



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Elfriede Jelinek in der Slowakei: Übersetzungskritik des Romans
Die Liebhaberinnen nach Margret Ammann und Anton Popovič

verfasst von | submitted by

Simona Mikulas BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 345

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Französisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1 Handlungstheoretische Übersetzungsansätze und funktionale Übersetzungsstrategien	6
1.1 Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann	6
1.2 Domestizierende und verfremdende Übersetzung	8
1.3 Theorie des translatorischen Handelns nach Justa Holz-Mänttari	9
1.4 Das Konzept des Modell-Lesers	10
1.5 <i>Scenes-and-frames semantics</i>	11
2 Descriptive Translation Studies (DTS).....	13
2.1 Forschungsgegenstand und Übersetzungsansätze	13
2.2 Normen.....	14
2.3 Anton Popovičs <i>System of Expressive Changes</i>	15
3 Rezeptionsforschung	19
3.1 Wolfgang Iser's impliziter Leser	20
3.2 Hans Robert Jauss' Erwartungshorizont	21
3.3 Hannelore Links Beitrag zur Rezeptionsforschung.....	22
4 Elfriede Jelinek und <i>Die Liebhaberinnen</i> (1975)	24
4.1 Zur Autorin Elfriede Jelinek	24
4.2 Jelinek und der Feminismus	27
4.3 Jelineks politisches Engagement.....	31
4.4 Jelineks poetischer Gestus und Gesamtwerk	33
4.5 Zum Roman <i>Die Liebhaberinnen</i>	37
4.5.1 Literaturhistorische Kontextualisierung.....	38
4.5.2 Charakterisierung der Figuren	41

5 Übersetzungskritik	45
5.1 Übersetzungskritik nach Margret Ammann	45
5.1.1 Das Translat	45
5.1.2 Intratextuelle Translatkohärenz	54
5.1.3 Der Ausgangstext	66
5.1.4 Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes	67
5.2 Intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat	86
5.3 Anton Popovičs <i>System of Expressive Changes</i>	100
5.3.1 Výrazová zhoda bez substitúcie (nicht-substitutive Ausdrucksgleichheit)	100
5.3.2 Výrazová zhoda resp. výrazový posun na základe substitúcie (Ausdrucksgleichheit bzw. Ausdrucksverschiebung aufgrund Substitution)	101
5.3.3 Výrazové zosilňovanie (Ausdrucksverstärkung)	106
5.3.4 Výrazové zoslabovanie (Ausdrucksabschwächung)	108
6 Diskussion	112
7 Rezeptionsperspektiven auf <i>Die Liebhaberinnen</i> in der Slowakei im Kontext der Übersetzungskritik und der <i>Expressive Changes</i>	115
8 Résumé und Ausblick	123
Anhang	125
Bibliografie	130
Primärliteratur:	130
Sekundärliteratur:	130

Einleitung

Die österreichische Nobelpreisträgerin für Literatur Elfriede Jelinek gilt als eine der umstrittensten zeitgenössischen Autorinnen. Sie greift in ihren Werken heikle Themen auf und stellt bestehende gesellschaftliche Tabus und vorherrschende ideologische Positionen infrage. Simon Aeberhard (2021) fasst treffend zusammen, dass Jelinek als Aufklärerin unbequemer Lebenswirklichkeiten erscheint. Sie wird öffentlich als „Nestbeschmutzerin“ (Janke & Kaplan ²2024: 16) und ihre Literatur als „Gespeibsel“ (Paulischin-Hovdar 2017: 62) abgetan. Gleichwohl wurde sie mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem „wichtigsten Literaturpreis“ (Janke & Clar 2005: 7). Ihre Werke wurden bislang in mehr als dreißig Sprachen übersetzt und ihre Theaterstücke finden auf österreichischen sowie auf ausländischen Bühnen entsprechende Resonanz (vgl. Kapitel 6). Pia Janke und Peter Clar (2005) sprechen von einer jahrzehntelangen „Polarisierung“ der öffentlichen Meinungen in Bezug auf Jelinek und ihr Werk.

Jelinek thematisiert und problematisiert in ihren Texten nicht nur gesellschaftspolitische und mediale Diskurse (Paulischin-Hovdar 2017: 76). Sie setzt sich auch mit prägenden Erfahrungen aus ihrem eigenen Leben auseinander, unter anderem mit der Suche nach emotionaler Nähe und Selbstverwirklichung. Die Autorin beschreibt Konflikte, Lebenssituationen und Machthierarchien, die in der gegenwärtigen Gesellschaft entstehen oder bestehen. So zeigt sie in *Die Liebhaberinnen* (1975) die Machtlosigkeit von Frauen, die bis heute in patriarchalen Strukturen fortbesteht.

Die Masterarbeit befasst sich mit der übersetzungskritischen Analyse des Romans *Die Liebhaberinnen* (1975) und seiner slowakischen Übersetzung (*Milenky* 1999). Es wird untersucht, inwiefern die stilistische und literarästhetische Umsetzung der zentralen Motive des Romans im slowakischen kulturellen Kontext Jelineks gesellschaftskritischen Absichten gerecht wird.

Das Werk wird nach dem Modell von Margret Ammann (1990) und nach Anton Popovičs Typologie *System of Expressive Changes* (Popovič 1975; vgl. auch Šavelová 2025) analysiert. Im Zuge der Analyse wird auf Ansätze der funktionalen sowie der deskriptiven Translationsforschung zurückgegriffen. Basierend auf dem funktionalen Analysemodell von Margret Ammann wird aufgezeigt, auf welche Weise Jana Bžochová-Wilds Übersetzungsstrategien die intratextuelle Translatkohärenz sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat gewährleisten. Im Rahmen der nach Ammann durchgeführten Untersuchung der intertextuellen Kohärenz wird ergänzend der Ansatz von Anton Popovič (1975) herangezogen. Die Kombination dieser Ansätze ermöglicht es, die von

Bžochová-Wild vorgenommenen Übersetzungsentscheidungen näher zu beleuchten. Zunächst analysieren wir die Übersetzung in seiner Eigenständigkeit auf makro- und mikrostruktureller Ebene und anschließend setzen wir die Übersetzungsstrategien in Bezug zum Ausgangstext. Popovičs Ansatz bietet eine geeignete Grundlage für eine differenzierte Analyse mikrostruktureller Übersetzungslösungen aus einer kontrastiven Sicht.

In Anlehnung an die Erkenntnisse der textuellen Analyse wird der Zusammenhang zwischen den vermuteten stilistischen Abweichungen (*expressive changes*) und der Rezeption des Werkes in der slowakischen Zielkultur erörtert. Es wird zusätzlich auf das rezeptionsgeschichtliche Modell nach Hans Robert Jauss (1967, 1982), auf Wolfgang Isters impliziten Leser (1970, 1972, 1994) und auf die rezeptionsästhetischen Ansätze von Hannelore Link (1973, 1976, ²1980) Bezug genommen. Durch die Untersuchung der Rezeption in der Slowakei im Vergleich zu Österreich wird ersichtlich, welche Wirkung der Roman auf die Rezipient*innen in einem benachbarten Land ausübt. Während der Analyse nach Popovič werden bereits Überlegungen formuliert, inwiefern die narratologischen und rhetorischen Übersetzungsstrategien sowie die Übertragung intertextueller und interdiskursiver Referenzen des Ausgangstextes in der Zielsprache zu unterschiedlichen Lesearten führen können.

In den beiden ersten Kapiteln widme ich mich den translatorischen Grundlagen. Zu Beginn der Arbeit befasse ich mich mit Ansätzen der funktionalen Translationswissenschaft. Der Fokus liegt auf der Definierung des theoretischen Rahmens von Margret Ammanns (1990) funktionaler Übersetzungskritik. Zudem werden Ansätze und Modelle beschrieben, auf denen Ammann ihre Methodik der Übersetzungskritik aufbaute. Unter anderem werde ich die Begriffe der „verfremdenden“ und „domestizierenden“ Übersetzung (Venuti ²2018) sowie das Konzept des Modell-Lesers (Eco 1987), die *scenes-and-frames semantics* (Fillmore 1977) und die Theorie des translatorischen Handelns nach Justa Holz-Mänttari (1984) erläutern.

Das zweite Kapitel behandelt die translatorischen Ansätze und Forschungsrichtungen der *Descriptive Translation Studies* (DTS). Ich werde auf den Forschungsschwerpunkt sowie auf die wichtigsten Vertreter der DTS eingehen. Ein spezielles Augenmerk wird auf die Forschungstätigkeit von Anton Popovič gerichtet wie auch auf die Einordnung seines translationswissenschaftlichen Diskurses innerhalb der slowakischen Translationswissenschaft und aus internationaler Perspektive. Zudem wird der Normbegriff ausgeführt und die DTS vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstandes verortet. Diese Ansätze weisen insofern einen gemeinsamen Nenner auf, als sie sich der Beschreibung und

Kategorisierung konkreter Übersetzungsentscheidungen beziehungsweise -strategien auseinandersetzen.

Im dritten Kapitel wird ein Überblick über die Rezeptionsforschung erstellt. Der Fokus wird auf die Erläuterung des rezeptionsgeschichtlichen Modells nach Hans Robert Jauss (1967, 1982), des Konzepts des impliziten Lesers nach Wolfgang Iser (1970, 1972, 1994) sowie der Rezeptionsansätze von Hannelore Link (1973, 1976, ²1980) gelegt.

Im vierten Kapitel folgt eine summarische Darstellung von Jelineks Biographie. Jelineks Werk ist eng mit ihrem politischen und feministischen Engagement verknüpft, weshalb diese Themen in eigenen Unterkapiteln vertiefend behandelt werden. Nach der Vorstellung ausgewählter Aspekte ihres Schreibstils, der durch poetische Sprache und literarästhetische Mittel geprägt ist, erfolgt ein Überblick über den Forschungsstand zu Jelineks Werk *Die Liebhaberinnen* (1975).

Im fünften Kapitel werden die empirisch erhobenen Erkenntnisse der funktionalen Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990) sowie der Analyse der *expressive changes* nach Anton Popovič (1975) präsentiert.

Auf Grundlage einer vergleichenden Zusammenschau der Resultate der beiden Analysen im sechsten Kapitel ziehe ich im siebten Kapitel Parallelen zur Rezeption in Österreich, im DACH-Raum sowie in der Zielkultur.

Zum Abschluss der Masterarbeit erfolgt eine Zusammenfassung zentraler Erkenntnisse der empirischen Analyse vor dem Hintergrund der theoretischen Grundlage. Im Ausblick werden Ansatzpunkte für eine zukünftige Forschung aufgezeigt und ihre Relevanz für die Wissenschaft umrissen.

1 Handlungstheoretische Übersetzungsansätze und funktionale Übersetzungsstrategien

Katharina Reiß und Hans Vermeer formulierten in ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) Prinzipien einer handlungsorientierten Translationstheorie. Die Grundlage ihrer Forschung bildet die allgemeine Handlungstheorie. Sie verstehen die Translation als Handlung oder auch Interpretation eines Informationsangebots, wobei durch situationsbedingte Einflüsse ein „kommunikatives Handlungselement“ entsteht (Prunč 2013: 153 u. 155). Reiß und Vermeer distanzieren sich von linguistisch fundierten Übersetzungsansätzen. Sie wandten sich der Erarbeitung finalistischer Ansätzen zu und betonten dabei die Relevanz der Funktionsbestimmung des Ausgangstextes sowie des Translats (vgl. ebd.). Die Erzielung einer „Funktionsgleichheit“ sei jedoch nicht zwangsläufig das Ziel eines Übersetzungsprozesses (Prunč 2013: 156). Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass der Zweck oder der Skopos die Funktion des Translats bestimmt und diese vom Ausgangstext abweichen kann (vgl. Prunč 2013: 156). Im Zentrum des Translationsprozesses steht das Translat, dessen Gestaltung durch die kommunikative Rezeptionssituation in der Zielkultur beeinflusst wird (vgl. Prunč 2013: 154).

Hans Vermeer (1990) unterstreicht die Komplexität der translatorischen Handlung, die nicht als interlinguale Übertragung eines Ausgangstextes in eine Zielsprache zu verstehen sei, sondern als „Kontinuum der möglichen Welten“ (Vermeer 1986 zit. in Vermeer 1990: 220). An diesen Gedanken knüpft Lawrence Venuti (2018) an, der sich aus ethischer Sicht mit der Darstellung bzw. Verschleierung kultureller Werte der Ausgangssprache und mit standardsprachlichen Abweichungen in der zielsprachlichen Übersetzung befasst (vgl. Unterkapitel 1.2).

1.1 Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Die funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990) erfolgt in fünf Analyseschritten und wird mittels Textanalyse unter Einbeziehung metatextueller Informationen vorgenommen (vgl. Sommerfeld 2016: 40f). Diese umfassen unter anderem intertextuelle Bezüge, etwa Zitate oder literarische Parallelen zu bestehenden Texten.

Zu Beginn wird das Translat ohne Rückgriff auf den Ausgangstext beleuchtet. Dadurch sollen unter anderem potenzielle Interferenzen und die Bildung eines (impliziten) Vergleichs ausgeschlossen werden. Zunächst wird die Funktion des Translats ermittelt, anschließend wird dessen intratextuellen Kohärenz untersucht. Diese zwei Schritte werden

folglich in derselben Reihenfolge am Ausgangstext umgesetzt. Zuletzt wird die Kohärenz auf einer intertextuellen Ebene untersucht (vgl. Ammann 1990: 212).

In dieser Vorgehensweise werden vorerst Ausgangstext und Translat als selbständige Texte auf Makro- und Mikroebene analysiert (vgl. Ammann 1990: 214f). In beiden Texten werden Funktion, kommunikative Wirkung und Zweck bestimmt. Die textuelle Kohärenz wird durch die Reflexion von Inhalt, Form und deren Wechselbeziehung vor dem Hintergrund des jeweiligen Skopos erörtert (vgl. Ammann 1990: 212). Nach der Ermittlung der intratextuellen Kohärenz sowie der Funktion und des Skopos des Ausgangstextes und des Translats werden beide Texte aus relationaler Perspektive betrachtet. Die intertextuelle Kohärenz wird im Hinblick auf den Skopos des Ausgangstextes und des Translats determiniert (vgl. Ammann 1990: 214).

Die Beziehung zwischen beiden Texten und deren Kohärenz lässt sich anhand der Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Funktionen und Skopoi erschließen (vgl. ebd.). Ammann (1990: 213f) betont, dass die Feststellung der Funktion sowie der textuellen Kohärenz erst mit der Einbeziehung der Rezipient*innen bzw. Leser*innen möglich ist. In ihren Überlegungen stützt sie sich auf die Übersetzungskritik von Hans Vermeer (1984), das Konzept des Modell-Lesers (Eco 1987) sowie die *scenes-and-frames semantics* (Fillmore 1977).

Wie zuvor ausgeführt, wird der Rezeptionskontext, der für Interpretation und Textverständnis zentral ist, bei der Analyse berücksichtigt. Ammann (1990: 213) verdeutlicht, dass der/die Übersetzer*in, sowie der/die Kritiker*in ebenfalls als Rezipient*in wahrzunehmen ist. Daraus lässt sich schließen, dass in die Übersetzungskritik subjektive Perspektiven einfließen (Ammann 1990: 212f).

Ammann verwendet die Begriffe der „Nähe“, „Treue“ und „Ferne“, um die sprachliche Ausgestaltung des Translats in Bezug zum Ausgangstext zu beschreiben (Ammann 1990: 214). Hierbei wird die Wirkung von Ausgangs- und Zieltext auf die Rezipient*innen untersucht sowie die Rezeption des Translats in der Zielkultur in den Blick genommen (vgl. Ammann 1990: 219). Es werden zwei Leseweisen verglichen, und zwar die des/der Übersetzer*in und die des/der Rezipient*in (Ammann 1990: 226). Ammann (1990) schließt einen Anspruch auf Vergleichbarkeit auf rein sprachlicher Ebene aus (vgl. Sommerfeld 2016: 39). Sie verdeutlicht, dass sich Schlussfolgerungen nicht allein aus Differenzen auf textueller Oberfläche ableiten lassen, sondern auch die kulturelle und historisch-soziale Kontextualisierung sowie Metainformationen in die Analyse einzubeziehen sind (vgl. Sommerfeld 2016: 42f).

1.2 Domestizierende und verfremdende Übersetzung

Lawrence Venuti definiert die Übersetzung in seinem Werk *The translator's invisibility* (2018) wie folgt:

All translation, regardless of genre or text type, including translation that seeks to register linguistic and cultural differences, is an interpretation that fundamentally domesticates the source text. (Venuti 2018: 13)

Venuti hebt die Ebene der Interpretation hervor, die ein unerlässlicher Teil des Übersetzungsprozesses ist. Die Interpretation passt den Ausgangstext unvermeidlich zu einem gewissen Grad an die Zielkultur an. Das Translat ist ein zielkulturell-orientierter Text, der maßgeblich durch den Idiolekt des/der Übersetzer*in und seine/ihre individuellen sprachlichen Entscheidungen geprägt ist (vgl. Popović 1975: 123). Der kulturelle Hintergrund, in dem der/die Übersetzer*in sozialisiert wurde, sowie die unterschiedlichen Einflüsse, denen er/sie ausgesetzt ist, spiegeln sich in der Übersetzung wider.

In *The translator's invisibility* (2018) konzeptualisiert Venuti die Begriffe der domestizierenden und der verfremdenden Übersetzung, wobei auch bei letzterer in gewissem Umfang eine Domestizierung des Ausgangstextes stattfindet (Venuti 2018: 14). Der Unterschied besteht darin, dass bei einer verfremdenden Übersetzung der/die Übersetzer*in bewusst Strategien einsetzt, die die Fremdheit kulturell geprägter Aspekte des Ausgangstextes in der Zielkultur sichtbar machen (Venuti 2018: 14). Verfremdende Übersetzungen weisen im Gegensatz zu domestizierenden eine geringere Lesefreundlichkeit auf, weil sie aufgrund ihrer Eigentümlichkeit ihre Leserschaft stutzig machen, gar befremden können (Venuti 2018: 15). Mittels der Verwendung nicht-standardsprachlicher Ausdrücke kann die Natur des Textes als Übersetzung sichtbar werden. Domestizierende Übersetzungen gelten hingegen als zugänglich und vertraut, insofern sie etablierte kulturelle Strukturen und Ideologien reproduzieren und dadurch eine Illusion von Transparenz erzeugen. Die Anwendung domestizierender oder verfremdender Übersetzungsstrategien ist auf ethische Entscheidungen zurückzuführen (vgl. ebd.). Venuti stellt fest, dass die domestizierende Übersetzung derzeit als gängige Praxis gilt, wobei er kritisch hervorhebt, dass damit der „kulturelle Narzissmus“ der Rezipient*innen genährt würde (Venuti 2018: 15). Seiner Meinung nach sei es von Vorteil, Rezipient*innen durch verfremdende Übersetzungen zur Reflexion über die eigenen kulturellen Werte anzuregen (vgl. ebd.). Venuti spricht von der Strategie der „resistancy“, die eine höhere kognitive Belastung seitens der Rezipient*innen erfordert sowie eventuell vorherrschende Strukturen und Ideologien dekonstruiert (Venuti 2018: 16).

„Discontinuities between the source and translated texts can serve as a basis from which to infer the formal and thematic factors guiding the translator’s interpretation“ (Venuti 2018: 17). Auf der Grundlage dieses Ansatzes kehren wir zu den Begriffen „Form“ und „Inhalt“ im Kontext von Margret Ammanns Übersetzungskritik zurück. Wie bereits erläutert, lässt sich die Kohärenz eines Textes durch die Analyse von Inhalt, Form und deren Wechselwirkung beschreiben. Ammann (1990: 212) präzisiert, dass der Begriff der Kohärenz auch die bewusste Inkohärenz auf der sprachlichen sowie inhaltlichen Ebene einschließt. Eine nähere Betrachtung dieses Aspekts erfolgt im vierten Kapitel.

1.3 Theorie des translatorischen Handelns nach Justa Holz-Mänttari

Ammanns Prämissen (1990) greifen auf die zentralen Konzepte der Theorie des translatorischen Handelns nach Justa Holz-Mänttari (1984) zurück. Holz-Mänttari (1984: 87) definiert Translation als „analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln“. Der Translationsprozess sei in einen „komplexen Handlungsrahmen“ eingebettet, wobei die Erstellung eines Translats als eine Teilleistung im translatorischen Handlungsgefüge fungieren kann (Vermeer 1990: 220 über Holz-Mänttari 1984). Laut Holz-Mänttari beschränkt sich der Terminus „Translat“ nicht auf einen bestimmten Zieltext, sondern ist im Sinne eines erweiterten Textverständnisses zu deuten (vgl. Prunč 2013: 169). Holz-Mänttari (1984: 31) zufolge nehmen Metainformationen und die Hintergrundrecherche der Übersetzer*innen einen gleichen Stellenwert im Translationsprozess ein wie der Ausgangstext selbst, der lediglich einen „verbalisierten Teil der Botschaft“ darstelle (Prunč 2013: 168f). Holz-Mänttari (1984) entwickelte ein kooperatives Handlungsmodell, das auf komplexen Faktoren aufbaut (Prunč 2013: 167). Die Kernannahmen des Modells erläutern die Rolle der Spezialisierung und Kooperation bzw. der Aufgabenaufteilung in einem Arbeitsgefüge, dass sich auch auf den Translationsprozess anwenden lässt (vgl. ebd.). Durch die Arbeitsaufteilung übernimmt jede*r die Verantwortung für jene Aufgaben, für die er/sie „spezialisiert“ ist und somit bildet man eine Grundlage für ein erfolgreiches Gelingen eines Arbeitsprojektes. Erich Prunč (2013: 173) ist der Meinung, dass Holz-Mänttaris Modell ein „Zu-Ende-Denken“ der Skopostheorie ist.

1.4 Das Konzept des Modell-Lesers

Laut Ammann (1990: 217) erhält ein Text erst in der Rezeption eine bestimmte Bedeutung, die nur eine von vielen darstellt. Wie bereits erwähnt, schreibt Ammann den Rezipient*innen eine zentrale Rolle bei der Bedeutungskonstruktion zu. Die Bedeutungskonstruktion wird unter anderem von (außer-)sprachlichen Faktoren der Rezeptionssituation und des Rezeptionskontextes sowie vom soziokulturellen Hintergrund der Rezipient*innen geprägt (vgl. Ammann 1990: 224, 221; Sommerfeld 2016: 42f). Die Rezeption sei ein „dynamischer Prozess“, bei dem der/die Leser*in aufgefordert sei, eine aktive Rolle bei der Konstruktion von Bedeutung und Interpretation ihres Sinns einzunehmen (Sommerfeld 2016: 42). Im Hinblick auf die Überlegungen zu kommunikativen Strategien der Textgestaltung sowie zu einem möglichen Rezeptionsspektrum des Textes in der Zielkultur bedient sich Ammann (1990) der Ansätze des Modell-Lesers nach Umberto Eco (1987). Ein Modell-Leser ist ein vom Autor oder von der Autorin diskursiv konstruierter Leser, der dem Text diejenige Bedeutung beimisst, die der Autor bzw. die Autorin vorgesehen hat (vgl. Eco zit. in Mayordomo-Marin 1998: 48). Beate Sommerfeld gibt eine zutreffende Zusammenfassung der Definition des Modell-Lesers: „Der Modell-Leser ist somit jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Sommerfeld 2016: 42).

Der/Die Autor*in wendet im Text sogenannte „vorgesehene Züge“ an, die sich an erwarteten Vorkenntnissen, am Weltwissen, Lesestrategien und Gattungserwartungen der Leser*innen orientieren (Sommerfeld 2016: 42). Ihre Strategien beschränken sich nicht allein auf verbalisierte Ausdrucksformen. Eco (1987: 62) spricht vom „Nicht-Gesagten“, von Leerstellen im Text (Andeutungen, Suggestionen), denen die Leser*innen im Zuge der Interpretation Bedeutung zuschreiben. Zu den Leerstellen gehören implizite Verweise, Mitgemeintes, Verschwiegenes – Anregungen, die die Leser*innen je nach eigenen Erfahrungen bzw. Lebenssituationen interpretieren (vgl. ebd.). Inwiefern Jelinek bewusst Leerstellen für die Leser*innen in ihren Texten einbaut, lässt sich schwer bestimmen. Die Autorin selbst meint, sie denke an die Leser*innen beim Schreiben erst an letzter Stelle: „Myslím na nich až v poslednom rada, priznávam“ (wörtlich „Ich denke an sie erst in letzter Linie, gebe ich zu“, eigene Übersetzung) (Jelinek zit. in Horácková 2010).

1.5 *Scenes-and-frames semantics*

Die Entwicklung der *scenes-and-frames semantics* ist auf Charles J. Fillmore (1977) zurückzuführen. Das Modell besagt, dass wir uns die Bedeutung eines Wortes in Zusammenhang mit einem Kontext, einer kommunikativen Rezeptionssituation einprägen (vgl. Sommerfeld 2016: 43). Einzelne Erfahrungen werden isoliert, kognitiv verarbeitet und im Gedächtnis verankert. Durch den Abstraktionsprozess können wir die Bedeutung eines Wortes in neuen Lebenssituationen differenzieren und das Wort im Kommunikationsprozess einsetzen (vgl. Fillmore 1977: 62). Beate Sommerfeld (2016: 44) definiert *frames* als „linguistische Kodierungen“, die im Zusammenhang mit *scenes*, also individuellen Erfahrungen und erlebten Situationen, im Gedächtnis gespeichert werden. Bestimmte *scenes* werden durch *frames* in Form von mentalen Repräsentationen abgerufen. *Scenes* lenken wiederum die Auswahl von *frames*, sprich „any system of linguistic choices“ (Sommerfeld 2016: 44; Fillmore 1977: 63). Folgerichtig besteht eine wechselseitige Beziehung zwischen beiden Konzepten. Durch das Zusammenspiel eines etablierten Ausdrucks mit einer im Gedächtnis aktivierten, vertrauten und dynamischen Szene in einem alternativen Kontext werden neue Assoziationen gebildet (vgl. ebd.). In Anknüpfung an Ammanns Übersetzungskritik (1990) lässt sich sagen, dass der/die Autor*in mit den Rezipient*innen in Kontakt tritt, indem er/sie durch seinen/ihren persönlichen sprachlichen Gestus konkrete Assoziationen, innere, bildhafte Vorstellungen bei den Rezipient*innen hervorruft.

Laut Sommerfeld (2016: 44) stehe im Zentrum der *scenes-and-frames semantics* der Gedanke der „imaginationsteuernde[n] Potenzialität literarischer Texte“. Wie Ammanns funktionale Übersetzungskritik findet auch die *scenes-and-frames semantics* insbesondere bei literarischen Übersetzungen Anwendung (Ammann 1990: 228f). Die *scenes-and-frames semantics* lässt sich im Rahmen der Analyse der intertextuellen Kohärenz einsetzen. Dabei wird geprüft, ob die im Translat konstruierten Szenen im Einklang mit jenen im Ausgangstext stehen und welche sprachlichen Mittel die jeweiligen mentalen Repräsentationen aktivieren (Schestag 2016: 45). Ammann (1990: 226) betont, dass sich die Konzepte *scenes* und *frames* nicht nur auf die inhaltliche Ebene eines Textes beziehen, sondern auch auf die Form. Auf diesen Aspekt ist gesondert hinzuweisen. In Bezug auf die Besonderheit der Erzählweise in *Die Liebhaberinnen* (1975) lässt sich feststellen, dass Jelinek die Strategie der „Relationierung“ verwendet, die auf Grundlage eines Sprachspiels zwischen der Textoberfläche und der „Tiefenstruktur“ erfolgt (Schestag 1997: 29). Das Spiel mit der Sprache dient im Roman zur Aufdeckung von kapitalistischen Ideologien und bestehenden

hierarchischen Strukturen, die die Benachteiligung von Frauen fordern. Der Inhalt wird durch die sprachliche Ausdrucksform vermittelt, durch „Wahrnehmungsveränderungen und perspektivische Verschiebungen gegenüber nichtsprachlichen Wirklichkeitsbereichen“ (Schestag 1997: 30). Der/die Übersetzer*in interpretiert den Ausgangstext und konstituiert dabei vor dem inneren Auge Szenen, die er/sie im Translat mittels geeigneter *frames* zu rekonstruieren versucht (Sommerfeld 2016: 45).

Jelinek misst der Sprache eine vorherrschende Funktion bei: „Die Sprache ist die Hauptakteurin meiner Texte“ (Jelinek in Venckutė 1998). Einerseits verwendet Jelinek die Sprache als Instrument der Gesellschaftskritik und andererseits entlarvt sie diese sogleich. Sie verurteilt „eine Sprache, die in ihrer Pervertierung die faschistische Kulturindustrie und eine nicht erfolgte Entnazifizierung in diesem Unterhaltungsindustriebereich ermöglicht hat“ (Winter 1991: 13). Dieses Phänomen lässt sich als Kampf der Sprache gegen die Sprache bezeichnen, wobei deutlich wird, inwiefern die Sprache für unterschiedliche appellative beziehungsweise manipulative Zwecke eingesetzt werden kann und welche gesellschaftliche Wirkung sie entfaltet.

2 Descriptive Translation Studies (DTS)

Der deskriptive Ansatz in der Translationswissenschaft wurde erstmals in den 1970er und 1980er Jahren im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft diskutiert (Baker & Saldanha 2020: 143). Er fungierte als kritische Reaktion auf normative Übersetzungsansätze.

2.1 Forschungsgegenstand und Übersetzungsansätze

Bedeutende Vertreter wie James Holmes, Theo Hermans, Andrew Chesterman, Jiří Levý, José Lambert, André Lefevere, Itamar Even-Zohar und Gideon Toury setzten sich dafür ein, translatorische Prozesse sowie Translats in ihrer Komplexität zu beschreiben, anstatt sie anhand von festgelegten Normen zu bewerten (Baker & Saldanha 2020: 143).

Im Fokus der DTS steht die Untersuchung der Rezeption literarischer Übersetzungen (vgl. Sommerfeld 2016: 68). In ihrer Ausrichtung weisen die DTS Gemeinsamkeiten mit funktionalistischen Ansätzen auf: Beide translationstheoretischen Paradigmen betonen die Relevanz der Definition der Funktion des Translats im Rahmen eines Übersetzungsprozesses (vgl. ebd.). Die Forschungsarbeit der Translationswissenschaftler*innen innerhalb der DTS erfolgt aus unterschiedlichen Perspektiven. Laut Sommerfeld (2016: 68) lassen sich zwei primäre Ansätze definieren: der systemtheoretische (zieltexorientierte) und der transferorientierte.

Jiří Levý gilt als Vertreter des systemtheoretischen Ansatzes und versteht das Übersetzen im metaphorischen Sinne als ein formales Spiel, bei dem der/die Übersetzer*in zwischen einer Reihe an möglichen Übersetzungslösungen wählt – ähnlich wie ein Spieler, der, wenn er am Zug ist, eine strategische Entscheidung trifft (Baker & Saldanha 2020: 143). Zudem meint Levý, dass die Übersetzung nicht nur individuelle Präferenzen des/der Übersetzer*in widerspiegelt, sondern auch nationale und historische Poetiken und Konventionen (vgl. ebd.; Levý 2011).

José Lambert und André Lefevere verdeutlichen die Relevanz der Einbeziehung des historischen Kontextes im Rahmen einer Übersetzungskritik (Baker & Saldanha 2020: 143). Zusammen mit Theo Herman waren sie Teil der *Manipulation School*, die vor allem aus niederländischen Forscher*innen bestand (Prunč 2013: 233). Die *Manipulation School* geht davon aus, dass jede Übersetzung den Ausgangstext in gewissem Maße an einen bestimmten Zweck anpasst bzw. ihn entsprechend umgestaltet.

Gideon Toury (²2012) und Itamar Even-Zohar (1979) begründeten alternative systemtheoretische bzw. zieltextorientierte Ansätze, die zur Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der DTS beitrugen. Even-Zohar (1979) widmete sich der Ausarbeitung der sogenannten Polysystemtheorie, die ein semiotisches System beschreibt und Kultur, Sprache und Literatur als offene Systeme versteht (Even-Zohar 1979: 290f; Baker & Saldanha 2020: 143). Ein (semiotisches) System bezeichnet Even-Zohar (1979: 290) als ein Geflecht von Strukturen, die sich überschneiden, in gegenseitiger Wechselwirkung stehen und dennoch als eigenständige Entitäten fungieren. Even-Zohars semiotische Untersuchungen umfassen unter anderem Phänomene, literarische Werke, sprachliche Eigenschaften oder Varietäten, die zuvor in wissenschaftlichen Diskursen missachtet oder zurückgewiesen wurden (vgl. Even-Zohar 1979: 303). Even-Zohar unterstreicht die dynamische Interaktion und Wechselwirkung von Systemen, wie zum Beispiel die enge Beziehung zwischen Ausgangstext und Translat (Even-Zohar 1979: 292). Die Polysystemtheorie umfasst die Struktur, Konzepte und den Wandel literarischer Repertoires innerhalb von Systemen ohne Texte als in sich geschlossene Entitäten zu betrachten. Margret Ammann (1990) bezieht sich in ihren Überlegungen auf den polysystemischen Ansatz, indem sie Literatur als Teil eines kulturellen und diskursiven Gefüges definiert. Die Literatur sei demnach von Werten, Ideologien und (literarischen) Traditionen der jeweiligen Kultur geprägt (vgl. Ammann 1990: 221; Sommerfeld 2016: 42).

Zum transferorientierten Ansatz der DTS gehört der sogenannte Göttinger Ansatz. Der Grundgedanke des Göttinger Ansatzes liegt darin, dass das Translat als Text fungiert, der „zwischen Sprachen, Literaturen und Kulturen“ vermittelt (Sommerfeld 2016: 69). Der Forschungsgegenstand umfasst die Reflexion über literarische Übersetzungen aus kulturgeschichtlicher Perspektive (vgl. ebd.). Der Göttinger Sonderforschungsbereich untersucht Faktoren, die die Übersetzungsentscheidungen prägten. Die Mitarbeiter*innen sehen in Übersetzungen ein Mittel zur Weiterentwicklung und Bereicherung der Zielsprache (Sommerfeld 2016: 70).

2.2 Normen

Gideon Toury (²2012) baut auf Even-Zohars Polysystemtheorie auf (Sommerfeld 2016: 68f). Er beobachtet sich wiederholende Merkmale des Übersetzungsprozesses, die von außersprachlichen, soziokulturellen Faktoren beeinflusst werden (vgl. Hermans 2020: 75). Tourys ursprünglicher Ansatz basiert auf der Verhaltenstheorie. Er untersucht translatorische

Prozesse mit empirischen Mitteln und formuliert daraufhin Gesetzmäßigkeiten des translatorischen Handelns, die er anhand des Normbegriffs strukturierte. Toury definiert drei „Normenkomplexe“, die Abweichungen des Translats in Bezug auf den Ausgangstext kategorisieren: *preliminary norms*, *initial norms* und *operational norms* (vgl. Sommerfeld 2016: 69). Die Normenkomplexe, sogenannte „performance instructions“ (Toury 1980: 51) ordnen einerseits die zielsprachlichen Konventionen ein, die den Übersetzungsbegriff in der Zielsprache prägen; andererseits reflektieren sie sowohl die Adäquatheit der Übersetzungsentscheidungen in Bezug auf den literarischen Kanon der Zielkultur als auch die Akzeptabilität der Übersetzung innerhalb dieser (vgl. ebd.). Ferner werden die einzelnen Übersetzungsentscheidungen systematisiert (vgl. ebd.). Sabine Lorenz (1996: 567) weist darauf hin, dass bei einer verfremdenden Übersetzung der Aspekt der Akzeptabilität unter Umständen nicht gewährleistet werden kann, wenn man Formulierungen oder strukturelle Aspekte der Ausgangssprache in der Zielsprache beibehält (vgl. auch Sommerfeld 2016: 69). Sowohl Theo Hermans als auch Andrew Chesterman erweiterten Tourys Normen, indem sie ethische, soziale sowie technische Aspekte des Translationsprozesses in ihre Ansätze mit einbezogen (Hermans 2020: 77; Baker & Saldanha 2020: 145). In ihren Überlegungen gelten Normen als regulierende Instrumente kommunikativer Interaktionen, die eine gemeinsame Basis für den Austausch gegenseitiger Erwartungen zwischen Instanzen des Übersetzungsprozesses bilden (vgl. Baker & Saldanha 2020: 145).

2.3 Anton Popovičs *System of Expressive Changes*

Anton Popovič ist ein bedeutender Vertreter der DTS. Popovič sieht das Übersetzen als eine Analogisierung kulturell geprägter stilistischer Konventionen, welche zu unvermeidlichen Bedeutungsverschiebungen führen. Seine wissenschaftliche Arbeit wurde durch den Prager Strukturalismus beeinflusst (Prunč 2013: 225). Für die vorliegende Arbeit ist Popovičs Ansatz insofern relevant, als er das Spektrum der Analyse auf mikrostruktureller Ebene erweitert und somit Ammanns Übersetzungskritik ergänzt.

Der Prager Strukturalismus wird in der Translatologie in der Regel mit Roman Jakobson in Verbindung gebracht. In seiner Forschung widmet sich Jakobson (1971) der Bestimmung von Gesetzmäßigkeiten innerhalb eines Systems, das als „strukturelles Ganzes“ funktioniert (McElvenny 2025: 122). Ein Sprachsystem ließe sich anhand seiner funktionalen

Anwendung als „Ausdrucksmittel“ innerhalb einer Kommunikationssituation charakterisieren (vgl. McElvenny 2025: 122f).

Popovič gehörte der Nitraer Schule an, zu deren bedeutenden Vertretern auch František Miko zählt. Miko (1970) greift, in Anlehnung an Popovič, auf den Begriff der Expressivität zurück. Er entwarf ein abstraktes Verfahren zur systematischen Beschreibung expressiver Merkmale zwischen dem ausgangssprachlichen und zielsprachlichen literarischen System im Transferprozess (Prunč 2013: 225). Um eine Beziehung zwischen Ausgangstext und Translat aufzeigen zu können, wird in Mikos „analytischem Instrumentarium“ die Funktionsgleichheit als wesentliches Kriterium herangezogen (vgl. ebd.). In Anlehnung an Ammanns Überlegungen lässt sich jedoch nicht zwangsläufig eine Funktionsgleichheit zwischen Ausgangstext und Translat annehmen, da der Skopos beider Texte unterschiedlich sein kann.

Während des Übersetzungsprozesses treten stilistische Veränderungen auf, die die zielsprachliche Wirkung des Textes auf semantischer und pragmatischer Ebene beeinflussen. Die getroffenen Übersetzungsentscheidungen haben einen direkten Einfluss auf das Verständnispotenzial der dominanten Textfunktion des Translats.

Anton Popovič (1970, 1971, 1975) befasste sich mit „semantischen, stilistischen und ästhetischen Änderungen, die während des Transferprozesses (fast) unweigerlich auftreten“ (Prunč 2013: 225). Er entwarf eine Typologie stilistischer Ausdrucksverschiebungen (Prunč 2013: 225) auf der mikrostilistischen Ebene (*System of Expressive Changes*; vgl. auch Šavelová 2025), die im Verlauf des Übersetzungsprozesses vorkommen können. Im Unterschied zu Mikos Ansatz basiert Popovičs Typologie nicht auf dem Kriterium der Funktionsgleichheit zwischen Ausgangstext und Translat. Er unterscheidet drei grundlegende Kategorien der stilistischen Veränderungen (*expressive changes*) bzw. Entsprechungen (*expressive correspondence*): Ausdrucksgleichheit, Ausdrucksverstärkung, Ausdrucksabschwächung.

Popovič spricht von Ausdrucksgleichheit, wenn ein zielsprachlicher Ausdruck ein ähnliches Bild bei den Rezipient*innen hervorruft wie im Ausgangstext. Im Rahmen der Ausdrucksgleichheit stimmt der ausgangssprachliche Ausdruck mit der zielsprachlichen Übersetzung funktional und strukturell überein (vgl. Popovič 1975: 123). Dies ist der Fall, wenn im Rahmen eines Übersetzungsprozesses ein idiomatisches Stilmittel eingesetzt wird, das das Konzept bzw. die kognitive Struktur einer ausgangssprachlichen Metapher aufgreift.

Im Hinblick auf die Kategorie der Ausdrucksverstärkung handelt es sich um ein bewusstes Vorgehen des/der Übersetzer*in, bei dem einerseits charakteristische stilistische

Aspekte des Ausgangstextes in der Übersetzung hervorgehoben werden (výrazová typizácia, stilistische Typisierung, eigene Übersetzung), wenngleich es in der Zielsprache eine stilistisch adäquate Lösung gäbe, um die sogenannte Invariante des Originals funktional und sinngemäß zu übertragen (vgl. ebd.). Andererseits lässt sich durch den Prozess der Ausdrucksverstärkung die Eigenart der sprachlichen Besonderheiten des Ausgangstextes unterstreichen (výrazová individualizácia, stilistische Individualisierung, eigene Übersetzung). In beiden Fällen werden zusätzliche ästhetische Informationen erzeugt. Damit verstärkt sich die expressive Wirkung des ausgangssprachlichen Ausdrucks bzw. der ausgangssprachlichen Formulierung in der Zielsprache.

Sofern keine entsprechende zielsprachliche Lösung vorliegt, ist der/die Übersetzer*in gezwungen, nach abweichenden Alternativen zu suchen (Substitution), um die stilistischen Merkmale des Ausgangstextes zu übertragen. Die Substitution umfasst den Prozess der Ersetzung eines idiomatischen ausgangssprachlichen Ausdrucks, Idioms oder einer Redewendung, die kulturspezifisch sind. Popovič (1975: 123) definiert ebenfalls eine Unterkategorie der Substitution und zwar die sogenannte Inversion, die die Positionsverschiebung eines ausgangssprachlichen Ausdrucks innerhalb der Übersetzung beschreibt.

