtet. Der Witz dieser Dekonstruktion liegt gerade darin, dass Liebe Paula als Person bereichern und zum menschlichen Status emporheben sollte:

> vorher war das leben nur arbeit, das haus, der haushalt, die freundinnen, arbeit, die arbeit zu hause und die arbeit in der schneiderei (erst in letzter zeit!) gewesen, ein falsches oder unvollständiges leben also. dies wird jetzt ausgelöscht, und die liebe ist da, und endlich ist sie gekommen, und endlich ist paula ein mensch (DL, 37).

Auch wenn Erichs Mutter dem Mythos folgt, wird sie ständig von der Erzählinstanz sprachlich dehumanisiert. Bereits zitierte Wortwahl bezüglich Mutters Sprechart könnte darauf hinweisen: „in der küche **kreischt** die mutta, und die reste müssen wieder verstummen" (DL, 71; meine Hervorhebung). Dennoch besonders zum Ausdruck kommt die Entmenschlichung ihrer Person nach dem Ehemannstod: „die mutta bettet ihre verformten knochen in einen sessel und zuckt nur ab und zu wie ein **jagdhund**, als ob von irgendwoher ein auftrag, ein wunsch, der ein befehl ist, ertönen würde, der aber nie mehr ertönen wird" (DL, 127; meine Hervorhebung). DIE MUTTER ALS JAGDHUND hingegen enthüllt tief einverleibte Unterdrückungsmuster und geprägte Dienstbereitschaft. Durch diese Parallele wird sichtbar, dass die unMutter den Vater wie ein Hund den Herrn gebraucht hat – wenn sie ihm nicht dienen kann, ist ihr Leben sinn- und wertlos.

Die metaphorische Hundsfigur wird auch auf Paula projiziert:

> man darf nicht nur negatives und unschönes beschreiben.
> die beteiligten hauptpersonen empfinden eine vorfreude darauf.
> die beteiligten hauptpersonen sind leider kaum noch zu freudensempfindungen fähig. aus einem alten ackergaul wird eben kein lipizzaner mehr.
> paula hat sich jedoch noch ihren optimismus bewahrt.
> paula ist so dankbar wie ein hund. es ist grauenhaft, die dankbarkeit paulas mitansehen zu müssen. die dankbarkeit läßt keine freude aufkommen. (DL, 131)

Der Einsatz dieser Metapher von der erzählenden Instanz kommt ambivalent vor. Einerseits wird durch den Vergleich eine Beleidigung formuliert, wie es im Mutterfall ganz sichtlich war – damit wird auf Abschaffung Paulas Würde und die Erniedrigung abgezielt, die durch Herabsetzung vom menschlichen zu tierischen Status vollzogen wird. Andererseits trägt die Figur des Hundes im europäischen Kulturkreis (vgl. Kuck 2018, 78) symbolische Konnotationen mit unabdingbarer Treue, Freundlichkeit und Gutherzigkeit. Paulas hündische Hingabe wirkt naiv, doch sie realisiert das nicht – der Kommentar der Handlung bleibt für ‚uns' vorbehalten. Die Diskrepanz zwischen Wissensständen der untersuchten Gegenstände und Projektleiter*innen (‚Wir') führt zum passiven Mitleid – obwohl Paulas Lebenspfad fatalistisch erscheint, hegt sie immer noch Hoffnungen an den Mythos.

3.2. Mensch als Pflanze

> alles, was zu haus nur der vatta kriegt. er stopft den kuchen in den rachen wie ein firmling, schüttet kaffee drüber und schnaps aus dem geheimfach. der langsame erich wuchert wie eine pflanze über die sitzbank und auf der sitzbank herum, frißt und frißt, und denkt doch an nichts andres als an seine motore, an sein moped, das so unheimlich schnell fahren kann, vor allem, wenn er was getrunken hat. (DL, 43)

An dieser und weiteren Stellen über das Buch hindurch wird die enge Verbindung zwischen Erich und seiner Arbeit im Wald unterstrichen. Es lässt sich ablesen, dass seine Tätigkeit auf dem Ende der Hierarchie steht: „[…] die männer im dorf sind entweder holzarbeiter oder sie werden tischler, elektriker, spengler, maurer oder sie gehen in die fabrik oder sie versuchen tischler, elektriker, spengler, maurer oder fabrikarbeiter und gehen dann doch in den wald und werden holzarbeiter" (DL, 14). Die Holzarbeit liegt von der Aufzählung am nächsten an die reproduktive Arbeit, die in der Diegese vielmehr mit Weiblichkeit konnotiert wird (vgl. Reinprecht 2023, 43). Der Arbeitsprozess verlangt kaum nach erlernten Fähigkeiten, verläuft kreisläufig, geht nie zu Ende bzw. ist unabschließbar und monoton, im Gegenteil zur Arbeit von Elektriker*innen, Tischler*innen usw. Was Erichs Beruf auszeichnet, ist die Nähe an die Natur, die am Ende des Tages verleugnet wird: „keiner denkt an den wald als an eine landschaft. der wald ist eine arbeitsstätte. wir sind doch hier nicht in einem heimatroman!" (DL, 105; zitiert in: Judex 2019, 233).

Erichs Figur bildet einen interessanten Fall der Hybride, wo sich nicht mehr eindeutig entscheiden lässt, welcher Bereich als Ziel oder Hintergrund verwendet wird (vgl. Kuck 2018, 75). Einerseits beeinflusst Erich den Wald und verwandelt ihn durch seine Trimmung zur menschlichen Topographie als Arbeitsstätte, andererseits trägt Erich immer stärkere Pflanz- und Wald-Züge im Laufe des Romans und verwandelt sich selbst ins Produkt des Waldes.

Durch Pflanzmetaphorik werden vor allem vegetative Eigenschaften hervorgehoben, wie etwa kaum Bewegung oder Langsamkeit, zweckloses Hinwachsen oder auch unkrautähnliche Eigenschaften, die kulturell pejorativ konnotiert sind (**wuchern**). Eine der Folgen dieser Metapher lässt sich u. a. am vermeintlichen Verlust seiner Handlungsfähigkeit beobachten, die durch Besitzmetaphorik verstärkt zum Ausdruck gebracht wird: „und kein erich kommt zu hilfe. der erich gehört dem wald, aber der wald gehört keineswegs erich“ (DL, 96). Anhand dieser Machtkonstellation kommt man*frau zur Schlussfolgerung, dass Erich zum Unterworfenen geworden ist. Die Frage stellt sich dennoch – wem ist er unterworfen?

Aufgrund oft auftauchender Metaphern WALD ALS ARBEITSSTÄTTE und WALD ALS NATUR kommt es zur Verschmelzung zweier Bereiche, sodass ARBEITSSTÄTTE ALS NATUR und NATUR ALS ARBEITSSTÄTTE sich herauskristallisieren. „[…] [S]trukturelle[] Gemeinsamkeiten der Herkunftsbereiche [führen] zu einem gemeinsamen Highlighting […]. Folglich können verschiedene Herkunftsbereiche nicht nur unterschiedliche Perspektiven auf einen metaphorischen Gegenstand hervorheben, sondern auch gemeinsam Realität behaupten“ (Kuck 2018, 88). Schließlich gleichen sich (im kapitalistischen Konzeptraster) reproduktive Arbeit und Natur, was zur konzeptuellen Verschiebung, so Kuck, der Weltwahrnehmung führt.

Je mehr Erich im Wald arbeitet, desto stärkere Züge der passiven, erleidenden Natur nimmt er an: „von dort springt sie mit einem kriegsgeschrei auf erich los, der so arm und müde von der arbeit kommt. er ist müde müde müde müde müde. seine hände sind kaum mehr menschlich, sondern mehr baumartig, wie wurzeln. erich sabbert dem heimathafen und feierabend entgegen“ (DL, 103). Artur Pełka (2023) erforschte in anderen Werken von Jelinek die Herabsetzungstaktiken der Frauen durch auf sie projizierte Naturmuster und deutet darauf hin, dass „Frauen […] zu (sexuellen) Gebrauchsobjekten herabgesetzt oder mit der wehrlosen Natur gleichgesetzt [werden]“ (Pełka 2023, 64). Durch starke Assoziation von Erich mit seiner (reproduktiven, also weiblich kodierten) Arbeit und durch entmenschlichende, vegetative Metaphern, die auf seine Passivität und Wehrlosigkeit hinweisen, scheint er den männlichen Status langsam zu verlieren. Das Einzige, was seinen Status letztlich aufrechterhält, ist der gesellschaftlich determinierte männliche Machtvorrang sowie das beanspruchte Recht, andere zu unterordnen. Die Euphorie über die Verteidigung seiner Männlichkeit kann man*frau unverblümt an den Zeilen ablesen:

> erich erfaßt, daß auf einmal seine entschlüsse und handlungen für einen andren wichtig geworden sind. daß jemand von ihm ABHÄNGIG ist. daß jemand ihm in gewisser weise AUSGELIEFERT ist. das gibt ein schönes neues gefühl. erich will das neue gefühl auf seine brauchbarkeit hin testen.
> niki lauda hat auch schon viel getestet, sogar tolle formel I wagen.
> dies schießt erich durch den kopf. (DL, 104)

Letztendlich vereint sich Erich mit dem Wald für immer wie mit seinen weiteren Suchtmitteln: „bald versank paula wieder in ihren alltagstrott. bald versank erich wieder im wald, im wein und im bier“ (DL, 146). Damit schließt Erich den ‚natürlichen Lauf der Natur‘, denn der Mann – „alkoholiker ist er immer“ (DL, 15) – Erich also verkörpert am Ende Natur selbst, ist ihr integraler Teil.

Pflanzmetaphern spielen ebenso eine wichtige Rolle in der Narration des Familienmythos. Mit ihnen wird am meisten darauf abgezielt, die Universalität und Ahistorizität der Familie als vordiskursives Phänomen zu untermauern, um das Muster unbeweglich darzustellen (vgl. Jelinek 1980, 82).

> von dem fernfahrervater fällt eine illusion namens susi ab.
> von der fernfahrermutter fällt eine illusion namens susi ab.
> bald fällt das obst von den bäumen ab, und die eltern müssen das haus verlassen, um der nächsten generation platz zu machen. ihr sparbuch bleibt hier. (DL, 133)

Die stark sprachlich geprägte Idee des Familien**stamms** wird weiter ausgeführt und zu einem metaphorischen Bild entwickelt, das manchmal ungerechte, doch **natürliche** Prozesse rechtfertigt. Mit FAMILIE ALS BAUM geht die pflanzlich-endlose, kreisförmige Organisation der Ereignisse einher. Nichtsdestotrotz wirkt die Anwendung der Baummetapher in diesem Fall z. T. entstellt.