Zu stilistischen Verschiebungen zählt außer der Ausdrucksverstärkung auch die Abschwächung (výrazová nivelizácia) beziehungsweise zur Tilgung (výrazová strata). Die Ausdrucksabschwächung kann zum Beispiel durch die stilistische Vereinfachung erzeugt werden. Die Ausdrucksabschwächung wird als eine „negative Verschiebung“ bezeichnet. Den Rezipient*innen entgeht in diesem Fall eine ästhetische und womöglich auch eine semantische Dimension (vgl. Popovič 1975: 122f).

Für die Wahl der Ausdrucksabschwächung oder der Tilgung als Übersetzungsstrategie lassen sich mehrere Gründe anführen. Einerseits könnte der/die Übersetzer*in die Strategie verfolgen, das Translat „lesbarer“ zu gestalten, beziehungsweise die sprachlichen und soziokulturellen Normen der Zielsprache einzuhalten, wie es auch die von Venuti beschriebene Strategie der Domestizierung vorsieht. Im Hinblick auf die Abschwächung wird einerseits ein Verlust auf der Bedeutungsebene impliziert, was jedoch nicht zwangsläufig der Fall sein muss, und andererseits ein Verlust auf der ästhetischen Ebene, der durch die sprachliche Glättung entsteht.

Um den Zieltext an die Zielkultur anzupassen, kann der/die Übersetzer*in (kulturspezifische) ausgangssprachliche Ausdrücke bewusst auslassen, was sich ebenfalls nachteilig auf das Translat auswirken kann.

Popovič (1975) betont die enge Korrelation zwischen Mikro- und Makrostilistik. Markante mikrostilistische Verschiebungen beeinflussen die Semantik und dadurch die Art, wie die Rezipient*innen den Text aufnehmen und interpretieren (vgl. ebd.). Etwaige Unterschiede in der zielkulturellen Rezeption sind auch auf politische, historische und kulturelle Sonderentwicklungen in der Zielkultur zurückzuführen. Daher ist ebenfalls der soziokulturelle Kontext bei der Übersetzung besonders zu berücksichtigen.

3 Rezeptionsforschung

Ammanns Übersetzungskritik steht in enger Verbindung mit der Rezeptionsforschung, worauf das folgende Zitat hindeutet: „[...] was als ‚Besonderheit‘ eines bestimmten Texts ausgemacht wurde, in einer anderen kulturellen Umgebung (z.B. einer anderen literarischen Tradition) nicht als ‚Besonderheit‘ erkannt werden kann“ (Ammann 1990: 219).

Im folgenden Kapitel werden dementsprechend die Grundlagen der Rezeptionstheorie nach Hans Robert Jauß (1967, 1982) und Hannelore Link (1973, 1976, ²1980) sowie die Theorie des impliziten Lesers von Wolfgang Iser dargestellt (1972). Es wird auf die Begriffe „Rezeptionsgeschichte“, „Rezeptionsästhetik“ sowie „Horizont“ und „Erwartungshorizont“ eingegangen.

Der Begriff „Rezeptionsästhetik“ rekurriert auf die kommunikative Beziehung zwischen literarischen Texten und Rezipient*innen (Köppe & Winko ²2013: 85). Die Rezeptionsästhetik stellt keine Methode der Textinterpretation bereit, sondern richtet den Fokus auf die Struktur und den Aufbau eines literarischen Werkes, indem sie verschiedene Arten des Lesens und die damit verbundenen Interpretationsmöglichkeiten berücksichtigt (Köppe & Winko ²2013: 91). Iser (1994) definiert zwei grundlegende Ansätze, die die Wirkung literarischer Texte auf Leser*innen beschreiben: die Wirkungstheorie und die Rezeptionsgeschichte. Sie unterscheiden sich in den Arten der Textauffassung (vgl. Köppe & Winko ²2013: 91). Die Wirkungstheorie befasst sich mit der Beleuchtung von „impliziten Leserrollen“, die das textuelle Verständnis sowie das kommunikative Verhalten der Rezipient*innen beeinflussen (Köppe & Winko ²2013: 85). Der rezeptionsgeschichtliche Ansatz hingegen nimmt sich die vorhandenen Lesearten beziehungsweise die Rezeption eines literarischen Textes in einem bestimmten Zeitraum aus einem literaturgeschichtlichen Blickwinkel vor (vgl. ebd.).

Ende der 1960er Jahre wurde die Konstanzer Schule gegründet. Zu den wichtigsten Vertretern gehörten Wolfgang Iser (1970) mit seinem wirkungstheoretischen Ansatz und Hans Robert Jauß (1967) mit seinen rezeptionsgeschichtlichen Interessen. Beide Forschungsansätze verdeutlichen die zentrale Rolle der Leser*innen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung von Literatur (Köppe & Winko ²2013: 85).

3.1 Wolfgang Iser's *impliziter Leser*

Wolfgang Iser vertrat den wirkungstheoretischen Zweig der Rezeptionsästhetik. Er verstand die literarische Kommunikation als Interaktion zwischen dem/der Autor*in, dem Text und dem/der Leser*in (Köppe & Winko ²2013: 87). Laut Iser stellt ein fiktionaler Text keine Abbildung der Wirklichkeit dar, sondern erschafft eine konstruierte Realität. Die fiktive Realität entsteht quasi durch die Begegnung von Autor*in und Leser*in im Text.

Der/Die Autor*in steuert die Interpretations- und Vorstellungsrichtung der Leser*innen, indem er/sie Unbestimmtheits- und Leerstellen in den Text einbaut (Köppe & Winko ²2013: 87f). Diese wirken auf die Leser*innen appellativ und tragen wesentlich zur ästhetischen Wirkung literarischer Kunst bei (vgl. auch Kaiser 1971: 267). Iser (1970: 23) spricht von Leerstellen im Hinblick auf Syntax, Pragmatik sowie Semantik des Textes. Leerstellen veranlassen die Leser*innen dazu, den Text im Rahmen der gesteuerten Interpretationsarten mitzugestalten, zu „aktualisieren“ (vgl. Köppe & Winko ²2013: 88).

Die im Text verankerten rhetorischen Signale motivieren Leser*innen ebenso zur Bildung von bestimmten Sinnkonstruktionen (Iser ²1979: 436). Die „Steuerung bestimmter Vorstellungen“ sei ein „wesentliches Strukturmerkmal fiktionaler literarischer Texte“ (vgl. ebd.). Wie bereits im Zusammenhang mit Ecos Konzept des Modell-Lesers (1987) erläutert wurde, berücksichtigt der/die Autor*in bei der Gestaltung eines Textes das Vorwissen sowie die möglichen Erwartungen und Interessen der Rezipient*innen.

Iser (1970) spricht vom „impliziten Leser“, wenn ein Text Stellen enthält, die die Leser*innen zur „Aktualisierung“ des textuellen Inhalts anregen. Iser (1972: 9) bezeichnet den impliziten Leser als „den im Text vorgezeichneten Akt des Lesens“. Im Unterschied dazu definiert er den empirischen Leser (Iser ⁴1994: 65), dessen Interpretationen, Auffassungen sowie Positionierung willkürlich sind. Der empirische Leser liest einen Text, der keine Orientierungspunkte für eine bestimmte Deutungsrichtung bereitstellt (vgl. Köppe & Winko ²2013: 89). Die Deutungsrichtung oder der „vorgezeichnete Akt des Lesens“ sei laut Iser (1972: 9) nicht nur auf der Textoberfläche angelegt, sondern ist auch durch das Erkennen und die Wahrnehmung sinnbildhafter Darstellungen geprägt (vgl. auch Köppe & Winko ²2013: 89).

Hannelore Link (1976) hebt überdies die Bedeutung der Berücksichtigung der Autoreninstanz hervor, um zu beurteilen, ob die vom Leser oder von der Leserin vorgenommene Aktualisierung des Textes den kommunikativen Strategien des Autors oder der Autorin entspricht. Die Interpretation durch die Leser*innen lässt sich mit der Intention

des/der Autor*in vergleichen (vgl. Link 1980: 62). Insofern man die kommunikativen Absichten nicht verfolgen kann, lassen sie sich über die „jeweilige historische Einbettung rekonstruier[en]“ (vgl. Hoogeveen 1978: 87).

3.2 Hans Robert Jauß' Erwartungshorizont

Hans Robert Jauß baut auf der hermeneutischen Rezeptionsästhetik auf und seine Forschung ist durch texttheoretische sowie historische Ansätze geprägt (vgl. Köppe & Winko ²2013: 85). Jauß (1982) setzt die Überlegungen von Hans-Georg Gadamer fort: Das Bedeutungspotenzial eines literarischen Werkes ließe sich aus der geschichtlichen Perspektive auf die Rezeption erschließen (vgl. Köppe & Winko ²2013: 92). Ferner entwickelte Jauß (1982) das Konzept des Erwartungshorizontes, das ebenfalls an Gadamer und sein historisch-hermeneutisches Konzept des Horizonts anknüpft. Laut Gadamer (⁶1990: 311) ist das „Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung [...] vermeintlich für sich seiender Horizonte.“ Unter „Horizont“ wird die Wechselwirkung zwischen dem Verständnispotenzial des/der Leser*in und dem Bedeutungspotenzials des zu interpretierenden Textes verstanden (vgl. Köppe & Winko ²2013: 26). Das Verständnispotenzial eines Textes wird durch individuelle soziokulturelle Erfahrungen sowie durch die Realitätswahrnehmung des/der Leser*in geprägt (vgl. ebd.).

Eine „Horizontverschmelzung“ entsteht, wenn sich der/die Lesende der eigenen subjektiven Wahrnehmung eines bestimmten Textes bewusst wird und versucht, unter Berücksichtigung von historisch-kulturellen Faktoren, implizite Verweise, alternative Interpretationsmöglichkeiten oder Subtexte in den Verständnisprozess einfließen zu lassen.

Der Begriff des Erwartungshorizonts wird im Rahmen eines literarischen Interpretationsverfahrens eingebunden. Jauß (1982) definiert drei Ebenen des Auslegungsprozesses: Der erste Schritt besteht in der Annäherung an den Text, bei der erste Eindrücke und Assoziationen gesammelt werden, ohne dass bereits eine Interpretation vorgenommen wird. Im Verlauf der Lektüre präzisiert sich der Bedeutungshorizont, während die ästhetische Wirkung zunehmend erfasst wird. Im zweiten Schritt folgt die Interpretation des Textes. Es handelt sich um eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem Inhalt und der Form des Textes auf makro- sowie mikrostruktureller Ebene. Im letzten Schritt wird der verarbeitete Text in einen literaturhistorischen Kontext gesetzt: Der/Die Rezipient*in beschäftigt sich mit Interpretationen anderer Rezipient*innen im Verlauf der Zeit, um die „Wirkungsgeschichte“ des literarischen Werkes nachvollziehen zu können. Dies erfolgt unter Einbeziehung von Intertextualität und soziokulturellen Faktoren der jeweiligen Zeit bzw.

Epoche (Jauß 1982: 822 & Köppe & Winko ²2013: 28). Der Erwartungshorizont wird durch gattungsspezifische, intertextuelle und sprachliche Erwartungen geprägt (vgl. Jauß 1967: 32) und erweitert das literaturspezifische Wissen der Rezipient*innen (vgl. Köppe & Winko ²2013: 93).

3.3 Hannelore Links Beitrag zur Rezeptionsforschung

Hannelore Link (1973, 1976, ²1980) führt anschließend an Isers impliziten Leser die Instanz des impliziten oder abstrakten Autors ein. Der Begriff des impliziten Lesers lässt sich zusammenfassend nach Isers Auffassung als ein angelegtes Rollenangebot oder Struktur der Auslegung eines Textes definieren (Mikuláš 2025). Ein impliziter Autor steht im Kommunikationsprozess mit dem impliziten Leser, indem er Unbestimmtheitsstellen in seinem Text integriert, wie auch Eco (1987) seinem Ansatz des Modell-Lesers zugrunde legte. Der implizite Autor baut einen Text auf jene Weise auf, dass er ein bestimmtes Wirkungspotenzial entfaltet; dieses lässt allerdings aufgrund der grenzlosen Vielfalt an Assoziationsmöglichkeiten unterschiedliche Ausprägungen zu. Er vermittelt das Wirkungspotenzial durch seine kommunikativen beziehungsweise narrativen Strategien. Der implizite Autor setzt voraus, dass die Leser*innen auf die vorausgesehenen Lesestrategien eingehen (Link ²1980: 40; 23f).

Im Gegensatz zur scheinbaren Unbestimmtheit läuft solche *intendierte* Unbestimmtheit nicht auf ein Problemlösungsverfahren hinaus, in welches der Autor den Leser mit einem vom Autor projektierten Ziel verwickelt, sondern zielt auf wirkliche Emanzipation des Lesers. Echte Unbestimmtheit ist nur noch Anstoß zu einer Aktivität, die der Autor nicht mehr in ihrem Verlauf und in ihren Ergebnissen festlegt. Interpretation kann dann nicht mehr tun, als jene Unbestimmtheiten aufzuzeigen und Hinweise auf mögliche Assoziationen zu geben, die jedoch virtuell (und mit Wissen und Willen des Autors) unendlich sind. (Link 1973: 580)

Link (1973: 580) unterscheidet zwischen Arten der Unbestimmtheitsstellen – eine scheinbare und eine echte beziehungsweise intendierte. In diesem Zusammenhang lässt sich der weiterführende Begriff des intendierten Lesers einführen. Sofern ein Text auf jene Weise rezipiert wird, wie es vom impliziten Leser erwartet wird, spricht Link vom „intendierten Leser“ (vgl. Link ²1980: 28). In Bezug auf das Zitat kann man die möglichen Interpretationen bzw. Rezeptionsweisen eines Textes jedoch „mit Wissen und Willen des Autors“ nicht eingrenzen.

Im Anschluss an die bisherigen Ausführungen ist der Vollständigkeit halber zu erwähnen, dass Link den abstrakten Autor vom fiktiven und realen Autor unterscheidet (Link²1980: 40). Ein fiktiver Autor erscheint im Text in der dritten Person, teilt mitunter die

Ansichten des realen Autors, entspricht diesem jedoch nicht zwingend. In *Die Liebhaberinnen* projiziert Jelinek ihre feministischen und gesellschaftskritischen Ansichten durch die Erzählinstanz, der mit seiner Erzählstrategie auf den impliziten Autor verweist und den Rezipient*innen ein bestimmtes Bild von der realen Autorin nahelegt.

Der reale Autor ist für das Textverständnis insofern bedeutsam, als seine Ansichten und biografischen Hintergründe bestimmte Interpretationsmöglichkeiten eröffnen können (vgl. ebd.) – wie auch in unserem Fall. Jelineks feministisches Engagement verleiht ihrer satirischen Narration einen bestimmten Deutungsrahmen, der die Wahrnehmung der Rezipient*innen ebenfalls beeinflusst.

In Bezug auf die Rezeption von literarischen Werken spricht Link vom „Rezeptionserfolg“, von der „Fehlrezeption“ sowie der Verfehlung der an die Leser*innen gestellten Ansprüche seitens der Autor*in (vgl. Link 1980: 62). Die unterschiedlichen Rezeptionsergebnisse des Kommunikationsprozesses zwischen Autor*in, seinem/ihrer Werk sowie den Leser*innen ergeben sich aus der wechselseitigen Interaktion zwischen den beteiligten Instanzen. Die Rezeption hängt von der Bereitschaft der Leser*innen ab, auf die kommunikativen Botschaften der Autor*innen einzugehen. Zu den kommunikativen Botschaften jedoch gehört ebenfalls die intendierte Unbestimmtheit, die aber für die Rezipient*innen „prinzipiell unentschlüsselbar“ bleibt (Link 1973: 581). Es stellt sich folgerichtig die Frage, inwiefern die Rezipient*innen auf die erwartete Dekodierung der Leerstellen im Text eingehen können, wenn diese laut Link in der Regel nicht restlos rekonstruierbar sind. Die Rezeption umfasst darüber hinaus auch die Bereitschaft der Autor*innen konstruktiv mit den Rückmeldungen der Leser*innen umzugehen (vgl. Link 1980:62).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der kurze Überblick über die Rezeptionsforschung eine konzeptionelle Grundlage für die Beschreibung der Rezeptionsperspektiven auf *Die Liebhaberinnen* (1975) in der Slowakei darstellt. Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss und Hannelore Link verstehen die Rezeption als einen komplexen Prozess und bieten Ansatzpunkte für tiefgreifende Reflexionen. Die unterschiedlichen Ansätze der Rezeptionsforschung ermöglichen es, Elfriede Jelineks Werk *Die Liebhaberinnen* im Zusammenspiel mit der Übersetzerin Jana Bžochová-Wild und ihrer Übersetzung *Milenky* sowie den Rezipient*innen vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Kulturen miteinander in Beziehung zu setzen.

4 Elfriede Jelinek und *Die Liebhaberinnen* (1975)

Einleitend sei mit Katharina Reiß (1971:37) herausgestellt, dass sich *Die Liebhaberinnen* (1975) als formbetonter Text bezeichnen lassen. Die Übersetzung formbetonter Texte zielt darauf ab, den poetischen Gestus des Autors oder der Autorin in der Zielsprache adäquat nachzubilden. Der poetische Gestus übt laut Reiß eine ästhetische Wirkung auf die Zielrezipient*innen aus. *Die Liebhaberinnen* entfalten neben ihrer ästhetischen Wirkung zugleich eine gesellschaftskritische und appellative Funktion. Reiß (1971:38) ist der Meinung, dass Übersetzer*innen die „Analogie der Form“ des Ausgangstextes im Zieltext erreichen sollten, um die Übersetzung als „äquivalent“ betrachten zu können. Die „Analogie der Form“ wird im Rahmen der Übersetzungskritik im fünften Kapitel untersucht.

Unter dem Begriff der „Form“ können wir uns rhetorische Stilmittel, Bildhaftigkeit, Lautmalerei, phonostilistische Mittel, narratologische Konzepte sowie interdiskursive und intertextuelle Referenzen vorstellen. Während der Übersetzung des poetischen Gestus entstehen stilistische Verschiebungen aufgrund unterschiedlicher sprachlicher Strukturen und deren Heterogenität, die im Unterkapitel 5.3 behandelt werden.

4.1 Zur Autorin Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek wurde 1948 in Mürzzuschlag geboren. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte sie in Wien, wo sie bis heute lebt. Nach ihrer Ehe mit dem Informatiker und Regisseur Gottfried Hüngsberg lebt Elfriede Jelinek bis heute abwechselnd in Wien und München. Zwar knüpfte Jelinek seit ihrer Kindheit eine besondere Beziehung zu ländlichen und alpinen Orten Österreichs, identifiziert sie sich jedoch als Wienerin (Jelinek in Müller 2023). Die über Jahre gesammelten Eindrücke aus Gebirgsortschaften spiegeln sich in ihrem Werk wider. Nichtsdestotrotz ist Jelinek alles andere als eine Autorin von Heimatliteratur. Sie greift vielmehr das ideologisch geprägte Narrativ über die Natur, Landschaft und Dorfleben auf und entlarvt die trivialen Vorstellungen eines idyllischen Lebens auf dem Dorf (vgl. Paulischin-Hovdar 2017: 83).

Jelinek schrieb bereits seit ihrer Volksschulzeit Gedichte. Die frühen Gedichte richteten sich an Jelineks Mutter, die sie beruhigen sollten. Der Inhalt war erfunden, stellte Jelinek meist als Heldin dar und war von Lügen verzerrt (vgl. Jelinek in Müller 2023: 6'–6'11'').

In Österreich gilt Jelinek als umstrittene Autorin, die sowohl in den Medien als auch in politischen Diskursen stark polarisiert. Sie geriet wiederholt ins Visier österreichischer politischer Parteien wie etwa der FPÖ, die sie auf Wahlplakaten diskreditiert. Verurteilt wurde sie auch in der Presse zum Beispiel im *Kurier*, der ihr Werk als »Gespeibsel« herabsetzte (vgl. Paulischin-Hovdar 2017: 62f). Die persönlichen Angriffe verleiteten Jelinek mehrmals dazu, ein Aufführungsverbot auf ihre Werke zu erlassen und sich zunehmend aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen (vgl. ebd.).

Im Jahr 2004 erhielt Jelinek den Nobelpreis für ihr Gesamtwerk. Die Schwedische Akademie erkennt unter anderem „the musical interchange of voices and counter-voices“ in ihren Werken an (Engdahl 2004). Die klangästhetische Logik (Paulischin-Hovdar 2017: 74) von Jelineks Schreibstil sei durch ihre musikalische Ausbildung geprägt. Jelinek selbst betrachtet die Zuerkennung des Nobelpreises zugleich auch als Anerkennung ihrer politischen Positionen (Janke 2005: 19).

Der Nobelpreis wirkte sich nachhaltig auf die Resonanz des Jelinek-Diskurses in der Öffentlichkeit aus (Janke & Kaplan ²2024: 21). Einen starken Kontrast zu ihrer medialen Aufmerksamkeit nach der Nobelpreisverleihung 2004 bildete Jelineks physischer Rückzug aus der Öffentlichkeit. Virtuell jedoch blieb und bleibt Jelinek weiterhin politisch präsent. Sie veröffentlicht fortlaufend ihre Texte zu globalen Entwicklungen und Tendenzen sowie Standpunkte zu gesellschaftspolitischen Diskursen auf ihrer Webseite (vgl. ebd.). Die Website dient ebenfalls als Veröffentlichungsplattform des Privatromans *Neid* (2008).

Im Jahr 2004 wurde ein internationales Forschungszentrum gegründet, das sich mit Jelineks Werken aus wissenschaftlicher Perspektive beschäftigt. Im Jahr 2020 ging aus dem Forschungszentrum das *Interuniversitäre Forschungsnetzwerk Elfriede Jelinek* hervor, das aktuelle Forschungsarbeiten dokumentiert und Projekte mit einer wissenschaftlich-künstlerischen Ausrichtung fördert.

Verena Mayer und Roland Koberg (2006) veröffentlichten das erste deutschsprachige Porträt über Elfriede Jelinek, das als grundlegendes Nachschlagewerk zu ihrem biographischen Hintergrund herangezogen wird. Das Porträt wurde auf Basis von bereits vorhandenen Quellen sowie auf Basis von Interviews und Gesprächen erstellt. Sylvia Paulischin-Hovdar (2017: 20) geht der Frage nach, inwiefern Jelineks stilisierte Aussagen über ihr eigenes Leben mit tatsächlichen biografischen Fakten übereinstimmen beziehungsweise als wirklichkeitsgetreu angesehen werden können. Peter Clar benutzt den Begriff der „Selbstinszenierung“, um die Art und Weise zu beschreiben, wie Jelinek sich selbst sprachlich konstruiert (vgl. Clar ²2024: 25).

„Jelinek selbst scheint mit dem Spannungsverhältnis von biographischen »Fakten« und deren Erzählung zu spielen“ (Degner ²2024: 3). Diesbezüglich äußert sich auch Margarete Sander (2016: 29), die Jelineks Ausdrucksweise als „Mikrokosmos der Wortlogik“ beschreibt, „der mit der normalen Kommunikation nicht zu tun hat.“ Wie gewohnt teilt Jelinek ihre Haltung dazu mittels markierter Sprache: „Ich bin eine Autorin, die nicht einfach eins zu eins etwas herauskottzt, sondern die das ganze einer sprachlich so starken Stilisierung unterwirft, daß die Autorin am Ende in ihrem Text verschwindet“ (zit. nach Paulischin-Hovdar 2017: 66). Einerseits vertritt Jelinek die Ansicht, dass sie in ihren (literarischen) Texten „verschwindet“, andererseits konstatiert sie in einem anderen Interview, sie habe von sich selbst noch nie gesprochen (Jelinek zit. nach Löffler ³2007: 8).

Die markantesten biographischen Parallelen zwischen Jelineks Werk zu ihrem Leben weist der Roman *Die Klavierspielerin* (1983) auf, in dem die Protagonistin Erika Kohut signifikante autobiographische Züge aufweist. Darüber hinaus lässt sich vermuten, dass sich Jelinek in etlichen Figuren ihrer Werke selbst stilisierte. Diese Meinung vertritt auch Peter Clar (2017), der sich mit dem Thema der Autor*innenfiguren ausführlich auseinandersetzt. Clar (2017) verdeutlicht die Komplexität und Vielfalt der Autor*innenschaftstheorien, die eine Basis unserer diesbezüglichen Überlegungen bilden.

Beispielsweise könne die Autor*innenfigur durch mehrere Figuren im Werk repräsentiert werden. Dadurch, dass Jelineks Positionen in der Regel durch verschiedene Protagonist*innen verkörpert werden, deren Diskurse oft widersprüchlich oder fragmentiert gestaltet sind, lässt sich keine eindeutige Zuordnung vornehmen. Jelinek selbst spricht von einem „Prozess der Selbstausslöschung“ (Winter 1991) während ihres Schreibprozesses. Sie würde ihre gesamte „Energie“ bündeln und in ihre Texte einbringen, sodass sie selbst mit ihren Texten verfließt (vgl. ebd.).

Dadurch, dass Jelinek in Interviews nahezu formelhafte Aussagen über ihr Leben tätigt (Degner ²2024: 3), erhalten wir zwar Einblicke in ihre Beziehung zur Mutter, andere Lebensbereiche bleiben jedoch unbekannt. In der Literatur wird folglich auf Jelineks schwieriges Mutter-Tochter-Verhältnis eingegangen, das in *Die Klavierspielerin* grotesk offengelegt wurde. Wie bereits angedeutet wird Erika Kohut nicht selten mit der Autorin gleichgesetzt. Nach der Veröffentlichung von *Die Klavierspielerin* veränderte sich die Wahrnehmung von Jelineks sozialem Milieu sowie der Autorin selbst. Monika Szczepaniak (2022: 17) etwa charakterisiert Jelineks Mutter als „willensstark und leistungsorientiert“. Sie

soll in ihrer Tochter eine erfolgreiche Musikerin gesehen haben; Jelinek jedoch fand vor den überwältigenden Ansprüchen ihrer Mutter Zuflucht in der Literatur (Jelinek in Müller 2023).

Ihr Schreiben wurde maßgeblich durch die literarische Verarbeitung der Mutterfigur beeinflusst und lehnt sich „am ‚mütterlichen‘ elitären autonomieästhetischen Modell der ‚reinen‘, ‚hohen‘ Kunst“ (Degner 2013: 5, Hervorhebung durch Verfasserin). In *Die Klavierspielerin* (1983) setzt sie sich mit eigenen Erlebnissen auseinander, die den autobiographisch orientierten Handlungsstrang des Romans prägen. Wie es für ihr Gesamtwerk charakteristisch ist, verwendet Jelinek auch in diesem Werk eine markierte Sprache, die von klangästhetischen Elementen angereichert wird.

Jelinek reflektiert ihre Beziehung zu ihrer Mutter in zahlreichen Interviews, so auch in Mayer und Koberg (2006: 124): „Ich glaube, daß mir die Sprache das Leben gerettet hat gegen eine drückende und auch geistig verwirrte mütterliche Autorität.“ Auf Jelineks Ausdrucksweise sowie ihre beißende Ironie und ihr Interesse an soziopolitischen Umständen wirkte sich die tiefgehende Beziehung zu ihrem Vater aus. Seine Krankheit und sein früher Tod hinterließen Spuren und wirkten sich auf Jelineks weiteres Leben aus. Seit ihrer Pubertät leidet Jelinek an Angstneurosen (Paulischin-Hovdar 2017: 59). Ihr psychisches Unbehagen trug dazu bei, ihr Studium in Kunstgeschichte, Theaterwissenschaften und Musik an der Universität Wien abubrechen. In der Suche nach Möglichkeiten, ihre Identität auszudrücken, kleidete und schminkte sich Jelinek auffällig (vgl. ebd.).

Ihr literarisches Debüt begann mit Lyrik. Bereits im Jahr 1967 wurden Jelineks Gedichte unter dem Titel *Lisas Schatten* publiziert. Sie begann ihre Texte bei Wettbewerben einzureichen, unter anderem zur Innsbrucker Jugendkulturwoche, bei der sie 1969 den Preis für Lyrik und Prosa gewann. Seit der Veröffentlichung von *Lisas Schatten* publiziert Jelinek ihre Texte in unterschiedlichen Medien: abgesehen von Büchern und Sammelbänden auch zum Beispiel in Anthologien, Literatur- und Theaterzeitschriften und auf ihrer Webseite (Janke & Kovacs ²2024: 32).

4.2 Jelinek und der Feminismus

Jelinek hat sich hauptsächlich in den 1970er Jahren für die Frauenbewegung engagiert (Kaplan 2012: 7). Ihr Engagement äußerte sich vor allem in ihrem künstlerischen Schaffen. Gerade ihr frühes Werk *Die Liebhaberinnen* (1975) weist feministische Züge auf, die sich in der Dekonstruktion von trivialen Mythen sowie in der Kritik patriarchaler Gesellschaftsstrukturen manifestieren.

In *Die Liebhaberinnen* wird der Vorrang der Klassenhierarchie vor der Geschlechterhierarchie thematisiert, die als zentraler Maßstab der Familie von Heinz fungiert (vgl. Janz 1995: 23). Die Darstellung ungleicher Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und Klassen sowie das Motiv eines dysfunktionalen familiären Umfeldes spiegeln sich ebenfalls im späteren Schaffen Jelineks wider, wie etwa in *Die Klavierspielerin* (1983), *Lust* (1989), *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1992) und *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987).

Jelinek sieht sich als Teil der feministischen Community, wenngleich sie nicht alle feministische Aktivitäten unterstützt. Beispielsweise bezeichnete sie „Selbsterfahrungsgruppen westlicher Frauenbewegungen“ als „kollektive Vaginaschau“ und bemängelte die „Intellektualitätsfeindlichkeit“ von Frauenbewegungen (Janke & Kaplan 2024: 14). In ihrem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) werden feministische Aussagen aus den 1970er Jahren aufgegriffen und parodiert (Millner & Schenkermayr 2024: 45) wie zum Beispiel „Ich bin krank, deshalb bin ich“ (Rowohlt Theaterverlag o. J.).

Degner (2022: 172) zufolge vertritt Jelinek einen marxistischen Feminismus und würde idealisierte Konstruktionen der Feminität ablehnen. Jelinek positioniert sich gegen die feministische Neigung, eine Hierarchisierung zugunsten von Frauen in der Literatur vorzunehmen. Sie führt aus, dass sie in ihrer Literatur weibliche Figuren nicht nur als Opfer des patriarchalen Systems darstellt, sondern auch als dessen Komplizinnen (Janke & Kaplan 2024: 14).

Jelineks literarische Eigenart und satirische Aufarbeitung der Geschlechterrollen stößt auch in feministischen Kreisen auf Unverständnis und Ablehnung (Janke & Kaplan 2024: 14). Ihr wird vorgeworfen, ihr Schreibstil sei „Frauen gegenüber zu distanziert“ und sie sich wenig mit ihren Figuren solidarisiere (Janke & Kaplan 2024: 14; Janz 1995: 21). Einerseits könnte diese Meinung auf die sarkastische Erzählweise zurückzuführen sein. Andererseits auf die Abwesenheit einer Beschreibung der Gefühlslagen sowie des Innenlebens der Frauen selbst (vgl. Kapitel 4.5.2).

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Kritik der „kollektiven Vaginaschau“ erläutern (Janke & Kaplan 2024: 14). Jelinek stellt den Sinn der literarischen Artikulation des persönlichen Leidens in Frage sowie die Körperlichkeit des feministischen Diskurses. Für Jelinek bedeutet der Feminismus einen Weg zur gesellschaftlichen Veränderung (Janke & Kaplan 2024: 14). Mit ihrem Werk versucht sie anhand experimenteller Sprache auf verankerte Missstände politischer Verhältnisse aufmerksam zu machen und formuliert somit

einen Appell zum Aufbruch bestehender Normen (vgl. ebd.). Der gesellschaftliche Wandel geht mit der Emanzipation der Frauen einher, mit ihrer allmähliche Befreiung aus den Schlingen der patriarchalen Strukturen sowie mit der Gleichberechtigung der Geschlechter. Jelinek vertritt jedoch die Meinung, dass Kunst nichts verändern kann: „Nein, Kunst kann nichts ändern, sie kann bestenfalls einen Bewusstmachungsprozess anstoßen, bis halt der Künstler selbst Anstoß erregt“ (Jelinek in Warmuth 2026). Jelinek schreibt aus einer distanzierten Perspektive, die die Frau als Antiheldin darstellt. Sie selbst bezeichnet ihren „ferne[n] Blick [als] eine[n] sehr scharfe[n] Blick“ (Müller 2023: 35’50’’). Mit diesem Blick reflektiert Jelinek den Sprachgebrauch und das Verhaltensmuster bestimmter Personengruppen, die in einer patriarchalen Gesellschaft sozialisiert sind. In *Die Liebhaberinnen* entwirft Jelinek sozusagen eine Karikatur der Lebensrealitäten sowie der Moral der österreichischen Dorfbewohner*innen. Es entsteht eine hyperbolische Darstellung, die sich in das Bewusstsein der Leser*innen einbrennt (vgl. Paulischin-Hovdar 2017: 72f). Beispielsweise werden die Unterwürfigkeit und Abhängigkeit der Frau vom gesellschaftlichen System satirisch zugespitzt, wodurch einerseits Mitleid und Unverständnis ausgelöst werden, andererseits wird den Leser*innen bewusst, dass Jelinek durchaus die Schrecken der Realität abbildet. Sie lenkt sozusagen den Blick auf das Abgründige in der Denk- und Verhaltensweise der Figuren, um Assoziationen bei den Leser*innen hervorzurufen sowie ein inneres Bedürfnis, die gegenwärtigen Umstände zu verändern.

Ich glaube, daß es für einen Autor legitim ist, die Zustände in ihrer Negativität zu schildern und durch Übertreibung dieser Negativität spontane Emotionen zu wecken, in dem Sinne, daß man erkennt: es ist so schrecklich, das muß man ändern, denn so roh darf es nicht weitergehen. (Jelinek zit. in Dröscher-Teille 2018: 443)

Unter dem Gesichtspunkt der Negativität lässt sich eine weitere feministische Intervention Jelineks diskutieren, und zwar die Mitarbeit an der feministischen Zeitschrift *Die schwarze Botin*. Schallner (2024) bezeichnet die in den Jahren 1976–1987 herausgegebene Zeitschrift als „erste und einzige feministische Satire-Zeitschrift der Bundesrepublik“, die „anarchische“ sowie „schlechtgelaunte und polemische“ Züge aufweist. An der Zeitschrift wirkten Autor*innen aus unterschiedlichen Denkrichtungen mit, die verschiedene Textarten (theoretische Texte, Karikaturen, surrealistische Gedichte, Berichte und avantgardistische Prosa) heranzogen, um gesellschaftliche Erwartungen an Frauen (Essgewohnheiten, Charakter, physisches Aussehen) mithilfe der Satire zu dekonstruieren (vgl. Schallner 2024).

Der Zusatztitel der Zeitschrift „Frauenhefte“ ist eine Anspielung an klassische Frauenzeitschriften, die Anleitungen und Tipps enthalten, wie Frauen diesen vorwiegend patriarchalisch geprägten Vorstellungen gerecht werden können. Die Wirkung der Satire beruht auf der Umkehrung ursprünglicher Deutungsmuster von Rubriken sowie Bild-Text-Beziehungen in Frauenzeitschriften, die in *Die schwarze Botin* parodiert werden (vgl. Schallner 2024).

Die Zeitschrift widmete sich inhaltlichen Fragestellungen, die auch Jelineks Werk prägen: kollektiven Sehnsüchten, gesellschaftlichen Normen und Konventionen. Der Schwerpunkt liegt auf der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen, kulturellen Mechanismen sowie historischen Ereignissen. Unter anderem wird die Pornografie als Instrument der Förderung von Gewalttaten von Männern gegenüber Frauen beleuchtet (vgl. Schallner 2024).

Jelinek trug zum Kreis der feministischen Stimmen mit ihrer avantgardistischen und experimentellen Literatur bei. Degner (2022: 173) weist darauf hin, dass *Die schwarze Botin* Jelineks „Doppelcharakter“ in ihren Texten unterstützte. Der Begriff „Doppelcharakter“ deutet auf die Tatsache hin, dass sich Jelinek nicht in eine bestimmte feministische Strömung einordnen lässt. Beispielsweise befürwortete sie die PorNO-Initiative der Zeitschrift *Emma* Anfang der 1980er Jahre und publizierte parallel dazu ihren Beitrag *Der Sinn des Obszönen* in der Publikation *Frauen & Pornografie*, die die PorNO-Initiative kritisch hinterfragt (Gehrke 1988; Degner 2022: 171). In *Der Sinn des Obszönen* räumte sie ein, dass sie ihre Werke als anti-pornographisch ansehe, ihre Reflexion über Pornographie und der damit verbundenen Erniedrigung der Frau jedoch nicht abgeschlossen ist und sie dadurch keine finalen Rückschlüsse ziehen kann (vgl. ebd.). Mit den Themen der Pornographie und der patriarchalen Gewalt setzt Jelinek sich unter anderem auch in ihrem Roman *Lust* (1989) auseinander. *Lust* sowie *Die Liebhaberinnen* weisen inhaltliche und stilistische Parallelen auf. Beide Romane setzen sich mit der Objektifizierung des Frauenkörpers auseinander, mit geschlechterspezifischen Machtverhältnissen sowie mit bürgerlichen Idealen.

Jelineks Positionierung innerhalb des feministischen Feldes ist in ihren literarischen sowie publizistischen Texten analog. Sie lehnt jegliche larmoyante Frauenliteratur ab und vertritt eine politisch ausgerichtete Frauenbewegung, mit dem Ziel, Lebensumstände der Frauen zu verbessern sowie Fortschritte in ihrer gesellschaftlichen Stellung zu erzielen.

Jelinek verfolgte unterschiedliche Strategien zur Förderung feministischer Anliegen. Sie unterstützte Frauenbewegungen und -vereine, veröffentlichte Stellungnahmen, brachte in der Vergangenheit regelmäßig ihre Position zu frauenbezogenen Themen in Interviews sowie

in Debatten zum Ausdruck und nahm an Protestaktionen teil (vgl. ebd.). Jelinek unterstützte Künstlerinnen sowie Autorinnen, unter anderem im Rahmen ihrer Dankesrede mit dem Titel *Rede einer Feministin* für die Roswitha-Gedenkmedaille der Stadt Bad Gandersheim, wo sie die Notwendigkeit der Etablierung eines Preises hervorhob, der sich spezifisch an weibliche Autorinnen richten würde (Janke & Kaplan ²2024: 14). Die Roswitha-Gedenkmedaille erhielt Jelinek für ihr Gesamtwerk, wobei insbesondere die „literarischen wie die analytischen Qualitäten“ des Romans *Die Liebhaberinnen* hervorgehoben wurden (Janz 1995: 22). Sie setzte sich für die Verbesserung der sozialen Verhältnisse (Versicherung, finanzielle Förderung) von Künstlerinnen ein sowie für die Verschärfung des Urheber- und Leistungsschutzrechts (Janke & Kaplan ²2024: 18).

4.3 Jelineks politisches Engagement

Jelinek war ebenfalls politisch aktiv. Als linke Intellektuelle engagierte sie sich vor allem in den 1980er Jahren aktiv im Rahmen von Protesten und Demonstrationen (Paulischin-Hovdar 2017: 21). Seit der Aufführung des Theaterstücks *Burgtheater* im Jahr 1985 in Bonn wird Jelinek als „Nestbeschmutzerin“ bezeichnet (Janke & Kaplan ²2024: 16). Die Autorin selbst ist der Meinung, dass durch diese pauschalisierende Zuschreibung ihre differenzierten Aussagen und Standpunkte zunehmend übergangen werden und man sie seither in eine Schublade steckt (Jelinek in Müller 2023: 56’–56’22’’). Diese Annahme jedoch hielt Jelinek nicht davon ab, weiterhin ihre Perspektiven in literarische Werke, Essays, Stellungnahmen, Protestschreiben oder Reden einzubringen und die Interessen derjenigen zu vertreten, die am Rande der Gesellschaft stehen.

Jelinek setzt sich im Rahmen ihres politischen Aktivismus in erste Linie gegen die Ausgrenzung marginalisierter Gruppen ein (Janke & Kaplan ²2024: 18). So beanstandete sie zum Beispiel die Fremdenfeindlichkeit der FPÖ in Form von Essays und hielt beim „Lichtermeer“ 1993 eine Rede (vgl. ebd.). In den 1990er Jahren lässt sich eine offene Auseinandersetzung zwischen Jelinek und der FPÖ erkennen, infolgedessen Jelinek auf Wahlplakaten namentlich von der FPÖ angegriffen wurde. Auf den Plakaten wurden einige Politiker*innen der SPÖ genannt sowie der Burgtheaterdirektor Claus Peymann, die als Gegenpole von „Kunst und Kultur“ inszeniert wurden. Jelinek wurde als einzige Künstlerin persönlich diffamiert und als „Staatskünstlerin“ abgestempelt (Janke & Kaplan ²2024: 18). Nicht nur die FPÖ, sondern auch die *Kronen Zeitung* kritisierte Jelineks Werk unter anderem

durch die Publizierung von abwertenden Gedichten von Wolf Martin (Janke & Kaplan ²2024: 19). Jelinek reagierte auf die Angriffe mit Essays (z.B. Jelinek 2002b).

Janke (²2024: 17) zufolge trug Jelinek mit ihren Werken und Stellungnahmen zu der öffentlichen Auseinandersetzung mit der österreichischen Mitschuld bei. Sie sei eine der bedeutendsten Autor*innen, die das Thema des Nationalsozialismus aufgreifen, um verschwiegene Verbrechen des Zweiten Weltkriegs ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. So etwa verfasste sie Werke, die Taten von Politiker*innen sowie Künstler*innen aufgreifen, die im NS-Regime systemkonform handelten. Ein besonderes Augenmerk legte Jelinek unter anderem auf Kurt Waldheim, Jörg Haider und Paula Wessely. Werke wie das Dramolett *Präsident Abendwind* (Jelinek 1988), die Rede *In den Waldheimen und auf den Haidern* zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises im Jahr 1986 (Jelinek 1995) sowie der offene Brief an Kurt Waldheim, in dem sie ihn zusammen mit Olga Neuwirth aufforderte, sich nicht am „steirischen herbst“ zu beteiligen, weisen eine protesthafte Ausrichtung gegenüber der damaligen politischen Lage in Österreich auf.

Jelinek bezeichnete sich öffentlich als Marxistin (Janke & Kaplan ²2024: 13), vertat kommunistische Ansichten und war von 1974 bis in die 1990er Jahre Mitglied der KPÖ, von der sie eine Zeitlang glaubte, dass sie ihre kommunistischen Überzeugungen vertreten würde (vgl. ebd.). Als Kommunikationsmedium diente Jelinek in den Jahren ihrer Mitgliedschaft in der KPÖ die Parteizeitung *Volksstimme*, in der sie Beiträge und Stellungnahmen zu politischen und feministischen Themen veröffentlichte. In der *Volksstimme* wurden Ausschnitte aus ihren literarischen Werken publiziert sowie deren Kritiken und Rezensionen. Die *Volksstimme* vermittelte somit Jelineks literarisches Schaffen und ihre Standpunkte zu nationalen und globalen Geschehnissen. Anfang der 1990er Jahre trat Jelinek aus der KPÖ aus, reflektierte deren politische Positionierung sowie ihre eigene Mitgliedschaft in der Partei.

Darüber hinaus betrachtete Jelinek politische Maßnahmen (post-)kommunistischer Länder aus einer kritischen Perspektive wie zum Beispiel den Maoismus oder kürzlich den Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine (vgl. ebd.). Jelinek engagierte sich ebenfalls gegen die Ausweitung militärischer Strukturen und Rüstungsmaßnahmen (Janke & Kaplan ²2024: 18). Seit ihrem Ausstieg aus der KPÖ blieb Jelinek folglich weiterhin politisch aktiv, wie es auch heute der Fall ist. Eine Zeit lang verfasste sie Wahlempfehlungen und veröffentlicht heutzutage stets Stellungnahmen zu politischen Ereignissen auf ihrer Webseite (Janke & Kaplan ²2024: 14).

4.4 Jelineks poetischer Gestus und Gesamtwerk

Paulischin-Hovdar (2017: 67, 70) beschreibt Jelinek als „postmoderne Klassikerin“, deren Werke von marxistischen und feministischen Denkansätzen sowie der jüdisch-österreichischen Literaturtradition geprägt sind. Besonders einflussreich für ihr Werk ist die Literatur von Elias Canetti, Karl Kraus und Joseph Roth (Sander 1996: 21). Hinsichtlich der Form weisen Jelineks Texte Merkmale des Manierismus, Surrealismus und Dadaismus auf. Insofern Symbole der Natur, der Farben sowie des Todes aufgegriffen werden, lassen sich ebenfalls expressionistische Einflüsse erkennen (vgl. Janke & Kaplan ²2024: 43).

Die Analyse von Jelineks Ästhetik und poetischem Gestus verhelfen uns zur Interpretation ihres Werkes. Ein zentraler Aspekt der Ästhetik ist die Mythendekonstruktion. Das Phänomen lässt sich auch in *Die Liebhaberinnen* beobachten. Dekonstruiert werden hier unter anderem die modernen Mythen über Liebe, Glück, Familie. In der Forschung zu Jelineks Mythendekonstruktion wird auf die terminologischen Begriffe „Mythos“, „Mythendekonstruktion“ sowie „Mythostheorie“ nach Roland Barthes zurückgegriffen (Barthes 1964).

Jelinek spiegelt Barthes Thesen und Formulierungen in ihrem Werk wider (Janz 1997: 9f). Unter anderem versucht sie mystifizierte gesellschaftliche Normen aufzubrechen, um sozial bedingte und kulturell geprägte Hintergründe offenzulegen. Janke (²2024: 50) zufolge lassen Mythen „Geschichte als Natur erscheinen“ und manipulieren somit die gesellschaftliche Perspektive auf reale Verhältnisse. Die in Mythen enthaltene Bilder stehen im Widerspruch zur Realität (vgl. ebd.). So etwa konstruiert der Mythos Familie ein Bild einer unerschütterlichen Stabilität, Sicherheit und Geborgenheit. Diese sind einige Beispiele von Leitwerten, nach denen sich junge Frauen in den 1970er Jahren in Jelineks *Die Liebhaberinnen* sehnten. Da der Roman auf realen Gegebenheiten basiert (vgl. Kapitel 4.5.1) lässt sich vermuten, dass er reale Wünsche einer bestimmten sozialen Gruppe widerspiegelt. Wir erfahren im Laufe der Romanhandlung, dass die patriarchale Familienstruktur keineswegs mit Stabilität oder Geborgenheit gleichzusetzen ist, weniger noch mit Sicherheit. Die Frau ordnet sich dem Mann unter, gibt ihre Träume und Wünsche auf, passt sich an, um den Vorstellungen des Mannes vollkommen zu entsprechen. Sie stellt keinen Anspruch auf Mitbestimmung oder Mitsprache, gerät in finanzielle und emotionale Abhängigkeit und verliert so ihre Individualität. Zwar entflieht die Frau der Gewalt und Rohheit ihrer Eltern beziehungsweise einer trübseligen und zermürbenden Fließbandarbeit, stürzt sich jedoch gleich wieder in eine abgeänderte Form des Leidens als Hausfrau und Mutter. Die

Mehrheitsgesellschaft verschloss sich dieser Realität und Jelineks Roman stieß dementsprechend auf scharfe Kritik (vgl. Kapitel 4.5.1).

Bezüglich Jelineks sprachlicher Gestaltung der Handlungsstränge sowie der Darstellung der Protagonist*innen lässt sich sagen, dass sie durch „Selbstwidersprüchlichkeit und Ironisierung“ (Weirauch 2016:9) gekennzeichnet sind. In Jelineks Werk lässt sich eine durchgehende inhaltliche Dichte erkennen, die den Leser*innen keine „Verschnaufpause“ gönnt (vgl. Cviková ²2004a: 199). Die Autorin greift auf rhetorische Stilmittel wie etwa auf Anaphern, Metaphern, Vergleiche, Parallelismen, phonostilistische Mittel sowie auf Austriazismen und das umgangssprachliche Register zurück. Jelineks Sprache ist durch die „Mündlichkeit des Österreichischen“ geprägt (Paulischin-Hovdar 2017: 76). Die starke Stilisierung, die auf Wiederholungen sowie auf einer Dekonstruktion festgelegter lexikalischer Bedeutungen aufbaut, formt eine außergewöhnliche „ästhetische Prägnanz und poetische Dynamik“ (Weirauch 2016: 10).

Sander (1996: 28) beschreibt Jelineks Schreibstil als „Spiel mit den Verblüffungen und Trugschlüssen“. Mayer und Koberg (²2007: 259) schildern eine ähnliche Beobachtung: „Jeder Satz platzt auf, jede gewundene Formulierung hat mindestens eine Windung zu viel, an verräterischer Stelle, als Zeichen dafür, dass etwas nicht stimmt.“ Mandy Dröschner-Teille (2018: 442f) präzisiert, dass Jelinek durch die Missachtung etablierter ästhetischer Prinzipien „Grenzen zwischen Geschlechtern“ überschreitet.

Der Versuch, patriarchal geprägte Grenzen zu überwinden, lässt sich auf die Betrachtung der zwischenmenschlichen Beziehungen auf Makro- und Mikroebene zurückführen (Cviková ²2004a: 198). Paula und Brigitte fungieren als repräsentative Beispiele vieler unterdrückter Frauen in den 1970er Jahren in Österreich sowie im Ausland.

Bärbel Lücke (2007: 8) zeigt auf, dass sich Jelineks literarisches Werk nicht an die traditionellen bzw. etablierten Erzählmuster anlehnt, sondern dass die Autorin auf innovative literarische Strukturen und Formen setzt (vgl. Schestag 1997: 8). Die zentralen Motive ihres Werkes, die stark gesellschaftskritisch ausgerichtet sind, werden in erster Linie durch die Struktur des Textes vermittelt (Schestag 1997: 9f). Jelinek knüpft an bekannte Texte und Diskurse an, deren ursprüngliche Bedeutung sie dekonstruiert und ungewöhnliche Sinnzusammenhänge hervorbringt, die bewusst irritieren (Paulischin-Hovdar 2017: 76). Jelinek bezieht sich nicht nur auf literarische, sondern auch auf naturwissenschaftliche und philosophische Texte sowie auf Zeitungsartikel, Massenmedien oder historische Akten (Mayer & Koberg ²2007: 77). Janke (²2024: 52) zufolge lässt sich eine „ästhetische

Kontinuität“ in Jelineks Dekonstruktion von bestehenden Texten und Diskursen erkennen, die „weit über traditionelle Verfahren der Intertextualität hinaus[geht]“.

Darüber hinaus lässt sich ein Netz von Bezügen innerhalb des eigenen Werks erkennen. Ein Beispiel bilden intratextuelle Beziehungen auf der Ebene der Figuren (vgl. Clar 2017). Den Namen „Brigitte“ trägt die Geigenlehrerin des Internetromans *Neid* (2008) sowie eine der Hauptfiguren in *Die Liebhaberinnen*. Es lassen sich Parallelen zwischen den Handlungsweisen der Figuren erkennen, die beide von Neid geleitet sind: Die Geigenlehrerin beneidet die Jugend ihrer Schüler*innen während „das gute Beispiel“, Brigitte, ihre (vermeintliche) Rivalin Susanne beneidet, die aufgrund ihres sozialen Hintergrundes von ihrem ersehnten Mann Heinz und seinen Eltern bevorzugt wird. Peter Clar (2017: 21) sieht außerdem in der Geigenlehrerin Brigitte eine in der „Karriereleiter noch weiter abgerutschte Nachfolgefigur von Erika [Kohut]“.

Darüber hinaus zeigen sich wiederkehrende Motive, thematische Ausrichtungen, und Schauplätze (unter anderem Hass, Schmerz, sexuelle Gewalt, ländliches, alpines Milieu), die in Jelineks Werk unterschiedliche Rollen einnehmen und in variierender Weise aufgegriffen werden, wodurch sich in der Rezeption verschiedener Texte von Jelinek ein komplexes Verständnis ihrer Funktion ergibt. Folglich prägt das intertextuelle Zusammenspiel von Jelineks Texten die Rezeption einzelner Handlungen, Figuren und Schauplätze (vgl. Clar 2017: 21).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Interpretation eines bestimmten Werks sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene durch die Berücksichtigung bzw. Ausblendung werkinterner Bezüge innerhalb von Jelineks Gesamtwerk und werkexterner intertextueller Referenzen beeinflusst wird.

Laut Mayer und Koberg (2007: 82) verwendet Jelinek die Satire als literarische Strategie, um in vorherrschenden Diskursen einer „Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe [...] manipulative Strukturen“ bloßzustellen. Jelineks Werke reflektieren Diskurse einer bestimmten Zeit, ihre Texte sind sozusagen „zeitbezogen“ (Paulischin-Hovdar 2017: 77) und lassen sich nur im Kontext von bestimmten soziokulturellen Gegebenheiten tiefgreifend interpretieren.

In der Nachfolge der Wiener Gruppe bedient sich Jelinek einer experimentellen Sprache und verzichtet beispielsweise in ihren sprachexperimentellen Prosaarbeiten auf Großbuchstaben oder Interpunktion. Sie setzt ebenfalls gezielt typographische Elemente und graphostilistische Markierungen ein, wie zum Beispiel „&“, „menschl. leben“ (Jelinek 1975: 21) und bedient sich konzeptioneller Mündlichkeit. Diese Merkmale heben sich vom Fließtext

ab und tragen sowohl eine ästhetische als auch eine gesellschaftskritische Funktion. Janke (²2024: 52) zufolge erzeugen die genannten Komponenten einen „Verfremdungseffekt“ insofern die intertextuellen Bezüge neu gerahmt werden. Durch die bewusste Fragmentierung des Textes wird die Künstlichkeit der Sprache sichtbar und der Natürlichkeitsanspruch der Mythen wird entlarvt (vgl. ebd.). Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Höckner (2014: 3): „Die Sprache hat keine Identität, sie ist fremd und eigen zugleich, sie ist weder bloßes Zeichen noch funktionales Werkzeug für den Ausdruck einer individuellen Subjektivität.“

Eine weitere Auswirkung von Jelineks „Verfremdungseffekt“ ist die scheinbare Verharmlosung von Gewalt, die zugleich eine subversive Bedeutungsverschiebung einleitet (Degner ²2024: 52). Die irritierende Vereinfachung und Zerlegung der Satzstrukturen wirken sich affektiv auf die Rezipient*innen aus, die sich reflexartig mit der eigenen Wahrnehmung der Gesellschaftsstrukturen auseinandersetzen (vgl. ebd.).

Einen Einfluss auf Jelineks Werk hatte ebenfalls die Popliteratur der 1960er Jahre. Lücke (2008) beschreibt ihren innovativen Schreibstil als Experiment „im Sinne einer Avantgarde der Avantgarde“. Bestehenden syntaktische, grammatischen sowie orthographischen Regeln wird eine neue Funktion beigemessen, die laut Janke (²2024: 43) die „Künstlichkeit der Sprache“ hervorheben. Darüber hinaus verfließen die Grenzen der literarischen Gattungen in Jelineks Werk, insofern sie poetische Elemente (u.a. die der visuellen Poesie, Listengedichte) in narrative Texte einbaut, Merkmale bestimmter Genres ihrer eigentlichen Konnotationen entfremdet und diese einsetzt, um sie mit alternativen Formen zusammenzuschließen (Millner & Schenkermayr ²2024: 44). Jelineks Erzählstil weist stellenweise absurde Züge auf, wodurch eine feine Grenze zwischen Verfremdung und Identifizierung der Leser*innen mit den Figuren und deren Handlungen entsteht.

Von Dröscher-Teille (2018: 443) wird Jelinek als „Autorin der Negativität“ bezeichnet. Einerseits greift Jelinek die gesellschaftliche Wahrnehmung der Frau auf, in der ihre Sexualität und Bedürfnisse als belanglos und anstößig gelten und somit „negativ“ konnotiert werden. Folglich unterdrücken Frauen ihre Gefühle, Wünsche und Begehren, missachten dabei ihre Individualität und negieren ihre Weiblichkeit. Andererseits bezieht sich die „Negativität“ auf Jelineks überspitzte Darstellung gesellschaftlicher Strukturen und Machtbeziehungen zwischen Männern und Frauen in einem vorherrschenden patriarchalen System (vgl. ebd.). Jelinek radikalisiere den feministischen Diskurs, insofern sie idealisierte Zukunftsperspektiven ablehne, die die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse außer Acht lassen (Millner & Schenkermayr ²2024: 45). Cviková (²2004a: 199) hebt hingegen hervor, dass das Attribut „negativ“ nur teilweise Jelineks poetologisches Verfahren reflektiert, um das

Böse, die Wut und die Hoffnungslosigkeit darzustellen. Laut Cviková (²2004a: 199) konstruiere Jelinek inhumane literarische Welten, die sich in ihrer Abscheulichkeit kaum überbieten lassen.

4.5 Zum Roman *Die Liebhaberinnen*

Die Liebhaberinnen, die laut Marlies Janz (1995: 21) zu Jelineks „literarischem Durchbruch“ verhalfen, wurden im Jahr 1975, also mitten in der zweiten Welle des Feminismus, publiziert. Jelinek setzt sich im Werk mit gesellschaftlichen Zuständen in Österreich der 1970er-Jahre auseinander sowie mit patriarchalen Machtverhältnissen, sozialen Hierarchien und struktureller Gewalt gegenüber Frauen.

Janz (1995: 22) bezeichnet den Roman als „das wohl am strengsten durchorganisierte Werk“. Schestag (1997: 11) hingegen insistiert, dass *Die Liebhaberinnen* zwar weitgehend dem Genre „Roman“ zugeordnet werden, jedoch keine „klare Struktur“ aufweisen. Aus diesem Grund plädiert sie dafür, *Die Liebhaberinnen* als „erzählende Prosa“ zu bezeichnen. Die wissenschaftlichen Standpunkte divergieren somit hinsichtlich der strukturellen Kohärenz sowie der genrespezifischen Einordnung des Werkes.

Im Hinblick auf formale und inhaltliche Aspekte lassen sich *Die Liebhaberinnen* auch als Persiflage eines Heft- oder Fortsetzungsromans einordnen. Janke (²2024: 46) bezieht sich auf den Begriff des Anti-Heimatromans, der als Parodie zum traditionellen Heimatroman fungiert. Im Anti-Heimatroman werden die idealisierten Vorstellungen von Natur, Landschaft und Dorfleben verzerrt und die unangenehme Realität wird ins Bild gerückt. Es wird eine ironische Gegenüberstellung von Stadt und Dorf entworfen (vgl. Cornejo ²2024: 109; Janz 1995: 23). Jelinek benutzt für ihre Darstellung dieselben Strategien, die sich auch in Heimatbeziehungsweise Heftromanen nachweisen lassen, nur werden diese satirisch durch die Erzählinstanz dekonstruiert. Einerseits arbeitet Jelinek mit Übertreibungen und emotional aufgeladenen Wendungen, andererseits erschafft sie ein Gegenpol zu den Bildern, die wir in der Trivialliteratur vorfinden. Die idyllische Vorstellung eines ruhigen und traumhaften Landlebens wird von Jelinek zunichtegemacht. Auch Cornejo vertritt eine ähnliche Position: „Das Landbild ist kein Wunschbild, sondern ein Schreckbild, zu dem die Stadt keine Alternative bietet“ (ebd.).

Der Roman setzt sich mit Themen wie körperliche Gewalt, Hass, Schmerz, Verdrängung, Besitzstreben, Glück und Liebe auseinander. Er greift auf zentrale Motive populärer Liebesromane zurück, die auf eine tragisch-satirische und gesellschaftskritische Art aufbereitet werden. Jelinek beschreibt das Schicksal von Paula und Brigitte, die auf der Suche

nach einem erfüllten Leben sind. Der Roman ist in Kapitel gegliedert, die jeweils die Geschichte einer Hauptfigur verfolgen. Es entsteht eine evaluative Gegenüberstellung von Paula und Brigitte sowohl aus moralischer als auch aus normativer Sicht, die explizit in die Narration eingebettet ist (vgl. Cornejo ²2024: 108). Brigittes Entscheidungen und Werdegang werden sarkastisch als Mustervorlage präsentiert während Paula von der Erzählinstanz sowohl bemitleidet („arme paula“, Jelinek 1975: 169) als auch verurteilt wird („und weiter geht das schlechte beispiel paula“, Jelinek 1975: 40). Im Kapitel HOCHZEIT treffen beide Handlungsstränge aufeinander. Der Bezug der Figuren zueinander wird zum Schluss des Romans explizit durch die Rahmenhandlung in der Miederwaren-Fabrik klargemacht.

Im Roman lässt sich eine inhaltliche paratextuelle Rahmung erkennen. Der Roman schließt mit der Wiederholung des Vorworts im identischen Wortlaut, was zunächst ein befremdliches Wiedererkennen seitens der Rezipient*innen auslöst. Der unmittelbare Bezug zu Paula mitten in der Fabrikbeschreibung, gestaltet durch eine rhetorische Frage und gefolgt von der Darstellung ihrer Lebenswirklichkeit, macht die Intention des Nachworts deutlich. Hervorgehoben wird die Aussichtslosigkeit der Frau, sich vorherrschenden gesellschaftlichen Machstrukturen zu widersetzen (vgl. Janz 1995: 23).

4.5.1 Literaturhistorische Kontextualisierung

Anregungen für die literarische Umsetzung der Lebenswege von Paula und Brigitte fand Jelinek in ihren Jugendjahren im Mürztal: Sie verfügte über eine unmittelbare Erfahrung mit den Lebensverhältnissen, dem Alltag und den vorherrschenden sozialen Hierarchien im Dorf (Mayer & Koberg 2006: 81). Die Mürztaler Ortschaften sowie die Mentalität der Dorfbewohner in den 1970er Jahren weisen Parallelen zum beschriebenen „Land“ und zu den Romanfiguren auf. Die jungen Frauen, die von Mayer und Koberg (2006/2007) als „Antiheldinnen“ bezeichnet werden, bemühen sich, sich aus den Fesseln ihres bisherigen Lebens zu befreien, das von Eintönigkeit, Demütigung, Verzweiflung, körperlicher und physischer Gewalt geprägt ist.

Sie folgen Mustern von Trivialromanen und dem Glauben an Mythen, während der/die Erzähler*in als aufklärerische Instanz fungiert (Janz 1995: 22). Paula und Brigitte treffen unterschiedliche Lebensentscheidungen, die durch einen beständigen Vergleich wiedergegeben werden (vgl. ebd. 23). Was die Hauptprotagonistinnen jedoch verbindet, ist ihre unermüdliche Sehnsucht nach einem Lebensgefährten, der für die jungen Frauen als personifiziertes Glück, Existenzsicherung und Sicherheit fungiert. Obwohl das Heiraten und

Familienleben als Alternative zum unerfreulichen und instabilen Leben einer ledigen Frau erscheinen, zieht sie das Bündnis jedoch in den Abgrund (Höhn & Korčáková 2016: 52).

Paula und Brigitte klammern sich an Männer, die sie nicht wertschätzen, sie wie Gegenstände behandeln und über deren Leben nach eigenem Ermessen verfügen. Laut Janz ist Paula „die eigentliche >Liebhaberin< des Romans“ (1995: 23f; Hervorhebung im Original). Paula glaubt zu Beginn des Werkes an die „Liebe“ und gibt später die Möglichkeit eines Lebens als Schneiderin für die Vorstellung der „wahren Liebe“ auf. Für Brigitte hingegen ist von Anfang an nur die materielle Sicherheit und ihr zukünftiges Eigentum wichtig. Sie versteht die Liebe als eine Form der Investition. Brigitte benutzt ihren Körper, um an ihr Ziel zu gelangen.

Die Erzählinstanz befürwortet Brigittes Ansatz der Zukunftsplanung. Sie überträgt ihre Sichtweise auf die gesellschaftlichen Verhältnisse im Dorf, indem sie das Werben um einen Mann beziehungsweise das Heiratsvorhaben durch eine ökonomische Logik interpretiert:

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. (Jelinek 1975: 44)

Jelinek kritisiert die „Vermarktung des Frauenkörpers“, der einerseits als Arbeitskraft und andererseits als Objekt des männlichen Begehrens dient (Janz 1995: 23f). Paula und Brigitte entfremden sich dem eigenen Körper (vgl. ebd.). Im Roman werden Szenen der Dissoziation beschrieben, die meist als Folge eines Traumas entstehen. Die erfahrene Misshandlung Paulas spiegelt sich in ihrem Verhalten wider und kann als Ursprung ihres starken physischen Bedürfnisses nach Zuneigung und emotionaler Bindung verstanden werden: „alles material aus paulas träumen, alle zärtlichkeit geschieht mit paulas hauptkörper. die prügel, die vom vatter kommen, geschehen dem nebenkörper“ (Jelinek 1975: 47).

Ihre einst idealisierte Vorstellung von Liebe, Glück und Familie weicht im Verlauf des Romans Verbitterung, Hass und emotionaler Abgeklärtheit. Brigitte dagegen ist sich zwar bewusst, dass sie ihren auserwählten Mann Heinz nicht liebt, doch das erleichtert ihr Leben keineswegs. Sie ringt mit Übelkeit, Ekel und Hass, weil sie weder von Heinz noch von seinen Eltern aufgrund ihres sozialen Standes akzeptiert wird.

Paula und Brigitte halten bis zum Schluss an dem letzten Rest ihrer Hoffnung fest, ihr Lebensziel zu erreichen. Während Brigitte ihre Pläne und Träume verwirklicht und sie die Gattin eines Elektrikers wird, endet Paulas Leben tragisch. Jelinek stellt die Beziehung zwischen Mann und Frau dar, die einem Machtverhältnis zwischen kapitalistischen

Unterdrückern und den Unterdrückten gleicht, die Karl Marx in seiner Gesellschaftstheorie beschreibt (Höhn & Korčáková 2016: 52).

Es wird eine Analogie zwischen den geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen und der Arbeitswelt hergestellt (Millner & Schenkermayr ²2024: 45). Der Mann war der Frau (in Österreich der 1970er Jahre) finanziell überlegen, was man dadurch erklären kann, dass die Frau von der Gesellschaft dazu verurteilt war, sich um Kinder und Haushalt zu kümmern. Die Frau verrichtete also unbezahlte Arbeit während sie finanziell von ihrem Mann abhängig blieb. In Österreich mussten Frauen lange Zeit ihren Ehemann um Erlaubnis bitten, wenn sie arbeiten wollten – die rechtliche Erlaubnis des Mannes war teilweise bis weit in die späten 1970er Jahre üblich. Finanzielle Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen sowie stereotype Vorstellungen von patriarchalen Familienstrukturen bestehen bis heute und bleiben ein umstrittenes Thema.

Jelineks Bezeichnung ihrer Figuren als „Zombies“ (Müller 2023: 43’52’’) entspricht der Darstellung der Figuren im behandelten Roman. Paula und Brigitte haben keinen eigenen Handlungsspielraum und keine Entscheidungsfreiheit, die sich aus der Fähigkeit und Möglichkeit ergeben würde, zwischen verschiedenen Handlungsoptionen wählen zu können (vgl. ebd.). Die Hauptfiguren sind zum „Scheitern verurteilt“, sie folgen einem vorgezeichneten Handlungsweg und haben keine Kraft, von diesem Weg abzuweichen (Millner & Schenkermayr ²2024: 45). Janke zieht in diesem Hinblick eine Parallele zu Ingeborg Bachmann und erläutert, Jelinek würde in ihren Werken fortlaufend auf das Motiv der Gewalt zurückgreifen, um andauernde zwischenmenschliche Gewaltausprägungen zu verurteilen, die sich über Generationen hinweg manifestieren (ebd.)

In *Die Liebhaberinnen* (1975) werden Mythen aus trivialen Romanen aufgegriffen, wie zum Beispiel Liebesmythen (die Ehe als höchstes Lebensziel) oder Geschlechtermythen (der Mann ist stark und gilt als Familienoberhaupt) sowie Mythen über das Schicksal und den Zufall (Janz 1995: 22), die von der Autorin entlarvt werden. Das Adjektiv „trivial“ bezeichnet in diesem Kontext das Alltägliche. In Groschenromanen beispielsweise werden Trivialmythen als Rechtfertigung für ideologisierte Gewalt zwischen Geschlechtern vermittelt (Janz 1997). Jelineks Mythendestruktionen lassen sich laut Janz (1995: VII) als „aufklärerische Ideologiekritik“ interpretieren.

Der Roman stieß nach seiner Veröffentlichung auf starke Kritik seitens der Rechten sowie der KPÖ (Mayer & Koberg 2006: 82). Jelinek wurde unterstellt, ihr Werk destabilisiere eheliche Strukturen (vgl. ebd.).

4.5.2 Charakterisierung der Figuren

Obwohl die Figuren in *Die Liebhaberinnen* als „schablonenhaft“ angesehen werden können, werden durch Alltagsdiskurse Assoziationen gebildet, die dem Text Authentizität und Realitätsbezug verleihen (vgl. Schestag 1997: 28). Dadurch ist eine Wiedererkennbarkeit der Verhaltensstrukturen der Figuren in den dargestellten Szenen in Bezug zu individuellen Erlebnissen aus dem Leben der Rezipient*innen möglich.

Die Leser*innen tauchen in die Sehnsüchte und Lebenswirklichkeiten der Figuren ein, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargelegt werden. Zwar vermittelt der Text den Eindruck, außer der Erzählrede auch Figurenperspektiven zu erschließen, letztere werden jedoch von der Erzählinstanz auf satirische und bildhafte Weise vermittelt, sodass nicht sicher gesagt werden kann, ob es sich tatsächlich um die Gedanken, Meinungen oder Äußerungen der Figuren handelt. Daraus lässt sich schließen, dass Einsichten aus einer Fremdperspektive dargelegt werden. Unsere Vorstellungen und Rückschlüsse beruhen einzig auf unserem Willen, sich auf die Darstellungen einer subjektiven Erzählinstanz einzulassen. Darüber hinaus verfließt die Grenze zwischen den unterschiedlichen Blickwinkeln bzw. Redeinstanzen unter anderem aufgrund Jelineks poetischen Gestus. Hervorzuheben sind in diesem Fall die fehlende Interpunktion sowie die experimentelle Gestaltung der Satzumbrüche, die die Textstruktur aufbrechen und der Handlung eine neue oder zusätzliche Bedeutung verleihen.

Klar ersichtlich ist, dass weder die Hauptprotagonistinnen Paula und Brigitte noch andere Figuren des Romans eine eigene Stimme erhalten. Es gibt keinen Dialog oder Figurenrede im klassischen Verständnis. Dieses narratologische Merkmal erzeugt eine pragmatische Wirkung. Obwohl die Erzählweise ein Gefühl der Distanz hervorrufen kann sowie eine bewusste Entmenschlichung, verdeutlicht die hemmungslose und grotesk wirkende externe Vermittlung des Innen- und Außenlebens von Paula und Brigitte ihre Verzweiflung umso mehr. Trotz der ironisch-sarkastischen Erzählerstimme entsteht durch die Erzählweise eine gewisse Nähe zwischen den Figuren und den Leser*innen. Sebastian Weirauch (2016: 9) bezeichnet die Erzählstimme als personalen Erzähler.

Jelinek schildert prägende Lebensabschnitte zweier junger Frauen aus einer externen Perspektive. Die Erzählinstanz gewährt uns einen unmittelbaren Einblick in ihre prekäre Lebenslage, ihre Gedanken und innere Bewegungen. Die Gefühle der Figuren sowie deren emotionaler Zustand werden jedoch durch figurative, teilweise nüchterne Feststellungen ausgedrückt. Die Erzählinstanz reflektiert und analysiert sie nicht. Zur Veranschaulichung betrachten wir das folgende Beispiel:

die erbosten paulaeltern rasen den berg hinunter, in die arme paula hinein, einige male wieder hinein und wieder hinaus in und aus paula, und wie sie die ruine paula verlassen, die nicht einmal das geschirr gewaschen hat, sind von ihr nur mehr ein paar knöchelchen und federchen übrig. [...] paula leidet so, daß sie fast wahnsinnig wird. sie glaubt, daß ihr aus allen öffnungen der verstand davonrinnt, aus jeder öffnung ein wenig verstand, bis sie leer ist. sie rennt mit ihrem armen kopf immer wieder gegen die wand, die guten eltern sind froh, daß sie sich so die prügel ersparen, das besorgt paula also schon selber, bravo. (Jelinek 1975: 169f)

Paula wird mit einem schutzlosen Vogel verglichen, der sich nach wiederholten Raubvogel-Angriffen in einem Alarmzustand befindet, verwundet und erschöpft. Der Raubvogel steht für Paulas Eltern, die ihr Kind demütigen und verletzen und damit bleibende Spuren hinterlassen: Von Paula bleiben „nur mehr ein paar knöchelchen und federchen übrig“ (Jelinek 1975: 169).

Paula, ein 15-jähriges Kind, wird mit ihrer schwierigen Lage als künftige Mutter ohne Ehemann und finanzielle Absicherung allein gelassen, zusätzlich bestraft und entwürdigt. Jeglicher Versuch, Sicherheit, Verständnis oder wenigstens Beistand zu erlangen, misslingt: „sie rennt mit ihrem armen kopf immer wieder gegen die wand“ (Jelinek 1975: 170). Ihre Eltern sowie der Vater ihres Kindes, Erich, machen Paula für ihre Situation verantwortlich und bieten weder Hilfe noch Unterstützung an.

„paula leidet so, daß sie fast wahnsinnig wird.“ An dieser Stelle wird der Schmerz explizit artikuliert, was eine der wenigen Stellen im Roman ausmacht, an denen Gefühlszustände der Figuren, insbesondere Schmerz, verbalisiert werden. Mandy Dröscher-Teille (2018: 444) vertritt die Ansicht, dass der Schmerz in Jelineks Werk zwar zwischen den Zeilen spürbar ist, die Erzählinstanz diesen jedoch nur implizit anspricht. Man könnte von einem „Akt der Verdrängung“ sprechen (Dröscher-Teille 2018: 444). Laut Paulischin-Hovdar (2017: 82) verbildlicht Jelinek strukturelle Gewalt anhand metaphorischer Umschreibungen einzelner Gewaltakte, die sich in ein Gesamtbild der allgegenwärtigen Misshandlung gegenüber Frauen in Österreich im Zeitraum um 1970 einfügen.

Jelineks Darstellung der Gewalt ist durch den Wiener Aktionismus geprägt. Sowohl der Wiener Aktionismus als auch Jelinek veranschaulichen tabuisierte, belastende sowie verdrängte Realitätserfahrungen. Die Ausdrucksformen hinterlassen einen starken Eindruck indem sie schockieren, irritieren oder die Rezipient*innen in die Inszenierung bzw. Handlung einbinden. Während die Vertreter*innen des Wiener Aktionismus Materialien wie Innereien, Tierkadaver und Kot (vgl. Städel Museum o. J.) für ihre künstlerische Performances und Veranstaltungen verwenden, bedient sich Jelinek an Hyperbeln, Rekurrenzen, derben Ausdrücken, um gesellschaftliche Missstände (u.a. Konsumzwang, Unterdrückung und Gewalt gegen Frauen) ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Beide ästhetischen

Ausrichtungen verwenden Motive der Aggressivität, Provokation und Übertreibung und sehen die Art des Malens bzw. Schreibens als Kern ihrer Gesellschaftskritik.

In *Die Liebhaberinnen* analysiert die Erzählinstanz ländliche Konventionen, gesellschaftliche Strukturen sowie den Charakter der Figuren (Schestag 1997: 29). Sie lässt jedoch keinen Raum für eine Schmerzartikulation. Diese ließe sich nach Dröscher-Teille (2018: 444) auch kaum erfassen, weil die Figuren mit einem nahezu unerträglichen Übermaß an aufeinanderfolgenden Gewaltakten konfrontiert werden.

In Jelineks Kurzprosateext Paula (Jelinek 2002a), der in Nachfolge zum Roman im Jahr 1975 entstand, wird der Schmerz ebenso spärlich verbalisiert wie im Vorgängerwerk *Die Liebhaberinnen*. Im Unterschied zum Roman präsentiert der Kurzprosateext Paulas Perspektive in der Ich-Form. Die Leser*innen erfahren Einzelheiten über ihre Schwangerschaft, die Beziehung zu ihrem Mann sowie ihre Selbstwahrnehmung und die eigene Perzeption ihrer Handlungen. Der Text weist eine starke Stilisierung auf, obwohl Jelinek die Groß- und Kleinschreibung sowie die Interpunktionsregeln einhält und eine kohärente Textstruktur schafft. Eine klare Parallele lässt sich in der Wiederholungsnarrative erkennen sowie in der Verwendung unterschiedlicher sprachlicher Register. Jelinek inszeniert Trivialität indem sie Paula klischeehafte Aussagen in den Mund legt, wie zum Beispiel: „Ich war wie gemacht dafür, Mutter zu werden, war ich doch ein ganzer Mensch. Man sagt ja, eine Schwangerschaft erfordert einen ganzen Menschen“ (Jelinek 2002a: 203).

Diese trivialen Aussagen verdeutlichen Paulas schematisches Denken, das einerseits Rückschlüsse auf ihr Alter zulässt und andererseits einen Kontrast zu ihrer frühen Verantwortungsübernahme bildet. Paula gibt sich selbst die Schuld für Erichs Gleichgültigkeit und seine fehlende Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen, und damit auch für das Scheitern ihrer Ehe. Sie rechtfertigt sein Desinteresse, seine Ignoranz und seinen wachsenden Alkoholismus mit ihrer mangelnden Selbstpflege. Zwar ist dies auf ihre hohe körperliche Auslastung zurückzuführen, dennoch schämt sich Paula, nicht disziplinierter gewesen zu sein.

Paulas prekäre Lage als (werdende) Kindsmutter spiegelt sich in der Verwendung eines höheren Sprachregisters wider, das Paulas Orientierung an erwachsenen Rollenbildern erkennen lässt, während ihre Denkweise zugleich von kindlichen und klischeehaften Mustern geprägt bleibt.

Der Rückgriff auf biografische Aspekte von Jelineks Leben, ihr Werk sowie auf den literaturhistorischen und kulturellen Kontext des Romans ermöglicht eine differenziertere Erschließung ihrer sozialkritischen Absichten. Im Folgenden werden wir eine

Übersetzungskritik nach Margret Ammann durchführen im Zuge dessen para- sowie metatextuelle Elemente untersucht werden. Darüber hinaus werden ausgewählte Textstellen auf Makro- und Mikroebene beleuchtet, wobei die Analyse auf den methodischen Ansätzen von Margret Ammann und Anton Popovič basiert.

5 Übersetzungskritik

Im folgenden Kapitel wird die Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990) durchgeführt sowie das *System of Expressive Changes* (Popovič 1975) an der Schnittstelle der Beschreibung der intertextuellen Kohärenz eingesetzt, um stilistische Ausdrucksverschiebungen zu klassifizieren.

5.1 Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Die Analyse beginnt mit der Übersetzungskritik nach der Methode von Margret Ammann (1990). Die Textanalyse erfolgt in fünf Analyseschritten unter Einbeziehung konkreter Beispiele aus dem Ausgangstext und dem Zieltext, die vor dem Hintergrund metatextueller Quellen analysiert werden.

5.1.1 Das Translat

Im folgenden Unterkapitel wird die Übersetzerin Jana Bžochová-Wild und deren translatorische Tätigkeit beleuchtet. Es wird auf die Hintergründe der Entstehungsgeschichte von *Milenky* sowie auf das Verlagsprofil und die Positionierung des Verlags innerhalb der slowakischen Verlagslandschaft eingegangen. Darüber hinaus wird das Design des Buchumschlags analysiert sowie die Gestaltung der Klappentexte und Jana Cvikovás Beiträge zur zweiten Ausgabe von *Milenky*.

Jana Bžochová-Wild ist eine slowakische Theaterwissenschaftlerin, Übersetzerin und Dozentin. Sie wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, wie zum Beispiel mit dem Zora-Jesenská-Preis. Ihre Forschungstätigkeit richtet sich auf dramatische, fachliche sowie prosaische Texte. Bžochová-Wild ist unter anderem für ihre wissenschaftliche Arbeit im Bereich der Shakespeare-Forschung bekannt. In Bezug auf ihre Übersetzungstätigkeit lässt sich festhalten, dass sie aus dem Englischen und Deutschen ins Slowakische übersetzt sowie Dramen ins Deutsche (vgl. Slovenské literárne centrum ¹o. J.).

Das Theater faszinierte Bžochová-Wild bereits während ihrer Gymnasialzeit. Nach dem Abitur entschloss sie sich für ein Studium der Theater- und Filmwissenschaft an der Theaterfakultät der Hochschule für darstellende Künste in Bratislava, an der sie später auch unterrichtete (vgl. Slovenské literárne centrum ¹o. J.).

In einem Interview für das Slowakische Literaturzentrum (Bžochová-Wild & Ferusová 2005) beschreibt Bžochová-Wild ihre Eindrücke in Bezug auf ihre Lektüre von *Die Liebhaberinnen* sowie ihre Motivation, den Roman ins Slowakische zu übersetzen. Im

Interview gibt sie an, dass sie der Roman sprachlos machte und sie ein Bedürfnis verspürte, sich mit Jelineks ungewöhnlichem Sprachstil auseinanderzusetzen.

Während ihrer Übersetzungsarbeit tauchte sie tief in die Ausprägungen von Jelineks Idiolekt sowie in die facettenreichen Bedeutungsebenen des Romans. Bžochová-Wild fasziniert der durchdringende und groteske Blick auf die Position der Frau innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft sowie auf die Stereotypen, die die Geschlechterungleichheiten rechtfertigen.

Die Übersetzerin vergleicht den sprachlichen Rhythmus des Romans mit dem gleichmäßigen Rattern einer Nähmaschine. Das Symbol der Nähmaschine und die Miederfabrik nehmen demnach nicht nur eine Rolle in der Ringkomposition des Romaneinstiegs ein, sondern weisen einen metaphorischen Charakter auf, der sich laut Bžochová-Wild in Erzählrhythmus und -struktur niederschlägt. Die kurzen, stellenweise abgehackten Sätze würden zu einer sprachlichen Verdichtung der Geschehnisse führen.

Der Bedeutungsgehalt des Textes wird durch eine prägnante oft bildhafte Wortwahl ausgedrückt und formt, ähnlich einer strukturierten Abfolge der Nähte, Naht um Naht, den roten Faden der Erzählung. Naht um Naht nähen auch die Dorfbewohnerinnen, die versuchen, der vorgegebenen Naht-Struktur zu folgen. Das heißt: einen Mann zu heiraten, Kinder zu bekommen, in einem eigenen Haus zu wohnen. Die Nähte der Dorfbewohnerinnen fließen ineinander, ohne einen klaren Anfang oder Ende aufzuweisen. Auf Frauen, die vor der vorgesehenen Struktur abweichen, wie wir es bei Paulas Figur beobachten können, wird mit dem Finger gezeigt.