Analysiert man*frau gängige Naturkonzepte in der Sprache, fällt eine bestimmte Logik auf: am Beispiel der Redewendung „der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ werden APFEL ALS NACHWUCHS und STAMM ALS ELTERN/FAMILIE gemeint. Diese Konnotation folgt der kausal-chronologischen Logik, die sich in beiden konzeptuellen Feldern nachweisen lässt – **Familie zeugt/bedingt Kinder** und **Baum zeugt/bedingt Frucht**. Das Obstabfallen hat aber das Verlassen des eigenen Zuhause von Eltern zur Konsequenz.

Somit entstehen groteske Bilder: Die erste Interpretationsmöglichkeit besteht in der symbolischen Ersetzung der Stammfunktion – seit das alte Ehepaar keine Kinder mehr erzieht (und keine ökonomische Funktion mehr leistet), gelten sie nicht als Familie und infolgedessen werden sie verbannt. Die andere, mehr bildhafte Interpretation könnte auf der Vorstellung der ELTERN ALS OBST beruhen, die vom bestehenden Stamm entfernt werden. Die dritte Deutung wäre: Wenn man*frau sich dennoch bei der Kontinuität und Identität des Baumes halten möchte, könnte man*frau annehmen, dass Anpflanzung und Fortsetzung desselben Familienstammes sich auf die Voraussetzung stützt, dass der alte Stamm gefällt wird. Damit die unveränderliche Identität des Baumes bestehen bleibt, muss der neue Stamm dafür nötigen Platz haben, um aufzuwachsen. Alle diese Auslegungen richten sich nach der Entfernung des alten Ehepaars.

3.3. MENSCH ALS NATURGEWALT

Beschäftigt man*frau sich mit Gewalt, muss festgestellt werden, dass es kein vorsoziales Phänomen ist (vgl. Reinprecht 2023, 338). Ihr Erscheinen ist immer durch kulturelle und gesellschaftliche Umstände zu bestimmen. Christian Reinprecht thematisiert das Paradox, das auch die im Rahmen dieser Arbeit behandelte Naturalisierung berührt: „Moderne, demokratische Ordnungen beruhen auf dem Paradox, Gewalt zu ‚zivilisieren' (indem sie vom Staat monopolisiert wird und damit öffentlicher Kontrolle unterliegt), doch ohne ihr einen objektiven, neutralen Status verleihen zu können, d. h. sie zu gendern, zu rassifizieren, und klassenmäßig zu werten" (Reinprecht 2023, 340). Die Gewalt erscheint als Ausdruck der in der Gesellschaft strukturell aufgelegten Ungleichheiten und ihre Anwendung leistet zugleich die Funktion ihrer Absicherung. In der Diegese von *Die Liebhaberinnen* werden vor allen Dingen zwei von den genannten Asymmetrien beleuchtet, die auf Gender und Klasse fußen. Im Hinblick auf die Metapher MENSCH ALS NATURGEWALT lässt sich eine neu generierte Narration beobachten, die die ‚zivilisierte Gewalt' nach Reinprecht doch zu objektivieren vermag und infolgedessen das Paradox überwindet.

Die zivilisierte Gewalt im Konzept als natürliche Gegebenheit zeitigt die Vision der Zivilisation als Erfüllung des Naturrechts, also der vollkommenen Harmonie zwischen Kultur und Natur. Laut dieser Naturvorstellung ist Mensch weder aus dem Naturbereich ganz ausgeschlossen noch wird der Menschbegriff verschleiert: Vielmehr ist der Mensch ein integraler Teil vom gesamten Kulturnaturideal. In Williams Naturbegriffstaxonomie würde dieses im bestimmten Maße der vierten Interpretation entsprechen: Natur als menscheingerichtete Ordnung. Wenden wir uns jetzt den Fallbeispielen, wie diese umgesetzt wurden:

> brigitte muß schmunzeln bei dieser vorstellung. heinz weiß nicht, warum b. das komisch findet, wenn er sich auf sie herniedersenkt wie eine sonnenfinsternis oder andre naturkatastrophe.
> b. läßt heinz in dem glauben von der naturgewalt.
> b. stöhnt entsetzlich und zum steinerweichen. ursache: h. naturgewalt.
> brigitte fühlt nichts als ein seltsames unangenehmes schaben in sich. brigitte fühlt die liebe in sich.
> heinz stöhnt auch, damit brigitte sieht, wie er sich für sie anstrengt und wie stark er ist. heinz stöhnt vor kraft, aber nicht vor liebe.
> in der liebe versteht heinz wenig spaß, in der kraft gar keinen. (DL, 56)

HEINZ ALS NATURGEWALT selbst adaptiert ihre Züge – zumindest versucht sie zu adaptieren. Die Erzählinstanz bietet den Leser*innen einen detaillierten Einblick in die Narrationen, nach denen sich Figuren ausrichten, handeln und die Welt wahrnehmen. Diese Szene gilt also als plakatives Beispiel, welchen epistemologischen Impakt die Metaphern, Konzepte und Narrationen auszuüben vermögen.

Zwischen den beiden an der intimen Szene Beteiligten entsteht eine ästhetische Kluft – es wird sogar direkt von der Erzählinstanz angesprochen: „b. läßt heinz in dem glauben von der

naturgewalt“. Es scheint, dass diese Vorstellung in der Diegese breit erkannt und gültig ist – sowohl Brigitte als auch Heinz sind ihr bewusst. Der Unterschied liegt aber vor allem in deren Umsetzung: Heinz ist der Einzige, der die Narration von der Naturgewalt verkörpern möchte.

Seine Selbstinszenierung zielt auf den erhabenen Charakter, der Naturszenerien zugrunde liegt. Es lässt sich vom Passus ablesen und schlussfolgern, dass er derjenige sein sollte, der die aktive Rolle des Gewaltausübenden übernimmt und somit dem Naturrecht Dienst leistet – er soll wie eine **Sonnenfinsternis** oder **Naturkatastrophe** den*die Andere*n überkommen, wenn Brigitte in die erleidende Position gestellt wird.

Fokussiert man*frau sich auf die Agens-Patiens Ebene, entdeckt man*frau dennoch einen Widerspruch: Die Erfahrung des Erhabenen setzt voraus, dass es der*die Zuschauende die aktive Rolle einnimmt – er*sie ist das Subjekt der Erfahrung, während das Naturereignis als Bewunderungsobjekt fungiert, so Eva Horn:

> According to Kant, the aesthetic experience of nature does not originate in the object itself but rather in the attitude of the subject when it experiences an object either as ‚beautiful‘ or as ‚sublime‘. Whereas ‚the beauty of nature‘ Kant writes, ‚reveals to us a technique of nature‘ thus making known its inner purposiveness and coherence […], the sublime is an experience of being overwhelmed by the object of contemplation. (Horn 2020, 99f.)

Vor dem Hintergrund lässt sich feststellen, dass Heinz eine Perfomance leistet, die das Wesen der ausgeübten Gewalt und Gewalt an sich sowohl als zielgerichtet als auch kohärent darstellt und zugleich diesen Diskurs iterativ absichert. Nichtsdestoweniger strebt er danach, sich zum **Objekt** der Bewunderung zu verwandeln. Aufgrund der Voraussetzungen der Erfahrung des Erhabenen, kann seine Perfomance jedoch nicht glücken, weil Brigitte ihn **nicht als echte Naturkatastrophe** anerkennt, sondern ihre bloße narrative Gestaltung einsieht – einen Schein von Naturgewalt.

Diese konzeptuelle Auffassung legitimiert Brigittes schmerzhafte Erfahrung als naturgerecht, nichtsdestotrotz werden auch weitere diskursive Mittel zur Rechtfertigung der vermeintlich unvermeidlichen Brutalität eingesetzt. „brigitte fühlt nichts als ein seltsames unangenehmes schaben in sich. brigitte fühlt die liebe in sich“ – Heinrich wie Naturkatastrophe soll den Eindruck des Erhabenen erwecken, also von einem *absolutely great* Wesen, dessen Wahrnehmung die menschlichen Sinnkapazitäten bis zu deren Grenzen herausfordert (vgl. Horn 2020, 100). Schließlich wird eine*r in der Begegnung mit dem Naturobjekt bzw. -gewalt überfordert.

M. E. lässt sich diese Erfahrungsart nicht eindeutig positiv oder negativ bezeichnen, da diese sowohl eine Art von Erschütterung als auch (positiv konnotierte) Bewunderung verlangt. Diese ambivalente Gefühlsmischung scheint ebenso auf die Erfahrung von Brigitte projiziert zu werden: **Unangenehmes Schaben** ist **Liebe**.

Die Projektion der Naturkräfte auf Heinz gilt somit als Übertragung der ästhetischen Erlebnisse zwischen Mensch und Natur auf zwischenmenschliche Beziehungen und rationalisiert dadurch die zwischenmenschlich zugefügte Gewalt bzw. den physischen Schmerz. Im Hinblick darauf verwandelt sich Liebe zum Erhabenen selbst, weil sie im Rahmen der Metapher MENSCH ALS NATURGEWALT den ambivalenten Charakter aufweist: Sie vereint in sich die brutale, erschütternde Erfahrung mit der kodierten Bewunderung des Objekts.

Auch in Paulas Fall findet man*frau diese metaphorische Projektion wieder:

> wenn paulas gedanken besonders weit abschweifen, dann schweifen sie bis hin zu den naturgewalten, von denen paula weiß, daß sie stärker sind als der mensch. genausowenig wie man gegen die natur ankämpfen kann, kann man gegen ein natürliches gesetz dieser natur ankämpfen, weiß paula noch aus der schule, das natürliche gesetz heißt in diesem fall erich, der das wort gesetz aber noch nie gehört hat. so merkt paula also, wie klein sie gegen das naturgesetz ist. ein staubkorn. ein staubkorn in der wüste.
> was kann der mensch gegen die urkraft der naturkraft machen, nichts. das hat gestern ein kulturfilm im fernsehn gesagt, sagt paula auch oft. (DL, 113f.)

Es wird sichtlich, dass Naturkräfte dem Menschen überlegen sind. Die Verkörperung der Naturgewalt verleiht infolgedessen einen übermenschlichen Charakter. Dieser scheint sich von der Rationalität zu entfernen und sich selbst nicht mehr zu vergewissern: Erich ist das natürliche Gesetz und erfüllt seine Funktion, ohne sich benennen zu müssen oder überhaupt zu können.

An Paulas Überlegungen kann man*frau feststellen, dass Kräfte den Gesetzen gleichen, was dem vielbedeutenden deutschen Begriff *Gewalt* entspricht. Wenn in anderen Sprachen weitere Differenzierungen getroffen werden, wie etwa im Englischen: 1. *violence* – Gewaltausübung; 2. *power* – Potenzial und 3. *force* – gewaltige Wirkung (vgl. König u. Stathi 2010, 48), so scheinen diese in der österreichischen Naturidylle zusammenzufallen.