Bžochová-Wild vertritt die These, dass sich die Lebensmuster der Mütter im Leben ihrer Töchter widerspiegeln. Die Tochter sehnt sich zwar nach einem Ausweg aus ihrer prekären Lebenslage, sieht ihre Zukunft jedoch nur im Zusammenleben mit einem Mann. In ihren Vorstellungen fungiert dieser als Erlöser oder Rettungsanker. Der Mann, später in der Rolle des Ehemanns, nimmt jedoch dieselbe Verhaltensweise gegenüber der Frau ein, die er sich durch Beobachtung seines Vaters oder seines inneren, durch die Gesellschaft geprägten Männerbildes angeeignet hatte. Die Tochter entkommt schließlich weder der finanziellen Abhängigkeit noch den Demütigungen oder der Gewalt des Mannes.

Das Ziel der Frau ist stets die fortlaufende Naht sauber weiterzuführen. Die Geradlinigkeit der Weichenstellungen sowie die Unauffälligkeit des eigenen Lebens im Dorf bilden das höchste Bestreben.

Bžochová-Wild thematisiert im Interview für das Slowakische Literaturzentrum (Bžochová-Wild & Ferusová 2005) ebenfalls den Entstehungsprozess der Idee für das Design

des Bucheinbands. Die Graphikdesignerin Jana Sapáková wurde laut Bžochová-Wild von der Erkenntnis inspiriert, dass die Begriffe „Text“ und „Gewebe“ ähnliche Wortfelder besitzen: Struktur, Netz, Geflecht, Strang, Faden. Aufgrund der symbolischen Bedeutung der (Näh-) Nadel, die sowohl metaphorisch die Verbindung der einzelnen Gedankenstränge des Romans verkörpert, als auch sinnbildlich die Entfaltung des Lebens der Frauen im Dorf widerspiegelt, entschied sich Sapáková den Bucheinband durch gleichmäßig angeordnete rosa Nadeln zu gestalten (vgl. Abbildung 1a). Die Nadeln fungieren nicht nur als metaphorisches Konstrukt, sondern sind auch in die Routinearbeit eingebunden, der zu einem bestimmten Zeitpunkt beide Figuren des Romans nachgehen: dem Nähen von Büstenhaltern in einer Fabrik. Das Nähen wird im Roman als „Frauenarbeit“ bezeichnet, bei der die Frau „viel verantwortung [hat], aber keinen überblick und keinen weitblick“ (Jelinek 1975: 9). Diese Darstellung bezieht sich nicht nur auf ihre berufliche Tätigkeit, sondern auf ihr gesamtes Leben. Auf diese Überlegung wird in Kapitel 5.1.4 näher eingegangen.

Sapákovas Wahl der farblichen Kombination trägt ebenfalls zur Wirkung des Bucheinbandes bei. Koller (2008: 396) zeigt, dass die Farbe Rosa unterschiedliche Assoziationen hervorrufen kann. Einerseits werden mit ihr Eigenschaften verbunden, die aus gesellschaftlicher Sicht als feminin angesehen werden können, wie z.B. Sanftheit oder Zartheit. Rosa wird ebenfalls mit dem Lebensanfang verbunden, mit der Kindheit und Unschuld. Andererseits existieren gesellschaftlich geprägte Assoziationen wie Lust, Sexualität und Unabhängigkeit (vgl. ebd.). *Die Liebhaberinnen* verkörpern mehrere Facetten dieser Assoziationen. Der Roman zeigt, wie stark die Gesellschaft durch die stereotypisierte und ideologisch konstruierte Vorstellung weiblicher Unterlegenheit geleitet ist. Die Frau wird durch Unterdrückungsmechanismen auf einen bloßen Gegenstand herabgesetzt, entmenslicht, missbraucht.

Der Roman greift Vorstellungen von Weiblichkeit des 18. und 19. Jahrhunderts auf (vgl. von Hoff 2024: ²159). Einerseits wird von Jelinek die historisch gewachsene kollektive Überzeugung hinterfragt, in der Frauen Männern körperlich und rational unterlegen sind. Auf satirische Weise reflektiert Jelinek anhand der Erzählinstanz, dass Frauen körperlich ebenso hart arbeiten können wie Männer (zeigt sich an der Darstellung von Erichs Mutter) und ihre (Un-)Vernunft der von Männern in nichts nachsteht (überspitzte Gestaltung von Erich sowie impulsartige Entscheidungen von Paula). Andererseits verbalisiert Jelinek am Beispiel von Paula das innere Streben einer Frau, die sich aus gesellschaftlich bestimmten Geschlechterrollen zu befreien versucht.

Paula blickt dem Ausweg aus ihrer prekären familiären Situation entgegen, hat jedoch schlussendlich nicht genügend Kraft und Überzeugung, ihr Ziel – auf eigenen Beinen zu stehen – zu verwirklichen. Ihren Ausweg aus den toxischen Familienstrukturen stellte die Ausbildung zur Schneiderin dar. Im Gegensatz dazu zieht Brigitte den Gedanken gar nicht in Betracht, sich aus den Fesseln der Unterdrückung zu befreien. Sie verwendet ihren eigenen Körper als Mittel zum Zweck, um einen sozialen Aufstieg zu erreichen. Genauer betrachtet ist Jelineks Bezeichnung von Paula als schlechtes Beispiel und Brigitte als gutes letztendlich nur eine satirische Anspielung an die vorherrschenden Vorstellungen von Erfolg, gelungener Lebensgestaltung und Herkunft, die Dorf und Stadt einander gegenüberstellen.

Paula und Brigitte haben ähnliche Ziele – ihre gegenwärtige Lebenslage zu verändern, ihre Zukunft zu sichern, zu leben. Brigitte hat zwar ihr Ziel erreicht, folgt ihrem eigenen Lebensplan, nimmt jedoch dafür ihr Glück, ihre Selbständigkeit und Freiheit in Kauf. Paula wollte ihre Aussicht auf Glück, Liebe und Selbstbestimmung nicht über Bord werfen, konnte jedoch ihrem Drang nach menschlicher Nähe aufgrund der geringen emotionalen Bindung zu ihren Eltern nicht widerstehen. Gesellschaftliche Einflüsse, wie zum Beispiel die Gespräche zwischen Frauen aus dem Dorf während der Busfahrt in die Stadt, spielten ebenfalls eine wesentliche Rolle für Paulas Entscheidungen.

Jelinek drückt anhand beider Lebenswege das Bedürfnis nach Veränderung aus, dass jedoch nicht stattfindet. Die Figuren können den einengenden Normen des patriarchalen Systems nicht entfliehen und werden aus diesem Grund als „Antiheldinnen“ bezeichnet (u.a. von Jana-Bžochová-Wild 2005; Mayer & Koberg 2006/2007).

Die slowakische Literaturkritikerin Zuzana Ferusová, stellt fest, dass die Antiheldinnen keine Identifikationsfiguren für die Leser*innen darstellen, die Figuren seien dazu nicht geschaffen (Ferusová 2005). Dagegen spricht die Tatsache, dass der Roman und die Figuren auf dem Schicksal realer Personen beruhen und die Lebensumstände einer österreichischen Dorfgemeinschaft der 1970er Jahre widerspiegeln.

Ein anschauliches Beispiel zeigt die ORF-Reihe *Vielgeliebtes Österreich* aus dem Jahr 1976, an der Jelinek mitwirkte (Jelinek & Homschak 2022). Sie blickt in ihrem Filmdebüt kritisch auf den Tourismusboom der 1970er Jahre am Beispiel von Ramsau am Dachstein und legt die Schattenseiten des Dorflebens bloß.

Als Hauptprotagonistin des Dokumentarfilms fungiert die Dienstmagd Josefa, die sich an ihre Kindheit und Jugend als Landarbeiterin erinnert und deren Leben Parallelen zu der Figurendarstellung von Paula und Brigitte aufweist. Sowohl Josefa als auch Paula und Brigitte wurden körperlich misshandelt. Die regelmäßigen Gewalttaten hatten einen starken

Einfluss auf die Persönlichkeitsentwicklung der heranwachsenden jungen Frauen. Bei Jozefa und Paula etwa kann man die „Schüchternheit“ oder inneren Rückzug als tiefgreifende Folge eines psychischen Traumas deuten. Die (emotionale) Vernachlässigung durch das unmittelbare Umfeld sowie das passive Ertragen eines toxischen Milieus sind Lebensumstände, denen Frauen am Ende des 20. Jahrhunderts ausgesetzt waren und die bis heute fortbestehen. Aus diesem Grund lässt sich schließen, dass die Figuren des Romans durchaus auch für die gegenwärtigen Leser*innen einen Raum zur Identifikation bieten (vgl. Kapitel 4.5.2). Wie Elfriede Gerstl jedoch treffend anmerkt, ist es nicht selbstverständlich, sich mit Jelineks Figuren identifizieren zu wollen oder zu können: Wer sich vor Jelineks Texten scheue, scheue sich vor seinen eigenen rachsüchtigen Gedanken, seiner Wut gegen den (Ex-)Partner oder gegen die eigene dominante Mutter (übersetzt und paraphrasiert nach Cviková ²2004a).

Auf der vorderen Einschlagklappe findet sich eine Passage aus der Rezension zur ersten Ausgabe von *Milenky* (1999) von Zuzana Uličianska. Uličianska ist eine slowakische Publizistin, Dramatikerin und Redakteurin der Tageszeitung *SME*, für die sie unter anderem Artikel zu Jelinek und ihrem Werk veröffentlichte. Das Zitat aus ihrer Rezension greift Jelineks Idee auf, dass die Figuren im Roman als Individuen von geringer Bedeutung sind. Ihr Schicksal erscheint vorhersehbar, insofern sie exemplarisch patriarchal geprägte Lebensmuster widerspiegeln. Uličianska hebt jedoch die ästhetische und gesellschaftskritische Bedeutung von Jelineks Werk hervor, die der Narration der „vorhersehbaren“ Lebenswege von Paula und Brigitte eine emanzipatorische Dimension verleihen.

Auf dem Vorsatzblatt des Buches befindet sich eine biographische Notiz. Sie informiert die Leser*innen über Jelineks Geburtsjahr, Herkunft, Studium, aktuellen Wohnort, literarische Schwerpunkte und stellt eine Auswahl an Werken bereit. Auf den hinteren Buchseiten findet man ein Verlagsporträt, in dem ASPEKT vorgestellt wird. Der Text bietet Einblicke in sein Profil, Programm, Übersetzungen sowie einen Überblick über die Herausgabe von zeitgenössischer slowakischer Belletristik und zukünftige Projekte. Auf der hinteren Einschlagklappe wird Jelineks Auszeichnung mit dem Nobelpreis hervorgehoben sowie ein Ausschnitt aus der Präsentationsrede der Schwedischen Akademie angeführt. Auf der Rückseite des Buches befindet sich eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes, für die ein kurzer, für den Roman repräsentativer Textausschnitt herangezogen wurde. Durch die Einrückung des Textes werden die Sätze in mehrere Zeilen aufgeteilt, was eine Trennung auf

begrifflicher und syntaktischer Ebene verursacht. Der Lesefluss wird dadurch erheblich beeinträchtigt.

Das Design unterscheidet sich vom Bucheinband sowohl auf der vorderen und hinteren Einschlagklappe als auch auf der Rückseite. Es lassen sich weiß-rosa Streifen erkennen, auf denen die schwarze Schrift verschieden stark hervortritt. Die Konzeption der weiß-rosa Streifen sowie das Layout des Textes auf der Rückseite und den Einschlagklappen korrespondiert mit Jelineks experimenteller Sprache.

Zum einen lässt sich eine Parallele zwischen der linkslastigen Einrückung der Inhaltsangabe sowie der Klappentexte mit Jelineks Tendenz zur alternativen beziehungsweise von der Norm abweichenden Gestaltung der Satzumbrüche erkennen. Zum anderen können die alternierenden weißen und rosa Streifen sowie die variierende Deckkraft der schwarzen Schriftfarbe auf den zwei unterschiedlichen Farbhintergründen als Analogie zu Jelineks sprachlicher Poetik gelesen werden.

Wie ich bereits erläutert habe, ruft die Farbe Rosa verschiedenartige Konnotationen hervor, wie zum Beispiel Zartheit, Weiblichkeit oder Sexualität. Jelinek dekonstruiert nicht zuletzt in *Die Liebhaberinnen* die klischeehaften Weiblichkeitsvorstellungen und verdeutlicht, dass Frauen auf brutale Weise ihre Sexualität und grundlegenden Bedürfnisse (nicht zu reden von Lust oder Träumen) unterdrücken müssen, um sich in normierende patriarchale Strukturen einzupassen. Die Reichhaltigkeit der Konnotationen könnte die variierenden beziehungsweise sich abwechselnden Schattierungen des Rosafarbtönen auf dem Bucheinband reflektieren (vgl. Abbildung 1a). Die Gestaltung der Buchrückseite und der Klappentexte lässt sich als Anspielung an Jelineks Tendenz verstehen, verdeckte beziehungsweise tabuisierte Themen offenzulegen (Unterdrückung, Gewalt, Beschäftigungsperspektiven von Frauen), die die vorherrschenden Diskurse fragmentieren und Ambivalenzen freilegen. Die direkte und groteske Art der Darstellung wirkt wie eine Nadel, an der sich die Rezipient*innen stechen.

Darüber hinaus ist anzumerken, dass die typographische Gestaltung des Buchumschlags einen Unterschied zu den deutschen Originalausgaben aufweist. Sowohl der Name der Autorin als auch der Titel des Werkes sind kleingeschrieben. ASPEKT entschied sich für ein modernes, progressives Design des Covers, das auch aus typographischer Sicht Jelineks avantgardistische Züge widerspiegelt.

Eine solche editorische Rahmung ist vor dem Hintergrund von Jana Cviková's Tätigkeit besonders nachvollziehbar, die als Feministin, Literaturwissenschaftlerin, Germanistin sowie Verlagsdirektorin von ASPEKT die zweite überarbeitete Ausgabe

von *Milenky* um zwei zusätzliche Texte ergänzte: *Readymade (auto)portrét páchatel'ky Jelinek* und *Pravda o Jelinek: na okraj jednej Nobelovej ceny*.

Readymade (auto)portrét páchatel'ky Jelinek, in deutscher Übersetzung, *Ein Readymade eines (Auto-)Porträts der Täterin Jelinek* (eigene Übersetzung) ist ein pseudoautobiographischer Text, der auf bekannten biographischen Fakten basiert. Cviková versetzte sich in die Rolle von Jelinek und inszenierte ihre Autorinnenstimme. Der Titel sowie die Ergänzung „Spracovala Jana Cviková“ („Zusammengestellt von Jana Cviková“) deuten darauf hin, dass es sich um keine Übersetzung eines bereits vorhandenen autobiographischen Textes handelt, sondern um eine eigenständige Textform. Diese könnte man als Vorwort bezeichnen, das der slowakischen Leserschaft Jelineks biographische Hintergründe sowie prägende Einflüsse auf ihr Werk veranschaulicht.

Cviková macht sich darüber Gedanken, wie Jelinek die Rezeption ihres Werkes in der Slowakei reflektieren würde (unter hypothetischer Setzung) und welches Ausmaß die von Jelinek kritisierte gesellschaftliche Situation in der Slowakei annahm. Cviková verwendet stilistische Mittel wie Ironie, Untertreibung sowie markierte Sprache und Metaphern, um Jelineks poetischen Gestus zu reproduzieren. Sie verarbeitet Interviewmaterial und Zitate von Elfriede Jelinek, indem sie diese paraphrasiert und mit interpretierenden Ausführungen zu Werk und Leben anreichert. Die Ausführungen und Erklärungen grenzen sich von Jelineks charakteristischen Sprachstil ab und bilden somit einen diskrepanten Bestandteil der Biographie. Durch die Heranziehung von Jelineks Stimme positioniert sich Cviková zum aktuellen Forschungsdiskurs. Ein anschauliches Beispiel bildet der folgende Satz (Cviková 2004b: 7): „Píšem obsesívne, veľmi emocionálne. Kritika často píše o dokonalé premyslených konštrukciách, ale pre mňa to tak nefunguje, v skutočnosti ide o akýsi gigantický proces fetišizácie.“ Interlinearübersetzung: „Ich schreibe obsessiv, sehr emotional. Die Kritik schreibt über perfekt überlegte Strukturen, aber für mich funktioniert es so nicht, in der Realität geht es um einen gigantischen Prozess eines Fetischismus.“ An diesem Beispiel lässt sich erkennen, dass Cviková Jelineks stilisierte Aussagen interpretiert. Sie formuliert sie im Slowakischen neu aus. Durch ihre Wortwahl, Satzstellungen und Formulierungen fließt Cviková's eigener Idiolekt in die (Auto-)Biographie, wodurch eine sekundäre Metaebene entsteht. Die Rezipient*innen setzen sich sozusagen mit einer doppelt codierten Erzählebene auseinander, innerhalb derer nicht eindeutig feststellbar ist, welche Gedanken von Jelinek selbst formuliert wurden und welche auf Cviková's Interpretation zurückzuführen sind. So kann etwa der folgende Satz herangezogen werden: „Očividne som si vypestovala sadistické potešenie z toho, že ľudia sú naozaj všetkého schopní“ (Cviková 2004a: 7).

Interlinearübersetzung: „Offensichtlich habe ich mir ein sadistisches Vergnügen daraus angeeignet, dass Menschen zu allem fähig sind.“

Zwar lässt sich ohne Zweifel sagen, dass Jelineks Schreiben von Wut, Sarkasmus, Gewaltdarstellungen sowie Negativität geprägt ist (vgl. Dröscher-Teille 2018), ob man jedoch von „Vergnügen“ sprechen kann, ist fraglich. Der Satz kann jedoch auch ironisch gelesen werden. Aus dieser Perspektive könnte Cviková den Standpunkt von Kritiker*innen vermitteln, den unter anderem Marcel Reich-Ranicki verkörpert. Reich-Ranicki zufolge liegt die Funktion der Literatur in der Vermittlung von „Lust und Vergnügen“ (zit. nach Anz 2020). Reich-Ranicki misst der Literatur eine epikureische Funktion bei, die sich entscheidend auf seine Literaturkritik auswirkt. So etwa reflektiert er im *Literarischen Quartett* 1989 Jelineks Roman *Lust* und stellt sich die Frage, wie Jelinek sich „jeden Morgen für 2-3 Stunden an den Schreibtisch gesetzt hat, um wieder nur den Dreck zu beschreiben, wie eine Frau gequält wird von ihrem Mann, was ihr angetan wird“. Reich-Ranicki führt abwertend aus, Jelineks „Kunsthierarchie“ in *Lust* (1989) stehe „unentwegt im Dienste der Darstellung des Ekels, des Widerlichen, des Stinkenden“. Es ließe sich eine Parallele zwischen Reich-Ranickis Aussagen und Cvikovás wohl ironischer Formulierung erkennen, Jelinek hätte Freude daran, prekäre Situationen zu beschreiben. Doch das genaue Gegenteil ist der Fall: Jelinek zufolge würde sie gerne eine positivere Weltsicht besitzen und in ihren Texten verbreiten (Müller 2023), jedoch erscheinen ihr optimistische Darstellungsweisen unzureichend, um gesellschaftlichen Umstände in einer Komplexität zu beschreiben.

Cviková spricht sogar von einem „natürlichen Drang“, der Jelinek dazu verleite, eine „Täterin“ zu werden. „Täterin“ ist eine negativ konnotierte Bezeichnung, die nach DWDS (1976) mit kriminellen Handlungen assoziiert ist. Cviková entscheidet sich bewusst für diesen Ausdruck. Die zugrunde liegende Intention lässt sich im Sinne von Aeberhards (2021) Auffassung der diffamierenden Jelinek-Kritik erklären. Aeberhard führt das *Phänomen kill the messenger*-Syndrom an, um die Gründe für die öffentlichen verbalen Angriffe gegen Jelinek aufzuzeigen. Jelinek vermittelt als Autorin tabuisierte und diskursiv marginalisierte Themen aus einer gesellschaftskritischen Perspektive, die hegemoniale, oft rechtspopulistische Diskurse infrage stellt. Dadurch, dass Jelinek durch ihr aufklärerisches Schreiben meinungsbeeinflussende und emanzipatorische Impulse setzt, stößt sie auf Widerstand, unter anderem seitens des rechten politischen Spektrums sowie in der Tourismusindustrie. Sie wird eingeschüchtert, erniedrigt und stigmatisiert, trotz der Tatsache, dass nicht sie es ist, die die beschriebenen misslichen Umstände schafft – sie lehnt sich gegen sie auf, durch ihr Engagement und literarische Tätigkeit.

Cviková führt Jelinek im Zusammenhang mit anderen einflussreichen Autorinnen und Nobelpreisträgerinnen an und verortet ihr Werk somit in der Weltliteratur. Weltliteratur wird der slowakischen Leserschaft unter anderem auch durch die verlegerische Tätigkeit Cvikovás bei ASPEKT zugänglich gemacht. ASPEKT ist ein slowakischer Verlag, der seit 1996 slowakische sowie ausländische Werke publiziert, die Themen wie Feminismus, Queerness oder Migration behandeln (vgl. ASPEKT o. J.). Der Fokus der Werke ist unterschiedlich, so etwa sind es Rechte von LGBTI-Personen, die gesellschaftliche Wahrnehmung des Alterns, geschlechtsspezifische Gewalt sowie Gendertheorien oder reproduktive Gerechtigkeit. Die Themen werden Zielgruppengerecht vermittelt, unter anderem in Büchern für Kinder und Jugendliche, in praxisorientierten Handbüchern, literatur- sowie populärwissenschaftlichen Arbeiten (vgl. ebd.).

Der Verlag entstand im Rahmen der 1993 gegründeten feministischen Organisation ASPEKT, die parallel dazu eine gleichnamige feministische Kulturzeitschrift zu veröffentlichen begann. Die Zeitschrift wird heutzutage online verlegt und trägt den Namen ASPEKTin. ASPEKTin bietet einen umfangreichen Überblick über aktuelle literarische Diskurse aus einer feministischen Perspektive und publiziert Kommentare, Rezensionen, theoretische Aufsätze. Sie stellt einen Raum für einen konstruktiven Austausch dar (ASPEKT o. J.).

Auf der Webseite der Zeitschrift findet man unter dem Stichwort „Elfriede Jelinek“ kurze Beiträge, die auf Regisseur*innen, Autor*innen, Übersetzer*innen und Kritiker*innen verweisen, die Jelineks Werke reflektieren beziehungsweise ihre Texte ins Slowakische übersetzen oder zur Aufführung bringen. Auf ASPEKTin findet man ebenfalls Cvikovás Beitrag zu Elfriede Jelinek anlässlich der Nobelpreisverleihung. Cvikovás essayistischer Artikel *Pravda o Jelinek: na okraj jednej Nobelovej ceny* oder *Die Wahrheit über Jelinek: am Rande eines Nobelpreises* (eigene Übersetzung) bildet mit der Readymade (Auto-)Biographie eine paratextuelle Rahmung. Bereits der Titel ist bewusst sarkastisch und ambivalent gefärbt. Cviková spricht einerseits von *der* Wahrheit und verwendet andererseits die Formulierung „am Rande“. Die Verwendung des bestimmten Artikels impliziert, dass im gesellschaftlichen Diskurs mitunter Auffassungen vertreten werden, die *der* Wahrheit nicht entsprechen und dass diese nun in Cvikovás Beitrag *richtiggestellt* werden. Die Wendung „am Rande“ deutet darauf hin, dass Hintergrundinformationen zu dem *eigentlich wichtigsten* Bezugspunkt, dem Nobelpreis, offengelegt werden. Der sarkastische Ton ist jedoch nicht zu überlesen: Jelinek selbst weiß jede Form des epistemischen Absolutismus ab.

Zum Zeitpunkt der Nobelpreisverleihung waren *Die Liebhaberinnen* das einzige Werk, das ins Slowakische übersetzt war. Die Erstausgabe erschien im Jahr 1999.

5.1.2 Intratextuelle Translatkohärenz

Im folgenden Unterkapitel werden Textbeispiele untersucht, die Bžochová-Wilds Poetik verkörpern. In Anlehnung an Katharina Reiß Texttypologie (Reiß 1971: 115) wird beleuchtet, inwiefern „textimmanente innersprachliche Instruktionen mit außersprachlichen Determinanten“ im Einklang stehen. Reiß (1971: 51) definierte eine sogenannte „Hierarchie der Invarianzforderungen“ (vgl. auch Sommerfeld 2016: 18), die vorsieht, dass zunächst die Form beziehungsweise die Funktion des Translats analysiert wird und im darauffolgenden Schritt die „inersprachlichen Instruktionen“. Es wird dementsprechend überprüft, ob Bžochová-Wilds Übersetzungsentscheidungen mit der dominierenden kommunikativen Funktion des Translats korrespondieren und eine Idiomatik in der Zielsprache bewahren. Die Übersetzungsentscheidungen werden auf semantischer, lexikalischer, grammatischer sowie stilistischer Ebene vor dem Hintergrund der außersprachlichen Faktoren untersucht.

In bezug auf diese innersprachlichen Instruktionen untersucht nun der Kritiker bei den semantischen Elementen die Äquivalenz, bei den lexikalischen die Adäquatheit, bei den grammatikalischen die Korrektheit und bei den stilistischen die Korrespondenz. (Reiß 1971: 68f)

Im ersten Schritt werden Textbeispiele herangezogen, die Funktion des Translats veranschaulichen. Im Laufe der Funktionsbestimmung wird die *scenes-and-frames semantics* von Fillmore (1977) herangezogen. Es wird eine Auswahl an konkreten Übersetzungsentscheidungen (*frames*) analysiert und entsprechend reflektiert, welche *scenes* hervorgerufen werden könnten sowie welche Funktion beziehungsweise Intention die Übersetzerin verfolgt.

Bei dem untersuchten Textteil handelt es sich um den Epilog. Der Epilog bildet zusammen mit dem Vorwort eine Rahmenkomposition, die aufschlussreiche Einblicke und Rückschlüsse über die Narration bietet. Das Vorwort wird im Unterkapitel 5.1.4 analysiert. Vorwort und Nachwort sind für die Analyse besonders aufschlussreich, weil sie einen paratextuellen Rahmen mit bedeutungslenkender Funktion in Bezug zum Textkörper bilden. Es entsteht eine Kommunikation zwischen der Erzählinstanz und der Leserschaft auf einer metatextuellen Ebene. Die Erzählinstanz nimmt eine direkte Stellungnahme ein und erläutert

Zusammenhänge: „paula hat dort geendet, wo brigitte auszog, um das leben kennenzulernen. brigitte hat das leben kennen-gelernt und ihr glück darin gefunden“ (Jelinek 1975: 259). Im zweiten Schritt wird die Form analysiert, in der die Funktion des Translats zum Ausdruck kommt. Auf der Ebene der Bestimmung der intratextuellen Translatkohärenz wird zunächst die Idiomatik der Stilmittel sowie die Einheitlichkeit der rhetorischen Strategie in der Zielsprache überprüft. Ein Vergleich in Bezug auf den Ausgangstext wird im nächsten Kapitel durchgeführt.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Bžochová-Wild die rhetorische Strategie der Kleinschreibung in der Übersetzung beibehält. Zwar werden Substantive im Slowakischen, anders als im Deutschen, kleingeschrieben, dennoch ist die Wirkung einer ungewöhnlichen Interpunktion, insbesondere hinsichtlich der Groß- und Kleinschreibung, nicht zu unterschätzen. Ein Beispiel bildet die konsequente Verwendung eines Ausrufezeichens nach dem Wort „selcher“ (udenár) in der syntaktischen Struktur einer Aufzählung. In seiner untypischen Position innerhalb des Satzes unterstreicht das Ausrufezeichen die gesellschaftliche Wahrnehmung dieses Berufes.

Eine zweite wichtige Beobachtung bezieht sich auf die Strukturierung des Textes – auf die Satzteilung, Worttrennung beziehungsweise typographische Fragmentierung. Wie Jelinek setzt auch Bžochová-Wild die Gliederung gezielt als bedeutungskonstituierendes Element der Narration ein. Es lassen sich Parallelen zwischen dem Ausgangstext und dem Translat im Hinblick auf das Zusammenspiel zwischen rhetorischen Stilmitteln und der Gliederung, auf die ich im Kapitel 5.2 näher eingehen werde. Der Schwerpunkt dieses Unterkapitels liegt auf dem Translat.

Beispiel 1: Personifikation als Form markierter Sprache

Translat	Interlinearübersetzung
fabrika sa krčí do krajiny. hoci nemá nijaký dôvod, aby sa krčila. mohla by stáť celkom vzpriamene. (Bžochová-Wild 2004: 193)	die fabrik sich duckt in die landschaft. obwohl sie nicht hat keinen grund, um sich zu ducken. sie könnte stehen ganz aufrecht.

Das Beispiel verdeutlicht, dass die Fabrik das Materielle und das vom Menschen Geschaffene verkörpert. Die Fabrik versucht unscheinbar zu wirken, als Teil der schönen Natur, die

gemeinhin mit positiven Vorstellungen assoziiert wird. Die markierte Wortwahl erzeugt eine stilistische Auffälligkeit und trägt zur Deutungsperspektive des Satzes bei: Die Fabrik ist in der Natur ein Fremdkörper.

Das Verb „krčiť sa“ impliziert, dass die Fabrik versucht, mit der ländlichen Umgebung zu verschmelzen, mit der Natur eins zu werden. Laut dem slowakischen Wörterbuch *Slovník slovenského jazyka* bedeutet „krčiť sa“ unter anderem „kauern“ oder „sich beugen“ (Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV, ¹o. J.). In diesem Kontext lässt sich „krčiť sa“ auch im Sinne von „sich verstecken“ verstehen. Aus dieser Perspektive lässt sich schließen, dass die Fabrik ihre eigentlichen Machstrukturen und realen Produktionsmechanismen zu verheimlichen versucht.

Durch die Personifikation der Fabrik wird deutlich, dass an diesem Ort nach bestimmten Mechanismen vorgegangen wird, die alles andere als natürlich und selbstverständlich sind, wie im folgenden Beispiel erläutert wird.

Beispiel 2: Variation einer festen Redewendung

Translat	Interlinearübersetzung
šitie má paula v krvi. túto krv zo seba už dávno vypustila, preto sa jej práca nedarí tak dobre ako ostatným.	das nähen hat paula im blut. dieses blut hat sie von sich längst herausgelassen, deshalb gelingt ihr die arbeit nicht so gut wie den anderen.
sú z toho zrážky z platu.	dies führt zu abzügen vom gehalt.
(Bžochová-Wild 2004: 195)	

Zwar wird auf die Arbeitsbedingungen der Arbeiterinnen im Roman nicht ausführlich eingegangen, es lässt sich dennoch anhand einzelner Hinweise ein klares Gesamtbild rekonstruieren. Die Arbeiterinnen werden zu einer bestmöglichen Leistungsfähigkeit gedrängt, ohne Rücksicht auf deren Gesundheitslage oder ihre Belastbarkeit. Bei etwaigen Defiziten im Hinblick auf die Arbeitserwartungen ist eine zusätzliche Absenkung der Vergütung vorgesehen.

Edith Krebs (1975) äußert sich zur finanziellen Lage von Frauen in unterschiedlichen Arbeitsbereichen sowie zu der geschlechtlichen Verteilung von Arbeitsstellen in Österreich gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Sie hebt hervor, dass Frauen in jenen Berufen tätig waren, die am schlechtesten bezahlt wurden (Krebs 1975: 267f). Die Tatsache, dass manche

Arbeitsbereiche von Frauen nicht vertreten waren, stand im engen Zusammenhang mit der Entlohnung sowie mit gesellschaftlich geprägten Vorstellungen von weiblichen professionellen Kompetenzen (vgl. ebd.). Die Entlohnung von erwerbstätigen Personen differenzierte sich im Laufe der Zeit und ist auf soziokulturelle Gegebenheiten zurückzuführen. Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass die Vertretung der Frauen in bestimmten Berufsfeldern Veränderungen unterliegt, wie zum Beispiel die Schneiderei:

[...] occupations which are on the decline as regards pay and prestige mysteriously become suitable for women even when they were previously considered too heavy, morally dangerous, etc. A typical example is men's bespoke tailoring. (Krebs 1975: 268)

Die Präsenz von Frauen in verschiedenen Tätigkeitsfeldern lässt sich folglich nicht ausschließlich durch die Art der Arbeit erklären. Wie bereits erläutert, wird das Nähen im Roman als „eine ruhige weibliche arbeit“ bezeichnet (Jelinek 1975: 9). Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich beim Nähen um eine körperliche Arbeit handelt, die die volle Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit der Näherin in Anspruch nimmt. Als ungelehrte Näherin am Fließband hat die Frau keine Möglichkeit zum professionellen Aufstieg.

Die Narration der Erzählinstanz ist von geschlechtsspezifischen Rollenbildern sowie stereotypen Auffassungen von Frauen- und Männerarbeit geprägt. Abermals lässt sich erkennen, dass die Erzählinstanz die Vorstellung einer natürlichen Ordnung als Beleg für ihre Argumentation beziehungsweise ihre Ansichten einsetzt. Diese wird jedoch in unserem Beispiel implizit durch Ironie entlarvt.

Das Idiom „mať niečo v krvi“ bedeutet, dass man ein angeborenes Talent für eine bestimmte Tätigkeit besitzt (Smiešková⁵ 1989: 108). Mit der erneuten Verwendung dieses Phraseologismus im Nachwort stellt die Erzählinstanz einen Bezug zum Vorwort her. Im Vorwort wird über „gute“ Menschen berichtet sowie spezifisch über Frauen vor dem Hintergrund ihrer Arbeit und lebensprägender Entscheidungen. Im Nachwort werden diese Aussagen nochmals aufgenommen und mit den Lebenswegen von Paula und Brigitte verknüpft.

Wie in unserem Beispiel ersichtlich, werden im Nachwort die allgemeinen Aussagen der Erzählinstanz kontextualisiert und die prekäre Lebenslage Paulas hervorgehoben. Die rhetorischen Stilmittel, die im Vorwort subjektive Aussagen als unumstößliche Tatsachen vermitteln, erzeugen bei der Leserschaft verallgemeinernde und stereotype Vorstellungen. Diese werden im Nachwort am Beispiel von Paulas Werdegang dekonstruiert. Die Dekonstruktion erfolgt durch die funktionale Umdeutung der rhetorischen Stilmittel.

In unserem Beispiel wird dies durch die Isolation des Wortes „krv“ (Blut) erzielt. Die metaphorische Bedeutung des Wortes innerhalb der festen Redewendung „mať niečo v krvi“, wobei „krv“ sinnbildlich für die Herkunft beziehungsweise den Ursprung steht, wird auf die eigentliche, wörtliche Bedeutung zurückgeführt: „krv“ (Blut) im Kontext seiner biologischen Eigenschaften innerhalb des menschlichen Körpers. Die Kollokation „vypustit“ (herauslassen) in Zusammenhang mit „krv“ (Blut) entspricht nicht dem idiomatischen Sprachgebrauch und verweist auf Mythen im gesellschaftlichen Diskurs, vor deren Hintergrund der Roman geschrieben wurde und auf die er explizit verweist. Der Satz impliziert, dass sich Paula während der Arbeit in der Fabrik in einer psychisch instabilen Lage befindet, die ihre körperliche Verfassung beeinträchtigt. Paula hat ihre Kinder, ihre Familie und ihr Zuhause verloren und befindet sich in einem Zustand kompletter Resignation und Gefühlslosigkeit: sie „lässt ihr Blut aus sich heraus“, besitzt keine Kraft, ihre Lebenssituation zu verändern.

Im zweiten Satz bringt die Erzählinstanz ihre Haltung gegenüber der Gesellschaftsordnung zum Ausdruck: Die Verantwortlichen für den Fabrikbau haben die Macht, in die Natur einzugreifen, sich ihrer zu ermächtigen, um aus der Produktion ökonomischen Nutzen zu ziehen. Die doppelte Negation „nemá nijaký“ unterstreicht die Tatsache, dass die Fabrik in materialistischen Gesellschaftsstrukturen erbaut wurde, in der die Natur den Anforderungen industrieller und gesellschaftlicher Entwicklungen untergeordnet wurde. In dieser Hinsicht hat die Fabrik keinen Grund, sich zu „ducken“ – sie versucht jedoch den äußerlichen Schein zu wahren, dass in der Fabrik alles mit rechten Dingen vorgeht und die Arbeit ihren natürlichen Lauf einnimmt: Die Arbeiterinnen sind zufrieden, verrichten eine Tätigkeit, die wie für sie gemacht ist, in einem strukturierten und effizienten Arbeitsumfeld.

Beispiel 3: Analogie

Translat	Interlinearübersetzung
vyzerá, akoby tu bola vyrástla, ale nie!	sie sieht aus, als ob sie hier gewachsen wäre, aber nein!
keď sa človek pozrie zblízka, uvidí to:	wenn der mensch hinblickt aus der nähe, sieht er es:
postavili ju sem dobrí ľudia.	es haben sie hier erbaut gute menschen.
(Bžochová-Wild ² 2004: 193)	

Das folgende Beispiel greift auf die Beschreibung der Mechanismen der Mythenbildung beziehungsweise ihrer Tradierung zurück, die darauf abzielt, die Diskrepanz zwischen Menschen, insbesondere ihren Absichten und den „natürlichen Prozessen“ zu verdeutlichen. An dieser Stelle zeichnet sich die Kritik des Scheins ab. Diese wird mithilfe eines irrealen Vergleichs („vyzerá, akoby“) formuliert und durch eine Ellipse mit kontrastiver Wirkung („ale nie!“) verstärkt. Wir können erkennen, dass die visuelle Wahrnehmung allein, ausgedrückt durch das lexikalische Feld „sehen“ (vyzerá, pozrie, uvidí), nicht unbedingt ausreicht, um die Tiefe beziehungsweise die Komplexität eines Sachverhalts zu erfassen. Der dreimalige Bezug auf das lexikalisch-semantische Feld „sehen“ sowie die ironisch-naive Bemerkung „postavili ju sem dobrí ľudia“ verdeutlicht die Denk- und Handlungsweise der Dorfbewohner*innen, die sich nach normativen Ansätzen und Perspektiven richten, sie als „natürlich“ wahrnehmen, ohne über alltägliche Vorgänge geschweige denn über politische und staatliche Strukturen selbst kognitiv zu reflektieren.

Die Erzählinstanz spricht von „dobrí ľudia“, guten Menschen, die die Fabrik erbaut haben sollten. Auf diese guten Menschen freuen sich die Arbeiterinnen nach der Arbeit. Der Hass beruht auf Gegenseitigkeit, wie wir es in mehreren Familien über Generationen hinweg der Narration entnehmen können. Das folgende Beispiel entspringt Paulas Familiensituation und veranschaulicht diese These.

Beispiel 4: Lexik & synonymische Häufung

4a

Translat	Interlinearübersetzung
už sme teda nenávideli aj tvoju mater, lebo smela robiť čisté práce v domácnosti, zatiaľ čo my sme museli robiť hnusnú ťažkú robotu, už sme teda aj tvoju mater v opitosti neraz a často dobili takmer na smrť [...]	bereits haben wir also verabscheut auch deine mutter, weil sie durfte machen saubere arbeiten im haushalt, während wir mussten machen scheußliche schwere arbeit, bereits haben wir also auch deine mutter im rausch nicht selten und oft geschlagen fast zum tode [...]
(Bžochová-Wild ² 2004: 27)	

Im folgenden Beispiel wird aus der Wir-Perspektive eines männlichen Sprechers erzählt. Es könnte sich entweder um Paulas Bruder oder ihren Vater handeln. Die Wir-Perspektive vermittelt den Eindruck einer männlichen Konformität, die erneut eine homogene Vorstellung männlichen Verhaltens hervorruft. Es lässt sich festhalten, dass die Welt im Roman einerseits schwarz-weiß dargestellt wird und andererseits durch die Beschreibung konkreter Lebensschicksale zum Überdenken dieser schematischen Vorstellungen anregt.

Die Erzählinstanz benutzt expressive, ungehobelte Lexik zur Konstruktion eines Männlichkeitsbildes. Insbesondere Adjektive und Verben kennzeichnen diese diskursive Konstruktion in unserem Beispiel. Expressive Wortwahl beziehungsweise Kollokationen wie „nenávidiet“ (verabscheuen), „dobit’ na smrt“ (totschlagen), „hnusná ťažká robota“ (scheußlich schwere Arbeit) verstärken gesellschaftlich geprägte Bilder, die man typischerweise mit Männern verbindet. „Maskulinität“ wird unter anderem mit Kraft oder Dominanz verbunden. Im Roman üben Männer in der Regel körperliche Gewalt gegen Frauen aus, insbesondere durch Schläge und Tritte. Es wird jedoch auch psychische Gewalt eingesetzt, wie im Fall von Asthma, der seine Autorität durch die Abhängigkeit seiner Frau von seiner finanziellen Unterstützung bewahrt und mit Drohungen und Terror seinen Willen bis zu seinem Tod durchsetzt. Er duldet zwar die unehelichen Kinder seiner Frau, erwartet von ihr jedoch, dass sie sich ihm unter allen Umständen unterordnet und die Rolle seiner Dienerin einnimmt.

Im Roman beruht der Hass der Eheleute auf Gegenseitigkeit, wie wir im Fall von Brigitte und Heinz erkennen können. Brigitte jedoch verbalisiert ihren Abscheu und ihre Abneigung gegenüber Heinz nicht und wird ihm gegenüber auch nicht handgreiflich. Sie versucht, ihre Gefühle zu verdrängen beziehungsweise zu unterdrücken. Der Grund dafür ist ihr Mangel an Selbstbewusstsein, um ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen. Heinz spricht im Gegenteil offen über seine Gefühle. Sein verbales Auftreten weist Gleichgültigkeit auf, denn Brigitte bedeutet ihm nichts. Er beutet sie aus und treibt sie an die Grenze ihrer Belastbarkeit – ein Muster, das sich auch in den anderen Familien des Romans erkennen lässt.

4b

Translat	Interlinearübersetzung
kto sa za mňa postaví, kto tu bude pre mňa,	wer sich hinter mich stellt, wer hier sein wird für mich,

zato sa aj ja postavím za neho a vždy tu budem preňho. heinz vraví, že na to serie. škoda, že brigitta heinza tak veľmi nenávidí. dnes napríklad brigitta kľačí na studenej podlahe pri záchodovej mise v záhradnej chatke u heinza a jeho rodičov. táto podlaha je studensšia než láska, ktorá je horúca a volá sa heinz. (Bžochová-Wild 2004: 19)	dafür stehe ich auch für ihn ein und werde immer für ihn da sein. heinz meint, dass er darauf scheißt. schade, dass brigitta heinz so sehr verabscheut. heute zum beispiel brigitta kniet auf kaltem boden bei der klomuschel im gartenhäuschen bei heinz und seinen eltern. dieser boden ist kälter als die liebe, die heiß ist und heißt heinz.
---	--

Im Beispiel 4b wird deutlich, inwiefern Brigittes Denkweise auf dem Glauben einer wechselseitigen Loyalität basiert. Der syntaktische Parallelismus, der auf dem Prinzip „er für mich ↔ ich für ihn“ basiert, lässt uns abermals an eine mythisierte Logik denken, die keineswegs den „natürlichen“ Werdegang innerhalb sozialer Strukturen widerspiegelt. Unter Bezugnahme auf diesen kitschigen Spruch teilt Brigitte ihre Träume mit Heinz, der wiederum mit einem vulgären Ausdruck seine Ablehnung zum Ausdruck bringt.

Unter der Fassade verbirgt Brigitte ihren Hass, der von der Erzählinstanz explizit ausgesprochen wird. Brigitte will sich ihre Gefühle nicht eingestehen, sie will der Realität nicht ins Auge blicken, weil sie dadurch ihre Entschlossenheit verlieren könnte. Ihr unterdrückter Hass eskaliert jedoch, als Susi ins Spiel kommt und Brigitte befürchtet, dass ihr Plan, Heinz zu heiraten, scheitern könnte.

4c

Translat	Interlinearübersetzung
zabijem ťa, ak mi vezmeš moje budúce ovocné stromy, ktoré sú už takmer moje, ak mi zoberieš môj budúci život, ktorý sa volá heinz, môj budúci dom, ktorý sa volá brigittaaheinz, ak mi to všetko vezmeš, zabijem ťa, buď si istá!	ich töte dich, wenn du mir nimmst meine zukünftigen obstbäume, die fast meine sind, wenn du mir nimmst mein zukünftiges leben, das heißt heinz, mein zukünftiges haus, das heißt brigittaaheinz, wenn du mir

(Bžochová-Wild ² 2004: 84)	all das nimmst, töte ich dich, sei darauf gefasst!
---------------------------------------	--

Das Beispiel 4c zeigt, dass nicht nur Männer grob oder gewalttätig handeln. Durch die Illustrierung der Persönlichkeit von Brigitte wird deutlich, inwiefern das soziale Umfeld und die Erziehung einen starken Einfluss auf Lebensentscheidungen sowie Handlungsmuster haben. Brigitte widerspricht den Vorstellungen von Weiblichkeit des 18. und 19. Jahrhunderts, die im 20. Jahrhundert stets Resonanz fanden und laut denen Frauen mit „List und Güte“ ihr aufgebautes Leben „zu erhalten“ versuchten (Meyer ⁶1904: 22). Brigitte zieht gewaltsame Mittel wie Drohungen und körperliche Gewalt heran, um Susi von Heinz und seiner Familie fernzuhalten. Dieser Aspekt ist für unsere Analyse ausschlaggebend: Weder Frauen noch Männer lassen sich anhand ihrer Geschlechter definieren, weil der menschliche Körper sowie Handlungsmuster nicht biologisch gegeben sind.

Anhand des Beispiels können wir erkennen, wie verzweifelt Brigitte ist. Ob die Erzählinstanz nun ihre Gedanken vermittelt oder ob es sich um eine tatsächliche Drohung handelt, ist nebensächlich. Bereits die Drohung mit dem Tod sowie die gedankliche Beschäftigung mit dem Tod eines Menschen sind als schwerwiegende Vorgänge zu betrachten. In diesem Fall ist die ironische beziehungsweise übertriebene Bedeutung des Satzes nicht wirklich anzunehmen. Bekanntlich bezeichnet Jelinek ihre Figuren als „Zombies“ (Müller 2023: 43’52’’). Brigitte gleicht in ihrer Verhaltensweise nicht nur einem „Zombie“, der nach festen Mustern handelt und keine eigene Entscheidungskraft besitzt, sondern eher einem unruhigen Wirbelwind, der aufgrund erfahrener Kränkungen und Enttäuschungen potenzielle Hindernisse einfach Hals über Kopf beseitigt.

Die Gewalt und Grobheit der Männer werden durch die Annahme legitimiert, dass sie als Ernährer stärker zum Familienunterhalt beitragen. Von der Frau wird erwartet, dass sie dies durch die Verrichtung der Hausarbeit und der Erziehung von Kindern kompensiert. Dadurch, dass die Arbeit der Frau nicht dieselbe gesellschaftliche Anerkennung bekommt wie eine bezahlte Arbeit beziehungsweise die Arbeit ihres Mannes, ist dieser der Meinung, die Frau sei privilegiert. Diese Perspektive wird in unserem Beispiel durch den Kontrast in der Assoziation der „Frauenarbeit“ als „čistá práca“ (reine beziehungsweise saubere Arbeit) und die „Männerarbeit“ als „hnusná ťažká“ (scheußlich und schwer) bezeichnet (vgl. Bžochová-Wild ²2004: 26f). Der Mann lässt also den Frust nach einem harten Arbeitstag an seiner Frau aus, die mit jeder impulsiven Attacke ihres Mannes fertig werden muss.

Womit Paula im Roman nicht fertig werden konnte, war Erichs Alkoholismus. Paula versuchte mit allen Mitteln, ihren Mann zur Vernunft zu bringen. Zureden erwies sich als wirkungslos. Sie suchte ihn täglich in der Kneipe auf, um ihn nach Hause zu holen und musste sich schließlich damit abfinden, dass sich Erich nicht verändern würde. Paula entschloss sich aus Verzweiflung und Sorge um ihre Zukunft sowie die Zukunft ihrer Kinder, ihren Körper als Instrument einzusetzen – vergleichbar mit Brigittes Überlegungen. In Paulas Fall jedoch ging es um eine gesellschaftlich tabuisierte Handlung, die auch aus sozialer Sicht missbilligt wurde.

Beispiel 5: Wortwiederholung im Zusammenhang mit doppelter Kritikstruktur

Translat	Interlinearübersetzung
paula prišla na toto miesto, aby šila, nie aby bola radostná. radostná mohla byť predtým.	paula kam an diesen ort, um zu nähen und nicht, um fröhlich zu sein. fröhlich konnte sie sein vorher.
teraz neradostne šije mídre, podprsanky, korzety a nohavičky. paula sa vydala a zničila sa.	jetzt unfrohlich näht sie niedere, büstenhalter, korsetts und höschen. paula heiratete und ging zugrunde.
(Bžochová-Wild 2004: 194)	

An diesem Beispiel lässt sich die Doppeldeutigkeit der Aussagen der Erzählinstanz erkennen. Einerseits steht das Motiv der Fröhlichkeit im Vordergrund, insbesondere deren Abwesenheit, und andererseits wird die Fassade des äußeren Scheins erneut aufgebrochen: Die Fabrik ist kein Ort der Zufriedenheit, sondern ein Ort, der durch Machthierarchien geprägt ist und an dem die Arbeiterinnen parieren müssen. Die Häufung des Wortes „fröhlich“ erstellt einen Bezug zum Vorwort: Es lässt sich eine klare, kohärente Weiterentwicklung der Fabrikbeschreibung sowie des Gemüts der Arbeiterinnen erkennen. Bžochová-Wild spielt bewusst mit evaluativer Lexik (gut, schön, fröhlich) und binären Oppositionen, um die Leser*innen auf die Vielschichtigkeit industrieller Arbeitsverhältnisse sowie auf die Diversität der individuellen Dispositionen und Fertigkeiten aufmerksam zu machen.

Einerseits wird durch Bžochová-Wilds Wortwahl, ihre Gestaltung syntaktischer Strukturen sowie rhetorischer Mittel ein Wechsel zwischen unterschiedlichen Bedeutungsebenen beziehungsweise Erzählstimmen erzeugt. Aufgrund der Abwesenheit von Redezeichen sowie des spärlichen Gebrauchs von Satzzeichen im Allgemeinen verfließen die

Perspektiven und Stimmen in einer einheitlichen Narration. Es ist die Aufgabe der Leser*innen, die hervorgebrachten Ansichten zu reflektieren, einzuordnen beziehungsweise vor dem Hintergrund eines soziokulturellen Kontextes zu hinterfragen. In den präsentierten Beispielen lässt sich erkennen, dass die Narration unterschiedliche Soziolekte und Sprachregister aufgreift, sowie Dialektismen, die in gewisser Hinsicht auf die Individualität der einzelnen Sprecherinnen hinweist. Wie bereits erläutert, entzieht sich die Narration jedoch einer eindeutigen Zuordnung zu einzelnen Erzählperspektiven beziehungsweise Sprachinstanzen. Aus diesem Grund tragen sprachliche Variationen in der Narration unterschiedliche Bedeutungen, wie zum Beispiel eine euphemisierende oder distanzierende Wirkung.

Betrachten wir erneut Beispiel 4a: In diesem Fall wird die distanzierende Wirkung durch den Einsatz des Wortes „mater“ erzielt. Das Wort „mater“ wird im Wörterbuch des Ľudovít-Štúr-Instituts für Sprachwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften (Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV ²⁰o. J.) als sprachlich neutral eingestuft.

Es lässt sich jedoch bemerken, dass das Wort durch die Einbettung in einen bewusst gewählten geschlechtsspezifischen Diskurs männlicher Figuren eine distanzierende beziehungsweise abwertende Bedeutung annimmt. „Mater“ verbindet man einerseits mit der (biologischen) Mutter und andererseits mit der Heimat in der Wortverbindung „rodná mater“. In diesem Kontext weist der Ausdruck „mater“ eine ähnliche abwertende Konnotation wie die Bezeichnung „Alte“ auf.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Nachwort idealisierte Vorstellung über die Geschlechterrollen dekonstruiert werden. Es wird hervorgehoben, dass die Arbeiterinnen von individuellen Schicksalen betroffen sind und dass sie nicht als homogene Gruppe betrachtet werden können. Im Nachwort schafft die Erzählinstanz einen Überblick über die im Roman behandelten Kritikpunkte der patriarchalen Gesellschaft. Unter Bezugnahme auf den menschlichen Sehsinn und die dazugehörigen lexikalischen Felder sowie Synonyme wird die Oberflächlichkeit und der trügerische äußere Schein bestehender soziopolitischer Strukturen beanstandet. Jelinek weist darauf hin, dass Menschen ein normenkonformes Herdenverhalten zeigen und eine Abweichung von gesellschaftlichen Erwartungen zur Ausgrenzung führen kann. Ohne die Aussicht auf günstigere Lebensverhältnisse, ob in Bezug auf die professionelle Tätigkeit oder im Privatleben, gerät die Frau in einen Teufelskreis aus wiederkehrenden Mustern geprägt von Gleichgültigkeit und Resignation, wie auf die Figur von Paula. Diese Annahme illustriert das folgende Beispiel:

Beispiel 6: Personifikation

Translat	Interlinearübersetzung
keď tu život niekedy prechádza okolo nej, paula sa nepokúša osloviť ho. nechce sa jej už zhovárať sa. práve prechádza okolo, aha, život, paula! ale naša paula ešte hľadá kľúče od auta. do videnia a šťastnú cestu, paula! (Bžochová-Wild ² 2004: 195)	wenn das leben manchmal vorbeigeht an ihr, paula versucht nicht anzusprechen es. sie hat keine lust mehr zu unterhalten sich. gerade geht vorbei, schau, das leben, paula! aber unsere paula sucht noch nach ihren schlüsseln vom auto. auf wiedersehen und gute reise, paula!

In unserem letzten Beispiel gibt es zwei wesentliche Aspekte, die für die Analyse relevant sind. Einerseits ist es die Personifikation des Lebens. Das Leben verkörpert sinnbildlich einen Mann und ist als ein dynamisches Subjekt beschrieben. Das Leben „spricht“ Paula nicht aus Eigeninitiative an – es wird von der Frau erwartet, dass sie aktiv handelt und das Werben um einen Mann übernimmt. Paula jedoch ist dermaßen vom Leben enttäuscht, dass sie für einen Neuanfang keine Lebenskraft besitzt. Das Ende des Romans zeigt kein Happy End, sondern gescheiterte Illusionen des Lebens einer jungen Frau.

Das Prosastück Paula (Jelinek 2002a) zeigt uns ein anderes Ende, das nicht gänzlich aussichtslos erscheint: „Unglück habe ich genug gehabt. Jetzt will ich einen Aufstieg nehmen. Ich habe aus meinen Fehlern der Vergangenheit gelernt, was eine Leistung ist“ (Jelinek 2002a: 209). Das Beispiel veranschaulicht die Tatsache, dass Paula nicht ihr ganzes Leben in der Fabrik verbringen möchte und dass sie durchaus eine eigenständige Frau ist, die ihren Zielen folgt und die sich von schweren Rückschlägen nicht entmutigen lässt.

In diesem Zusammenhang lässt sich bemerken, dass in Beispiel 6 Paula nach Autoschlüsseln sucht. Diese Beobachtung steht im Kontrast zu der im Vorwort beschriebenen Gegebenheit, dass Frauen auf Fahrrädern zwischen der Arbeit und ihrem Zuhause pendeln. Paulas Suche nach Autoschlüsseln setzt voraus, dass sie stets ein Auto besitzt und dieses nicht von Erich beschlagnahmt wurde. Der Besitz eines Autos ermöglicht Paula, sich eigenständig fortzubewegen und stärkt ihre Unabhängigkeit.

Gegen Ende des Romans ist Paula einerseits durch den Verlust ihrer Familie vom schweren Kummer erfüllt und andererseits von ihrer Abhängigkeit befreit. Dieser Umstand ermöglicht Paula ihr Leben zu reflektieren. Sie ist nicht in der Lage, sich den toxischen Einfluss ihres Mannes einzugestehen, der sie zu unsittlichen Handlungen trieb. Ihre Naivität

und Selbstvorwürfe, die oftmals oberflächlich sind, verzerren ihre Sicht auf die Lebenserfahrungen auch aus retrospektiver Perspektive.

Die Erzählinstanz versucht durch den Einsatz rhetorischer Strategien die Lebenserfahrungen der Figuren aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten sowie gesellschaftliche Strukturen präzise abzubilden. Durch den Versuch, reale Umstände zu veranschaulichen, entsteht eine motivische Parallele zwischen der Arbeit in der Fabrik, der Hausarbeit sowie der Entstehung beziehungsweise dem Funktionieren der Familie.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Erzählinstanz durch ihren ironischen beziehungsweise sarkastischen Unterton „humánne a spravodlivé“ (humane und gerechte) Strukturen aufzubrechen versucht, die in gesellschaftlichen Lebensbereichen verankert sind (Bžochová-Wild ²2004: 14).

Am Beispiel des Nachworts lassen sich relevante Rückschlüsse über Bžochová-Wilds Übersetzungsstrategien ziehen. Es lässt sich erkennen, dass die dominante appellative Textfunktion vorherrscht (vgl. Brinker ⁸2014). Die appellative Funktion des Translats zeigt sich darin, dass die Übersetzerin durch die Gegenüberstellung von tradierten gesellschaftlichen Mythen, stereotypen Vorstellungen und einzelnen Lebensschicksalen die Leserschaft dazu anregt, über bestehenden Machthierarchien sowie über ihr eigenes Leben nachzudenken und sich aktiv für eine gerechtere Aufteilung der Arbeit sowie des Status der Frau in der Gesellschaft einzusetzen.

5.1.3 Der Ausgangstext

Das folgende Unterkapitel widmet sich der Untersuchung des Ausgangstextes. Einerseits wird der Verlag und sein Profil beschrieben, andererseits wird auf das Design der Bucheinschläge eingegangen und die Verbindung des Romans mit dem Verlagsprofil umrissen. Die Struktur der Analyse der Ausgangstextkohärenz entspricht derjenigen der Translatkohärenz. Zunächst wird die in der Fachliteratur etablierte Erkenntnis aufgegriffen, dass in *Die Liebhaberinnen* die appellative sowie gesellschaftskritische Textfunktion dominiert, die sich in Form von Satire und Grotoske manifestiert (Cornejo ²2024: 107). Zur Feststellung bzw. Überprüfung der dominanten Textfunktion werden repräsentative Textbeispiele herangezogen. Diese werden vor dem Hintergrund der *scenes-and-frames semantics* analysiert. Anschließend wird die Form der gewählten Beispiele untersucht und ein Versuch unternommen, Jelineks stilprägende Wahl stilistischer Mittel mit der Gestaltung der dominanten Textfunktion in Verbindung zu setzen.

5.1.4 Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes

Die Liebhaberinnen wurden im Jahr 1975 bei Rowohlt in Reinbek bei Hamburg veröffentlicht. *Die Liebhaberinnen* erschienen zunächst im Rowohlt Verlag als Taschenbuchformat der Reihe „das neue buch“ und im Jahr 1989 als Taschenbuch-Ausgabe bei rororo. Im Januar 2026 wurde die 43. Auflage in der Reihe rororo verlegt. Diese Zahl spricht für eine hohe Verkaufsrare und lässt auf eine kontinuierliche Nachfrage sowie eine breite Rezeption schließen.

Festzuhalten ist, dass Rowohlt ein deutscher Verlag ist. Jelineks Werke erscheinen also in einem deutschen Verlag und nicht in einem österreichischen. Dieser Aspekt wird im Rahmen der Reflexion der Rezeption des Werkes im deutschsprachigen Raum durchaus berücksichtigt. Diese erfolgt im siebten Kapitel.

Im Folgenden wird Jelineks Werk innerhalb des Verlagsprogramms des Rowohlt Verlags verortet. Laut der Rowohlt-Webseite war der Verlag „von Anfang an darauf ausgerichtet, neue Stimmen, ungewöhnliche Ideen und Erzählweisen zu verlegen“. Das Attribut „ungewöhnlich“ beschreibt Jelineks Erzählweise sehr treffend. Bereits ihr erster Roman *wir sind lockvögel baby* (1970) erschien bei Rowohlt. Der Verlag zeigte jedoch nicht an allen Werken von Jelinek Interesse: *bukolit* (1972) zum Beispiel erschien als Erstausgabe bei dem Wiener Verlag Rhombus (vgl. Müller-Dannhausen ²2024: 101). Dies ist einer der wenigen Romane, die bei einem österreichischen Verlag erschienen.

Jelinek wird weiterhin vom Rowohlt Verlag verlegt (vgl. Rowohlt o. J.). Im Juni 2026 erscheint bei Rowohlt Jelineks neuer Roman *Unter Tieren*. Ihre früheren Werke werden inzwischen von anderen deutschen Verlagen neu herausgegeben, wie zum Beispiel *wir sind lockvögel baby!* von Jung und Jung, 2017.

Im Hinblick auf die Theatertexte übernahm Rowohlt im Jahr 1999 die Rechte von Ute Nyssen & J. Bansemer Theaterverlag (Köln) (vgl. Janke & Kovacs ²2024: 33). Bis 1999 erschienen Jelineks Theatertexte als Einzelpublikationen oder als Sammelwerke in verschiedenen Verlagen, unter anderem bei Suhrkamp und beim Prometh Verlag (vgl. ebd.).

Ausgehend von der Tatsache, dass Jelinek die meisten ihrer Bücher seit Jahrzehnten bei Rowohlt veröffentlicht, lässt sich vermuten, dass die Zusammenarbeit erfolgreich verläuft. Dies hinderte Jelinek nicht daran, im Jahr 2018 Kritik am Rowohlt Verlag zu äußern. Sie positionierte sich an der Seite von namenhaften Autoren wie Daniel Kehlmann und Paul Auster gegen die Kündigung der Verlegerin Barbara Laugwitz: „Schon wieder eine Frau

rausgekippt wie Abfall“ (zit. nach Janker 2018). Aus dem Zitat ist herauszulesen, Jelinek sehe die Kündigung Laugwitz’ als Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts.

Im Folgenden wird der Buchumschlag analysiert. Die Graphikerinnen der Buchumschläge der beiden deutschsprachigen Ausgaben verfolgen unterschiedliche Strategien.

Den Umschlagentwurf der Rowohlt-Ausgabe *das neue buch* gestalteten Christian Chruxin und Antje Petersen. Christian Chruxin war ein deutscher Typograf, Grafiker und Künstler, dessen Werk, wie auch das von Jelinek, von avantgardistischen Positionen geprägt wurde. Chruxin war maßgeblich an der Gestaltung des Reihenkonzepts *das neue buch* beteiligt, das einprägsame und wiederkehrende Gestaltungselemente enthält. Einige dieser Elemente sind zum Beispiel die Integration des Vorworts in den Buchumschlag sowie die Wahl der Schriftart und die rosa Rahmung. Rosa ist die einzige Farbe, die einen Kontrast zur schwarz-weißen Bildgestaltung schafft.

Auf der Vorderseite des Buchumschlags von *Die Liebhaberinnen* (Abbildung 2a) sind mehrere Photographien zu sehen. Diese sind zentral im Bildfeld positioniert, vor dem Hintergrund einer schwarzen Fotoalbumseite in Form eines Rechtecks. Die Ränder der Photographien sind auf der Fotoalbumseite mit einem schwarzen Klebeband fixiert. Es sind insgesamt fünf Photographien in kreisförmiger Anordnung. Auf allen Photographien sind Hochzeitsmomente zu sehen: das Brautpaar beim Hochzeitsessen, mit Familienangehörigen und Seite an Seite beim Hochzeitstisch. Dadurch, dass die Photographien dunkel beziehungsweise unscharf sind, lässt sich der Gesichtsausdruck des Paares nur im geringen Maße erkennen. Auf der ersten Photographie links ist allerdings gut zu sehen, dass die Braut ihren Mann liebevoll an den Schultern berührt und wenn man genauer hinsieht, ist auf der mittleren Photographie ein Lächeln im Gesicht der Frau erkennbar.

Die Braut trägt ein weißes Kleid mit Schleier und der Mann einen dunklen Anzug, weißes Hemd und Fliege. Die Aufnahmen zeigen typische Hochzeitsmotive und lassen das Paar als beliebig erscheinen. Das Bild des Blumenstraußes sowie das weiße Herz stehen symbolisch für Liebe und Hochzeit. Die Hochzeit markiert den Beginn eines glücklichen Lebensweges, den man mit einer geliebten Person teilt. Die Hochzeitsfotos sowie die rosa Rahmung tragen zur Konstruktion dieser Vorstellung bzw. dieses Trivialmythos bei. Der Titel des Romans steht in Einklang mit der Gestaltung des Buchumschlags. Ohne den literaturkritischen Diskurs um Jelinek zu kennen, erweckt das Zusammenspiel von Titel und Covergestaltung den Eindruck, einen Heimatroman vor sich zu haben. Das gekürzte Vorwort auf dem Buchumschlag bietet ebenfalls keine Anhaltspunkte, dass *Die Liebhaberinnen* de facto ein Anti-Heimatroman darstellt.

Die Buchrückseite (Abbildung 2b) lässt mehr über den Inhalt des Buches schließen. Ein wesentliches Merkmal ist die motivische Spiegelung auf der Vorder- und Rückseite. Die übriggebliebenen Klebebandstreifen haben eine starke Aussagekraft: Sie reflektieren die Zerbrechlichkeit menschlicher Beziehungen sowie das Konzept der Mythendekonstruktion, auf das Jelinek im Roman zurückgreift. Die Vorderseite des Buches steht im Kontrast zur Rückseite – die anfängliche Hoffnung nach Anerkennung einerseits (Brigitte) und nach Liebe, Fürsorge und Sicherheit andererseits (Paula), weicht Bitterkeit über eine unliebsame Lebensrealität. Die Vorstellung eines beseligten (Paula) oder zumindest ertragbaren Lebens (Brigitte), das das Ereignis der Hochzeit verkörpert, wird durch die Entfernung der Photographien zunichte gemacht.

Der Klappentext (vgl. Abbildung 2b) liefert Hintergrundinformationen zum Inhalt und zur Entstehungsgeschichte des Romans sowie eine kompakte soziokulturelle Interpretation des Narrativs. Der vom Verlag verfasste Klappentext verortet Jelineks Werk in der deutschsprachigen literarischen Landschaft. Der Text weist sozusagen einen Weg, wie *Die Liebhaberinnen* gelesen werden können.

Doch wie andere Möglichkeiten, so sind auch sozial attraktive Männer rar, und die attraktivsten sind schon vergeben. So setzt zwischen den zwei „Liebhaberinnen“ ein Konkurrenzkampf auf Leben und Besserleben ein. (Jelinek 1975 u. 1989a)

Diese Formulierung beinhalten die Klappentexte beider Ausgaben. Sie drückt den Kern des Romans aus, dass es sowohl für die Dorf- als auch für die Stadtbewohnerinnen eine erhebliche Herausforderung ist, aus den vom patriarchalen System vorgegebenen Rollen auszubrechen. An diesem Versuch ist Paula gescheitert. Der erläuterte Gedanke ist im Ausdruck „Besserleben“ inbegriffen. Unter „andere Möglichkeiten“, die im Klappentext nicht näher ausgeführt werden, könnte Paulas angestrebte Lehre als Schneiderin fallen. „Andere Möglichkeiten“ bleiben jedoch im Raum stehen, ihnen wird keine Wichtigkeit beigemessen. Sie werden von der Gesellschaft nicht gewürdigt (der Vater wollte Paula die Schneiderausbildung zunächst verbieten), oder sie wandern in die Illegalität ab (Prostitution). Welcher Aspekt wiederum präzisiert wird, sind die charakteristischen Eigenschaften von Männern, die von Frauen zuerst ergattert werden. Das „Besserleben“ wird aus der Sicht der Frau in erster Linie mit dem Zusammenleben mit einem Mann verbunden, was wiederum den Normen des patriarchalen Systems entspricht.

Die Gestaltung des Buchumschlags der rororo-Taschenbuchausgabe (Abbildung 3a) wurde von Barbara Hanke entworfen und verfolgt eine andere Strategie als das Design der Erstausgabe. Zu sehen ist eine abstrakte beziehungsweise stilisierte Darstellung einer Frau,

die sich als solche interpretieren lässt. Sie befindet sich im linken Bildrand und wird in Form einer geometrischen Abstraktion dargestellt. Ein zentrales Element des Frauenmotivs ist ihre Brust. Dadurch, dass wir nur den rechten Oberteil der Frau sehen, ist nur eine Brust zu sehen. Dieser Aspekt ist wesentlich für die Analyse des Bucheinbands, weil die Entscheidung, ausschließlich die Hälfte des Frauenoberteils abzubilden, metaphorisch als Verkörperung der Unvollkommenheit und Aufopferung verstanden werden kann. Der Aspekt der Unvollkommenheit könnte auf die Dekonstruktion des Trivialmythos hinweisen, dass die Frau ohne ihren Mann unvollkommen ist.

Auf diesen Gedanken greift auch Jelinek im Roman zurück: Von einer satirischen Grundhaltung getragen, hebt sie die stereotypische Sicht der Mangelhaftigkeit der Frau und ihrer Fertigkeiten hervor: sie habe „keinen überblick und keinen weitblick. aber meistens einen haushalt“ (Jelinek 1975: 9). Aus diesem Ausschnitt lässt sich herauslesen, dass Jelinek die stereotype Annahme aufgreift, dass Frauen weder strategisch noch logisch denken können. Aus einer anderen Perspektive könnte man die fragmentierte Körperdarstellung als Selbstaufopferung verstehen. Brigitte und Paula drängen ihre eigenen Bedürfnisse und Empfindungen in den Hintergrund, um bessere Lebensbedingungen zu erzielen. Ihr Leben ist durch Fremdbestimmung und Demütigung geprägt. Sowohl Brigitte als auch Paula verwenden ihre Körper als Sexualobjekte, trotz der Wiederwertigkeit, die sie dabei empfinden.

Aus der schematischen Darstellung des Frauenkörpers sticht die entblößte Brust, vor allem die rot akzentuierte Brustwarze, hervor. Diese steht symbolisch für Weiblichkeit beziehungsweise Sexualität. Durch die Herausstellung der Brust wird die Frau objektifiziert, auf ihre Körperteile reduziert, was vor dem Hintergrund des Romans als eine Kritik an den gesellschaftlichen Machtstrukturen gedeutet werden kann. Diese Behauptung lässt sich durch die Tatsache untermauern, dass der Frau der Kopf fehlt. Das Fehlen des Kopfes unterstreicht die Austauschbarkeit der Frau. Den Aspekt der Austauschbarkeit beziehungsweise Beliebigkeit der porträtierten Personen(en) konnte man ebenfalls bei der Darstellung des Brautpaares im Rahmen der Analyse des Buchumschlags der Erstausgabe feststellen.

Jelinek drückt die fehlende Individualität ihrer Figuren durch die Abkürzung der Namen aus: „vorläufig hat b. noch nichts als ihren namen“ (vgl. Jelinek 1975: 12). Durch die Initiale wird Brigitte nicht einmal so viel Respekt seitens der Erzählinstanz gezeigt, dass sie sie bei ihrem Namen nennen würde. Ob nun Brigitte, Paula oder eine beliebige Frau auf dem Buchumschlag abstrahiert wurde, ist nebensächlich. Der Verlust der Individualität geht Hand

in Hand mit dem Verlust der Kontrolle über das eigene Leben sowie die eigene Entscheidungsmöglichkeit.

Aus dem Oberkörper ragt eine eckige und leicht gebogene Hand, die in eine schwer identifizierbare ebenfalls eckig gestaltete Form im unteren linken Rand hineingreift. Sowohl die Hand als auch die Form weisen dieselbe braune Farbe auf. Meine Überlegungen lassen darauf schließen, dass es sich bei der Form um Haare oder Erde handelt. Es könnten die Haare eines Mannes sein und es sich um die Darstellung eines Geschlechtsverkehrs handeln. Diese Überlegung liefert eine mögliche Antwort auf die Frage, wieso die Frau nackt ist und wieso der Kopf in der Darstellung fehlt. Wie ich bereits im Kapitel 4.5.1 erläutert habe, erleben Paula und Brigitte Momente der Dissoziation. Als Beispiel wird eine Sexszene zwischen Brigitte und Heinz herangezogen:

die nußkipferl rollen derweilen auf den unsauberen dielenbrettern davon. die ganze zeit während des intensiven fickens mit heinz denkt brigitte an die nußkipferl, die sind jetzt dreckig und hin, schade. (Jelinek 1975: 179)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Brigitte gedanklich nicht präsent ist und sich emotional vom Akt löst, indem sie an die Nusskipferl denkt. Dies könnte als Schutzmechanismus verstanden werden: Brigitte schafft eine innere Distanz zu einem unerträglichen Erlebnis, das in ihr Abscheu und Übelkeit auslöst.

Die schematische Abbildung könnte die Entfremdung von Brigitte oder auch von Paula darstellen: „in paulas möse geht schon seit langer zeit nichts mehr vor sich. wenn man etwas nicht spürt, so ist es deswegen noch lange nicht ungeschehen“ (Jelinek 1975: 252). Paulas Dissoziation beim Sex als Prostituierte äußert sich in der emotionalen Abstumpfung beziehungsweise Gefühlsverarmung. Diese entwickelte sich im Laufe der Schwangerschaft und ufernt in der fatalen Entscheidung, ihren Körper zu verkaufen. Das Fehlen des Kopfes könnte diese Dissoziation symbolisieren.

Aus einer anderen Sicht könnte man die Form als Erde verstehen, also als Teil der Natur. Diese Interpretation lässt sich auf den Farbeindruck des gewählten Farbtöns zurückführen. Der ganze Buchumschlag ist in natürlichen Farbtönen gestaltet. Die Farbsymbolik hängt vom Kontext ab, in dem wir die Farben wahrnehmen. Im Kontext der Kulturlandschaft können mit der Farbe Braun semantische Eigenschaften von Natur verbunden werden (vgl. Lavrenova 2023: 11). Die Darstellung lässt Assoziationen zu Erde, Blättern, Ästen und Bäumen zu. Natürliche Elemente wie die Erde verweisen auf das Genre des Anti-Heimatromans. Jelinek konstruiert im Roman eine „verfremdende Landschaft“ (Millner & Schenkermayr 2024: 46) und bietet der Leserschaft keine umfangreichen

idyllischen Beschreibungen der Natur, wie es in der Heimatliteratur üblich ist: „für ihr geld können sie hier nicht auch noch naturschilderungen erwarten! wir sind doch nicht im kino“ (Jelinek 1975: 172).

Die Buchrückseite (Abbildung 3b) zeigt uns ebenfalls ein Stück des Frauenoberkörpers, dieser tritt jedoch weniger aus der Gesamtdarstellung hervor. Im Fokus liegt der Klappentext, der zum einen vom Verlag verfasst und zum anderen von der Frankfurter Rundschau ergänzt wurde. Nach der kurzen Vorstellung von Jelinek („österreichische Nobelpreisträgerin“, „unheimliches Talent“) wird das Thema des Romans erläutert. Dieses wird durch eine rhetorische Frage eingeleitet und mithilfe von zitierten Textpassagen der Leserschaft nahegebracht.

Die Liebhaberinnen beginnen mit einem *vorwort*. Laut Gérard Genette fungiert das Vorwort als „wichtiger auktorialer Paratext“ (Degner 2022: 93). Jelineks *vorwort* steht im Kontrast zu Genettes Ansicht, dass das Vorwort in der Regel die Funktion vertritt, den anschließenden Text in einem positiven Licht erscheinen zu lassen (vgl. Genette 1992 in Degner 2022: 93). Bereits im *vorwort* lässt sich bemerken, dass Jelinek ihre Narration einer restriktiven beziehungsweise reduktiven sprachlichen Poetik unterzieht. Jelinek verwendet einfache Sätze sowie Wortwiederholungen, die die Polarisierung von Aussagen verstärken und die die Welt und die Gesellschaft schwarz-weiß erscheinen lassen (vgl. Degner 2022: 93).

Die erste Interpretationsebene lässt die Leserschaft an Trivial- beziehungsweise Heftchenromane denken. Vor dem Hintergrund des soziokulturellen Kontextes wird den Leser*innen jedoch ersichtlich, dass es sich um eine bewusste sprachästhetische Entscheidung seitens der Autorin handelt, die sich durch den ganzen Roman zieht (vgl. ebd.). Degner (2022) setzt sich folgerichtig mit der Frage auseinander, inwiefern sich Literatur, die die Form eines Trivialromans annimmt, als Hochliteratur betrachten lässt. Wie ich bereits erläuterte, besteht im Fachdiskurs die Annahme, dass der Roman eine appellative und gesellschaftskritische Funktion einnimmt, um die Realität so präzise wie möglich abzubilden. Jelinek reagiert auf den Realismusdiskurs, der sich mit der adäquaten Form der Realitätsdarstellung befasst und der unter anderem von Bertolt Brecht geprägt wurde, wie folgt: „der Realismus ist halt auch ein wahnsinniges Problem“ (Münchener Literaturarbeitskreis 1978: 179). Dieses Zitat lässt sich insoweit interpretieren, dass Jelinek mit ihren Darstellungen oft auf Unverständnis oder gar heftige Kritik stößt (vgl. Kapitel 4.2 und 4.3).

Im Folgenden werden Beispiele im Hinblick auf die Art der Realitätsabbildung sowie auf die Frage untersucht, inwiefern sich dem Text eine appellative Funktion zuordnen lässt. Die Beispiele werden ebenfalls hinsichtlich ihrer Form analysiert, wobei rhetorische Stilmittel

kategorisiert werden. Dadurch, dass das *vorwort* bereits einen ersten Einblick sowohl in die Sprachästhetik als auch in zentrale Motive des Romans bietet, wird diese Textpassage einer Analyse der intratextuellen Ausgangstextkohärenz unterzogen und mit dem Textkörper in Beziehung gesetzt.

Beispiel 1: Übertreibung/Hyperbel

oft heiraten diese frauen oder sie gehen sonstwie zugrunde. (Jelinek 1975: 8)

Im folgenden Beispiel lässt sich erkennen, dass der triviale Mythos der Heirat, die „kulturell als das Ideal eines glücklichen Lebens, wenn nicht gar als *das Leben selbst*“ gilt, aufgegriffen und dekonstruiert wird (Weibel 2024: 11, Hervorhebung im Original). Durch die nüchterne Gleichstellung der Heirat mit dem Tod beziehungsweise mit der Entwicklung einer seelischen Krankheit (vgl. DWDS 2025a) lässt Jelinek die Aussage als Tatsache wirken und überspitzt somit die Wirkungsmacht beziehungsweise die Konsequenzen der Heirat für das Leben einer Frau. Durch die Verwendung einer Hyperbel lässt Jelinek die Leserschaft überdenken, welche Position sie zum Thema Heirat und Familienrollen vertritt. Die Übertreibung impliziert ebenfalls, dass es eine Veränderung in der gesellschaftlichen Denkweise geben sollte, um die Frau vor diesem Schicksal zu bewahren. Der Appell wird in diesem Beispiel implizit formuliert und wirkt zunächst meinungsbildend und entfaltet anschließend unter Umständen im Zuge der Lektüre eine verhaltensbeeinflussende beziehungsweise emanzipatorische Wirkung auf die Leserschaft (Brinker ⁸2014: 109).

Beispiel 2: Bildhafte Darstellung

und gute menschen gehen in ihr ein und aus. anschließend ergießen sie sich in die landschaft, als ob diese ihnen gehören würde. (Jelinek 1975: 7)

An dieser Textstelle veranschaulicht Jelinek den invasiven Eingriff der Menschen in die Natur. Das markierte Verb „ergießen“ ruft die Assoziation fließenden Wassers hervor, das sich hinsichtlich der Form und des Volumens seiner Umgebung anpasst und in jede Ritze sowie jeden Spalt eindringt. Den Aspekt des Eindringens greift Jelinek auf und veranschaulicht damit einerseits die Idealisierung beziehungsweise die Mystifizierung der „reinen Natur“ und andererseits den Herrschaftsanspruch der Menschen gegenüber der Natur. Die Formulierung enthält einen irrealen Vergleich, der mittels der Konjunktion „als ob“ ausgedrückt wird, wodurch der Satz provokativ wirkt. Die rhetorische Strategie fordert die Leser*innen auf, sich zur Äußerung zu positionieren.

Beispiel 3: Personifikation/Alliteration

die fabrik freut sich trotzdem, wenn frohe menschen sich in sie ergießen. weil solche mehr leisten als unfrohe. (Jelinek 1975: 8)

Jelinek bindet an dieser Stelle gleich mehrere rhetorische Stilmittel ein. Einerseits verleiht die Personifikation der Fabrik dem Text einen naiven Ton, der unweigerlich eine satirische Wirkung erzeugt. Andererseits wird durch die Häufung des Anfangslauts „f“ die Absurdität emotionaler Zuschreibung hervorgehoben. Der Zusatz „weil solche mehr leisten als unfrohe“ knüpft an das zentrale Thema des Romans an: die Kritik an der Objektifizierung von Menschen. In der Fabrik arbeiten hauptsächlich Frauen, die sowohl in der Arbeit als auch in ihrem privaten Leben ihre Körper „vermarkten“ (Janz 1995: 23). Für die Fabrik zählt an der Arbeitskraft allein ihre Funktionstüchtigkeit.

Beispiel 4: (Nachgestellte) Parenthese

In der von Männern dominierten Gesellschaft werden Frauen als Mittel zum Zweck eingesetzt, so betrachtet Heinz Brigitte ausschließlich als Sexualobjekt, das er je nach seinen Bedürfnissen ausnützt. Als Person nimmt er sie nur oberflächlich wahr. Einerseits widert sie ihn an, wie wir gleich zu Beginn des Romans erfahren: „heinz findet aber nichts liebenswertes an brigitte, auch ihre schwächen findet er nur ekelhaft“ (Jelinek 1975: 11). Andererseits fühlt er sich von ihrem Körper beziehungsweise ihren gefärbten Haaren angezogen:

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. (Jelinek 1975: 31)

Die reifen polierten Kastanien stehen als Symbol für die Natur. Im Fall von Brigittes Haaren handelt es sich jedoch nicht um ihre natürliche Farbe. Es wird ein künstlicher dunkler Glanz erzeugt, um den Effekt von Natürlichkeit und Gepflegtheit zu schaffen. Der Vergleich von Brigittes Haaren mit (Edel-)Kastanien ist ein wiederkehrendes Element im Roman (ebd. 31, 32, 33, 38) und fungiert als Kritik an der Selbstverständlichkeit, mit der gesellschaftliche Konstruktionen naturalisiert werden.

brigitte schlägt kreischend, vor leidenschaft, wie sie heinz nachher erklärt, auf ihn ein. Anschließend pflanzt sich brigitte hin und heinz auf sich drauf, in ihrer konservativen art. (Jelinek 1975: 178)

Der Einschub „wie sie heinz nachher erklärt“ verdeutlicht die Tatsache, dass Heinz Brigitte auf ein Objekt seiner Wahrnehmung reduziert. Er findet es nicht nötig, Brigitte direkt auf ihre

Gefühle anzusprechen und setzt selbstverständlich voraus, dass sie sich seinen Erwartungen fügt. Der Nachschub „in ihrer konservativen art“ lässt sich als Untertreibung bezeichnen, weil Brigitte passivistisch in der Beziehung mit Heinz agiert und sie sich ihm unterschwellig anbietet.