Die Machtlosigkeit den Naturgewalten gegenüber wird doppelt bekräftigt: Erstens werden Gesetze durch Kräfte bestimmt – man*frau muss also eine Kraft verleihende Position vertreten oder selbst Gewalt ausüben können. Zweitens wird die Machtlosigkeit der dafür nicht geeigneten Personen institutionell und außerinstitutionell vermittelt – Paula weiß von den natürlichen Gesetzen sowohl von der Schule als auch von Filmen.

An einer Stelle beobachtet man*frau, wie Paula ihre eigenen Kräfte nutzen will, um den betrunkenen Erich nach Hause zu bringen. Sie trifft aber auf Widerstand ihr überlegenen, kollektiven Kräfte der Gesamtheit der Holzarbeiter:

> paula, die schwangere bald schon sechzehnjährige, spannt ihre muskeln wie ein ackergaul und hievt den betrunkenen mann in die höhe, aber sie kommt mit ihrer süßen last nicht weit.
> die hände von erichs waldkollegen reißen paula die kostbare beute wieder aus den händen. mit vereinten kräften. paulas vereinzelte kraft vermag nichts gegen die vereinte kraft der herren der wälder. (DL, 121)

An der Gegenüberstellung der vereinzelten Kraft von Paula mit der kollektiven Kraft der Holzarbeiter gewinnt man*frau eine Erkenntnis über das Charakteristikum der Naturgewalt: Sie erscheint immer im größeren Gefüge; sie ist ein kollektives Produkt. Infolgedessen landet

Paula in eine verzweifelte Lage ohne Lösung: Sie hat weder Recht noch Anspruch auf die Gesetzbestimmung.

Das Kollektiv ist männlich konzipiert, weil nur Männer Recht haben, die natürlichen Gesetze zu verkörpern und in ihrem Namen zu handeln. Es fällt auf, dass das besprochene Kollektiv, das seine Kraft von Naturgewalt schöpft, nicht unbedingt mit der Öffentlichkeit übereinkommen muss: „die öffentlichkeit billigt ausdrücklich paulas absurde und demütigende anstrengungen, ein kostbares wild zu erjagen. / das kostbare wild heißt erich“ (DL, 118). Auch die (politische) Öffentlichkeit kann der Urkraft nicht standhalten. Die Naturgewalt erweist sich als undemokratisch und autoritär, obwohl sie kein deutbares Zentrum enthält – sie weist also gewisse Züge eines Regimes auf.

3.4. Natur und Gender

Die bisherige Analyse befasste sich vor allem auf der metaphorischen Abbildung und Konstruktion der Figuren, Konflikte, Verteilung der Agency, Legitimation der Ungleichheiten und diskursiven Herabsetzungstaktiken mit unterschiedlichen Naturvorstellungen und Naturfiguren (Tiere, Pflanzen, Kräfte). Das Konzept der gegenderten Natur taucht immer wieder auf; da dieser Punkt jedoch eine große Rolle in Jelineks kritischer Praxis einnimmt, folgt ein Unterkapitel, das sich ausschließlich dieser Frage widmet. Jelinek macht darauf aufmerksam, dass Sexualität „[…] nur einfach verharmlost, unschuldig, unwirksam und selbstverständlich gemacht [und] als ‚natur‘ gegründet [wird]“ (Jelinek 1980, 67f.). Daher soll untersucht werden, wie Natur mit Gender in Zusammenhang gesetzt wird. Dabei wird sich herausstellen, dass die Komplexität der Verwobenheit von Gender und Natur alle metaphorischen Verfahren einsetzt, die bereits besprochen wurden. Wie sich zeigen wird, sind Naturvorstellungen hinsichtlich der metaphorischen Geschlechtsdarstellung nicht in jedem Fall kohärent, sondern produzieren häufig widersprüchliche Ansätze.

> heinz will noch etwas von seinem leben haben. heinz kann noch etwas von seinem leben haben, solange er bei seinen eltern wohnt und geld spart. außerdem ist er noch zu jung, um sich schon zu binden. brigitte, deren haar heute wieder glänzt, daß es in den augen wehtut, liebt heinz so sehr, daß etwas in ihr zerbrechen würde, wenn heinz sie wegwirft. ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer lieblinge von film, funk, fernsehen und schallplatte. ich weiß nicht, ob es für ein ganzes leben reicht, sagt heinz, ein mann will viele frauen genießen.
> ein mann ist anders.
> ich liebe dich doch gerade deswegen, weil du ein mann bist, sagt brigitte. du bist ein mann, der einen beruf lernt, ich bin eine frau, die keinen beruf gelernt hat. dein beruf muß für uns beide reichen. das tut er auch spielend, weil er so ein großer schöner beruf ist. du darfst mich niemals verlassen, sonst würde ich sterben, sagt brigitte.
> so schnell stirbt man nicht, sagt heinz. du müßtest eben auf einen zurückgreifen, der weniger verdient, als ich einmal verdienen werde.
> ich liebe dich doch gerade deswegen, weil du mehr verdienst als einer, der weniger verdient.
> außerdem liebt brigitte heinz, weil dieses gefühl in ihr ist, gegen das sie nicht ankommt. schluß. ihr haar ist wie polierte edelkastanien. ich werde es mir bis morgen überlegen, sagt heinz. so macht man das im modernen wirtschaftsleben, in welchem ich mich auskenne.

> ich liebe dich so sehr, antwortet brigitte. morgen ist schon die zukunft, und die habe ich nicht. mich hast du jedenfalls auch nicht, sagt heinz, ich möchte daher nicht in deiner haut stecken. (DL, 25f.)

Brigittes leidenschaftliches Werben um Erich macht deutlich klar, diese Dynamik beruht auf einer stark geprägten Binarität. Diese Figur spielt die entscheidende Rolle in der Konstruktion der Differenzen, die zur Schaffung der hierarchischen Strukturen beiträgt (vgl. Plumwood 1993, 32). Die Asymmetrie fällt im ersten Augenblick auf: Die Szene zwischen Brigitte und Heinz beruht auf der Verhandlung zwischen Begehrendem*r und Begehrtem*r.

Diese Unterscheidung wird schlicht begründet: „ein mann ist anders“. Die Feststellung mit dem Verb *sein* hat eine große Wirkung, weil sie direkt Bezug auf die ontologische Ebene nimmt und Anspruch erhebt, sie zu definieren. Der Sprechakt wird dann zum Handlungsakt (vgl. Austin, 235), weil er die Tatsache erst hervorbringt und sie in der sozialen Welt in Kraft setzt, sodass auch andere sich zu ihr verhalten müssen – sei es durch Bejahung, Verleugnung, (Miss-)Billigung oder Ignoranz. Brigitte hingegen heißt die von Heinz getroffene Unterscheidung gut und erkennt die männlich konstruierte ‚Natur‘ an.

„ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer lieblinge von film, funk, fernsehen und schallplatte“ – die mediale Reproduktion bekräftigt die natürlich erscheinende Binarität Mann/Frau und damit einhergehende Rollen- als auch Machtzuschreibungen. „durch die medien des gedruckten und elektronisch verbreiteten wortes und bildes jedoch werden sie (die riten) zu normen wenn auch meist zu erträumen“ (Jelinek 1980, 56). Heinz und Brigitte handeln also nach medial vermittelten Genderidealen. Dabei gibt Brigitte offen zu, dass sie Heinz deswegen begehrt, weil er als Mann im deutlich besser beschaffenen diskursiven Vorrang steht. Warum verkörpert sich denn das Begehrte in Heinz und inwiefern ist man*frau überhaupt als ein Mann konstruiert?

M. E. drückt sich die Genderidentifikation am meisten durch gesellschaftliche Rangstellung und überlegene Machtposition aus. Der Mann ist das Begehrte, weil er im Vergleich zur Frau im Diskurs besser beschaffen ist und über mehr Rechte verfügt. Zusätzlich wird an der Zusammenstellung zwei parallelen Sätze von Paula klar, wie Männlichkeit sich kristallisiert: „ich liebe dich doch gerade deswegen, weil du ein mann bist“, worauf folgt: „ich liebe dich doch gerade deswegen, weil du mehr verdienst als einer, der weniger verdient“. Mit dem Verdienst geht ein weiteres Versprechen einher: „ich liebe dich so sehr, antwortet brigitte. morgen ist schon die zukunft, und die habe ich nicht. mich hast du jedenfalls auch nicht, sagt heinz, ich möchte daher nicht in deiner haut stecken“. Zukunft, Ausbildung, Verdienstmöglichkeiten und gute finanzielle Lage zu haben, erscheint als männliche Eigenschaft.

Vor diesem Hintergrund scheint die biologische Erklärung der Geschlechter zu scheitern. Vielmehr handelt es sich um eine performative Beschaffenheit, die man*frau je nach dem

Machtstatus verändern kann. Dies kommt insbesondere beim Treffen von Brigitte, Heinz und Susi zum Ausdruck, als Susi keine Konkurrenz mehr für Brigitte darstellt:

> es ist ein bild raffiniertester planung. die natur hat hier ihre optimale ausformung gefunden, das feine rassetier und susi, die auch so eines ist, nur in einer andren art. susi sieht in dem schein, der durch das laub auf ihren kopf fällt, aus wie die inkarnation aller mütter, die je mütter gewesen sind. dabei meint brigitte, daß susi niemals eine gute mutter sein könnte, weil sie eine egoistin ist und ihre interessen niemals einem kleinen kinde unterordnen könnte. (DL, 123)

Susi ist deswegen die „optimale ausformung" der Natur, weil sie das männliche Ideal der Frau verkörpert (SUSI ALS IDEAL DER FRAU). Ihre Beschreibung weist zusätzlich auf die Prägung der medialen Vermittlung des Ideals hin, die sogar heilige Züge bzw. Pietazüge trägt (Mutter der Mütter = Muttergottes; SUSI ALS MUTTERGOTTES). Auch wenn sie zur höheren Klassenschicht gehört, bleibt sie doch (innerhalb derselben Klasse) eine Frau, daher die Gleichsetzung ihrer Person zwar mit einem Rassetier (SUSI ALS RASSETIER), aber immer noch einem Tier, weil „[d]ie Rolle der Frau als biologisch minderwertiges Sein […] in ihrer ewigen Unterwerfung [bestimmt ist], genau die richtige Mischung für faschistische Ideologie. Die Frau ist reine Natur, dem Blut und dem Boden verwandt. Ruheort für den Mann, der zu dem Haltegriffen seiner ewigen Waffen eilt" (Jelinek 1991 [1984], 21).