Beispiel 5: Repetitive Satzstellung

Beispiel 5a:

die frauen, die hier arbeiten, gehören nicht dem fabrikbesitzer. die frauen, die hier arbeiten, gehören ganz ihren familien. nur das gebäude gehört dem konzern. so sind alle zufrieden.
(Jelinek 1975: 8)

Das rhetorische Stilmittel der Wortwiederholung erfüllt im Roman eine appellative Funktion. Es werden Wörter und Satzteile betont, ähnlich wie bei einem Refrain, die sich nachhaltig im Bewusstsein der Rezipient*innen verankern. In diesem Beispiel wird der Fokus auf die Wahrnehmung der Frau als Besitztum beziehungsweise auf kapitalistische gesellschaftliche Strukturen gelegt. Zentral ist die semantische Beziehung zwischen „Frau“ und „gehören“, die sich durch die Wiederholung nicht einfach überlesen lässt, sondern die die Leser*innen erneut zur Reflexion anregt. Die durch das Verb „gehören“ implizierte Besitzrelation, in die die Frau gesetzt wird, wird durch die Verbindung des Verbs „gehören“ mit dem Gebäude und dem Konzern durchbrochen. Durch den semantischen Bruch wird ersichtlich, dass für die Frau dieselben Verben verwendet werden wie für unbelebte Gegenstände. Die Frau wird als Besitz ihrer Familie dargestellt und zwar vor allem als Besitz ihres Mannes. Die Frau ist finanziell vom Mann abhängig und ist mit der bezahlten und unbezahlten Arbeit sowie mit der Versorgung und Erziehung der Kinder dermaßen ausgelastet, dass sie trotz ihrer inneren abweisenden Regungen eine emotionale Bindung zum Mann aufbaut und sich nicht von ihm lösen kann. Die pauschale Feststellung „so sind alle zufrieden“ verdeutlicht die verdrehte Logik von Jelineks erzählerischer Strategie.

Beispiel 5b:

wen die landschaft nicht zufrieden machen kann, den machen die kinder und der mann vollauf zufrieden. wen die landschaft, die kinder und der mann nicht zufrieden machen kann, den macht die arbeit vollauf zufrieden. (Jelinek 1975: 9)

Die Reduktion beziehungsweise Restriktion der sprachlichen Ausdrucksweise spiegelt sich nicht nur auf der ästhetischen Ebene wider sondern auch auf der semantischen. Das Weltbilds der Erzählinstanz wirkt verzerrt und ihre Perspektive auf die menschliche Gefühlswelt

verengt. Das Glücksempfinden der Frau wird auf drei Bereiche reduziert: Kinder, Mann und Arbeit. Die Frau wird als durch die gesellschaftlichen Erwartungen erzeugtes Konstrukt dargestellt, die keine eigenen Wünsche oder Erwartungen formulieren außer denen, die ihr zugewiesen werden.

Beispiel 5c:

wenn einer ein schicksal erlebt, dann nicht hier. wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein mann. wenn einer ein schicksal bekommt, dann ist es eine frau. (Jelinek 1975: 10)

Der Aufbau der Konditionalsätze sowie die Nomen-Verb-Verbindungen verdeutlichen die strukturellen Unterschiede in der gesellschaftlichen Position einer Frau und eines Mannes. Jelinek spielt mit Kollokationen, um die Nuancen der unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten der Geschlechter zu erfassen und den Trivialmythos des „Schicksals“ zu entlarven. Mit dem Wort „Schicksal“ verbindet man die „Gesamtheit dessen, was dem Menschen unabhängig von seinem Willen widerfährt“ (DWDS 1974). Jelinek unterstreicht jedoch, dass der Mann im Gegensatz zur Frau über sein Schicksal entscheidet beziehungsweise es selbst in die Hand nimmt. Jelinek dekonstruiert den Glauben, dass es im Leben Bereiche gibt, die außerhalb der menschlichen Entscheidungskraft und Kontrolle liegen und metaphysischer Natur wären.

Der erste Satz des Beispiels impliziert im Hinblick auf die Bedeutungskonstruktion durch die Verbindung des Motivs des Schicksals mit dem Vollverb „erleben“, dass die Figuren im Roman weder tragischen Situation noch einer schweren (göttlichen) Prüfungen ausgesetzt werden. Das Verb „erleben“ verweist auf äußere Gegebenheiten beziehungsweise Bedingungen, die bestimmte Lebensumstände eines Menschen prägen (vgl. DWDS 1967a).

In der Wortverbindung „schicksal erleben“ nimmt der Mensch eine passive Funktion ein und versucht sich mit negativ konnotierten Lebenssituationen auseinanderzusetzen, von denen er überzeugt ist, dass sie außerhalb der eigenen Macht liegen. Die Erzählinstanz schirmt die negativen Konnotationen dieser Wortverbindung in der Narration ab, indem sie im *vorwort* vor allem das Schöne, das Gute und die Zufriedenheit der Menschen betont, die in der Fabrik arbeiten. Diese Strategie kann als ironische Anspielung verstanden werden: Der im Roman behandelte Lebensabschnitt von Paula lässt sich durchaus als tragisch interpretieren, wenn man bedenkt, dass sie gegen Ende des Romans von ihrem Mann verstoßen wurde und ihr die Kinder weggenommen wurden. Wie sich Paulas Leben entwickelt, ist auf eine fremdbestimmte Entscheidung unter dem Druck finanzieller und familiärer Umstände zurückzuführen (vgl. Kapitel 4.5.1). Die Prekarität der Lebenslagen der Figuren wird

einerseits sachlich und distanziert beschrieben und andererseits beschönigend dargestellt, was auf die satirische Erzählstrategie Jelineks zurückzuführen ist.

Das Verb „haben“ wird im zweiten Satz seiner Funktion als Funktionsverb entzogen und seine lexikalische Bedeutung im Sinne von „besitzen“ tritt dadurch in den Vordergrund. Der Mann hat im Kontext der patriarchalen Gesellschaftsordnung viel mehr Freiheit selbstständige Entscheidungen zu treffen, eigenen Lebensvorstellungen nachzugehen und ein finanziell abgesichertes Leben zu führen. Im Gegensatz dazu „bekommen“ die Frauen ein Schicksal – von ihrem Mann. Dieser Gedanke ist vor allem an der Darstellung von Paula ersichtlich: Paula ist dem Alkoholismus ihres Mannes ausgeliefert: „paula stürzt sich auf erich und müht sich verzweifelt, dieses besoffene, bald auch bekotzte wesen nach hause zu schaffen“ (Jelinek 1975: 200).

Das Verb „bekommen“ kann jedoch auch positiv konnotiert werden. Brigitte zum Beispiel „bekam“ durch die Heirat von Heinz eine finanzielle Absicherung und stieg in eine höhere soziale Klasse auf. Es ist jedoch nicht außer Acht zu lassen, welchen emotionalen Aufwand sie in die Verführung von Heinz gelegt hatte und welche Wirkung ihre Bemühungen und die Heirat auf ihr psychisches Wohlbefinden ausübten. Es stellt sich ebenfalls die Frage, inwiefern sie sich in der Beziehung mit Heinz wohlfühlte, die doch von Abscheu und einem Ungleichgewicht der Machtverhältnisse bestimmt war.

Beispiel 6: Alliteration

die vielen fenster blitzen und blinken wie die vielen fahrräder und kleinautos draußen. die fenster sind von frauen geputzt worden, die autos meistens von männern. (Jelinek 1975: 8)

Dieses Beispiel wird durch das rhetorische Stilmittel der Alliteration geprägt, bei dem der Anfangslaut „f“ hervortritt sowie der Anlaut „bl“. Durch die Alliteration werden „fenster“ und „fahrräder“ mit „frauen“ in Beziehung gesetzt. Frauen fahren mit Fahrrädern in die Arbeit, weil es meist die Männer sind, die ein Auto beziehungsweise überhaupt einen Führerschein besitzen. Das Fensterputzen gehört einerseits zur Hausarbeit, die die Frau im Haushalt zu verrichten hat und andererseits zum Tätigkeitsbereich von einer Putzfrau, deren weibliche Konnotation bereits im Wort selbst deutlich wird.

Die Verlaufskurven in den Abbildungen 4a und 4b zeigen anhand eines Korpus deutschsprachiger Zeitungsartikel die Häufigkeit der Verwendung der Begriffe „Putzfrau“ und „Putzkraft“ im Zeitraum von 1946 bis 2026. Das geschlechtsneutrale Wort „Putzkraft“ war zum Erscheinungszeitpunkt des Romans noch nicht gebräuchlich, was sowohl den zeitgenössischen lexikalischen Gebrauch als auch die geschlechtsspezifische Verteilung der

Reinigungsarbeit in der Gesellschaft widerspiegelt (vgl. Abbildung 4a). Der Sprachgebrauch und die gesellschaftlichen Ordnungen beeinflussen sich gegenseitig.

Im Jahr 1959 erreicht die Verlaufskurve der Verwendung des Wortes „Putzfrau“ (Abbildung 4b) ihren Höhepunkt (Frequenz: 28.98 Treffer pro 1 Million Tokens; absolut: 828 Treffer). Diese Tatsache lässt sich vor dem Hintergrund des soziokulturellen Kontextes insofern erklären, als in den 1950er und 1960er Jahren das Idealbild einer verheirateten Frau die einer Hausfrau galt. Verheiratete Frauen stellten ihre berufliche Tätigkeit größtenteils nach der Hochzeit ein, um sich um den Haushalt und die Kinder zu kümmern (Eder 2003: 226). Lediglich eine geringe Anzahl von Frauen in Österreich arbeiteten in der Nachkriegszeit während ihres Ehelebens, um ihre einkommensschwachen Männer finanziell zu unterstützen (vgl. ebd.).

Die Frau wurde in den 1950er Jahren unter anderem in medialen Inszenierungen als „freudige und glückliche Hausfrau“ dargestellt (Eder 2003: 229). Zu den Tätigkeitsbereichen der Frau galt unter anderem Kochen, Putzen, Wäsche waschen, Nähen sowie die Erziehung von Kindern. Während sie sich um den Haushalt und die Kinder kümmerte, ging der Mann zur Arbeit und galt als Ernährer der Familie.

In den 1950er Jahren konnten die meisten Familien vom Einkommen des Mannes leben, weil die Löhne in Österreich in der Nachkriegszeit gestiegen sind (vgl. WIFO 1958). Die Frau verrichtete rund um die Uhr die ganze Hausarbeit und sorgte am Abend für das Wohl ihres Mannes, während es als selbstverständlich galt, dass dieser nach Feierabend zuhause die Füße hochlegen konnte (Sorgo 2005: 76) beziehungsweise dass er sich zusätzlich von der Frau bedienen ließ, wie Paulas Vater. Vor diesem Hintergrund lässt sich zusammenfassen, dass die Tätigkeit des Putzens meist von einer Frau übernommen wurde, während sie selbst keine Gelegenheit hatte, sich auszuruhen:

Manchmal, wenn ich ausnahmsweise versuchte, in meinen Kopf ein wenig Abwechslung und Zerstreuung vom täglichen Einerlei hineinzubringen, indem ich mir etwas im Fernsehen anschaute, holte er mich gleich wieder von der Abwechslung und Zerstreuung weg, führte mich aus dem Wohnzimmer meiner Eltern in unser Zimmerchen und schlug mir dort manchmal sogar auf den Kopf, der doch wendig bleiben sollte, was ihm langsam ebenso schwer fiel wie meinem Körper. (Jelinek 2002a: 203)

Die im Wort „Putzfrau“ enthaltene Konnotation der Reinigungsarbeit als Frauenarbeit ist sowohl sprachlich als auch gesellschaftlich geprägt. Die mit dem Begriff verbundene Assoziationen wurden im Verlauf der Zeit durch die allgemeinsprachliche Verwendung sowie durch Institutionen wie zum Beispiel Behörden oder Gewerkschaften beeinflusst (Acke 2019: 309).

Gegen Ende der 1970er Jahre lässt sich ein Anstieg der Verwendung von „Putzkraft“ erkennen, was auf einen feministisch motivierten Sprachwandel zurückzuführen ist (vgl. Abbildung 4a). In den 1970er Jahren, während der zweiten Welle der Frauenbewegung, wurde die These von US-amerikanischen Feminist*innen aufgegriffen, dass Frauen durch Sprache diskriminiert werden. Ausgehend von dieser Annahme entstand eine Diskussion im universitären Kontext sowie außerhalb von diesem, die sich über mehrere Jahrzehnte hinweg fortführte (Acke 2019: 306). Feministische Sprachkritiker*innen forderten eine Sichtbarmachung von Frauen in der deutschen Sprache (vgl. ebd.) wie etwa durch die Verwendung geschlechtsneutraler Bezeichnungen, wie zum Beispiel „Putzkraft“. Die Etablierung neuer sprachlicher Varianten im Sprachgebrauch ist jedoch ein komplexer Prozess, der auf mehreren gesellschaftlichen und kulturellen metasprachlichen Faktoren beruht und der über einen gewissen Zeitraum verläuft. Nach dem ersten Impuls in den 1970er Jahren können wir Ende der 1980er Jahre und in den 1990er Jahren einen erheblichen Anstieg des Gebrauchs der Bezeichnung „Putzkraft“ erkennen, während „Putzfrau“ seit 1960 durchgehend in einer ähnlichen Frequenz im Korpus vorzufinden ist (vgl. Abbildung 4a und 4b).

Im Weiteren soll Beispiel 6 erneut aufgegriffen werden. Die zweite Alliteration entsteht zwischen „blinken“ und „blitzen“. Das Verb „blitzen“ wird verwendet, um die Spiegelung der Sonne auf einer glatten, sauberen Oberfläche, den Fenstern, zu beschreiben. Die Spiegelung des Sonnenlichts in den Fenstern ist ein natürliches Phänomen. Dieses wird durch das Verb „blitzen“ veranschaulicht. „Blitzen“ ist etymologisch von „Blitz“ abgeleitet und somit wird das kurze Aufleuchten der Sonne durch die Verwendung des Wortes „blitzen“ implizit mit einem „Blitz“ verglichen. Die Fenster werden einerseits mit einem Blitz in Beziehung gesetzt (impliziter Vergleich) und andererseits mit Fahrrädern und Kleinautos (expliziter Vergleich durch die Vergleichspartikel „wie“).

Die Fenster „blitzen“ und „blinken“ zugleich. „Blinken“ kann im allgemeinen Sprachgebrauch unterschiedlich interpretiert werden: Einerseits als Synonym zu „blitzen“ und andererseits im Sinne eines regelmäßigen, kurzen Aufleuchtens einer Lichtquelle, wie zum Beispiel der Scheinwerfer eines Autos (vgl. DWDS 1967b). Die Wortverbindung „Fenster“ und „blinken“ ist im standardsprachlichen Gebrauch eher unüblich. Die Verwendung des Verbs „blinken“ unterstützt in diesem Beispiel die semantische Verknüpfung der Fenster mit den Fahrrädern und Kleinautos.

Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass die natürliche Lichtspiegelung dem künstlichen Licht eines Scheinwerfers gegenübergestellt wird. Dieses Beispiel ist Teil von

Jelineks Kritik am Eingriff des Menschen in die Natur sowie an der Naturalisierung gesellschaftlicher Normen beziehungsweise kulturellen Tendenzen, wie zum Beispiel an der Mobilitätskultur der 1970er Jahre.

Das Auto wurde in den 1970er Jahren in Österreich durchschnittlich mehr von Männern genutzt als von Frauen (vgl. Konrad 2016: 313, Tab. 1). Die von Konrad et al. (2016) beschriebene geschlechtsspezifische Analyse von Mobilitätsstrukturen in Deutschland können aufgrund ähnlicher gesellschaftlicher Rahmenbedingungen der 1970er Jahre auch für Österreich als anschlussfähig betrachtet werden. In Deutschland nutzten im Jahr 1976 63,1 % der männlichen Befragten ein Pkw. Demgegenüber traf dies nur auf 22 % der befragten Frauen zu. Dieses Ergebnis lässt sich einerseits durch die Tatsache erklären, dass nicht alle Haushalte vollmotorisiert waren (vgl. ebd.). Die Männer hatten bei der Nutzung des Autos Priorität, weil sie als Hauptverdiener galten. Selbst wenn im Haushalt mehrere Fahrzeuge zur Verfügung standen, wurden diese von der Frau nur in geringen Fällen genutzt. Einerseits könnte der Grund dafür die Tatsache sein, dass die Frauen keinen Führerschein besaßen, andererseits könnte es die von Sebastian Bamberg beschriebene und im untersuchten Zeitraum dominierende ökonomische Haushaltslogik sein (vgl. Bamberg 1996: 14). Der damaligen Haushaltslogik liegt die Annahme zugrunde, dass der Pkw bei Nutzung durch den Mann einen höheren ökonomischen Nutzen erbringt, weil dieser in der Regel ein höheres Einkommen erzielt als die Frau (vgl. ebd.). Trotz der Tatsache, dass erwerbstätige Frauen oft unter Doppelbelastung standen, waren ihre Mobilitätsmöglichkeiten eingeschränkt (vgl. WDR 1975).

Das Thema der Doppelbelastung wird im folgenden Satz aufgegriffen. „die fenster sind von frauen geputzt worden, die autos meistens von männern“ fungiert als ironische Anspielung darauf, dass die Reinigungsarbeit nicht ausschließlich von Frauen verrichtet würde. Wie Esther Vilar in der Debatte gegen Alice Schwarzer aus dem Jahr 1975 behauptete, würden (in Deutschland) die meisten berufstätigen Männer ebenso viel Nebenarbeiten im Haushalt verrichten wie ihre berufstätigen Frauen: „[...] sie spülen zwar nicht immer das Geschirr und so, aber sie machen die Gartenarbeit, sie waschen das Auto; sie machen auch Nebenarbeiten, die wichtig sind“ (WDR 1975: 36’58’’–37’10’’).

Alice Schwarzer äußerte ein Gegenargument, dass sich die Gartenarbeit und das Autowaschen nicht mit alltäglich verrichteten Tätigkeiten wie Geschirrspülen vergleichen ließe. Im Interview stellt sie fest, dass 1/3 der Männer (in Deutschland) laut den damaligen Studien von Helge Pross weder im Haushalt noch bei der Kindererziehung mithalf. Dass sie manchmal ihr Auto wuschen, das sie auch selbst verwendeten, würde die Frau nicht entlasten.

Zwar gab es natürlich in Deutschland sowie in Österreich Männer, die ihre Frauen unterstützten, trotzdem blieb die Hausarbeit eine unbezahlte Frauenarbeit.

Beispiel 7: Parallelismus

eine maschine macht immer eine naht. es wird ihr nicht langweilig dabei. sie erfüllt dort ihre pflicht, wohin sie gestellt ist. jede maschine wird von einer angelerten näherin bedient. es wird der näherin nicht langweilig dabei. auch sie erfüllt eine pflicht. (Jelinek 1975: 8f)

Wie ich bereits im Kapitel 5.1.1 in Bezug zur Gestaltung des Buchumschlags der slowakischen Übersetzung erläutert habe, zieht sich die Metapher des Nähens sowie der damit verbundenen Motive Nadel, Naht und Nähmaschine durch den Roman hindurch.

Der Parallelismus in unserem Beispiel verdeutlicht die Objektifizierung der Frau innerhalb der patriarchalen Gesellschaft. Sie folgt den festgeschriebenen Rollenbildern, die sie früh in ihrer familiären Umgebung erlernte. Etwaige Abweichungen von den gesellschaftlichen Normen können fatale Konsequenzen nach sich ziehen, wie wir es an der Figur von Paula beobachten konnten. Ihre erste Abweichung von der „geraden Naht“ beginnt mit der Einschreibung zur Schneiderlehre: „die mutter sagt: paula, du MUSST verkäuferin werden oder hausfrau“ (Jelinek 1975: 26).

Diese Anstellungen sind die vorgeschriebenen gesellschaftlich geprägten Zukunftsaussichten von Frauen, die unausweichlich mit der Abhängigkeit vom Mann einhergehen. Die Zukunftsaussichten werden sowohl von Frauen als auch von Männern an ihre Kinder weitergegeben. Im Roman ist es Paulas Mutter, die sich am meisten über Paulas „saubere“ Zukunftspläne aufregt:

schlag dir das aus dem kopf! bevor es dir der vatter und der gerald rausschlagen. gleich sag ich es dem vatter und dem gerald. gleich! (Jelinek 1975: 28)

Paulas Mutter empfindet eine tiefe Verbitterung gegenüber ihrem eigenen Leben, sodass sie ihrer Tochter keine sozial abgesicherten Lebensumstände durch das Leben auf eigenen Beinen ermöglichen will. Die Mutter verleumdet ihre Resignation und Enttäuschung und hebt hervor, dass die Tochter ebenso hart zu arbeiten hat wie sie. Die Erzählinstanz vermittelt zunächst das vermeintliche Desinteresse der Mutter an Kultur und Reisen in der dritten Person.

Anschließend wird die Stimme der Mutter aus der Ich-Perspektive dargelegt:

7a

sie war höchstens 3 mal im leben im kino, und es hat ihr nicht gefallen und sie nicht interessiert. und sie war froh, wie sie wieder zuhause war. (Jelinek 1975: 27)

wie mein vatter noch gelebt hat, hab ich für ihn geschuftet, und dann hab ich für deinen vatter weitergeschuftet und für den gerald, und jetzt, wo du alt genug bist, um mit mir zu schuften, willst du plötzlich nicht mehr sondern die saubere schneiderei lernen. (Jelinek 1975: 27f)

Die externe Vermittlung aus der dritten Person könnte darauf hindeuten, dass es sich nicht wirklich um die Gedanken der Mutter handelt, sondern vielmehr um den Standpunkt, den sie nach außen vertritt (vgl. 7a).

Die Erzählstimme wird von Weirauch (2016: 9) als personaler Erzähler bezeichnet, der die Wirklichkeit durch seine Subjektivität beziehungsweise perspektivische Darstellung bewusst oder unbewusst verzerren kann. Die satirische Perspektivierung der Handlung führt dazu, dass der Erzähler die Rezipient*innen bewusst dazu anleitet, seine Behauptungen, Beschreibungen und Kommentare zu hinterfragen, sich zu positionieren und sich selber eine Meinung zu bilden. Demzufolge ähnelt unser Erzähler in seinem Vorgehen dem eines unzuverlässigen Erzählers. Dies kann insofern angenommen werden, als die Leserschaft die Schilderungen des Erzählers nicht unreflektiert übernehmen kann, sondern zu deren kritischer Hinterfragung angeregt wird.

Der sprunghafte jedoch flüssige Übergang zwischen den Erzählstimmen beziehungsweise Perspektiven, der ohne die Markierung einer direkten Rede erfolgt, kann von unaufmerksamen Leser*innen leicht überlesen werden. Einer von diesen Übergängen lässt sich am Beispiel 7a und 7b erkennen. Die scheinbar unmittelbare Wiedergabe der Figurenstimme (vgl. Beispiel 7b) erzeugt bei Rezipient*innen den Eindruck besonderer Nähe und Authentizität, obwohl die Äußerung weiterhin narrativ vermittelt bleibt.

Der Vergleich zwischen Maschine und Frau beschränkt sich nicht allein auf die Hauptfiguren Paula und Brigitte. Man erkennt die gesellschaftlich geprägten Verhaltensmuster deutlich auch an Paulas Mutter. Die Erzählinstanz konstatiert zwar Paulas Mutter sei froh gewesen nach kulturellen Veranstaltungen endlich nach Hause zu kommen, es ist jedoch bedenklich, inwiefern sie sich zu Hause wohlfühlte, wenn sie für die Männer im Haus „schuftet“ musste, die es aber nie zu schätzen wussten und oftmals übergriffig wurden.

Am Beispiel von Paulas Mutter wird gezeigt, wie die Frau in der patriarchalen Gesellschaft in einen monotonen, unerfreulichen Lebensalltag verfällt und ihre Wünsche und Träume unterdrückt. Sie arbeitet wie eine Maschine – verrichtet Tag für Tag Tätigkeiten, die ihr keine Freude bereiten und für die sie kaum oder gar nicht entlohnt wird. Der Satz „es wird der näherin nicht langweilig dabei“ lässt sich doppeldeutig interpretieren: Einerseits kann der Satz in seiner wörtlichen Bedeutung implizieren, dass die Frau einer abwechslungsreichen

Tätigkeit nachgeht und andererseits, dass sie dermaßen viel zu tun hat, dass ihr keine Zeit für Langeweile übrigbleibt. Vor dem Hintergrund, dass die Frauen am Fließband arbeiten, lässt sich annehmen, dass die letztere Assoziation zutreffend ist.

Die Frau erfüllt „ihre Pflicht“ ebenso wie die (Näh-)Maschine ihre Funktion erfüllt. Auf der einen Seite wird die Frau mit einer Maschine verglichen und auf der anderen, die Maschine mit einer Frau. Die Analogisierung von Frau und Maschine verdeutlicht, dass beide primär über ihre Pflichterfüllung definiert werden sowie über die Tatsache, dass Frauen gesellschaftlich und rechtlich benachteiligt sind: „sie erfüllt dort ihre pflicht, wohin sie gestellt ist“ bezieht sich dementsprechend nicht nur auf die Maschine, sondern auch auf die Frau.

Beispiel 8: Ironie

hier gedeiht zufriedenheit, das sieht man. (Jelinek 1974: 9)

Anhand von ironischen Bemerkungen dekonstruiert Jelinek den Heimatmythos. Mit der Vorstellung von Heimat verbindet man im kollektiven Bewusstsein häufig positive Gefühle. Der Begriff „Heimat“ ist allerdings ein abstraktes Konstrukt, mit dem man Gefühle von Sicherheit, Geborgenheit und Schutz verbindet – ähnlich wie mit dem Begriff „Familie“.

„Heimat“ nimmt die Funktion eines symbolischen Platzhalters ein, weil es schließlich die sozialen Umstände und das unmittelbare Umfeld sind, die die Lebensbedingungen und die damit verbundene emotionale Gefühlslage beeinflussen.

Der unreflektierte Rückgriff auf den Heimatbegriff und seine literarische beziehungsweise künstlerische Darstellung hängt mit der Verschleierung der Realität und der Idealisierung der gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse zusammen. Jelinek greift diese Annahme in ihrem Werk auf, dekonstruiert die idealisierte Darstellung österreichischer Heimat (Schönheit der alpinen Landschaften, Zufriedenheit der Bewohner*innen, identitätsstiftende Traditionen) und appelliert an die Leserschaft, sich kritisch mit dem Heimatbegriff sowie mit gesellschaftlichen und historischen Ereignissen Österreichs auseinanderzusetzen.

Jelineks rhetorische Strategie zur Beeinflussung von Meinungen und Verhalten der Leser*innen beruht einerseits auf der ästhetischen Hervorhebung des „Schönen, Frohen und Guten“ durch Großbuchstaben (Degner 2022: 92), wie zum Beispiel: „kennen sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügel?“ (Jelinek 1975: 7). Andererseits bringt Jelinek

die idealisierten Vorstellungen der Heimat mittels rhetorischer Stilmittel zum Ausdruck, deren Wirkung auf Ironie beruht.

Im Beispiel 8 wird auf die visuelle Wahrnehmung zurückgegriffen: „das sieht man“. Jelinek bezieht sich auf das metaphorische Konzept: „Wissen ist Sehen“ (Schmitt 2018: 7) beziehungsweise auf die von Lakoff und Johnson definierte konzeptuelle Metapher „I see“ – „Ich weiß“. Durch die ironische Aufladung des Satzes entsteht eine semantische Umkehrung der ursprünglichen Metapher. An unserem Beispiel wird ersichtlich, inwiefern die Erzählinstanz dem äußeren Schein Glauben schenkt oder schenken will und somit das subjektive Empfinden und die psychische Verfassung von Frauen, die in der Fabrik arbeiten, ausklammert. Die Erzählinstanz imitiert die Scheinheiligkeit der patriarchalen Gesellschaft.

Jelinek beschreibt das Schöne, Frohe und Gute als unumstößliche Tatsachen. Ihre Argumente erweisen sich jedoch als wenig tragfähig und basieren in der Regel auf Mythen oder kulturell geprägten Annahmen, die ausschließlich auf einer äußeren Beobachtung basieren.

Im Kontext der vorangehenden und nachfolgenden Aussagen lässt sich erkennen, dass die Frau als „vorprogrammiert“ erscheint und somit auch auf der Ebene des inneren Erlebens mit einer Maschine verglichen wird. Die Erzählinstanz schließt die Individualität und die Existenz einer weiblichen Persönlichkeit aus und erklärt die Entscheidungen der Hauptfiguren konsistent als Produkt eines ins Bewusstsein eingeschriebenen stereotypen Verhaltensmusters beziehungsweise ihrer natürlichen Dränge: „paula ist eher schlechter als eine läufige hündin, welche aus instinkt nicht dagegen ankämpfen kann“ (Jelinek 1975: 254).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jelinek die Oberflächlichkeit, den Leichtsinn des Glaubens an Mythen sowie die Ohnmacht der Frau, sich aus dem patriarchalen System zu befreien, beanstandet.

Beispiel 9: Doppeldeutigkeit

auch hier nähen frauen, was ihnen liegt. sie nähen nicht, was ihnen liegt, sondern das nähen an sich liegt den frauen schon im blut. sie müssen dieses blut nur noch aus sich herauslassen. hier handelt es sich um eine ruhige weibliche arbeit. (Jelinek 1975: 9)

Eine weitere rhetorische Strategie Jelineks ist das Spiel mit der Mehrdeutigkeit, wobei sie stets auf die gesellschaftliche Beziehung der Frau Bezug nimmt. Im Beispiel 9 wird verdeutlicht, dass die Näherinnen in der Fabrik für andere Menschen arbeiten, genauer gesagt für den Konzern. Das Verb „liegen“ impliziert im ersten Satz „der Neigung oder natürlichen Begabung einer Person entsprechen“ (vgl. DWDS 1969), was implizit auf die Fähigkeiten der

Näherinnen hindeutet. Die Deutung des Satzes wird durch die syntaktische Struktur des Relativsatzes gesteuert.

Die Adversativkonstruktion des nächsten Satzes und der Einschub, der auf den vorigen Satz verweist, engt die Bedeutung des Verbs in unserem Beispiel ein: Die Frauen in der Fabrik sind keine Schneiderinnen, die oftmals auch für sich selbst etwas nähen, sondern Arbeiterinnen, die die Unterwäsche für Fremde anfertigen. „sie nähen nicht, was ihnen liegt“ greift auf die Tatsache zurück, dass die Frauen während der Arbeit keine Handlungsmacht haben und nur die Tätigkeit ausüben, die ihnen vorgegeben wurde.

Die fehlende Selbstbestimmung fehlt den Frauen nicht nur in ihrem professionellen Leben, sondern auch in ihrem privaten. Sie befinden sich sozusagen in einem Teufelskreis von Abhängigkeit und Unterwürfigkeit, weil ihre Arbeit einerseits schlecht oder gar nicht entlohnt wird. Von Anerkennung ihrer Leistungen im eigentlichen Sinne kann nicht gesprochen werden.

An diesem Punkt lassen sich Überlegungen von Alice Schwarzer anbinden. In der WDR-Debatte *Alice contra Esther* von 1975 reagierte sie auf die Argumente von Esther Vilar, dass die Frau das Gehalt ihres Mannes bekommt und die Hausarbeit somit keine „Gratarbeit“ ist, mit den Worten: „Sie [die Frau] wird ernährt und gekleidet, wenn sie Glück hat“ (WDR 1975: 13’5’’). In diesen Worten schwingen einerseits Ironie und andererseits Kritik mit.

Schwarzer reflektiert das Bedürfnis nach einer fairen finanziellen Vergütung von Frauen, setzt sich für die Gleichberechtigung von Frauen auf dem Arbeitsmarkt ein und plädiert für eine gerechte Verteilung häuslicher Aufgaben. Sie thematisiert im Zitat, inwiefern die Frau in einer patriarchalen Gesellschaft vom Ehemann abhängig ist und unterstreicht die Absurdität der Unterwürfigkeit, die gesellschaftlich von der Frau gegenüber ihrem Mann erwartet wird. Der Zusatz „wenn sie Glück hat“ deutet geradewegs darauf hin, dass das Leben der Frau von ihrem Mann abhängt und von seinem Wohlwollen. Sie selbst kann mit ihrem niedrigen beziehungsweise nicht vorhandenen Verdienst ihre Lebenslage kaum verändern. Die Sorge um das Wohl ihrer Kinder ist ebenfalls ein Grund dafür, warum die Frau bei ihrem Mann bleibt, auch wenn sie kein „Glück“ hat, so wie Paula zum Beispiel.

Der Satz „das nähen an sich liegt den Frauen schon im Blut“ impliziert, dass das Nähen sozusagen das Ideal der weiblichen Arbeit ist und die Frauen dafür „geschaffen“ wären, dieser nachzugehen. Das Verb „liegen“ ist semantisch polyvalent und zugleich Bestandteil einer festen Wendung. Einerseits greift die Erzählinstanz auf stereotype Vorstellungen von

„weiblicher Arbeit“ zurück und andererseits deutet sie auf den Mangel der weiblichen Autonomie hin.

5.2 Intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat

In Anlehnung an Reiß (1971: 38) ist in formbetonten Texten eine „Analogie der Form“ zwischen Ausgangstext und Translat anzustreben. Aufgrund sprachstruktureller sowie semantischer Unterschiede ist es nicht ausnahmslos möglich, äquivalente Entsprechungen der ausgangssprachlichen Formulierungen in der Zielsprache zu erschließen. Auf der Basis dieser Überlegungen wird im Rahmen des folgenden Kapitels Anton Popovičs Ansatz *System of Expressive Changes* herangezogen, um etwaige morphosyntaktische Verschiebungen zu kategorisieren und Überlegungen zu der Adäquatheit einer Auswahl von Übersetzungsentscheidungen anzustellen.

Unterschiedliche sprachspezifische Faktoren sind für die Wahl der Übersetzungsstrategie maßgeblich. Zum Beispiel sind es sprachtypische Stilstrukturen wie die Tendenz zum Nominalstil oder zum Verbalstil. Im Gegensatz zum Deutschen, wo der Nominalstil auch in gängiger Kommunikation üblich ist, findet im Slowakischen der Nominalstil vorwiegend in formalen und bürokratischen Kontext Einsatz. Einen ähnlichen Anwendungsbereich findet im Slowakischen auch das Passiv, das man größtenteils in administrativen, publizistischen oder geschäftlichen beziehungsweise akademischen Kontexten vorfindet (vgl. Lagerová & Harajová 2024: 164). Das Passiv lässt sich im slowakischen ausschließlich mit bestimmten Übergangsverben bilden, was semantisch bedingt ist. Die reflexive Passivform ist gängiger in der aktiven Kommunikation und wird zum Ausdruck einer sich wiederholenden Tätigkeit verwendet (vgl. ebd.). Das Passiv trägt sowohl im Slowakischen als auch im Deutschen die Funktion der Differenzierung von Bedeutungsnuancen und hebt das Patiens hervor.

Beispiel 1: Passiv

1a Vorgangspassiv vs. periphrastisches Passiv

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
außer brigittes körper werden zur gleichen zeit	okrem brigittinho tela sú v tom istom čase hodené na trh aj mnohé iné telá.	außer brigittas körper sind

noch viele andre körper auf den markt geworfen.		zur selben zeit geworfen auf den markt auch mehrere andere körper.
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.	jediné, čo je v tejto veci pozitívne na brigittinej strane, je kozmetický priemysel. a textilný priemysel. brigitta má prsia, stehná, nohy, boky a šušku.	das einzige, was ist in dieser sache positiv auf brigittas seite, ist die kosmetische industrie. und die textilindustrie. brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse.
(Jelinek 1975: 17)	(Bžochová-Wild ² 2004: 18)	

Im Ausgangstext wird eine Handlung beschrieben, die mit dem Vorgangspassiv ausgedrückt wird. Das Agens bleibt durch die Passivkonstruktion verborgen, es lässt sich jedoch aus dem Kontext erschließen. Hinter dem Agens verbirgt sich das gesellschaftliche System, in dem die Objektifizierung des weiblichen Körpers als akzeptierter Standard erscheint. Der Ausdruck „auf den Markt werfen“ stammt aus der Wirtschaftssprache und steht sinnbildlich für „in den Handel bringen“ (vgl. Dudenredaktion ¹o. J.). Die Beschreibung des Frauenkörpers verdeutlicht, dass innerhalb des patriarchalen Systems nicht die Frau selbst über ihre Zukunft bestimmt, sondern der Mann, der – ähnlich wie beim Erwerb einer Ware auf einer Versteigerung – die Auswahl trifft. Die Gleichsetzung der Frau mit einer Ware negiert jede Form weiblicher Individualität und Selbstbestimmung. In diesem Zusammenhang zeigen sich Wortfelder, die die Frau als Objekt darstellen: wegwerfen (Jelinek 1975: 38), genießen (ebd.), gebrauchte frau kaufen (1975: 23). Nicht nur Frauen, sondern auch Männer werden im Roman als Ware dargestellt. Im Gegensatz zu Frauen jedoch werden Männer „instrumentalisiert“ und nicht „objektifiziert“. Diesen Gedanken veranschaulicht das folgende Beispiel: „die zukunft von brigitte liegt in heinz. gute fachleute sind mangelware“ (Jelinek 1975: 36).

Die weiblichen Figuren im Roman werden zu sexuellen und wirtschaftlichen Zwecken ausgenutzt, wie zum Beispiel Brigitte. Brigitte versucht mit allen Mitteln Heinz und seine Eltern zu überzeugen, dass sie eine tüchtige zukünftige Ehefrau abgibt. Sie glaubt jedoch nicht an ihre eigenen Qualitäten. Ihr mangelndes Selbstbewusstsein drängt sie dazu, ihren Körper an Heinz zu „verkaufen“ und einen großen Wert auf ihr Äußeres zu legen. Genauer

gesagt verdrängt sie ihre eigene Persönlichkeit zugunsten idealisierter Vorstellungen von einem angemessenem Verhalten und äußerem Erscheinungsbild. Sie übernimmt Hausarbeiten bei den Eltern von Heinz, die gewöhnlich nicht von einer zukünftigen Schwiegertochter erwartet würden, wie etwa das Putzen der Toilette. Ähnlich wie bei Heinz, finden auch bei seinen Eltern Brigittes Bemühungen und Haushaltshilfe keine Anerkennung, weil sie Brigitte als sozial minderwertig betrachten. Brigittes unmittelbares Umfeld stellt ihre Fähigkeiten infrage und lässt sie zunächst als hasserfüllte Sisyphosfigur erscheinen.

Im Slowakischen wird ein ähnliches Bild der sexuellen und kapitalistischen Ausbeutung der Frau konstruiert. In unserem Beispiel wird wie im Deutschen das Passiv genutzt, das sogenannte „opisné pasívum“ (periphrastisches Passiv). Das periphrastische Passiv wird mit perfektiven Verben gebildet (Sokolová 1993: 47f). Perfektive Verben drücken eine „zeitliche Begrenzung eines Geschehens“ aus (Dudenredaktion 20. J.). Es wird eine einmalige Handlung zu einem bestimmten Zeitpunkt beschrieben – mehrere Körper werden parallel zum gleichen Zeitpunkt auf den Markt geworfen.

Im Deutschen wird durch das Vorgangspassiv der Handlungsverlauf in den Vordergrund gestellt. Das Passiv steht im Präsens. Das Tempus sowie die kontextuelle Präzisierung des temporalen Adverbials tragen zur zeitlichen Präzisierung der Handlung bei. Es handelt sich um einen aktuellen Vorgang, der von mehreren Frauen in Brigittes Alter zeitgleich innerhalb der bestehenden sozialen Strukturen erfahren wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Formen des Passivs dieselbe Funktion einnehmen. Durch die Anonymisierung des patriarchalen gesellschaftlichen Systems lassen sie es als alternativlos und stabilisiert erscheinen.

1b Kausatives Passiv (Faktitivkonstruktion)

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
brigitte will ihre zukunft gemacht bekommen. (Jelinek 1975: 15)	brigitta chce svoju budúcnosť dostať hotovú. (Bžochová-Wild 2004: 17)	brigitta will ihre zukunft gekommen fertig.

Im folgenden Beispiel wird im Ausgangstext eine Passivumschreibung mit dem Verb „bekommen“ verwendet. Das Agens ist aus dem Kontext nachvollziehbar: Der Handelnde soll Heinz sein. Brigitte nimmt in diesem Satz die passive Rolle einer potentiellen Empfängerin ein. Die Passivumschreibung weist einen umgangssprachlichen Ton auf. Die Kollokation des abstrakten Begriffes „Zukunft“ mit der Verbkonstruktion „gemacht bekommen“ wirkt

semantisch ungewöhnlich. Das Wort „Zukunft“ verbindet man typischerweise mit Verben wie „gestalten“, „sichern“, „planen“ oder „bestimmen“ (DWDS o. J.). Es lässt sich erkennen, dass die Verben eine aktive Handlung implizieren, wohingegen die Passivkonstruktion in unserem Beispiel die Sicherung der Zukunft wie die Zustellung eines Pakets erscheinen lässt.

Im Slowakischen stellt die eingesetzte Passivkonstruktion keine eigene Kategorie dar. Die grammatische Struktur, die die Funktion eines Passivs einnimmt, nennt sich „perifrastická konštrukcia so slovesom dostat“ („periphrastische Konstruktion mit dem Verb bekommen“). Es handelt sich um eine umschreibende Formulierung, die die passive Rolle des Patiens hervorhebt. Diese Konstruktion weist jedoch auch im Slowakischen keine etablierte funktionale bzw. idiomatisierte Bedeutung auf.

Der Einsatz des Passivs in Verbindung mit einer ungebräuchlichen Kollokation erzeugt einen verfremdenden Effekt. Das Ziel dieser Formulierung ist es, die Absurdität der passiven Einstellung der Frau innerhalb des patriarchalen Systems, das sie in diese Position der Abhängigkeit und Unterwürfigkeit drängt, sprachlich auszudrücken. Einerseits liegt es an der Tatsache, dass Frauen Ende des 20. Jahrhunderts grundsätzlich weniger verdienten als Männer (vgl. Walterskirchen 1979: 12) und andererseits an den normativen Rollenbildern:

Die Haushaltszugehörigkeit der ledigen Töchter zu ihrem Elternhaus wirkte sich wie bei den verheirateten Frauen negativ auf ihren Lohn aus, da ihr Einkommen eben als Zuverdienst angesehen wurde. (Dörfler 2016: 19)

Beispiel 2: Kulturspezifische Lexik

Im folgenden Beispiel werde ich auf den Begriff des Heimatromans eingehen und seine Übertragbarkeit auf den slowakischen Kulturraum diskutieren. Der Heimatroman ist ein Genre der Trivialliteratur, der charakteristisch für den deutschsprachigen Raum ist (vgl. Janecová 2024). Der Ursprung des Heimatromans lässt sich auf den Beginn des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen (vgl. Konzett 2000: 1119; Janecová 2024: 527). Der Heimatroman gewann insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus an Bedeutung und wurde von antisemitischen Autor*innen für die Propagierung der nationalsozialistischen Ideologie eingesetzt (vgl. ebd.). Im Laufe der Zeit verbreitete er sich über die Grenzen der deutschsprachigen Literatur hinaus und nahm unterschiedliche zielkulturelle Formen an.

In der slowakischen Literatur des 20. Jahrhunderts wurden Autor*innen wie zum Beispiel Milo Urban vom Genre des Heimatromans inspiriert (vgl. Janecová 2024: 526). Mitte des 20. Jahrhunderts lassen sich ebenfalls Einflüsse der literarischen Strömung des Ruralismus sowie des sogenannten literarischen Agrarismus (literárny agrarizmus)

beobachten. Sowohl der Ruralismus als auch der literarische Agrarismus weisen Berührungspunkte mit dem Heimatroman auf, weil sie den ländlichen Raum und das Bauernleben idealisieren und soziokulturelle Veränderungen in der Gesellschaft reflektieren. Während der Ruralismus und der literarische Agrarismus den Verlust der traditionellen Werte innerhalb einer sich modernisierenden Gesellschaft reflektiert, befasst sich der Heimatroman mit der Darstellung der ländlichen Umgebung aus einer romantisierenden und klischeehaften Perspektive (vgl. DWDS 2020). Die Schnittstelle dieser Strömungen bildet die Mystifizierung der Natur und der Erde als Ressource und Schicksal des menschlichen Lebens (Janecová 2024: 526).

Laut Tamara Janecová (2024) gibt es weder in der tschechischen noch in der slowakischen Literatur eine einheitliche Übersetzung des Begriffes „Heimatliteratur“. Im akademischen Kontext wird oft auf bedeutungsähnliche Begriffe zurückgegriffen wie etwa: vlastenecký rurálny román (Interlinearübersetzung: patriotischer Bauernroman), román z domoviny (Interlin.: Roman aus der Heimat), literatúra domáceho svojrázu (Interlin.: Literatur heimischer Eigenart).

Die Begriffe weisen einen wissenschaftlichen Ton auf und würden in Bezug auf das sprachliche Register mit Jelineks poetischem Gestus nicht in Einklang stehen. In unserem Beispiel entschied sich Bžochová-Wild für die Übersetzung „zošitový román“ (Heftroman). Heftromane lassen sich ebenfalls zur Trivilliteratur einordnen, weisen jedoch nicht zwangsläufig einen charakteristischen landschaftlichen beziehungsweise regionalen Bezug auf. Der Begriff „Heftroman“ fungiert vielmehr als Oberbegriff verschiedener Genres wie zum Beispiel Liebes- oder Kriminalromane (Nutz & Schlögel 1986: 135). Der Heimatroman wird stärker mit der „guten alten Zeit“ verbunden, mit Natur, Traditionen und Gemeinschaftsleben (vgl. 1986: 177).

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
dies ist kein heimatroman. dies ist auch kein liebesroman, selbst wenn das so aussieht. obwohl dies scheinbar von der heimat und der liebe handelt, handelt es	toto nie je zošitový román. toto nie je ani ľúbostný román, aj keď to tak vyzerá. hoci je to zdanlivo zošitový román, predsa to nie je o láske a domovine.	dies ist kein heftroman. dies kein ist auch liebesroman, selbst wenn das so aussieht. obwohl ist dies scheinbar ein heftroman, trotzdem das

doch nicht von der heimat und der liebe.		nicht ist über die liebe und die heimat.
(Jelinek 1975: 215f)	(Bžochová-Wild ² 2004: 163)	

Dadurch, dass sich das Genre des Heimatromans im deutschsprachigen Kulturraum entwickelte und etablierte sowie kulturell geprägte Merkmale aufweist, würde die Verwendung einer wörtlichen Übersetzung eine nähere Erläuterung in der slowakischen Zielkultur erfordern. Bžochová-Wild entschloss sich für eine domestizierte Übersetzungslösung (vgl. Venuti 2018). Die Übersetzerin setzt voraus, dass die Leserschaft bereits durch die explizite einmalige Erwähnung der Heimat und der Liebe (domovina a láska) den zentralen Stellenwert dieser zwei Themen innerhalb des Romans erschließen. Die Wiederholung von „der heimat und der liebe“ wird ausgelassen und die Funktion der Doppelung durch die Wiederaufnahme des Begriffes „zošitový román“ (Heftroman) erhalten. Die Wortwiederholung trägt in diesem Beispiel die Funktion der Kritik an der Oberflächlichkeit beziehungsweise schematischen Wahrnehmung komplexer Verhältnisse. Die Erzählinstanz nimmt die Rolle eines Erklärers ein, der einen Interpretationsweg vorgibt. Es ist jedoch schlussendlich die Entscheidung der Leser*innen, welche Schlüsse sie daraus ziehen und welche Denk- und Handlungsmuster sie entwickeln. Trotz der Substitution des Begriffes „Heimatroman“ wird die Funktion des Appells inmitten des appellativen Geflechts beibehalten.

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
manchmal am abend fahren die fahrräder ihre be- sitzerinnen nach hause. heim. die heime stehen in derselben schönen land- schaft.	niekedy večer bicykle odvezú svoje majiteľky domov. domov. domovy stoja v tej istej peknej krajine.	manchmal am abend die fahrräder fahren ihre besitzerinnen nach hause. nach hause. die häuser/die heime stehen in derselben schönen landschaft.
(Jelinek 1975: 9)	(Bžochová-Wild ² 2004: 12)	

Im folgenden Beispiel erkennen wir im Ausgangstext eine stilistische Absetzung des Wortes Heimat, das die Funktion einer Ellipse einnimmt. Die Ellipse bricht den Textfluss und

unterstreicht die Bedeutung dieses Begriffs als Schlüsselkonzept des Romans. Es wird ein Übergang zwischen „zu Hause“ und „Heim“ geschaffen.

Das „Heim“ beziehungsweise die „Heimat“ werden im Roman in emotional aufgeladenen Kontexten eingesetzt. Der Begriff „Heimat“ wird von „Heim“ abgeleitet und ruft gemeinhin Vorstellungen von Sicherheit, Zugehörigkeit und Ruhe hervor (vgl. Moritz 1981: 674). Laut Duden ist der Begriff „Heimat“ ebenso wie „Heimatroman“ auf den deutschen Sprachraum beschränkt (vgl. Korfkamp & Steuten 2021: 10). Mit dem Wortstamm „heim“ werden Wörter wie „heimkehren“, „heimgehen“ gebildet, die stärker emotional aufgeladen sind wie zum Beispiel „nach Hause gehen“ (Moritz 1981: 674). Der Ausdruck „zu Hause“ trägt in unserem Beispiel eine wesentlich neutralere Bedeutung. Im Unterschied zu „Heim“ und „Heimat“ weist „zu Hause“ einen weniger starken Bezug zur Landschaft und zum „Vaterland“ auf.

„die fahrräder fahren ihre besitzerinnen nach hause“ verweist auf einen konkreten Ort, wohingegen „heim“ im nächsten Satz die innere Verbundenheit der Arbeiterinnen mit diesem Ort beschreibt – das Heim als Verkörperung der gesicherten Zukunft. Im Slowakischen wird der assoziative Gedankensprung zwischen „nach hause“ und „heim“ ausgelassen beziehungsweise getilgt. Zwar existiert das Wort „domovina“ im Slowakischen, das die Bedeutung „rodná krajina, vlast', domov“ (Heimatland/Geburtsland, Heimat, Heim/Zuhause) trägt, Bžochová-Wild entschied sich jedoch gegen die Verwendung dieses Begriffes (vgl. Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV³ o. J.). Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Pluralform „domoviny“ vielmehr mit „Heimat“ beziehungsweise „Heimatland“ verbunden wird als mit einem einzelnen Haus, einem Heim. Einerseits wird die repetitive Wirkung durch die Wiederholung desselben Wortstamms „domov“ beibehalten und somit der Stellenwert des Zuhauses innerhalb des Romans hervorgehoben. Andererseits wird jedoch die assoziative Ebene des Heims als Ort der Geborgenheit, Vertrautheit und Sicherheit getilgt.

Juraj Dolník (²2013: 83f) bietet in seinem Werk zur systemischen Linguistik eine umfangreiche Kategorisierung von Sprachen aus verschiedenen Perspektiven. Basierend auf Dolníks Ausführungen würde die deutsche Sprache einerseits zum westeuropäischen Sprachbund und andererseits zum mitteleuropäischen Sprachbund gehören. Für die Einordnung zum westeuropäischen Sprachbund spricht die Tatsache, dass man in der deutschen Sprache zur analytischen Flexion tendiert wohingegen Slowakisch zu typisch flektierenden (synthetischen) Sprachen zählt. Deutsch ist eine Mischform aus analytischer und flektierender Sprache, die introflektierende Merkmale aufweist. Im Deutschen treten Umlaute und Ablaute wesentlich häufiger auf als im Slowakischen (vgl.²2013: 90).

Im folgenden Beispiel sehen wir im Ausgangstext den Einsatz des Umlauts „ö“ bei der Steigerung eines Adverbs. „Noch“ ist ein einsilbiges Adverb, dass in der Regel nicht gesteigert wird. Nur einige wenige Adverbien werden im Deutschen gesteigert wie zum Beispiel „oft“ oder „wohl“ (vgl. Dudenredaktion ³o. J.). In diesem Fall bildet „noch und nöcher“ eine feste Redewendung, die sich als Synonym zu „in Hülle und Fülle“ verstehen lässt (vgl. DWDS 2025b).

Im Slowakischen ist die Steigerung der Adverbien durch ihre Verwandtschaft mit den Adjektiven bedingt (Dvonč 1996: 581). Bei der regelmäßigen Steigerung werden Suffixe -šie und -ejšie an den Wortstamm der Adverbien angehängt. Das Adverb „až“ ist kein steigerbares Adverb. Es ist weder von einem Adjektiv abgeleitet noch semantisch graduierbar.

Bžochová-Wild wählte eine wörtliche Übersetzung der Struktur der Redewendung „noch und nöcher“, die im Deutschen als idiomatische Einheit mit konventionalisierter Bedeutung verstanden wird und beim Rezeptionsprozess nicht auf die Bedeutung ihrer Einzelbestandteile zurückgeführt wird. In der Zielsprache jedoch weist die Übersetzung „až a ažšie“ keinen idiomatischen Charakter auf und dadurch kann die Steigerung von „až“ die Leser*innen befremden. Die Bedeutung „až a ažšie“ lässt sich jedoch aus dem Kontext ableiten, da die slowakische Wendung „až až“ eine ähnliche Bedeutung wie „noch und nöcher“ trägt.

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
obwohl ihr pappa selber kinder gemacht hat noch und nöcher. (Jelinek 1975: 155)	hoci jej ocko sám robil deti až a ažšie. (Bžochová-Wild ² 2004: 119)	obwohl ihr pappa selbst gemacht kinder bis und bissier (noch weiter).

Hinsichtlich der arealen Einordnung lässt sich Deutsch als Teil des mitteleuropäischen Sprachbunds betrachten (Dolník ²2013: 83f). Aus dieser Perspektive fungiert Deutsch als zentrale Sprache des mitteleuropäischen Sprachbunds, zu dem unter anderem auch Slowakisch, Tschechisch und Ungarisch gehören. Zwischen diesen Sprachen bildet sich eine sogenannte „sprachliche Konvergenz“ (Dolník ²2013: 84). Unter diesem Begriff verstehen wir die Wechselwirkung zwischen Sprachen benachbarter Ethnien, die zwar unterschiedlicher Abstammung sind, sich jedoch strukturell annähern (vgl. ebd.). Die strukturelle Annäherung

erfolgt unter anderem auf der semantischen und lexikalischen Ebene, wie im folgenden Beispiel ersichtlich.

Beispiel 3: Entlehnung eines deutschen Lexems ins Slowakische

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
sie nähen. sie nähen mieder, büstenhalter, manchmal auch korsetts und höschen. (Jelinek 1975: 8)	ženy šijú. šijú mídre, podprsenky, niekedy aj korzety a nohavičky. (Bžochová-Wild ² 2004: 12)	frauen nähen. sie nähen mieder, büstenhalter, manchmal auch korsetts und höschen.

Es lässt sich erkennen, dass Bžochová-Wild das kulturell geprägte Wort „Mieder“ im Slowakischen beibehält. „Mieder“ wird an die Schreibweise und an die grammatischen Regeln des Slowakischen angepasst. Bžochová-Wild entschied sich für eine verfremdende Übersetzung, weil „mídre“ kein idiomatisches Wort in Slowakischen darstellt. Es handelt sich um eine Entlehnung aus dem Deutschen, um auf den soziokulturellen Kontext der Ausgangskultur zu verweisen.

Durch die Verfremdung des zielsprachlichen Textes wird den Leser*innen bewusst, dass sie eine Übersetzung lesen. Aus dem Kontext wird deutlich, dass „mídre“ ein Kleidungsstück darstellen. Im Slowakischen gibt es die Bezeichnung „živôtik“ für einen Teil einer Trachtenkleidung, der eine ähnliche Funktion sowie äußerliche Erscheinung aufweist wie ein Mieder. Man könnte ihn als ärmellose Weste beschreiben, die von den Schultern bis zur Taille reicht. Das Mieder wird von Grimm & Grimm 2025 als „weibliches kleidungsstück, leibchen ohne ärmel. als theit der frauentracht“ bezeichnet. Der Begriff ist sowohl in Österreich als auch Deutschland verbreitet und trägt eine traditionelle kulturelle Konnotation.

Im Folgenden werde ich auf die Bildung von Komposita im Deutschen und deren Übertragung ins Slowakische eingehen. Im Mittelpunkt meiner Überlegungen steht die Bedeutungskonstruktion, die durch die Verbindung von Adjektiv und Substantiv im Deutschen erzeugt wird, sowie die Frage, wie diese semantische Struktur in der Zielsprache wiedergegeben werden kann.

Beispiel 4: Pejoratives Kompositum

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
der fernfahrervater ist abwesend, und brigitte hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißebesen die klomuschel.	otec, diaľkový vodič, je neprítomný, a brigitta pomáha v domácnosti, čo je jediné, čím si môže získať obľubu, to znamená, že radostne čistí hajzlovou kefou záchodovú misu.	der vater, fernfahrer, ist abwesend, und brigitta hilft im haushalt, was ist das einzige, womit sie kann erwerben beliebttheit, das heißt, dass sie fröhlich putzt mit dem klobesen die klomuschel.
(Jelinek 1975: 18)	(Bžochová-Wild ² 2004: 19)	

Die deutsche Sprache ist durch ihre Wortzusammensätze bekannt. Laut Wolfram Wills lassen sich in der deutschen Sprache stets neue Komposita bilden aufgrund ihrer „ausgeprägten lexemkombinatorischen Möglichkeiten“ (Wills 1981: 80). Zu den häufigsten Komposita zählen Nomen-Adjektiv-Verbindungen (vgl. ebd.). Jelinek verwendet vielfach neuartige Wortzusammensetzungen, die die Beziehungen zwischen den einzelnen semantischen Bestandteilen des Satzes verdeutlichen und darüber hinaus eine ästhetische sowie ironische oder kritische Funktion aufweisen können. Im Slowakischen sind die Möglichkeiten der Wortzusammensetzung deutlich stärker eingeschränkt. Im Beispiel 4 können wir erkennen, dass Jelinek durch das Zusammensetzen von „scheiße“ und „Besen“ die Tätigkeit des Toilettenputzens abfällig darstellt. Das Kompositum weist einen bildhaften Charakter auf, der in standardsprachlichen Benennungen wie Toilettenbürste oder Klobbürste nicht enthalten ist. Der Kontrast mit dem Satzglied „putzt freudig“ unterstreicht die Stimmung und Gefühlslage in der sich Brigitte befindet aus ironischer Sicht. Im Zieltext wird die pejorative Konnotation des Ausdrucks „scheißebesen“ durch die Nominalphrase „hajzlová kefa“ wiedergegeben. Das Adjektiv „hajzlová“ ist vom Substantiv „hajzel“ abgeleitet, das eine abwertende Bezeichnung für die Toilette darstellt und austrodeutschen Ursprungs ist.

Beispiel 5: Kulturelle Referenzen

Die Liebhaberinnen weisen auf unterschiedlichen Ebenen kulturelle Referenzen beziehungsweise kulturspezifische Merkmale auf. Einerseits stellt das Genre des Anti-Heimatromans einen ersten Bezugsrahmen dar, der auf die österreichische Kultur verweist.

Die Handlung ist in ein österreichisches Dorf situiert, in ein alpines Umfeld, das durch die Herrlichkeit seiner Natur einen Kontrast zu den beschriebenen gesellschaftlichen Prozessen bildet. Andererseits ist es der Dialekt sowie Austriazismen, die den Roman durchziehen.

Im folgenden Beispiel wird auf Paulas Rollenbilder aus den Medien mit einem ironischen Unterton verwiesen. Paula träumt vom „besseren Leben“, dessen Gestalt in Frauenzeitschriften, im Fernsehen oder im Kino veranschaulicht wird. Paula glaubt an die idealisierten Darstellungen des Lebens von erfolgreichen Schauspieler*innen und ist sich nicht bewusst, dass durch die Medien eine verzerrte Lebenswirklichkeit transportiert wird.

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
paula solidarisiert sich lieber mit ihrer besten freundin, mit uschi glas, oder mit ihrer zweitbesten freundin, dieser hübschen blonden frau von diesem hübschen schwarzen schlagersänger (schwarzhaarigen). (Jelinek 1975: 43)	paula je radšej solidárna so svojou najlepšou priateľkou, so známou herečkou, uschi glas, alebo so svojou druhou najlepšou priateľkou, tou peknou blondínkou, čo má za muža toho pekného čierneho speváka (čiernovlasého). (Bžochová-Wild ² 2004: 37f)	paula ist lieber solidarisch mit ihrer besten freundin, mit einer bekannten schauspielerin, uschi glas, oder mit ihrer zweiten besten freundin, der hübschen blondine, welche hat zum mann diesen schönen schwarzen sänger (schwarzhaarigen).

In der Übersetzung können wir erkennen, dass Bžochová-Wild eine kurze Erläuterung zu Uschi Glas beigefügt. Diese Erläuterung kann insofern relevant sein als Uschi Glas in der Slowakei weniger bekannt ist als in Österreich. Dadurch können eventuelle Missverständnisse vermieden werden. Ohne den Hinweis, dass Uschi Glas eine bekannte Schauspielerin ist, könnte denjenigen zielsprachigen Leser*innen, die sie nicht kennen, die ironische Bedeutung des Satzes entgehen.

In diesem Beispiel ist ebenfalls die Tilgung von „schlager“ in „schlagersänger“ relevant. Das Deutsche Kompositum „Schlagersänger“ könnte man im slowakischen mit dem Genitiv beziehungsweise dem Genitivattribut „spevák šlágrov“ (Sänger der Schlager) oder durch den Einsatz eines Adjektivs „šlágrový spevák“ übersetzen. Die Tilgung lässt sich dadurch erklären, dass der Schlager in Österreich im Gegensatz zur Slowakei eine vorrangige Stelle innerhalb der österreichischen Musiklandschaft einnimmt (vgl. Krah 2020: 122). Nach

Krah (2020: 112) erzeugen Schlager komplexe Klang-Bilder, die Vorstellungen über ein Land, eine Region und deren Traditionen konstruierten.

Yveta Kajanová definiert die slowakische Musiklandschaft durch Musikgenres wie Volksmusik, Jazz, Rock und Pop und situiert diese in einen internationalen Rahmen. Sie unterstreicht den Einfluss von „World Music“ auf die nationale Musikkultur und hebt hervor, dass sich diese immer mehr differenziert (Kajanová 2020: 26).

Vladimír Zvara (2016: 97) führt in seinem Artikel aus, dass in der Slowakei das „Volkstümliche“ und „Slowakische“ zur Zeit des sozialistischen Regimes idealisiert und als unpolitisch beziehungsweise rein und authentisch wahrgenommen wurde. Zvara spricht von „Festen der nationalen Kultur“ (ebd.), zu denen unter anderem Aufführungen der folkloristischen Kunstmusik und Orchesterarrangements der Volksmusik gehörten. Diese vermittelten heimatbezogene Ideologien erzeugten das Gefühl von Zugehörigkeit und fungierten als kulturelles Konstrukt. Erst zur Zeit der Normalisierung in den 1970er Jahren wurde auf den politischen Charakter der Folklore und der slowakischen Oper des 20. Jahrhunderts, die Bilder der nationalen slowakischen Identität vermitteln, verwiesen.

Während wir Parallelen zwischen dem Schlager und der slowakischen Volksmusik erkennen können, die auf Heimatthematiken der Lieder zurückzuführen sind, würde jedoch der Begriff „folklórny spevák“ im Slowakischen kein passendes Äquivalent darstellen. Jelinek greift in diesem Beispiel vielmehr auf die Problematik des Konsums und der massenmedialen Unterhaltungskultur zurück als auf die der Volkskultur. Die Autorin beanstandet die Rollenbilder, die durch verzerrte Darstellungen entstehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die assoziative Bedeutung des Wortes „Schlager“ mit der Konsum- und Unterhaltungskultur durch die Tilgung im Zieltext nicht vorhanden ist.

Beispiel 6: Umgang mit Eigennamen und dialektale Verwandtschaftsbezeichnungen

Ján Bauko (2026) führt in seinem Artikel aus, dass slowakische Übersetzer*innen unterschiedliche Lösungen anwenden, um fremdsprachliche Eigennamen ins Slowakische zu übertragen. In seinem Beitrag thematisiert er die Übersetzung von Urbanonymen; seine Ansätze lassen sich jedoch auch auf die Übersetzung von Eigennamen anwenden, insofern diese eine pragmatische und identitätsbildende Funktion aufweisen (Valentová & Králik 2022: 90f). Bauko (2026: 5f) unterscheidet folgende Übersetzungsverfahren, die man im Rahmen der Übersetzung von Anthroponymen anwenden kann: Übernahme (výpožička), Transkription (transkripcia), Substitution (substitúcia), vollständige bzw. partielle

Modifikation (úplná alebo čiastočná modifikácia). Iveta Valentová und Ľubor Králik (2022: 93) sowie Rudolf Šrámek (2021: 11) greifen Vincent Blanárs Theorie der Eigennamen auf und heben hervor, dass Eigennamen zu Kommunikationszwecken dienen sowie zu deren Förderung und Unterstützung.

Im Slowakischen enden feminine Eigennamen im Nominativ Singular häufig auf -a und werden grammatisch wie feminine Substantive behandelt. Die Endung ist auf die grammatische Struktur der slowakischen Sprache zurückzuführen (Dvonč 1966: 101).

Im Roman wird der Name „brigitte“ zu „brigitta“ geändert, um die Integrierbarkeit des Namens in das morphologische System zu gewährleisten (z.B. bei der Deklination). Die Übersetzung lässt sich als Substitution beziehungsweise partielle Modifikation bezeichnen, weil „brigitte“ durch ein gängiges Äquivalent in der Zielsprache ersetzt beziehungsweise an die grammatischen sprachlichen Normen angepasst wurde.

Die Eigennamen paula, erich und susi wurden in der Übersetzung unverändert übernommen. Sowohl die Variante „Erik“ als auch „Erich“ sind laut des amtlichen slowakischen Namenskalendariums gängige Schreibweisen im Slowakischen (vgl. Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky o. J.). Susi wird als fremde Diminutivform des Eigennamens Susanne übernommen und nicht dekliniert, wie im folgenden Beispiel zu sehen:

Ausgangstext	Translat
der junge unternehmer lenkt eindeutig seinen ehrgeiz auf susi. (Jelinek 1975: 193)	mladý podnikateľ svoju ctižiadosť smeruje jednoznačne na susi. (Bžochová-Wild ² 2004: 146)

Der Name „Paula“ existiert im Slowakischen in unveränderter Form. Sie entspricht den slowakischen morphologischen Normen (femininer Vorname auf -a) und lässt sich als weibliche Form von „Pavol“ (Paul) einordnen (Majtán & Považaj 1998: 199). Der Name stammt aus dem Lateinischen *paulus*, was „klein“ oder „bescheiden“ bedeutet (vgl. ebd.). Die Bedeutung des Namens stimmt mit paulas Charakter und Verhalten überein. Der Name Brigitte ist ebenfalls im Einklang mit der Darstellung der Persönlichkeit der Romanfigur. „Brigitte“ stammt aus dem Keltischen und bedeutet „die Erhabene“ (vgl. Medienstelle Vorarlberg 2023a). Auch die männlichen Namen Erich und Heinz, „die Herrscher“, tragen eine symbolische Bedeutung im Roman und veranschaulichen die generischen

Machstrukturen in der österreichischen Gesellschaft (vgl. Medienstelle Vorarlberg 2023b; Majtán & Považaj 1998).

Von besonderem Interesse ist die Übersetzungsstrategie, die bei der Übertragung des Namens Susanne angewandt wurde. Die slowakische Variante von „Susanne“ lautet „Zuzana“ (vgl. Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky o. J.). Bžochová-Wild entschied sich für eine partielle Modifikation: Einerseits wird der deutsche Name nicht durch die slowakische Variante ersetzt und andererseits wird die Endung -a hinzugefügt, wobei gleichzeitig die Auslautendung -e getilgt wird. Dadurch entsteht eine Mischform aus Verfremdung und Domestizierung in der Übersetzung.

Ausgangstext	Translat
die tochter susanne ist geworden. (Jelinek 1975: 202)	je to dcéra susana. (Bžochová-Wild ² 2004: 153)

Bezüglich der dialektalen Bezeichnungen der Familienmitglieder werden im Slowakischen umgangssprachliche beziehungsweise markierte Formen eingesetzt, wie zum Beispiel: „tatko“ (Bžochová-Wild ²2004: 41) für „vatter“ (Jelinek 1975: 47) und „paulina mamka“ (Bžochová-Wild ²2004: 153) für „paulamutta“ (Jelinek 1975: 202). Das Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich (WBÖ) dokumentiert die dialektale Variante „Vatter“ im bairischen Dialektraum Österreichs (Gellán 2022).

Bžochová-Wild setzt im Roman keine slowakischen Dialektismen ein, sondern greift vielmehr auf gefühlsbetonte beziehungsweise markierte Ausdrücke und Kosenamen zurück, wie „tatko“ und „mamka“ (Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV ⁴o. J. u. ⁵o. J.). Die dialektale Erweiterung von Paps – „Papsch“ sowie die regionale und dialektale Bezeichnung „Mamsch“ (Jelinek 1975: 234) werden in der Übersetzung durch die Diminutive „mamina“ und „tatino“ (Bžochová-Wild ²2004: 176) wiedergegeben. Infolgedessen wird die kulturspezifische Prägung nivelliert.

Nicht zuletzt ist hervorzuheben, dass die Eltern und Großeltern im Roman keinen Namen besitzen. Sie werden durch die Namen ihrer Kinder beziehungsweise Enkelkinder identifiziert. Dadurch entstehen Komposita (heinzmutter) und präpositionale Genitivumschreibungen (mutter von heinz), die im Slowakischen zum Beispiel mit einer possessiven Adjektivbildung (heinzova matka) wiedergegeben werden können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bžochová-Wild Jelineks Verwendung des Dialekts im Slowakischen weitgehend tilgte. Ein möglicher Grund dafür ist die starke

strukturelle Differenz der zahlreichen slowakischen Dialekte. Der gezielte Einsatz regionaler Dialektismen würde eine Zuordnung des Textes zu einer bestimmten Region nach sich ziehen. Die emotionale Verbundenheit der Familienmitglieder, die in den deutschsprachigen dialektalen Bezeichnungen mitschwingt, wird anhand des Einsatzes unterschiedlicher Ebenen des Sprachregisters substituiert.

5.3 Anton Popovičs *System of Expressive Changes*

Im Rahmen der Textanalyse nach Popovičs Typologie *System of Expressive Changes* wird ein spezielles Augenmerk auf die Art der Übertragung von Jelineks poetischen Gestus gelegt beziehungsweise auf einen Eingriff in die ästhetischen, stilistischen sowie funktionalen Verfahren des Ausgangstextes seitens der Übersetzerin. Untersucht wird insbesondere die Wirkung, die die Übersetzungsentscheidung entfalten kann.

5.3.1 Výrazová zhoda bez substitúcie (nicht-substitutive Ausdrucksgleichheit)

Beispiel: Kalauer

Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. Wenn man lange genug auf die Sprache einprügelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt. (Jelinek 2017 zit. in Millner & Schenkermayr ²2024: 45)

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
männer können schweine sein, aber auch das gegenteil. was ist das gegenteil eines schweines? (Jelinek 1975: 41)	muži môžu byť svine, ale aj naopak. čo je opak svine? (Bžochová-Wild ² 2004: 36)	männer können sein schweine, aber auch das gegenteil. was ist das gegenteil eines schweines?

Jelineks bestreben ist es, die sozialen Umstände so wahr wie möglich darzustellen. Sie greift dementsprechend in ihrem Werk oft auf Kalauer zurück. Diese verhelfen ihr dazu, mit „Worten zu komponieren“ (vgl. Štajner 2012). Jelinek betont im Interview mit Tamara Štajner, dass bei Kalauern nicht nur der Wortwitz entscheidend ist, sondern dass auch die Klangebene zur Bedeutung des Witzes beiträgt. Bedeutung sowie Assoziationen werden gleichermaßen durch akustische Effekte vermittelt wie durch die inhaltliche Ebene sprachlicher Zeichen. Bezüglich des sprachlichen Aufbaus unseres Beispiels lässt sich

bemerken, dass der Kalauer aus zwei kurzen Hauptsätzen besteht. Die nüchterne Aussage über Männer ist Teil des sperrigen Sprachflusses des Romans. Die rhetorische Frage jedoch lässt die Leser*in innehalten. Zwar enthält unser Beispiel kein klassisches lautliches Wortspiel beziehungsweise keinen Klangwitz, jedoch erzeugt die Hinterfragung der Aussage eine rhythmische Komposition.

Der Kalauer wird ins Slowakische wörtlich übersetzt. Laut Popovič kann man von Ausdrucksgleichheit sprechen. Die sprachliche Gestaltung des Witzes ist im Slowakischen genauso einsetzbar wie im Deutschen, weil Männer auch im Slowakischen als Schweine bezeichnet werden. Die Satzstruktur fällt im Slowakischen noch kürzer aus und zudem weist die Wortgruppe „muži môžu“ eine zusätzliche Alliteration auf.

5.3.2 Výrazová zhoda resp. výrazový posun na základe substitúcie (Ausdrucksgleichheit bzw. Ausdrucksverschiebung aufgrund Substitution)

a) Výrazová zhoda (Ausdrucksgleichheit)

Beispiel 1: Idiomatik und Interjektion

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
außerdem liebt brigitte heinz, weil dieses gefühl in ihr ist, gegen das sie nicht ankommt. schluß. (Jelinek 1975: 38)	okrem toho brigitta miluje heinza preto, že je v nej ten pocit, s ktorým nemôže vydržať. basta. (Bžochová-Wild ² 2004: 34)	außerdem brigitta liebt heinz deshalb, weil ist in ihr das gefühl, mit dem (sie es) nicht kann aushalten. basta.

Im folgenden Beispiel können wir erkennen, dass die idiomatische Redewendung „gegen etwas nicht ankommen“ durch eine Umschreibung im Slowakischen wiedergegeben wurde. Die slowakische Übersetzung reflektiert funktional das ausgangssprachliche Idiom, wenngleich der Fokus beider Ausdrücke unterschiedlich ist. „Gegen etwas nicht ankommen“ impliziert ein Spannungsverhältnis zwischen dem emotionalen Erleben und dem rationalen Gedanken. Der slowakische Ausdruck „nemôcť s niečím vydržať“ beinhaltet zwar die Bedeutung der Unfähigkeit des Ertragens eines emotionalen Zustandes aufgrund eines Gefühls, der Aspekt der Dominanz von Gefühl über Verstand wird jedoch nivelliert. Der Ausdruck „basta“, der in unserem Beispiel die Funktion einer Interjektion einnimmt, verstärkt die Bedeutung des ausgangssprachlichen „schluß“ (DWDS 1967c). „Basta“ fügt dem

Translat ein fremdes Element hinzu, dass zwar aus den romanischen Sprachen stammt, sich jedoch ins Slowakische einbürgerte. Der Ausdruck verleiht dem Gesagten mehr Energie und Kraft und prägt somit das Bild, das sich Leser*innen von Brigitte anhand ihrer rigiden Persönlichkeit erstellen.

Beispiel 2: Tiermetapher

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
ist es einer mit zukunft oder ein arbeitstier? (Jelinek 1975: 46)	je to niekto s budúcnosťou, alebo ťažný kôň? (Bžochová-Wild ² 2004: 40)	ist es jemand mit zukunft, oder ein zugpferd?

Das zweite Beispiel veranschaulicht eine adäquate, stilistisch entsprechende sowie funktionale Übersetzung mittels Substitution. Im Ausgangstext sowie im ZIELTEXT wird eine Tiermetapher beziehungsweise ein bildhafter, umgangssprachlicher Vergleich der Rolle eines Nutztiers in der Gesellschaft mit der eines Menschen eingesetzt. Die Metapher nimmt die Funktion einer Kritik an den kapitalistischen und ausbeuterischen Arbeitsumständen der Männer im Dorf, deren soziale Umstände ihre beruflichen Perspektiven einengen und deren Arbeit oftmals auf einer kontinuierlichen körperlichen Überanstrengung beruht.

Im Deutschen ist der Ausdruck „Arbeitstier“ idiomatisch, wobei auf kein konkretes Tier verwiesen wird. In seiner wörtlichen Bedeutung wird unter „Arbeitstier“ ein Tier verstanden, „das der Mensch für sich arbeiten lässt, besonders zum Ziehen oder Tragen von Lasten“ (DWDS 2024a). Im übertragenen Sinne wird der Mensch zum Tier. Der Mensch als „Arbeitstier“ dient einem System, das keine Absicherung der Arbeiterschicht gewährleistet, sondern lediglich Normen hervorbringt, welche eine stetige Leistungssteigerung erzwingen.

Unter dem slowakischen Ausdruck „ťažný kôň“ wird ein konkretes Bild eines Zugpferds evoziert. Beide Metaphern gehören zum selben semantischen Feld der Tiermetaphern, wobei sie den Fokus auf (körperliche) Arbeit und Leistungsfähigkeit legen. Wenngleich „Arbeitstier“ mehr Assoziationsraum bietet als „ťažný kôň“, wird derselbe Rezeptionskontext erzeugt. Beide Metaphern verweisen auf prekäre Arbeitsumstände, in denen sich Männer Tag für Tag anstrengen müssen, um ihr Leben zu sichern beziehungsweise auch das ihrer Familie.

Beispiel 3: Übersetzung einer idiomatischen Redewendung

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
sie kennt diesen zustand also aus dem FF. (Jelinek 1975: 51)	pozná teda tento stav ako vlastné topánky. (Bžochová-Wild ² 2004: 43)	sie kennt also diesen zustand wie die eigenen schuhe.

Im dritten Beispiel wird die Bedeutung einer idiomatischen Redewendung aufgegriffen und sinngemäß in die Zielsprache übertragen. An dieser Stelle wird auf die Vergangenheit der Heinz-Mutter eingegangen, die ähnlich wie Brigitte vor ihrer Heirat keiner Ausbildung und keiner komfortablen Arbeit nachging. Bei der Redewendung „aus dem ff“ handelt es sich um eine phonologische Schreibweise. Die Abweichung von der grammatisch korrekten Orthographie der Wendung „aus dem Effe“ (vgl. Dudenredaktion ⁴o. J.) ist ein Beispiel für Jelineks Sprachästhetik. Ihre bewusste Abkehr von grammatischen und orthographischen Normen ist eine Form von Widerstand gegen die dargestellte Realität. Die Verdoppelung des Buchstabens F könnte die Assoziation hervorrufen, dass sich die Mutter von Heinz und Brigitte ähnlich sind.

Den Aspekt etwas in- und auswendig zu kennen beinhaltet auch der Vergleich „pozná niečo ako vlastné topánky“ (etwas wie die eigenen Schuhe kennen). Die Schreibweise ist korrekt und die Wendung wird in einem idiomatischen Kontext verwendet. In diesem Hinblick wird die bewusste Kürzung beziehungsweise sprachliche Abänderung der ausgangssprachlichen Redewendung in der Übersetzung nicht berücksichtigt. Aus der semantischen Perspektive lässt sich die zielsprachliche Lösung als adäquat betrachten, die ästhetische und funktionale Perspektive jedoch wird in der Übersetzung getilgt.

b) Výrazový posun (Ausdrucksverschiebung)

Beispiel 1: Bedeutungsverschiebung mit inhaltlicher Auswirkung

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
die heinzeln wollen, daß heinz auf das echte schaut, was brigittes haare nicht sind. sie sind gefärbt.	heinzovi rodičia chcú, aby sa heinz usiloval získať to pravé, a to nie sú brigittine vlasy.	heinz' eltern wollen, dass sich heinz bemüht erlangen das echte/das richtige und das sind nicht brigittes haare.

	sú odfarbené.	sie sind gebleicht.
(Jelinek 1975: 37)	(Bžochová-Wild ² 2004: 33)	

Im vorliegenden Beispiel werden wir uns mit Brigittes Haarfarbe beschäftigen. Brigittes Haare beziehungsweise ihre Haarfarbe bilden ein wiederkehrendes Motiv im Roman. Sie werden mit „reifen polierten kastanien“ (Jelinek 1975: 31) verglichen. In diesem Beispiel wird der Vergleich der Haarfarbe mit dem natürlichen Vergleichsbild der Kastanien aufgebrochen. Erneut erweist sich der Schein als trügerisch für die unmittelbare Wahrnehmung der Menschen. Ohne eine vertiefte Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrungswelt lässt sich der Realitätsausschnitt in seiner Komplexität nicht erschließen.

Wir werden uns in der untersuchten Passage auf das Partizip II „gefärbt“ konzentrieren. Brigittes Haarfarbe steht sinnbildlich für die gesamte künstlich konstruierte Persönlichkeit, die sie für Heinz und seine Eltern inszeniert. Durch den Vergleich der Haarfarbe mit Kastanien lässt sich vermuten, dass Brigittes Haare einen Branton haben. In der slowakischen Übersetzung sind die Haare nicht „nafarbené“ (gefärbt), sondern „odfarbené“ (gebleicht/gefärbt). Im zeitgenössischen Gebrauch der 1970er Jahre wurden die Partizipien „nafarbené“ und „odfarbené“ synonym gebraucht. Heutzutage wird das Partizip „odfarbené“ vielmehr im Sinne von „gebleicht“ verstanden. Gebleichte Haare assoziiert man in der Regel mit blonden oder sehr hellen Farben, was im Kontrast zum Vergleich mit den Kastanien steht. Durch die Substitution erfahren wir in der Zielsprache aus der Sicht der heutigen Sprachverwendung eine Bedeutungsverschiebung.