Heinz reagiert auf das Wiedersehen höchstbegeistert: „laß mich der wilde mann sein, den du an die kette legst und zähmst, susi, denkt heinz gierig und mit einer spur unsauberkeit in den gedanken" (DL, 124). Susi ist wegen ihrer Klassenzugehörigkeit Heinz überlegen und daher verändert sich die genderbezogene Dynamik in der metaphorischen Gestaltung der Figuren. Dabei erweisen sich überlappende gegenderte Naturvorstellungen: Einerseits wird Heinz zu Susis Hund (HEINZ ALS HUND; SUSI ALS HERR) – sie gibt Befehle und übt Macht über den Mann der niedrigeren Klasse aus und nimmt dadurch die symbolisch männliche Rolle ein, wenn Heinz das Unterworfene einverleibt (Frau). Diese Umstellung der performativen Genderfunktionen wird zusätzlich von Heinz fetischisiert: Er wünscht sich gezähmt und an die Leine gelegt zu werden (HEINZ ALS HUND[1]). Andererseits behält er maskuline Naturzuschreibungen bei (die von Viktorianismus, Darwinismus und Soziobiologie stammen), die die sexuelle Fetischisierung erklären können. Val Plumwood beobachtet, dass „[t]he dominant and ancient traditions connecting men with culture and women with nature are also overlain by some more recent and conflicting ones in which unchangeable ‚male' essence (‚virility') is connected to a nature no longer viewed as reproductive and providing but as ‚wild', violent, competitive and sexual […]" (Plumwood 1991, 20). Auf der symbolischen Ebene ist Heinz nicht in der Lage, die Männlichkeit vorzuspielen bzw. zu performieren, nichtsdestotrotz greift er auf die ‚essenzielle' Naturvorstellung von Virilität zurück (HEINZ ALS HUND[2]), wodurch er ‚naturgegebene' Gewalt wiederzugewinnen sucht.

Die wilde, aggressive Naturvorstellung von Männlichkeit wird ebenso von Paula auf Erich projiziert:

> wir waren irgendwann einmal bei der stelle, wie erich in die wohnküche der paulaeltern hineinkommt, die weiße zigarette im braunen gesicht, darüber die pechschwarzen haare und augen, eine fremdartige, gefährliche gestalt wie ein panther, ein wenig wie ein panther.
> paula hat einmal über bestimmte männer gelesen, die in einer gewohnten umgebung wie die panther in einem dschungel gewirkt haben.
> fremdartig, gefährlich und angenehm fürs auge und herz. sie hätte nie geglaubt, daß sie selbst in ihrer gewohnten wohnküche einmal einen mann haben würde, der dort wie ein gefährlicher panther in einem gefährlichen dschungel wirken würde. wenn aber einer das könnte, dann erich, der panther. gleich sucht paula in der wochenendzeitschrift die stelle mit dem panther, da ist sie ja! […] erich hat die schule nicht fertiggemacht, was nichts macht, weil er wie ein schönes raubtier ist: ein panther. (DL, 41f.)

Auch wenn diese Metapher auf der konzeptuellen Konstruktion MENSCH ALS TIER beruht, die in analysierten Fällen oft zur diskursiven Herabsetzung verwendet wurde, werden in Erichs Fall andere Ähnlichkeiten zwischen Herkunfts- und Zielbereichen emporgehoben bzw. gehighlightet. Die Figur des Panthers wird als begehrtes Objekt dargestellt, das auch z. T. fetischisiert wird: „fremdartig, gefährlich und angenehm fürs auge und herz". Die Fremdartigkeit und Gefährlichkeit liegen im Diskurs nah aneinander. Bei der Analyse des Vorworts als Einführung in das idyllische Setting des Romans hat sich herausgestellt, dass die Opposition eigen/fremd mit weiteren Binaritäten in Verbindung gebracht wird, wie etwa schön/unschön, harmonisch/chaotisch und schließlich gut/böse. Die virulente Naturvorstellung, trotz der Fremdstämmigkeit, erscheint immer noch wünschenswert bzw. begehrt zu sein – das Versprechen der Gefahr oder der Gewalt wird in diesem Bilde positiv als Beweis der gewünschten Maskulinität bewertet.

Diese Bewertung kommt vor allem von Zeitschriften, die Paula gern liest: Sie erfasst den Gedanken, also die konzeptuelle Vorstellung ERICHS ALS PANTHER, und greift direkt nach der Zeitschrift ihre Anmutung zu bestätigen. Das ist ein weiteres Beispiel für die epistemologische Verschiebung der Weltwahrnehmung von Figuren in der Diegese: Diesmal aber sucht Paula aktiv nach den Mustern in der Wirklichkeit, die sie von Zeitschriften übernommen hat.

An der bisherigen Auseinandersetzung mit der Genderfrage in Naturmetaphern fällt deutlich eine Tendenz auf, das Männliche positiv (durch Anwesenheit von Eigenschaften) und das Weibliche durch Negativität zu bestimmen, wie etwa Mann/Frau und mächtig/machtlos, handlungsfähig/handlungsunfähig, mit Zukunft/ohne Zukunft, mit Schicksal/ohne Schicksal etc. Die Projektion von Gender auf Naturvorstellung ergibt aber gewisse Widersprüche: Von der Frau wird verlangt, dass sie passiv bleibt und z. B. Schicksal erst verliehen bekommt. Andererseits unter den ‚natürlichen' Umständen, die auf der Darwinistischen Naturvorstellung beruhen, muss die Frau dennoch mit anderen Frauen um den Mann konkurrieren, also eine aktive Rolle übernehmen. Die Kontradiktion wird auch unmittelbar im Text angesprochen:

susi hat einen ausgeprägten schönheitssinn, das sagt ihr vati auch. brigitte will nur etwas haben. susi will nur nichts verlieren. b. will besitzen, besitzen, besitzen, sonst ist alles aus und beendet. b. kämpft. susi ist zu weiblich, um zu kämpfen. susi ist ganz frau. susi bekommt.
brigitte ist gar nichts. (DL, 67)

Brigitte muss um (Erichs) Besitz kämpfen, der ihr Überleben versichert und ihre Chancen erhöht, die Miederfabrik permanent zu verlassen und damit (1.) den Aufstiegstraum und (2.) ‚natürliche' Frauenrolle als Hausfrau zu erfüllen. Susi hingegen befindet sich in der Lage, die ihre Weiblichkeit ungestört aufrechterhalten lässt – sie kann passiv bleiben. In dieser Konstellation kann man*frau den konzeptuell männlichen Charakter des Aufstiegs ablesen, wo es vom Mann erwartet und befördert wird, dass er eine aktive Rolle einnimmt – der Aufstieg ist letztendlich lediglich für Männer geeignet (AUFSTIEG ALS MÄNNERROLLE).

Daher wird schlussfolgert, dass Brigitte wegen ihrer Wünsche asexuell scheint: Adaptiert sie beide Narrationen zugleich – passive Frau, die reproduktive Arbeit leistet und Frau im evolutionären Naturkonzept, die um ihr Überleben kämpft –, ist sie nicht in der Lage sich mit kohärenten Sexualidentität auszugeben. Bemerkenswert ist, dass Jelinek zur Bestimmung der patriarchal entworfenen Weiblichkeit ein adjektivisches Derivat von „Frau" verwendet – was ist denn ‚frau'?

außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen. das einzige, was brigitte auf diesem weg positiv zur seite steht, ist die kosmetische industrie. und die textilindustrie. brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse.
das haben andre auch, manchmal sogar von besserer qualität.
brigitte hat eine jugend, die sie auch mit andren teilen muß, etwa mit der fabrik und dem lärm darin und dem überfüllten bus. die fressen an brigittes jugend.
brigitte wird immer älter und immer weniger frau, die konkurrenz wird immer jünger und immer mehr frau.
brigitte sagt zu heinz ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da.
heinz sagt, daß er darauf scheißt. (DL, 13)

An der Zusammenstellung von *älter=weniger frau* und *jünger=mehr frau* ergibt sich die klare Einsicht, dass patriarchal bestimmte Weiblichkeit sich vor allem mit Jung-Sein auszeichnet. Das Charakteristikum der ‚natürlichen' Weiblichkeit verzichtet also auf positive Anwesenheit der Charakter- bzw. Handlungseigenschaften und setzt vor allem Wert auf körperliches Inventar. Dieses wird in dem metaphorischen, narrativen Rahmen KAPITALISTISCHER MARKT ALS NATUR als Produkt angesehen, dessen Qualität von Jung-Sein abhängt. Brigittes „brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse" verlieren im Laufe der Zeit am Marktwert, weil die sich ‚natürlich' selbstregulierende Nachfrage, deren Subjekt männlich konzipiert ist, nach frischen, neuen Produkten ausrichtet, während Brigittes Körper im Vergleich zur jüngeren Konkurrenz verbraucht erscheint. Um ihren Marktwert zu steigern, fügt sie zu ihrem Angebot (also sich selbst; BRIGITTE ALS ANGEBOT) Versprechen von Treue: „dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da". Dieses bringt aber nicht viel, weil Verbindlichkeit Heinz ungünstig erscheint,

wie auch im Allgemeinen Männern im virilenten Naturkonzept: „ein mann will viele frauen genießen. / ein mann ist anders“ (DL, 25).

Damit Brigitte ihr Ziel erreicht, d. i. einen besser verdienenden Mann findet und von ihm Schicksal bekommt, muss sie quasi dem ‚natürlichen Lauf der Natur‘ widerstehen und sehr aktiv dagegenwirken:

> in brigittes kopf sitzt nichts als heinz.
> heinz sitzt am ende eines langen sumpfes wie man ihn ähnlich in den köpfen vieler ihrer kolleginnen finden kann. nur, daß nicht am ende jedes sumpfes ein heinz sitzt und winkt, auch keine vernickelten wasserhähne, keine badezimmerarmaturen, boiler, heiß wasserspeicher und toilettenmuscheln. an den enden der vielen andren sümpfe warten leute, die geistig, körperlich und charakterlich tief unter heinz stehen. oft haben sie auch kein pflichtbewußtsein.
> auch brigitte hat kein pflichtbewußtsein. in der ehe wird brigitte pflichtbewußtsein lernen wie es schon viele junge frauen, die vorher ziemlich leichtlebig und locker gewesen sind, gelernt haben.
> heinz besteht - aus pflichtbewußtsein gegen seinen erholungsbedürftigen körper und seine freunde - zum kegeln. b. geht aus mißtrauen und argwohn gegenüber heinz zum kegeln mit. oft sieht heinz beim kegeln fremde frauen, manchmal sogar solche ohne rechtmäßigen besitzer.
> herrenlose frauen sind sehr gefährlich für einen jungen ungefestigten menschen wie heinz, der in der ehe erst gefestigt werden soll. (DL, 92)

Heinz ist eines der Bilder, das in diskursiv bestimmt weiblichen Wunschvorstellung stecken sollte. Sein Bild wurde medial vermittelt und unreflektiert zum ‚Gedankensumpf‘ dazu verstaut, wie es auch in Paulas Fall war: „paula nimmt nur auf, sie verarbeitet nicht. wie ein schwamm, der nie ausgedrückt wird. ein schwamm, der vollgesoffen ist, von dem alles überschüssige mehr zufällig abrinnt“ (DL, 32). Heinz stellt einen Ausnahmefall des erwünschten Manns dar, weil er sich sowohl mit Pflichtbewusstsein als auch „geistig, körperlich und charakterlich“ auszeichnet: Der üblich erwünschte Mann muss eigentlich nur ein Mann sein, weil er an sich ein begehrtes Diskursprodukt ist.

Um die eigene Position zu verteidigen, ist Brigitte motiviert, nach von außen importierten Liebe- und Zärtlichkeitsmustern zu handeln, wie es von ihr erwartet wird: „das handergreifen ist vor allem dann wichtig, wenn andre frauen gegenwärtig und zur fleischgewordenen gefahr erstarrt auftauchen. schüchtern stiehlt sich dann eine kleine hand in heinzens große und spricht vom wetter, der situation der welt oder vom essen oder von der natur“ (DL, 53).

Die kämpferische Konkurrenzmetaphorik wird durch die Tierfigur verstärkt, die vor allem auf und unter Frauen projiziert wird: „herrenlose frauen sind sehr gefährlich für einen jungen ungefestigten menschen wie heinz“. Die Genderbinarität Mann/Frau spannt sich also zwischen Mensch und Tier. FRAU ALS TIER erscheint hier relativ ambivalent. Einerseits wird behauptet, dass eine ledige Frau wie ungezähmtes, wildes Tier einem*r Gefahr laufen kann, was virulenter Naturvorstellung entsprechen würde. Die fremden Frauen suchen jedoch nicht danach, Heinz Schaden zuzufügen – ganz im Gegenteil wünschen sie sich, ihm zu unterwerfen, was aus der Gendernaturvorstellungslogik folgt. Die aggressiven Züge tauchen erst unter Frauen

(metaphorisch=*anderen Tieren*) auf, die um die Beute (Unterwerfung) kämpfen. Andererseits bieten sich Frauen als Zuchttiere bzw. Hunde an, die nach ihrem ‚Hirten' oder Herrn suchen.

Die Vereinbarung dieser zwei Naturmetanarrationen erscheint im Endeffekt kaum möglich: Die Auseinandersetzung mit dem Fallbeispiel scheint den Schluss zu zeitigen, dass Frauen unter Frauen keine Frauen sind, da ihre Beziehungen vom Grunde auf durch Kampf und aktive Selbstpositionierung bestimmt sind (KAMPF ALS MÄNNLICHKEIT). Ähnliche Schlussfolgerung kann man*frau vom Gedankengang Erichs ablesen:

> im gegensatz dazu: frauen zum heiraten, die erst was reingesteckt kriegen wollen, wenn sie geheiratet worden sind, was aber trotzdem die wenigsten von ihnen lange genug, bis zum erfolg, durchhalten können. daher: erich denkt also an zwei sorten von frauen, wenn er überhaupt an frauen denkt, was er nur tut, wenn er ein bedürfnis hat, das man durch denken sowieso nicht befriedigen kann, erich denkt also an frauen, die für ihn keine frauen sind, weil sie ihm die geschlechtslose mutta dauernd fressen und trinken hineinschieben, und an frauen sein dürfen, weil sie es mit jedem machen, ohne mit ihm verliebt, verlobt oder verheiratet zu sein und überhaupt unmöglich ein ganzes haus sauberhalten könnten.
> […] erich denkt überhaupt nicht an frauen, oder wenn, dann nur an frauen, die gar keine sind, daher gibt es für erich keine frauen, weil frauen, die er kennt, in wirklichkeit gar keine frauen sind. (DL, 58).

Es kann die Rede von weiblicher Sexualität nur unter strikt bestimmten Umständen geben: Eine Frau kann Frau bleiben, wenn sie „erst was reingesteckt kriegen wollen, wenn sie geheiratet worden sind". Nichtsdestotrotz setzt die marktmotivierte Organisation der weiblichen Selbstwerbung voraus, die weibliche Sexualität als Mittel zum Zweck einzusetzen, was wiederum kontradiktorisch zur patriarchalen Idealvorstellung von Frau erscheint.

Die Weiblichkeit darf also erst in der Begegnung mit dem Mann zustande kommen, der als Normsetzung gilt und dem die symbolische Ordnungsbestimmung unterliegt: „Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm" (Jelinek 1991, 23). Mit dem Aufkommen von den klar erkennbaren Widersprüchen entdeckt man*frau die künstliche Konstruktion der Gender- als auch der Naturvorstellung selbst: „Die Dekonstruktion der phallogozentrischen Gleichsetzung von Frauen und Natur führt zur Demaskierung des scheinbar Natürlichen als unnatürlich, zur ‚Transformation des Naturschönen ins Häßliche'" (Judex 2019, 240).

Die Figur des Konkurrenzkampfes durchtränkt die weibliche Gemeinschaft und stiftet diese mit unbehebbaren Neid an: „und die verkäuferinnen hassen die hausfrauen dafür zurück, weil die aus allem raus sind, während sie noch im harten konkurrenzkampf stehen und statt lackierter möbel noch nylonstrümpfe, pullis und miniröcke kaufen müssen – als investitionsgüter" (DL, 29). Dieser metaphorische Rahmen erlaubt keine Spur der Solidarität in der Gruppe und schürt den Konflikt durch kapitalistisch motivierte Selbstökonomisierung (vgl. Pełka 2023, 62). Brigitte adaptiert völlig das Konzept, das zur Bildung des ‚natürlichen' Feindes als Marktkonkurrenz führt:

> ich habe eine freundin, die auf das gymnasium geht, gibt brigitte gegenüber einer sekretärin und deren kanarischen inseln an. bei dem gedanken an susi, die natürliche feindin, krampft sich brigittes magen zusammen, fast geht der filterkaffee in ihre über und kommt aus mund und nasenlöchern wieder herausgeronnen. gleich hat

> brigitte eine hoffnung, daß es diesmal geklappt hat mit dem schwangerwerden. es war aber nur susi in ihr. (DL, 98)

Susi ist der Inbegriff von Brigittes Hass. Er wird von sich überlappenden Narrationen hervorgerufen: (1.) SUSI ALS FRAU bzw. ALS TIER: Diese Metapher fällt unter das Konzept der darwinistischen Überlebensauffassung der Spezies. Ausschließlich Frauen sind daran beteiligt und Hass erscheint dabei als Selbstschutzmechanismus. (2.) SUSI ALS RASSENTIER: Susi stammt aus einer höheren sozialen Klasse und muss daher nicht kämpfen, was ihre Weiblichkeit und Attraktivität steigert, während Brigitte einen Spagat vollziehen muss, um die männlich konnotierten Züge ihres aktiven Strebens zu kaschieren. Der Hass stammt hier aus Neid um die Klassenpositionierung und diskursive Überlegenheit der Konkurrentin.

Schlussendlich wünscht sich Brigitte ihre Anbindung an Heinz durch das Schwanger-Werden, das im Lichte der Öffentlichkeit Heinz durch Verpflichtung zum Widerstand gegen wilde, spaßige, virile Naturvorstellung bringen soll – nichtsdestotrotz muss sich die Meinung der Öffentlichkeit nicht unbedingt durchsetzen, wie es die früheren Analysen ergeben haben.

Natürliche Feind*innen lassen sich in der Diegese nicht nur in menschlichen Subjekten wiederfinden, sondern auch in Gegenständen, Prozessen und Tätigkeiten, die den ‚natürlichen Lauf der (weiblichen) Natur' verhindern:

> paula betrachtet die schneiderei plötzlich als ihre natürliche feindin. zum glück hat sie sich mit ihr noch nicht so fest und untrennbar eingelassen, daß sie an ihr klebenbleiben müßte. zum glück ist die schneiderei etwas, das man jederzeit über bord werfen kann. zum glück klammert sich die schneiderel nicht an den hals oder hängt sich sonstwo dran und läßt nicht los, wie es uneinsichtige menschen manchmal tun, wie es paula bei erich machen möchte. zum glück ist die schneiderei nicht ALLES, sondern die liebe und ein eigenes häuschen, das man bauen muß. (DL, 49)

Die Schneiderei verwandelt sich in eine Akteurin gleichen Ranges wie Paula (SCHNEIDEREI ALS NATÜRLICHE FEINDIN); nichtsdestotrotz erscheint sie nicht so bedrohlich wie Susi im Fall Brigittes. Der*die ‚natürliche Feind*in' wird für mehrere Zielbereiche als Herkunftsbereich eingesetzt, weshalb die Assoziation zwischen Susi und der Schneiderei besonders hervortritt. Der Status der Schneiderei und der Miederfabrik ist tief im Naturgefüge der Diegese verankert (vgl. „vorwort"), daher lässt sich ihre aktive Beteiligung im Naturkampf nicht abstreiten. Der bedrohliche Charakter der Fabrik besteht vor allem in der konkurrierenden Narration, die Paula als Teil des biologischen Kreislaufs ansieht und um den Anspruch der Besonderheit beraubt: „paula will nichts selbstverständliches, sondern etwas besondres sein" (DL, 68).

Letztendlich lässt sich beobachten, dass die Kampfmetaphorik die Mehrheit der Lebensvorstellungen prägt, die auf der Natürlichkeit fußen sollen:

> brigitte hat oft im kino gesehen, daß es schwer ist, wenn man mit einer schuld leben muß.
> der lebenslauf brigittes wird ohne nennenswerte ereignisse immer weniger und weniger. wir können uns in zukunft darauf beschränken, nur einige stichworte zur allgemeinen lage abzugeben, bei denen wir die besonders unangenehme lage brigittes immer kurz erwähnen wollen.

alles, was jetzt noch kommt, besteht in einem warten und in sich hineinhorchen, ob da endlich bewegung und beeilung stattfindet.
die fronten sind geklärt und erklärt.
es finden keine ereignisse mehr statt bis auf das eine große ereignis. die arbeit findet weiterhin statt.
das ist schmerzhaft genug.
auch die geburt ist eine schmerzliche erfahrung, die aber durchgestanden werden muß, damit die kindesschenkung stattfinden kann. (DL, 107)

Die Erzählinstanz führt das Protokoll über Lebensläufe von untersuchten ‚Gegenständen' – Brigitte und Paula – und erklärt dabei, dass sie erst dann erzählenswert sind, wenn „nennenswerte ereignisse" stattfinden. Es scheint, als stünde ‚nennenswert' im direkten Zusammenhang mit Liebe und Schicksal, also mit dem Ringen der Protagonistinnen um den Mann, der ihnen diskursives Dasein versichern kann. Vor dem Hintergrund erscheint der Kampf mit **klar definierten Fronten** nicht nur vom Überleben in der Idylle zu handeln, sondern vielmehr ein Kampf um Sichtbarkeit und Anerkennung zu sein.

4. Rolle der Medien in der Verbreitung von Naturvorstellungen – eine Naturfabrik

„The medium itself is no longer identifiable as such, and the confusion of the medium and the message (McLuhan) is the first great formula of this new era" (Baudrillard 2010, 30). Diese Erkenntnis spielt eine entscheidende Rolle bei der Analyse der Naturalisierung in *Die Liebhaberinnen*. Zwar wurde auf diesen Aspekt noch nicht ausführlich eingegangen, nichtsdestoweniger kam die Medialisierung als allgemein bekräftigende Taktik der Naturvorstellungen ins Licht, wie etwa als Brigitte im Kino lernen konnte, „daß es schwer ist, wenn man mit einer schuld leben muß" (DL, 107); als Paula bestätigt bekommt, dass sie gegen natürliche Urkräfte nichts anfangen kann: „das hat gestern ein kulturfilm im fernsehn gesagt, sagt paula auch oft" (DL, 114); oder an den merkbaren Zügen von Pieta, als Susi das Rassentier und die Mutter aller Mütter verkörperte. Wenn sie es tat, war sie es auch – darauf weisen Interaktionen der Figuren mit medialen Bildern hin, die keine Repräsentationen mehr sind, sondern Simulationen, die „stem[] from the utopia of the principle of equivalence, *from the radical negation of the sign as value*" (Baudrillard 2010, 6; Herv. i. O.).

Die Thematisierung der Rolle der Medien erscheint im Zusammenhang mit der Metapher-nanalyse sinnvoll, weil Natur als diskursiver Ansatz weitreichende Veränderungen und Verschiebungen in der Epistemologie und Ontologie der Figurenrealität hinterlässt. Dazu ist das ständige Bedürfnis der Legitimation notwendig (vgl. Thums 2024, 55). Medien hingegen schaffen eine eigene Realität, die auf Rechtfertigung verzichten kann, da sich die Kategorien ‚wahr' und ‚falsch' auf sie nicht ohne Weiteres anwenden lassen (vgl. Baudrillard 2010, 3).

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass Medien auf der globalen Metapher MEDIEN ALS NATUR beruhen, was sich anhand der narrativen Gestaltung, Erwartungshaltung der Figuren und medialen Vermittlungsmethoden belegen lässt.

4.1. Mendiensprache und vermittelte Naturvorstellungen

> was ist das, was da so leuchtet wie reife polierte kastanien, fragt sich heinz eines tages auf dem wege zur arbeit. es ist brigittes haar, das frisch getönt ist. man muß nur aufpassen, daß die einwirkungszeit nicht zu lange ist.
> heinz hat geglaubt, daß das reife polierte kastanien sind, die da so leuchten, jetzt sieht er aber, daß es brigittes haar ist, das da so leuchtet. er ist erstaunt, daß das schicksal zugeschlagen hat.
> ich liebe dich, sagt brigitte. ihre haare glänzen in der sonne wie reife kastanien, die auch noch poliert sind. ich liebe dich so sehr. das ist das gefühl der liebe dieses unausweichliche gefühl. mir ist, als ob ich dich immer schon gekannt hätte, seit meiner längstvergangenen kindheit schon. brigitte sieht zu heinz auf. (DL, 21)

Das Leuchten der Haare wie reife, polierte Kastanien eröffnet das Kapitel, in dem Brigitte Heinz ihre Liebe erklärt. Diese Beschreibung lässt sich mit (pop-)kulturellen romantischen Szenen in Verbindung bringen – darauf weist vor allem das weiblich konnotierte Attribut hin, mit dem die Protagonistin versucht, ihre Liebe anzuziehen: schöne, glänzende, vitale Haare. Brigitte verwendet somit die Fernseh- und Kinorealität als Muster, um dieselben Ziele zu erreichen, wie sie es an den glückenden Lebensläufen der beliebtesten Held*innen sieht, die schließlich verheiratet sind und glücklich bis ans Lebensende leben (FIKTION ALS WIRKLICHKEIT).

Brigittes Wirklichkeit verwandelt sich in eine Matrize der Überschreibung mit einer fiktionalen Narration. Sybille Späth stellt bei der Auseinandersetzung mit Jelineks *wir sind lockvögel baby!* fest, dass die dort konstruierten Figuren synthetisch gebaut sind und ihre Attribute lediglich aus bekannten Verhaltensmustern übernommen werden: „[…] [Sie schlüpfen] ins Image der Serienhelden und Idole der Mediengesellschaft, leihen den toten Helden ihre Existenz und schenken ihnen damit für eine kurze Zeit ihr Leben“ (Späth 1991, 108).

Brigitte verkörpert Ausdrucksformen der medial vermittelten Liebe nicht willkürlich, sondern führt das Programm konsequent aus. Dies lässt sich an dem gegen Ende aufkommenden Passus erkennen, dessen Struktur einige Parallelen zum obigen Abschnitt aufweist:

> heinz, ich liebe dich so sehr, sagt brigitte mechanisch, endlich daheim angelangt. ihr haar glänzt rötlich in der sonne, das macht die tönung, die sich darin befindet. in den hoden von heinz befindet sich seit längerem schon ein verlangen, das heute gestillt werden muß.
> aufknöpfen und in brigitte hinein ist das werk eines augenblicks.
> und heute können wir die mitteilung machen, daß es endlich zwischen diesen beiden jungen leuten gefunkt hat, was sich aber erst in ein paar wochen zeigen wird. (DL, 126)

Somit wird sichtlich, dass das Programm dieselbe Form und Versprechen bewahrt hat, dennoch kann sich das Versprechen dieser Narration in der Realität nie vervollkommnen: „die bilder zukünftigen glücks werden beschworen hand in hand mit einer ungeheuren reprimitivisierung“ (Jelinek 1980, 55). Diese Reprimtivisierung beruht, so Jelinek, auf der Umlenkung der libidinösen Energien zu anderen, von höherer Schicht vorbestimmten Zwecken.

Der aufgezwungenen Natur-Meganarration gelingt es, die kapitalistischen Produktionsverhältnisse vordiskursiv darzustellen, sodass sie nicht mehr hinterfragbar erscheinen (KAPITALISMUS ALS NATUR). Diese Verhältnisse hingegen spiegeln sich sichtbar in der Familienstrukturierung und im biopolitischen Anspruch wider, die Bevölkerungszahl zu steigern und somit ökonomischen Vorrang zu gewinnen. ‚Tradierte Muster der Natur' (also medial vermittelte Verhaltens- und Handlungsweisen) bedienen sich eines schlichten performativen Tricks, der sie absichtlich misslingen lassen – d. h. eines verlogenen Versprechens.

Wenn Brigitte schon in der Inkarnation ihrer Held*innen so weit ist, muss sie dem Programm folgen, auch wenn sich nichts Reales in dessen Erlebnis wiederfinden lässt: „heinz, ich liebe dich so sehr, sagt brigitte **mechanisch**", worauf „aufknöpfen [folgt] und in brigitte hinein ist das **werk** eines augenblicks". Es kristallisiert sich das automatisierte Handlungsmuster, das vielmehr an eine fließbandähnliche Arbeitsverpflichtung erinnert, statt irgendwelche Gefühle zu evozieren. „soeben ist heinz von der liebe zur ernsten pflicht geworden. / vom vergnügen zur arbeit. / mit arbeit kennt sich brigitte sowieso besser aus" (Jelinek 1989, 37). Brigitte macht Sex mit Heinz, weil er **ein zu stillendes Verlangen** hat – sie leistet also bloß einen Dienst (LIEBE ALS ARBEIT).

Das Gelingen der Durchsetzungskraft von Medien liegt im großen Maße an der Direktheit der Informationsvermittlung. Wie Späth anmerkt, zielen „[d]ie neuen Wort-Bildkombinationen […] direkt und unmittelbar auf das menschliche Nervensystem ohne den Umweg über das Reflexionszentrum zu nehmen" (Späth 1991, 103). Die Grenze zwischen Medium und Empfänger*in scheint zu zergehen; nach der Logik von Späths Theorie und in Verbindung mit McLuhans Gleichung (Medium=Message) geht dadurch auch die Grenze zwischen Message und Empfänger*in verloren. Der*die Empfänger*in muss sich folglich mit der Information identifizieren.

Befasst man*frau sich mit Metaphern, fallen bestimmte Ähnlichkeiten zwischen der metaphorischen und medialen Informationsvermittlung auf. Auch Metaphern fordern Empfänger*innen zur direkten Anwendung auf die Weltwahrnehmung heraus. „Wenn von *wirklichkeitskonstituierenden* oder *-formierenden* Funktion von Sprache gesprochen wird, so ist jene unterschiedliche Sichtweise von ‚Realität' […] des Sprechers gemeint, die sich in seinem Sprachgebrauch ausdrückt und wiederum Einfluss auf die Realitätsinterpretation und das soziale Handeln des Hörers nimmt" (Böke 1996, 437; Herv. i. O.). Vor dem Hintergrund beobachtet man*frau, dass sowohl Medien- als auch metaphorisch konstruierte Realitäten Anspruch auf Status quo erheben (vgl. Hayer 2017, 137), wie es sich an Paulas Übertragung der Narration vom Versandhauskatalog auf die eigene Wirklichkeit sichtbar macht:

> und wenn erich sich mit seinen dunklen augen eine zigarette anzündet, dann wirkt sie so, als ob sie schon immer in seinem gesichte gewesen wäre, als ob sie genau dorthin gehören würde, und nicht als fremdkörper in einem müden, schweißverklebten, zerfurchten gesicht mit semmelbraunen oder mausgrauen haaren darüber, wie man es jetzt so häufig sieht. (DL, 41)

Die überwältigende bildhafte Kraft zieht einen in ihren Bann und entkoppelt von der Wirklichkeit, wodurch diese deutlich an Bedeutung verliert und letztlich durch die konstruierte Realität ersetzt wird. Diesen Eindruck kann man*frau auch an der Überzeugung von Erichs Mutter wiederfinden, die an eine Traumwelt aus Farbfotos glaubt:

> deshalb nimm dir überhaupt keine, wenn du dir aber eine nehmen mußt, dann nimm dir keine von hier, nimm dir eine von woanders, wo es besser ist. aber du bist schließlich ein mann, du kannst auf dich aufpassen. du bist schließlich ein mann. schau nur, daß du keiner einen bankert machst, das kostet dich sonst unter bestimmten umständen ein vermögen und deine zukunft, erich. und wenn du machen mußt, dann mach wenigstens einer einen, die kies hat, einem sommergast beispielsweise. drum geh hinaus, nach auswärts, vielleicht sogar ins ausland, das es auch noch gibt, und von dem ich schon viele schöne farbfotos gesehen habe. (DL, 40)

Positive Konnotation mit dem Ausland kommen im Rahmen der Diegese widersprüchlich vor: Wenn im „vorwort“ die österreichische Idylle auf Zusammensetzung von Oppositionen eigen vs. fremd und schön vs. unschön begründet wurde, soll das Ausland pejorativ besetzt werden. Dies findet jedoch nicht statt – m. E. zeigt sich an diesem Beispiel, wie beliebig die Idyllen mittels metaphorisch-medialer Kraft zu generieren sind. In diesem Fall hat es nur Farbfotos gebraucht, um aus dem Ausland ein begehrtes Produkt zu machen. Das Glücksversprechen spielt die entscheidende Rolle in der Anziehungskraft der medial vermittelten Bilder. Selbst die erzählende Stimme thematisiert das Schreib- oder, noch breiter, mediales Verfahren, das nur „nennenswerte ereignisse“ (DL, 107) abbildet, also diejenigen, die Zukunft, Liebe und Glück darstellen, ohne vom ‚natürlichen Lauf der Natur‘ abzuweichen.

Bemerkenswert ist die dazu auftauchende Inkohärenz der Vermittlung von erwünschten bzw. idealisierten Naturvorstellungen, wie es sich etwa in der Zusammenstellung der Werbung und Zeitschrift herausstellt:

> hier soll von gefühlen die rede sein, nicht aber von tatsachen. brigitte ist gefühlsunfähig. daher ist nichts über brigitte auszusagen. brigitte macht keine tatsachen, die tatsachen brechen über sie herein.
> brigitte macht jetzt einen pullover für heinz. der pullover geht nur langsam vorwärts, weil brigitte ihre arbeitszeit für die arbeit und ihre freizeit für die überwachung, wartung und sexuelle betreuung von heinz aufwenden muß.
> angeblich wird sich jede frau, die einen von brigitte genähten BH anzieht, wie eine königin vorkommen. (DL, 106)

Und:

> weil der glanz, von dem man liest oder den man im fernsehn sieht, von ganz jemand andrem herkommt und zu ganz jemand andrem wieder zurückgeht, weil der glanz aus den zeitschriften und filmen von wildfremden leuten handelt, die oft nicht einmal büstenhalter tragen, geschweige denn büstenhalter machen würden, weil also von vorneherein kein glanz da ist, macht b. eifrig glanz. stundenlang. und immer um heinz herum. (DL, 72)

Büstenhalter rücken ins Zentrum der Überlegungen als Produkt mit einem unklaren symbolischen Wert. Die Werbung verheißt einen königlichen Glanz jeder Frau, die sich den

Büstenhalter anschafft. Mithilfe dieser Narration erscheint im Endeffekt **der Glanz** als begehrtes Produkt und nicht der Büstenhalter selbst – er fungiert lediglich als Mittel, bestimmte Eigenschaften selbst verkörpern zu können.

Im anderen Zitat lässt sich aber der entfremdende Charakter des Glanzes ablesen: Es scheint, man*frau kann drei Stufen der Glanzproduktion unterscheiden. (1.) Er wird von Näherinnen hergestellt (Produktion der Büstenhalter), (2.) dann soll er, wie die Werbung behauptet, die königliche Wirkung den Käuferinnen verleihen. (3.) Medien bilden dahingegen ein anderes Frauenideal ab, das dem königlichen Glanz nicht entspricht, was sich besonders am Verzicht auf BHs zeigt. Stattdessen scheint die Unterhaltungsindustrie seinen eigenen Glanz herzustellen, der die wilde, virile Sexualität des männlichen Publikums befriedigt, und diesen dementsprechend zu reproduzieren.

Dass Medien ihre eigene Realität schaffen, zeigt sich nicht nur in Verschiebungen narrativer und globaler Wahrnehmungsstrukturen, sondern auch in der Einverleibung der medialen Realität und der entsprechenden Beschreibung, die in der Rede der Figuren deutlich zum Ausdruck kommt:

> auf städtisch bittet die stadttante, die mutta soll zwei junge leute glücklich machen, in der zeitschriftensprache, die sie freihändig beherrscht.
> sage ja, lasse der natur ihr recht und ihren natürlichen lauf, das andre findet sich dann schon von selber. so spricht sie. zuerst hat die natur ihren unerbittlichen lauf genommen, jetzt soll das glück seinen einzug halten. die stadttante meint, die mutta soll sich nicht diesem natürlichen naturlauf verschließen. (DL, 129)

Die Stadttante spricht fließend in der Zeitschriftsprache, d. i. sie übernimmt feste Ausdrücke – „natürlicher naturlauf“ –, interpretiert nach den bekannten konzeptuellen Mustern die Wirklichkeit – zwei junge Leute, die sich naturgemäß lieben – und projiziert diese dann auf Handlungsratschläge – sie sollen ihr Glück von selbst finden, weil es dem Naturlauf entspricht.

Diese Interpretation erweckt den Eindruck der Passivität von Figuren – Liebe ist von selbst gekommen, Glück muss es dann auch. Die Aussage der Stadttante, die die mediale Realität verkörpert, reproduziert dieselben Mythen und Versprechen, von denen Brigitte und (vor allem) Paula sich anlocken lassen haben. Im Hinblick auf den Roman als Protokoll stellt sich jedoch heraus, dass die mediale Realitätsauslegung von der Stadttante zwar innerhalb derselben Realität übereinstimmen können, doch an der wirklichen Realität scheitern müssen.

4.2. Die österreichische Idylle als Simulacrum

Die Realität in *Die Liebhaberinnen* ist ein Flickteppich aus unterschiedlichen, sich überlappenden Narrationen, Deutungen und Versprechen, die aber kaum von Initiative der Figuren hervorgehen. Wie bereits angedeutet wurde, dient die Wirklichkeit als Matrize zur Überschreibung mit fremden, aus medialen Realitäten übernommenen Mustern. Somit geht der referenzielle

Punkt verloren (Wirklichkeit) und Kategorien wie wahr/falsch oder echt/künstlich tragen keine Geltung mehr (vgl. Baudrillard 2010, 2-8). Die menschgemachte Welt unterscheidet sich nicht mehr von Natur – beide sind ein bloßer Schein:

> man muß ihn selbstverständlich ein wenig ändern, bis das glück endlich kommen kann und seinen einzug halten: das trinken soll erich ganz aufgeben, weil das das schlimmste ist, weil es die weißlackierten küchenmöbel und das neue nußbaumschlafzimmer persönlich betrifft und angeht. alkohol und neue möbel, das sind natürliche gegner von natur aus. auch alkohol und adrette schürzenkleider, die nicht bekotzt werden sollten, weiße schuhe, die wie echtes leder aussehen, aber keins sind, und trotzdem nicht bekotzt werden dürfen, kinder in bunten kleidchen, topfpflanzen, der fernseher mit den künstlichen blumen in der künstlichen blumenvase, das alles und alkohol, vorhänge aus durchsichtiger kunstfaser und alkohol, bügelfreie textilien und alkohol, das sind einfach feinde in der natur, wo sie sich begegnen. feinde. (DL, 50)

ALKOHOL UND BETRUNKENHEIT ALS NATÜRLICHE FEINDE erscheinen im Zusammenhang mit Kunstlederschuhen und künstlichen Blumen deshalb besonders bedrohlich, weil sie ironischerweise das einzige Mittel in der Diegese sind, das den Schein bricht und ihn entblößt. Der Zustand der Betrunkenheit gilt auf symbolischer Ebene als konkurrierende Metanarration, die drastisch von der Naturordnung abweicht und eigene Kategorien schafft, somit die Naturordnung selbst hinterfragt. Er fungiert als Störfaktor, der die Natur – verstanden als Verschmelzung von Kultur und Natur – ins Wanken bringt. Das Bekotzen der Kunstlederschuhe unterläuft somit den narrativ konstruierten Anspruch auf Echtheit und Naturgegebenheit der bestehenden Ordnung.

Vom verpflichtenden Charakter des Scheins im Simulacrum erfährt man*frau, wenn Paula realisiert, dass:

> selbst wenn paula erich nicht mehr liebhaben würde, müßte sie den leuten dennoch zeigen, daß sie erich liebhat. das ist viel mühe das simulieren, muß aber getan werden. selbst wenn man erich nicht mehr liebhaben kann, sind da noch viele sachen, die erich mit seinem geld gekauft hat, die man als ersatz liebhaben kann. (DL, 116)

Der Schein der Liebe muss der Ordnung der öffentlichen Realität gerecht aufrechterhalten bleiben, auch wenn es sie nie gegeben hat. An diesem ‚Gefühl' zeigt sich am stärksten der totale Verlust des referenziellen Objektes. Paulas Liebe entstand aufgrund der Reproduktion und Selbstprojektion der vermittelten Naturnarration: „sie ist 15 jahre alt. sie ist jetzt alt genug, um sich überlegen zu dürfen, was sie einmal werden möchte: hausfrau oder verkäuferin. verkäuferin oder hausfrau" (DL, 14). Von Vornherein sieht sie vielmehr Liebe als etwas, was gewählt und herzustellen ist: „[…] ein allerletztes mal, ins kino gehen, und dann will ich mir einen braven mann suchen, oder einen weniger braven, wie man im kino jetzt immer öfter sieht, und dann will ich heiraten und kinder bekommen. und alle miteinander und auch noch zugleich lieben, ja, lieben!" (DL, 19). Liebe erscheint dabei als nebensächliches Ergebnis, trotzdem bewahrt sie einen starken Stand im Diskurs, weil es in ihrem Namen und durch sie zu weiteren „nennenswerten ereignissen" in der Handlung kommt.

Der Produktcharakter der Liebe verdeutlicht zudem die vollständige Adaptation des (leeren) Zeichens im Simulacrum, das sich selbst referenziert – ebenso wie die Liebe selbst (vgl. Baudrillard 2010, 6). Sie verwandelt sich zur Währung, mit der man*frau sich absichern und eine Zukunft kaufen kann – sie muss nur simuliert werden, um das Glücksversprechen zu erfüllen.

***

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Legitimation und Durchsetzung des naturalisierenden *mappings* in Medien wirft sich die Frage auf, ob es überhaupt noch möglich ist, von der Binarität Kultur vs. Natur zu sprechen. Einerseits sieht Plumwood in der Überwindung der Binarität eine Gelegenheit „to move to a further stage in their [der Frauen] relations with nature, beyond that of powerless inclusion in nature, beyond that of reaction against their old exclusion from culture, and towards an active, deliberate and reflective positioning of themselves with nature against a destructive and dualising form of culture“ (Plumwood 1993, 39). Andererseits bejaht Baudrillards Auffassung die Überwindung **aller** Binaritäten im Simulacrum: „[D]isappearance of all dual, polar struktures that formed the discursive organization of language, of all determined articulation of meaning“ (Baudrillard 2010, 41).

Die Diegese von *Die Liebhaberinnen* betont jedoch den destruktiven, bevormundenden Charakter der Verschmelzung von Kultur und Natur. Die fortgeschrittene, auf allen Ebenen durchdringende Naturalisierung führt zwar zur Überwindung der Binarität, vollzieht sich jedoch durch eine Singularisierung – alles wird Natur. Somit gewinnt auch Kultur einen naturgegebenen Charakter und erscheint nicht mehr als menschgemachtes Produkt, sondern vielmehr als Teil einer Naturvorstellung, in der sie lediglich unterstützende Arbeit im Prozess der Naturalisierung leistet.

5. Fazit

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Frage, auf welche Art und Weise Natur im Diskurs eingesetzt wird und welche Folgen dies nach sich zieht. Die sprachliche Analyse der im Buch verwendeten Metaphern erwies sich dabei als äußerst produktiv. Die gewonnenen Erkenntnisse machen deutlich, wie Naturalisierung – je nach metaphorischem Zielbereich – zugleich Agency zuschreiben (z. B. Fabriken oder unbelebten, menschgemachten Gegenständen) als auch entziehen kann (etwa Menschen); wie sie den Eindruck einer bestehenden, unvermeidlichen Ordnung erweckt (z. B. im Hinblick auf Kapitalismus oder den Familienmythos); wie sie Genderkonzepte hervorbringt und stabilisiert; wie Gewalt als vordiskursiv dargestellt und damit legitimiert wird; und wie sie durch mediale „Selbstvermittlung“ ihre eigene Ordnung erzeugt. An diesen Ergebnissen lässt sich der narrative Charakter der Naturalisierung wiedererkennen, der

sich anhand der Analyse von *Die Liebhaberinnen* als produktives Metakonzept erwiesen hat, auf dem sich weitreichende metaphorische Strukturen gestützt haben.

Die Analyse hat ergeben, dass konzeptuelles (metaphorisches) Denken sowohl ontologische als auch epistemologische Ebenen stark zu beeinflussen vermag. Dabei hat sich gezeigt, dass die Kohärenz oder logische Übereinstimmung von verwendeten Metaphern nicht unbedingt erfüllt werden müssen – auch wenn Bilder bzw. größere mentale Konzepte sich ausschließen, besteht ihre bildhafte Durchsetzungskraft. Die Figuren der Diegese hinterfragen die vermittelten Naturvorstellungen nicht und daher versuchen sie alle zugleich zu integrieren und zu adaptieren.

Die besondere Herausforderung dieser Forschung bestand in der Frage, wie und ob es möglich ist, den Ziel der Naturalisierung zu erreichen, nämlich diese und ihre Produkte vordiskursiv zu behaupten. Foucaults Beitrag macht klar, dass Natur an sich nicht sprachunabhängig zu konzipieren ist, also vom Grunde auf diskursive Züge aufweist. Das zeigt sich besonders an Willimas Artikel, der diese Arbeit um vier basalen Naturinterpretationen bereichert hat. Nicht nur waren alle in der Diegese wiederzufinden, sondern sie wurden oft miteinander zusammengestellt und auf spezifische Fälle projiziert, womit überzeugende Abbildung der Konflikte und Spannungen erfolgten.

Die Naturalisierung bzw. das Naturkonzept in *Die Liebhaberinnen* stellt eine Mischung aus von Willimas vorgeschlagenen Auslegungen dar, nichtsdestotrotz zeichnet sich diese mit besonders starker Autopoiesis aus. Dazu trägt u. a. die mediale Selbst(re)produktion bei, die Naturvorstellungen durch sich selbst generiert – keine weitere Legitimation ist angebracht. Die Verleugnung der Teilnahme von Natur im Diskurs führt zur Überwindung der Binaritäten. Es scheint, als würden sich alle Kategorien auf die Natur zurückführen lassen, somit verliert die **Nicht-Natur**-Opposition an der Stichhaltigkeit, weil sie unwahr erscheinen muss (künstlich konstruiert). Daher wird das vordiskursive Produkt immer den Vorrang haben – aber kann es solches überhaupt geben?

Die Auseinandersetzung mit dem Thema brachte einen spannenden Aspekt zur Genderfrage in Jelineks Forschung: Die starke Kritik zu klaffenden Ungleichheiten im binären Konzept lässt sich im Buch nicht übersehen – viel interessanter ist Jelineks Herangehensweise und wie sie die Kritik formuliert. An mehreren Beispielen wurde der machtbezogene Charakter von Gender sichtlich gemacht, nichtsdestotrotz gehen dabei einige flüssige, performative Eigenschaften hervor. Am besten zeigte es sich an der Begegnung von Heinz und Susi, als er selbst zu sich mit MENSCH ALS TIER referierte. Zwar bestand z. T. seine virile Naturvorstellung, aber er wünschte sich zugleich sich einer Frau zu unterwerfen, die zur höheren Klassenschicht angehörte. Somit

geht die Wesentlichkeit des Geschlechts verloren, weil es vor allem im Zusammenhang mit Machtverhältnissen steht. Darüber hinaus zeigen sich Klassenverhältnisse viel wichtiger als Sexualität selbst, daher könnte man*frau den Schluss ziehen, dass Gender eher als Legitimationsmittel eingesetzt wird als endgültiger Entscheidungsfaktor.

„da fährt es ja, das leben, paula! / […] auf wiedersehn und gute fahrt, paula“ (DL, 156).

6. Literaturverzeichnis:

Austin, J. L. (1970 [1961]): *Philosophical Papers*. Urmson, J. O. u. Warnock, G. J. (Hg.), 2. Aufl. Oxford: Clarendon Press.

Baudrillard, Jean (2010 [1981]): „The Precession of Simulacra“, in Ders.: *Simulacra and Simulation*. Übers. v. Sheila Faria Glaser, 19 Aufl. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1-42.

Behle, C. (2002): *„Heil dem Bürger des kleinen Städtchens“. Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag. https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110937701

Creed, Barbara (2000): „Kristeva, Femininity, Abjection“, in: Gelder, Ken (Hg.): *The Horror Reader*. London u. New York: Routledge, 64-70.

Foucault, Michel (2009 [1966]): „Der Diskurs der Natur“, in*: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 203-210.

Frank, Hilmar (1990): „Idealbegriff und Landschaftsmalerei zwischen 1750 und 1850. Abgrenzungen, Anregungen, Paradigmenwechsel“, in: Barck, K., Fontius, M. & Thierse, W. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter. https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783112728413

Hayer, Björn (2017): „‚Diese Portale führen alle zum Ende‘. Zwischen Schöpferkult, Utopiechimäre und Devitalisierung. Zu Elfriede Jelineks Netz-Kritik“, in: Szczepaniak, Monika / Jezierska, Agnieszka u. Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens Verlag, 133-143.

Horn, Eva (2020): „Aesthetics“, in: Horn, Eva u. Bergthaller, Hannes (Hg.): *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities*. Routledge, 96-112.

Innerhofer, Roland (2012): „Liebeszerfall – eine Auslöschung. Zu Elfriede Jelineks: *Die Liebhaberinnen*“, in: *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012*. Wien: Praesens Verlag, 280-288.

Janz, Marlies (1995): *Elfriede Jelinek*. Stuttgart u. Weimer: Verlag J. B. Metzler.

Jelinek, Elfriede (1980 [1970]): „Die endlose Unschuldigkeit“, in: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*. München: Schwiftinger Galerie-Verlag, 49-82.

Jelinek, Elfriede (1989 [1975]): *Die Liebhaberinnen*. Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1991 [1984]): „Jelinek über Bachmann“, in: *Emma* 2 (91), 21-24.

Judex, Bernhard (2019): „Zerstörte Subjekte – beherrschte Natur(en). Zum Naturbegriff und zur Ökologiekritik bei Bernhard und Jelinek“, in: Reinert, Bastian u. Götze, Clemens (Hg.): *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 231-247.

Klausenitzer, Hans-Peter (1991 [1976]): „Zwei Gegenstände namens Paula und Brigitte“, in: Bartsch, Kurt u. Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl, 188-190.

König, Ekkehard u. Stathi, Katarina (2010): „Gewalt durch Sprache: Grundlagen und Mani-festationen“, in: Krämer, Sybille u. Koch, Elke (Hg.): *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*. München: Wilhelm Flink Verlag, 45-60.

Kuck, Kristin (2018): „Metaphernanaylse als diskurslinguistische Methode“, in Dies.: *Krisenszenarien. Metaphern in wirtschafts- und sozialpolitischen Diskursen*. Berlin u. Boston: De Gruyter, 69-140.

Pełka, Artur (2016): „Ökonomisierung des Körpers an der Schnittstelle von Fakt und Fiktion“, in: Felber, Silke (Hg.): *KAPITAL MACHT GESELLSCHAFT. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens Verlag, 178-189.

Pełka, Artur (2023): „Kapitalisierung, Ausbeutung – Neoliberalismus, Globalisierung???“, in: Heinz, Andrea (Hg.): *Geschlecht & Gewalt. Künstlerisch-wissenschaftliche Perspektiven*. Wien: Praesens Verlag, 54-70.

Plumwood, Val (1993): „Feminism and ecofeminism“, in Dies.: *Feminism and the Mastery of Nature*. London u. New York: Routledge, 19-40.

Reinprecht, Christoph (2023): „Zum Verhältnis von Geschlecht, Gewalt und Kapitalismus. Soziologische Perspektiven“, in: Heinz, Andrea (Hg.): *Geschlecht & Gewalt. Künstlerisch-wissenschaftliche Perspektiven*. Wien: Praesens Verlag, 338-347.

Schneider, Steven (2006): „Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror“, in: Alan Silver u. James Ursini (Hg.): *Horror Film Reader*. New York: Limelight, 167-193.

Späth, Sybille (1991): „Im Anfang war das Medium… Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatxten“, in: Bartsch, Kurt u. Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl, 95-120.

Thums, Barbara (2024): „Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie“, in: *literatur für leser:innen* 47 (1), S. 53 – 68.

Zenke, Thomas (1991 [1975]): „Ein Langstreckenlauf in die Heirat“, in: Bartsch, Kurt u. Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl, 185-187.