Beispiel 2: Bedeutungsverschiebung am Beispiel eines Idioms

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
so kommen sie natürlich nie auf einen grünen zweig, auf den sie kommen wollen. im garten gibt es sovieele grüne zweige, an denen sogar obst hängt.	tak budú, prirodzene, vždy miešať jablká s hruškami, čo ale nechcú. v záhrade je toľko jabloní a hrušiek, na ktorých dokonca visí ovocie.	so werden sie, natürlich, immer mischen äpfel mit birnen, was sie aber nicht wollen. im garten gibt es so viele apfelbäume und birnen, auf denen sogar hängt obst.
(Jelinek 1975: 54)	(Bžochová-Wild ² 2004: 45)	

Im folgenden Beispiel diskutieren wir die Redewendung „auf einen grünen Zweig kommen“ und seine Übersetzung. Laut dem DWDS (2021) bedeutet die Redewendung „es zu etwas bringen, viel erreichen“. Sie wird in einem umgangssprachlichen Kontext verwendet, um einen Erfolg in einem bestimmten Lebensbereich zu beschreiben. In unserer Situation wird von der Erzählinstanz eher ein ausbleibender Erfolg im gemeinsamen Leben von Brigitte und Heinz vorausgesetzt, weil Brigitte keine eigene Meinung besitzt und lediglich wie eine Marionette den Wünschen und Erwartungen von Heinz nachgeht. Jelinek geht von der bildhaften Ebene in die wörtliche über: „im garten gibt es soviele grüne zweige, an denen sogar obst hängt.“ Der Satz lässt sich jedoch ebenfalls im übertragenen Sinne verstehen: Die grünen Zweige und Früchte symbolisieren das zukünftige Eigentum von den Heinz-Eltern sowie die Vielfalt an Möglichkeiten, die einem jungen Paar offensteht. Die letztgenannte Interpretation ist vielmehr als ironische Lesart zu verstehen. Lediglich Heinz hat einen beruflichen Ausblick, der seine Kompetenzen fordert und mit dem er sein Leben sichern kann.

In der slowakischen Übersetzung versuchte Bžochová-Wild den Übergang zwischen Bildhaftigkeit und Wörtlichkeit zu veranschaulichen. Sie entschied sich für die Lösung „miešať jablká s hruškami“, die im Deutschen dem Idiom „Äpfel mit Birnen vergleichen“ am nächsten kommt. Die Wendung „miešať jablká s hruškami“ impliziert, dass sowohl Heinz als auch Brigitte Meinungen besitzen, wodurch ein semantischer Bruch zum vorangehenden Satz entsteht. Um Äpfel und Birnen zu vergleichen, muss man in erster Linie Äpfel *und* Birnen haben. Wenn Brigitte jedoch den Perspektiven und Positionen von Heinz zustimmt, kommen keine vom Grund aus unterschiedlichen Ansichten zu Tage, die miteinander verglichen werden könnten beziehungsweise nicht miteinander vereinbar wären. Aus sprachästhetischer und stilistischer Sicht lässt sich die Substitution als adäquat bezeichnen; aus funktionaler und semantischer ist eine Bedeutungsverschiebung zu erkennen.

Beispiel 3: Wörtliche Übernahme einer metaphorischen Wendung

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
paula wäre ja irrsinnig, wenn sie sich mit den frauen ihrer familie. mit diesen armen schuhabtretern,	paula by predsa bola šialená, keby bola solidárna so ženami zo svojej rodiny, s tými úbohými rohožkami!	paula wäre ja irrsinnig, wenn sie wäre solidarisch mit den frauen aus ihrer familie, mit diesen armen schuhabtretern!

solidarisieren würde! (Jelinek 1975: 43)	(Bžochová-Wild ² 2004: 37)	
---	---------------------------------------	--

Das folgende Beispiel veranschaulicht eine wörtliche Übernahme eines Ausdrucks, der in der Ausgangssprache eine idiomatische figurative Bedeutung in einem bestimmten Kontext aufweist, welche in der Zielsprache jedoch nicht gängig ist. Untersucht wird das Wort „Schuhabtreter“ (regional für „Fußabtreter“), das im Deutschen eine Person bezeichnet, „die auf einer niedrigen Stufe der Hierarchie“ steht und „die mit wenig Respekt behandelt wird“ (DWDS 2022). Aus dem Kontext ist ersichtlich, wer mit „rohožky“ gemeint ist und dass negative Konnotationen mit dem Ausdruck verbunden werden. Eine idiomatische umschreibende Alternative im Slowakischen wäre: „robiť zo seba handru“ (Interlinearübersetzung: „machen aus sich einen Lappen“). Diese Redewendung beinhaltet den Aspekt der Machthierarchie beziehungsweise die Tatsache, dass sich Paulas weibliche Familienangehörige unterdrücken und erniedrigen lassen.

5.3.3 Výrazové zosilňovanie (Ausdrucksverstärkung)

a) Výrazová individualizácia (stilistische Individualisierung)

Beispiel: Doppeldeutigkeit

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
auch hier nähen frauen, was ihnen liegt. sie nähen nicht, was ihnen liegt, sondern das nähen an sich liegt den frauen schon im blut. (Jelinek 1975: 9)	aj tu šijú ženy, a to im pristane. nešijú to, čo im pristane, ale to, čo dostanú, a šitie samotné sa im už dostalo do krvi. (Bžochová-Wild ² 2004: 13)	auch hier nähen frauen, und das ihnen liegt. sie nicht nähen das, was ihnen liegt, sondern das, was sie bekommen, und das nähen an sich ihnen schon gelangt ins Blut.

Das vorliegende Beispiel wurde im Kapitel 5.1.4 (Beispiel 9) zur intratextuellen Ausgangstextkohärenz behandelt. Im Weiteren wird die slowakische Übersetzung in den Blick genommen. Das Verb „liegen“ wird von Bžochová-Wild in seiner Mehrdeutigkeit reflektiert. Die Übersetzung basiert auf einer von möglichen Interpretationen des

Ausgangstextausschnitts und lenkt die Wahrnehmung der Zielrezipient*innen in eine bestimmte Richtung, wie im Folgenden gezeigt wird.

Das Slowakische „pristat“ bezieht sich im ersten Satz auf die Fähigkeiten der Frauen und ihre professionellen Kompetenzen. Laut der Erzählinstanz besitzen sie Talent zum Nähen und diese Arbeit würde gut zu ihnen passen. Der erste Satz legt durch die Konjunktion und die Demonstrativpartikel „a to“ („und das“) nahe, dass sich das Verb „pristat“ auf die Arbeit bezieht. Der Ausgangstext bietet an dieser Stelle mehr Raum zur Interpretation.

Am Anfang des zweiten Satzes wird das Verb „pristat“ aufgegriffen. Durch die Beibehaltung der gleichen Satzstruktur wie im Deutschen bezieht sich hier „pristat“ auf das äußerliche Aussehen der genähten Kleidung an den Näherinnen. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Frauen am Fließband arbeiten und lediglich Anweisungen ihrer Vorgesetzten befolgen. Sie nähen zum Beispiel „modefarbene neue hexlein-bh[s]“ (Jelinek 1975: 15, Orthographie angepasst). Diese Auffassung lässt sich durch die Wahl des Verbs „dostat“ (bekommen) erklären. Die Arbeiterinnen fungieren als Objekte der ökonomischen Strukturen des Konzerns, die Aufgaben zugeteilt *bekommen*. Die Kleidung, die sie anfertigen, ist für andere, wohlhabendere Menschen bestimmt.

In der slowakischen Übersetzung wird die polyseme Strukturierung der Verben beibehalten, wenngleich Bžochová-Wild zwei unterschiedliche Verben einsetzte, um die Bedeutung des Ausgangstextes zu übertragen. Die Doppeldeutigkeit der Verben erfüllt sowohl eine semantische Funktion als auch eine ästhetische und strukturbildende, die als Teil von Jelineks poetologischem Verfahren verstanden werden können. Bžochová-Wild hebt durch die explizite Unterscheidung der zwei Deutungsmöglichkeiten des Verbs „pristat“ Jelineks Intention hervor, durch ihre stilistisch markante Schreibweise auf die sozialen Umstände der Arbeiterinnen zu verweisen. Bžochová-Wild setzt die Strategie der sprachlichen Individualisierung ein, die durch die explizite Lenkung der Leseart der Verben auf die Ambiguität des Textes verweist.

b) Výrazová typizácia (stilistische Typisierung)

Beispiel: Pleonasmus

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
auch ich spüre dieses gefühl, entgegnet heinz. sein vater	aj ja cítim tento cit, opätuje heinz. jeho otec cíti	auch ich fühle dieses gefühl, entgegnet heinz. sein vater

spürt seine bandscheiben, weil er fernfahrer ist, was er bald gewesen sein wird, wenn die bandscheiben sich nicht beherrschen. (Jelinek 1975: 36f)	platničky, pretože je diaľkovým vodičom, a to bude čoskoro minulosťou, ak sa platničky nedajú do poriadku. (Bžochová-Wild ² 2004: 33)	fühlt seine bandscheiben, weil er ist fernfahrer, und das wird bald vergangenheit sein, wenn sich die bandscheiben nicht richten.
---	---	---

Die vorliegende Beispielstelle zeigt, wie Bžochová-Wild mit Jelineks typischen sprachlichen Verfahren arbeitet, um ihren poetischen Gestus in der Zielsprache nachzubilden. In der slowakischen Übersetzung wird ein Pleonasmus eingesetzt, der durch die Doppelung des Wortstamms „cit“ erzeugt wird. Diese Übersetzung verstärkt die stilistische Besonderheit der Wiederholung von Anfangslauten, die in diesem Fall im ausgangssprachlichen Absatz nicht enthalten ist. Im Deutschen wird der Pleonasmus „fühle dieses gefühl“ im Folgesatz nicht mehr weitergeführt – Jelinek schreibt nicht „sein vater fühlt seine bandscheiben“, sondern greift auf das Verb „spürt“ zurück, was im Deutschen idiomatischer ist.

5.3.4 Výrazové zoslabovanie (Ausdrucksabschwächung)

a) Nivellierung

Beispiel: Euphemistischer Ersatz eines negativ konnotierten Kompositums

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
was kann man von solchen untermenschen schon erwarten! (Jelinek 1975: 43)	čo už sa dá čakať od takých menejcenných ľudí! (Bžochová-Wild ² 2004: 37)	was schon kann man erwarten von solchen minderwertigen menschen!

Jelinek ist für ihre direkten skrupellosen Formulierungen bekannt, die so präzise wie möglich die Lebensumstände marginalisierter gesellschaftlicher Gruppen widerspiegeln. Der ausgangssprachliche Ausdruck „untermenschen“ verweist auf Paulas Wahrnehmung ihres sozialen Umfeldes. Paula hat eine abfällige Meinung über ihre Familie und Freunde, weil sie

vom idealisierten Bild der sogenannten beliebten und erfolgreichen Menschen in den Medien beeinflusst wird. Sie beurteilt zwar die Arbeit und Lebensart ihres Umfelds und ist dennoch Teil davon.

Unter der Bezeichnung „untermenschen“ verstehen wir ein „niedrig stehendes menschliches Wesen“ (DWDS 2024b). Diese Bezeichnung kann einerseits auf die kognitiven Kapazitäten des Menschen verweisen und andererseits auf seine Herkunft und Ethnie. In beiden Fällen stellt die Bezeichnung eine diskriminierende und beleidigende Bezeichnung dar. In der Übersetzung lässt sich eine Abschwächung erkennen.

Die Übersetzungsentscheidung „menejcenní ľudia“ („minderwertige menschen“) schwächt die Konnotationen mit dem Zweiten Weltkrieg und mit Fröhmenschen ab, die im Deutschen unweigerlich mitschwingen. Es ist vielmehr eine umschreibende Bedeutung des stark markierten und derben ausgangssprachlichen Ausdrucks.

b) Tilgung

Beispiel 1: Wortspiel

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
am samstag ist großer unterwerfungstag. das dorf zittert dann von den knie- rücken- und schulterwürfen. (Jelinek 1975: 41)	v sobotu je veľký deň podriadenosti. dedina sa trasie od podriadených kolien, chrbtov a pliec. (Bžochová-Wild ² 2004: 36)	am samstag ist großer tag der unterwerfung. das dorf zittert von unterworfenen knien, rücken und schultern.

Das vorliegende Beispiel beschreibt die gesellschaftlichen Umstände auf dem Dorf. Im Ausgangstext lässt sich ein Wortspiel erkennen, dass auf dem Spiel mit dem Wortstamm „werfen“ basiert. Der Wortstamm „werf-“ erscheint sowohl in „unterwerfungstag“ (in der Ableitung „-werfung“) als auch in „schulterwürfe“ (in der Substantivbildung „Wurf“). Im Wortspiel zerlegt Jelinek das Wort „unterwerfungstag“ in seine Bestandteile „unter“, „werfung“ und „tag“. „unter“ ist im Sinne von „nach unten, herunter“ zu deuten. Im zweiten Satz wird dem „unterwerfungstag“ eine neue Bedeutung beigemessen und zwar jene, bei denen die Machthierarchie zwischen Frauen und Männern deutlich wird. Es sind Frauen, die „nach unten“ geworfen werden, durch die „knie- rücken- und schulterwürfe“ ihrer Männer. Im Slowakischen wird das Wortspiel getilgt. Das Kompositum „unterwerfungstag“ wird

durch das Bezugswort „deň“ (tag) und das Genitivattribut „podriadenosti“ (der unterwerfung) ausgedrückt. Aus dem Substantiv „podriadenost“ (unterwerfung) wird im Folgesatz ein Adjektiv „podriadený“ (unterworfenen) gebildet, das jedoch keine Handlung des Wegschleuderns impliziert. Im Slowakischen entsteht eine Personifikation der Knie, Rücken und Schultern, die die verwundbarsten Körperteile darstellen und die sich durch das Adjektiv „podriadený“ den Frauen zuschreiben lassen.

Beispiel 2: Reim

Ausgangstext	Translat	Interlinearübersetzung
plötzlich ist sie zu uns gekommen, ganz über nacht, heinz, wer hätte das gedacht? (Jelinek 1975: 33)	prišla k nám tak náhle, úplne nečakane, heinz, kto by si to bol pomyslel? (Bžochová-Wild ² 2004: 30)	sie kam zu uns so geschwind, ganz unerwartet, heinz, wer hätte sich das gedacht?

Im letzten Beispiel lässt sich im Ausgangstext eine Parallele zu deutschsprachigen Gedichten des 19. Jahrhunderts erkennen. Auf eine Reimgestaltung Nacht – Gedacht greift bereits Wolfgang Müller von Königswinter in seinem Gedicht Über Nacht (⁴1871) zurück:

Über Nacht, über Nacht,
Wer hat es gedacht?

Es handelt sich hierbei um ein traditionell verbreitetes Reimschema, dessen sich Jelinek in im Roman bedient. Zwar lässt sich kein expliziter Bezug zu einem konkreten Gedicht erkennen, das Reimschema kann jedoch als ein Rückgriff auf intertextuelles sprachliches Material eingeordnet werden. Wolfgang Müller von Königswinter zum Beispiel beschreibt in seinem Gedicht den inneren Zustand des Verlusts einer Liebe über die Metaphorik der Wetterveränderung. Es wird eine Analogie zwischen natürlichen Prozessen, den Wetterumschwüngen, und den emotionalen Zuständen des lyrischen Subjekts hergestellt. Es wird das Motiv der Naturgewalt aufgegriffen, die über das Leben der Menschen bestimmt. Abermals dekonstruiert Jelinek diesen Naturmythos, in dem sie das bekannte Reimschema in einen neuen Bedeutungszusammenhang stellt.

Im Slowakischen wurde der Reim getilgt. Die Übersetzung lässt sich als sinngemäß beschreiben, insofern die Atmosphäre und Assoziationen beschrieben werden, die der Vers

„ganz über nacht“ erweckt. In der zielsprachlichen Umschreibung „náhle, úplne nečakane“ wird der Aspekt der Überraschung und unerwarteten Veränderung nahegelegt. Dies spiegelt die ausgangssprachliche Bedeutung wider. Durch die Tilgung des Reims geht jedoch die rhetorische und sprachästhetische Ebene verloren sowie der intertextuelle Bezug, der im Ausgangstext einen klischeehaften Effekt erzeugt.

6 Diskussion

Im fünften Kapitel führte ich eine Übersetzungskritik nach Margret Ammann (1990) durch, die durch die Typologie von Anton Popovič (1975) ergänzt wurde. Zunächst wurde das Translat beleuchtet. Anhand der Verlagsangaben, der Gestaltung des Buchumschlags sowie der Rahmentexte von Jana Cviková erhalten die Rezipient*innen einen ersten Eindruck vom Roman. Das Zusammenspiel visueller und rhetorischer Strategien dient zur Inszenierung des Werks, zur Vermittlung zentraler Inhalte und Themen sowie zur Vorstellung der Autorin und deren Positionierung in der österreichischen Literaturlandschaft.

Bereits im Vorfeld der Romanlektüre werden die Leser*innen durch Cvikovás Readymade (Auto-)Porträt auf eine bestimmte Lesart des Werks eingestimmt und mit vorgeprägten Perspektiven auf die Autorin konfrontiert. Die Paratexte dienen zur Einordnung des Romans und stellen einen Ort zur Reflexion der (vermeintlichen) Intentionen der Autorin dar. Nicht nur auf der sprachlichen, sondern auch auf der strukturellen Ebene lassen sich Gemeinsamkeiten mit Jelineks Sprachästhetik in beiden Sprachen erkennen. Die Strukturierung der Klappentexte, die an manchen Stellen eine untypische Segmentierung aufweist, sowie die kontrastive Wirkung der Schrift auf unterschiedlichen Hintergründen rufen bei den Rezipient*innen erste Assoziationen hervor.

Die paratextuellen Informationen des Ausgangstextes bieten ebenfalls Interpretationsansätze und verweisen auf die zentralen gesellschaftsbezogenen Fragestellungen, denen die Leser*innen während der Lektüre ausgesetzt sind. Wir finden jedoch weder umfangreiche Informationen zum Verlag noch detailreiche Paratexte über Jelinek biographische Hintergründe und ihr Werk. Dies lässt sich insofern erklären, als Jelinek im deutschsprachigen Raum durch ihre Texte und ihr politisches sowie feministisches Engagement verstärkt mediale Aufmerksamkeit erhielt und Teil des öffentlichen Diskurses wurde (vgl. Kapitel 7).

Die Buchumschläge der zwei deutschsprachigen Ausgaben sowie der Übersetzung *Milenky* arbeiten mit bedeutungstragenden Elementen. Die Motive des Romans werden in verschlüsselter und abstrahierter Form dargestellt, sodass ohne Kenntnis der Hintergrundinformationen zur Autorin sowie zu ihren thematischen Schwerpunkten die (subjektive) Interpretation der Rezipient*innen unterschiedliche Richtungen einschlagen kann.

Die Analyse der intratextuellen Kohärenz des Translats und des Ausgangstextes bot einen aufschlussreichen Einblick in Jelineks und Bžochová-Wilds diskursive, narrative und

rhetorische Verfahren. Die poetische und ästhetische Haltung beider Texte offenbart Jelineks kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen der 1970er Jahre in Österreich. Es konnte festgestellt werden, dass sowohl im Ausgangstext als auch im Translat eine dominante appellative Textfunktion vorherrscht. Jelinek und Bžochová-Wild appellieren an die Leser*innen, über den äußeren Schein hinauszublicken und dem gesellschaftlichen Druck nicht nachzugeben. Die Texte wirken meinungsbildend sowie emanzipatorisch und bilden ein Zeugnis unterdrückter Frauen, das durch eine satirische Narration vermittelt wird. Jelinek steuert durch ihre poetischen Verfahren und narrative Strategien bestimmte Interpretationsweisen sowie Vorstellungen und Assoziationen der Leser*innen, indem sie Unbestimmtheits- und Leerstellen in den Text einbaut (Köppe & Winko 2013: 87f).

Unausgesprochene Gedanken der Figuren aus einer unmittelbaren Innenperspektive, ihre Gefühlslage, Schmerz und Hass sowie Vorwürfe bilden das sogenannte „Nicht-Gesagte“ oder „Mitgemeinte“ (Eco 1987: 62). Trotz der situativen Gebundenheit der rhetorischen und stilistischen Strategien lässt sowohl der Ausgangstext als auch das Translat unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu. Mit zunehmender Vertiefung in soziokulturelle Entwicklungen in Österreich der 1970er Jahre sowie in den Fachdiskurs über Jelineks poetischen Gestus offenbaren sich komplexe Zusammenhänge in den Verhaltensmustern und im Sprachverhalten bzw. in Kommunikationsweisen der einzelnen Figuren sowie in der Verbindung zu realen sozialen Strukturen der patriarchalen Gesellschaft.

Insgesamt zeigt sich, dass Jelinek indirekt oder gezielt Leerstellen in ihr Werk einbaute, die die Leseart der Rezipient*innen in eine bestimmte Richtung lenkt. Sie setzt jedoch keine bestimmte oder intendierte (alleinige) Lesestrategie voraus.

In Bezug auf die Erkenntnisse aus der Analyse der intertextuellen Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat sowie aus der anschließenden Kategorisierung der stilistischen Entscheidungen von Bžochová-Wild kann festgestellt werden, dass die Übersetzerin eine ganze Bandbreite an Übersetzungsstrategien einsetzte, um Jelineks Roman in seinem Facettenreichtum an bildhaften Assoziationen, Ironie und Sprachästhetik den slowakischen Leser*innen zugänglich zu machen. Bžochová-Wild behielt stets die Rezipient*innen und deren mögliche (Vor-)Kenntnisse und Erwartungen im Blick, setzte kurze Erklärungen in den Fließtext ein oder entschied sich gegebenenfalls für eine Tilgung eines in der Slowakei unbekannten kulturellen Elements. Man kann jedoch nicht von einer Dominanz domestizierender Übersetzungsstrategien sprechen. Kulturspezifische Begriffe wie zum Beispiel „mídre“ (Mieder) sowie deutschsprachige bildhafte Wendungen und Phrasen flossen ebenfalls in die Übersetzung ein.

Insgesamt zeigt sich, dass sich Bžochová-Wild eingehend mit dem Ausgangstext auseinandersetzte, um in ihrer Übersetzung Jelineks Stimme und gesellschaftskritische Absichten authentisch und zweckorientiert wiederzugeben.

7 Rezeptionsperspektiven auf *Die Liebhaberinnen* in der Slowakei im Kontext der Übersetzungskritik und der *Expressive Changes*

Im Hinblick auf die Rezeption des Romans *Die Liebhaberinnen* (1975) in der Slowakei im Vergleich zu Österreich ist nach Jauß' rezeptionsgeschichtlichen Ansatz festzustellen, dass der Roman insgesamt zu weniger intensiven politischen und medialen Kontroversen führte. Die Unterschiede sind auf politische, historische und kulturelle Sonderentwicklungen in den jeweiligen Ländern zurückzuführen.

Der Roman ist im österreichischen soziokulturellen Kontext eingebettet und äußert erwartungsgemäß keine Kritik an der slowakischen soziopolitischen Landschaft. Das Werk wird in der Slowakei aus der Perspektive einer kulturellen Außenposition rezipiert und interpretiert, obwohl sich strukturelle Gemeinsamkeiten innerhalb der familiären Strukturen beziehungsweise der Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau in der Slowakei und in Österreich des 20. Jahrhunderts durchaus erkennen lassen.

Die Liebhaberinnen wurden erst im Jahr 1999 erstmals ins Slowakische übersetzt. Der Roman stellt überhaupt die erste slowakische Übersetzung eines Werkes von Jelinek dar. In Österreich publiziert Jelinek ihre Werke bereits seit dem Ende der 1960er Jahre, sie wurde mehrmals ausgezeichnet und gelangte somit zunehmend ins öffentliche Bewusstsein. Bekannt wurde Jelinek in ihrer Heimat unter anderem auch durch ihr politisches Engagement sowie literarische Skandale. Eine breitere Rezeption von Jelineks Werk in der Slowakei erfolgte nach mehr als dreißig Jahren nach Jelineks literarischem Debüt.

Vor der Publikation von *Milenky* (1999) lässt sich in der slowakischen Presse lediglich eine punktuelle mediale Berichterstattung über Jelineks Wirken feststellen. Die meisten zugänglichen Rezeptionsdokumente wie Rezensionen, Zeitungsbeiträge und Feuilletons, Literaturkritiken in Fachzeitschriften sowie wissenschaftliche Beiträge verzeichnen wir erst nach Elfriede Jelineks Erhalt des Nobelpreises im Jahr 2004.

In den Beständen der Slowakischen Nationalbibliothek ist für den Zeitraum vor 1999 ein einziger Beitrag zu Elfriede Jelinek und ihrem Werk nachweisbar. Es handelt sich hierbei um einen wissenschaftlichen Fachartikel von Jana Cviková aus dem Jahr 1991. Der Text vermittelt ein differenziertes Bild über Jelineks Leben und ihr Werk. Cviková (1991: 119) greift die Bezeichnung Jelineks als „marxistische Feministin“ auf und erklärt diese Charakterisierung im Slowakischen kulturellen Kontext wie folgt: „Odtiaľ i označenie „marxistická feministka“, čo v kontexte roku 1991 treba hádam upresniť na sociálne i pohlavne (v zmysle alternatívneho „ženského“ stvárňovania sveta) citlivú autorku.“

Auf Deutsch (eigene Übersetzung):

„Daher stammt auch die Bezeichnung „marxistische Feministin“, was im gegenwärtigen Kontext des Jahres 1991 genauer bestimmt werden sollte: Der Begriff bezeichnet eine Autorin mit einem sensiblen Gefühl für soziale Verhältnisse und Geschlechterfragen (Jelinek veranschaulicht einen alternativen weiblichen Weltblick).“

Im Gegensatz zu Österreich war die Slowakei bis 1989 ein sozialistischer Staat. Aus diesem Grund empfiehlt es sich, übernommene politikbezogene Begriffe vor dem Hintergrund des gegebenen soziokulturellen Kontextes zu erklären.

Darüber hinaus behandelt der Artikel Jelineks Prosawerke *wir sind lockvögel baby*, *Lust* und *Die Liebhaberinnen*. Aus letzterem Werk übersetzte Cviková eine kurze Textpassage für die slowakischsprachige Leserschaft, um Jelineks poetischen Gestus zu veranschaulichen. Cviková hebt die Sprachgewandtheit Jelineks hervor, die eine gesellschaftskritische Funktion in ihrem Werk einnimmt.

Cviková's Position ist differenziert und sie versucht, unterschiedliche Blickwinkel zu beleuchten. Zwar verdeutlicht sie, dass das Motiv des Hasses Jelineks gesellschaftskritische Ausrichtung in ihrem Werk untermauert, reflektiert jedoch auch die Art von Jelineks Darstellung sozialer Strukturen. Cviková ist der Meinung, dass Jelineks Urteile über zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb der patriarchalen österreichischen Gesellschaft „zu eindeutig“ sind, um eine gesellschaftliche Diskussion initiieren zu können (Cviková 1991: 119).

Weiterführende wissenschaftliche Beiträge wurden in weiterer Folge unter anderem in *Revue svetovej literatúry* (Revue der Weltliteratur) veröffentlicht. Der slowakische Dichter, Übersetzer und Germanist Ladislav Šimon äußerte sich in seinem Beitrag *Nobelova cena za literatúru u susedov* (Der Nobelpreis bei den Nachbarn, eigene Übersetzung) in *Revue svetovej literatúry* (Šimon 2005) zur Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek. Šimon verweist auf die Reaktionen auf die Zuerkennung des Nobelpreises an Jelinek in Österreich sowie im Ausland, bevor er einen differenzierten Blick auf Jelinek und ihr Werk eröffnet.

Durch die Darstellung internationaler Rezeption wird ihre Vielschichtigkeit im Hinblick auf den soziokulturellen Kontext eines Landes verdeutlicht. Wie bereits erläutert, gab es unterschiedliche Reaktionen auf die Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek. Einerseits äußerte sich laute Zustimmung und andererseits heftiger Widerspruch.

Šimon (2005) widmet sich der Rezeption im slowakischen Sprachraum. Er erinnert an die Stellungnahme des damaligen Innenministers Vladimír Palko aus dem Jahr 2004:

„Ked' máme takúto veľkú literatúru, tak čarbanice na stenách verejných záchodov už ani nepotrebuje“ (wörtlich „Wenn wir solche große Literatur haben, dann brauchen wir keine Kritzeleien an den Toilettenwänden, eigene Übersetzung) (zit. nach Repa 2016). Durch die mediale Verbreitung der Stellungnahme eines hochrangigen Politikers wird die öffentliche Meinung über Jelinek und ihr Werk in der Slowakei geprägt. Palkos Reaktion ist vielmehr als Teil eines politischen und gesellschaftlichen Diskurses in Folge der Nobelpreisverleihung an Jelinek zu verstehen als eine literaturkritische Bewertung. Trotz der Tatsache, dass die Stellungnahme eine pauschalisierende Abwertung von Jelineks Werk darstellt, die nicht weiter substantiiert wird, enthält sie eine appellative Funktion mit meinungsbildender Ausrichtung.

Šimon kontextualisiert Jelineks Werk vor dem Hintergrund bedeutender österreichische Autoren wie Peter Handke, Thomas Bernhard und des Prager deutschen Autors Franz Kafka. In Bezug zu Jelineks Schreibstil und ihrer motivischen Ausrichtung spricht er von einer „Hassliebe“ (Šimon 2005: 72) gegenüber der österreichischen Heimat – ein Merkmal, dass alle von ihm genannten Autoren verbinden würde. Als alternative Sichtweise zu Cviková's Perspektive, Jelineks „Urteile über die Beziehungen in der klassenbezogenen männlichen Gesellschaft“ seien „zu eindeutig“ (Cviková 1991: 119), könnte man Šimons Sichtweise heranziehen, die sich auf Jelineks Darstellung der Realität bezieht. Die Realitätsdarstellung ließe sich nicht mit einer fotografischen Aufnahme vergleichen, sondern vielmehr mit „suggestiv wirkenden Strukturen“, die „unermüdlich auf die beschriebene Problematik verweisen“ (Šimon 2005: 72).

Šimon (2005: 75) kontextualisiert Jelineks Nobelpreisrede und hebt intertextuelle Verweise hervor. Er verdeutlicht, dass Jelinek in ihrer Rede eine Gegenposition zu Martin Heideggers Auffassung des Verses von Friedrich Hölderlin „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ (zit. nach Gaier 2020) schafft: „Ich bin ihr zu Handen, aber dafür ist sie mir abhanden gekommen. Ich aber bleibe. Was aber bleibt, stiften nicht die Dichter. Was bleibt, ist fort“ (Jelinek 2004). Jelinek verweist auf die Zeitgebundenheit der Sprache und der Literatur sowie auf die Dominanz gesellschaftlicher Strukturen, die die Zukunft der Menschen und ihre Wahrnehmung der Realität maßgeblich prägen.

In Bezug zur zeitlichen Gebundenheit der Sprache lässt sich anmerken, dass die zeitliche Distanz der Übersetzung *Milenky* 1999 zur ursprünglichen Veröffentlichung des Romans ebenfalls ein bedeutungstragender Faktor in der zielkulturellen Rezeption ist. Das Jahr 1999 liegt genau ein Jahrzehnt nach der Samtenen Revolution („Nežná revolúcia“), bei der die kommunistische Herrschaft stürzte. Laut Pollert (2003: 333) stellte das Idealbild des kommunistischen Regimes in der Theorie „an egalitarian ‘socialist family‘“ dar. Im

öffentlichen Diskurs jedoch wurden die Reproduktion und Kinderbetreuung als „natürliche Verantwortlichkeiten der Frauen“ dargestellt (vgl. ebd.). Die Frau in der Slowakei litt genauso wie die Frau in Österreich oder Deutschland unter Doppelbelastung und Unterdrückung: „Women were excluded from real power“ (Pollert 2003: 334).

In Bezug zu postkommunistischen Tendenzen in Mittel- und Osteuropa lässt sich ein Anstieg konservativer und patriarchaler Vorstellungen von Geschlechterrollen erkennen sowie eine Hostilität gegenüber Fragen der Gleichberechtigung sowie feministischer Tendenzen (Pollert 2003: 335). Beispiele dafür sind sexistische Bemerkungen gegenüber Frauen in den Medien und im öffentlichen Diskurs, die aus ihrer Unterrepräsentation auf höheren Arbeitspositionen unter anderem im Bereich der Politik hervorgehen (Pollert 2003: 343). Laut Pollert (2003: 346) wurden nach 1989 die patriarchalen Machtstrukturen verstärkt:

Yet an alternative interpretation of men's appropriation of political and economic power, which avoids essentialist views on 'masculinity', is that deeply structured Communist-era male strongholds were perpetuated and encouraged by capitalist transition, rather than there being some 'recapturing' of masculinity.

Vor dem Hintergrund des soziokulturellen und politischen Kontextes in der Slowakei gegen Ende des 20. Jahrhunderts lässt sich bemerken, dass *Milenky* 1999 durchaus Raum zur Identifikation für zielkulturelle Leser*innen bietet.

Die Literaturwissenschaftlerin Dana Hučková (geb. Kršáková) (1999) äußert sich in ihrer Rezension von *Milenky* 1999 zur Deutung der Lebensführung der Hauptfiguren Paula und Brigitte. Sie beschreibt sie in ihren Ansichten als unauthentisch (1999: 31). Sie würden keine eigene Meinung besitzen, sondern nur den medialen Diskurs imitieren und hegemoniale gesellschaftliche Ansichten nachsprechen. Hučková (1999: 29) bemerkt, Brigitte hätte den Zustand eines „besseren Lebens“ erreicht, ihr altes Leben hinter sich gelassen und einen sozialen Aufstieg erzielt. Auf den ersten Blick lässt sich Brigittes Lebensentwicklung auf diese Weise interpretieren, zieht man jedoch den soziokulturellen Kontext der Ausgangskultur in Betracht, könnte man durchaus zum Schluss gelangen, dass Brigittes Entscheidungen von gesellschaftlichen und sozialen Zwängen sowie unzureichenden Beschäftigungschancen beeinflusst wurden. Von außen betrachtet kann Brigitte als glücklich erscheinen, weil sie ihr Lebensziel erreichte; innerlich ist ihr jedoch bewusst, dass sie in der Ehe kein Glück finden kann, weil sie von Heinz nicht respektiert und als minderwertig angesehen wird. Aus dieser Perspektive ist es also problematisch, von einem „besseren Leben“ zu sprechen, insofern dieses nur auf Scheinheiligkeit und äußeren Bestätigungen basiert. Hučková (1999: 30)

spricht in diesem Zusammenhang von einem Didaktismus, der verkehrt sei, der implizit eine Basis für die Hinterfragung der konventionellen Sicht auf die Rolle der Frau darstelle.

Hučková (1999: 30) engt darüber hinaus die Leserschaft des Romans ein. Sie stellt in ihrem Artikel fest, dass der Roman eine „Nachricht über Frauen für Frauen“ darstellt und belegt diesen Standpunkt mit einer rhetorischen Frage aus dem Roman: „máte aj vy maternicu? dúfam, že áno!“ (Bžochová-Wild 2004: 159); „habt ihr auch gebärmütter? hoffentlich!“ (Jelinek 1975: 209). Sie ist der Ansicht, dass Jelinek in *Die Liebhaberinnen* primär eine „Kritik an der Frau“ entwickelte. Sie deutet in diesem Hinblick auf Jelineks Sprachästhetik hin, die von Präzision und Ironie geprägt sei. Hučková (1999: 31) zieht eine Parallele zwischen Jelineks konsistenter Kleinschreibung und der Rolle der Frau innerhalb der patriarchalen Gesellschaft. Die Kleinschreibung führt zu einer gleichmäßigen visuellen Zeilenstruktur – nur gelegentlich werden Wörter durch Blockbuchstaben hervorgehoben, die aus dem Text herausstechen und die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf sich ziehen.

Von der Frau wurde erwartet, nach den gesellschaftlichen Erwartungen zu leben und den diskursiv konstruierten Rollenbildern zu entsprechen. Sie bildeten sozusagen ebenfalls eine gleichmäßige Linie – für jegliche Abweichung von der Linie beziehungsweise der Norm ertreten Frauen gesellschaftliche Ächtung, wie zum Beispiel Paula als uneheliche Mutter: „paula gilt als werdende mutter, aber nicht als werdende hausfrau. paula ist so gut wie tot“ (Jelinek 1975: 182).

Im Hinblick auf Jelineks Tendenz zu kurzen und pointierten Sätzen schreibt Hučková (1999: 31) mit gespielt sarkastischem Unterton „na obyčajné ženy stačí jednoduchá veta“ (wörtlich „für gewöhnliche Frauen reicht ein einfacher Satz“). Die Bemerkung lässt sich als nüchtern und ironisch interpretieren, insofern Hučková im Anschluss näher erläutert, dass sich Jelineks Kritik spezifisch an die Naivität und Unterwürfigkeit der Frauen richtet. Man könnte meinen, sie imitiert mit diesem Satz Jelineks narrative beziehungsweise poetische Strategie. In diesem Zusammenhang lässt sich anmerken, dass Hučková Bžochová-Wilds Übersetzung als ausgezeichnet bewertet, insofern diese Jelineks poetischen Gestus adäquat ins Slowakische übertragen würde.

Im Folgenden werde ich auf den medialen Diskurs eingehen. Die meisten Artikel über Elfriede Jelinek, ihr Werk sowie Übersetzungen von Interviews finden wir in der Tageszeitung *SME* und *Pravda*. Abgesehen von Zeitungen bieten die Webseiten des Artforums (vgl. Vydavateľstvo Artforum o. J.) sowie des ASPEKT Verlags bibliographische Angaben zu Elfriede Jelinek.

Im Jahr 2002 wurde von der Redaktion *SME* ein Beitrag Namens *Zo vzbury sa môže stať gyč* (wörtlich *Aus einem Aufbegehren kann Kitsch werden*) publiziert (Puková & Frišová 2002). Es wird darin einerseits auf ihr literarisches Schaffen und andererseits auf ihre Rezeption in Österreich eingegangen. Die Titel ihrer bekanntesten Werke werden auf Deutsch angegeben mit Ausnahme der Romane *Die Klavierspielerin* (1983) („Klavíristka“, später im Interview wird der deutsche Titel herangezogen) und des zu der Zeit bereits übersetzten Romans *Milenky* (1999). *Die Klavierspielerin* wurde erst im Jahr 2019 ins Slowakische unter dem Titel *Pianistka* übersetzt (Übers. Svetlana Žuchová).

Besondere Aufmerksamkeit widmen wir dem Satz: „Do časopisu Aspekt Elfriede Jelinek pravidelne prispieva svojimi esejami“ (wörtlich „Elfriede Jelinek trägt regelmäßig mit Essays zur Zeitschrift Aspekt bei“). Der Satz vermittelt eine mehrdeutige Aussage. Er impliziert, Jelinek würde ihre Essays genuin für die slowakische Zeitschrift ASPEKT verfassen. Dies ist jedoch nicht der Fall – die Zeitschrift ASPEKT veröffentlicht Artikel von und über Elfriede Jelinek sowie literarkritische Einblicke in ihre Werke in slowakischer Übersetzung.

Der darauffolgende Artikel *Jelinek: Viem písať iba proti niečomu* erschien in *SME* im Jahr 2010 und behandelt retrospektiv Jelineks Perspektive in Bezug auf den Nobelpreis (Horčáková 2010). Es handelt sich allem Anschein nach um eine nicht gekennzeichnete Übersetzung beziehungsweise Paraphrase unterschiedlicher deutschsprachiger Interviewausschnitte mit Elfriede Jelinek. Dass es sich um eine Übersetzung handeln könnte, lässt sich an der ersten Formulierung der Interviewfrage erkennen: „Vzt'ah mužov a žien je vo vašich knihách často vykresľovaný ako tovar alebo ako násilie“ (wörtlich „Die Beziehung zwischen Männern und Frauen ist in Ihren Büchern oft wie Ware oder Gewalt dargestellt“). Die Frage ist im Slowakischen sowohl semantisch als auch syntaktisch unpräzise formuliert. Es ist nicht die Beziehung, die als Ware und Gewalt in Jelineks Werk beschrieben wird, sondern die Gewalt prägt zwischenmenschliche Beziehungen aufgrund den vorherrschenden patriarchalen Gewaltstrukturen sowie der Angst der Frauen um ihre Zukunft.

Im medialen Diskurs werden ebenfalls Inszenierungen der slowakischen Adaptationen von Jelineks Theaterstücken thematisiert. Jelineks Erstinszenierung in der Slowakei war das Satyrspiel *Raststätte oder Sie machens alle* (*Motorest alebo Robíme to všetci*), das bereits im Jahr 2006 im Theater der Stadt Trnava aufgeführt wurde (vgl. TASR 2006). Jelineks Werke werden auch in der Gegenwart weiterhin auf slowakischen Bühnen aufgeführt, etwa ihr Theaterstück *Endsieg* (*Dobytie*), das am 7. November 2025 im Theater Ludus Premiere feierte.

Die Liebhaberinnen wurden in der Slowakei zwar nicht in Form eines Theaterstückes aufgeführt, im Jahr 2016 jedoch als szenischer Vortrag unter dem Titel *Brigitta & Silvia speaks* umgesetzt. Der szenische Vortrag basiert auf dem Theaterstück *Brigitta*, das von Martina Majerníková Koval verfasst wurde. Das Theaterstück stellt eine Dramatisierung des Romans *Milenky* dar (vgl. Slovenské literárne centrum ³o. J.).

In einem Blogbeitrag für *SME* setzte sich Štefan Hrivňák, ein Blogger, der in *SME* literarische sowie politische Beiträge publiziert, mit der Darstellung auseinander und veröffentlichte eine detaillierte Beschreibung. Zu bemerken ist, dass die angeführten Hintergrundinformationen zum Werk nur teilweise zutreffend sind. Die Annahmen des Autors basieren auf keinen wissenschaftlichen Erkenntnissen oder Recherche über soziokulturelle oder geschichtliche Hintergründe der Ausgangskultur, die zu einem tieferen Verständnis des Zieltextes beitragen würden. Hrivňák verortet die Handlungszeit anhand seiner Kenntnisse der Zieltextkultur (Arbeit in Sprengstofffabriken, Fabrik „Dynamit Nobel“ in Bratislava) an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts. Wir können daraus den Rückschluss ziehen, dass Kritiker*innen, die die Ausgangssprache nicht beherrschen, ausschließlich an ziel- oder andere fremdsprachliche Quellen gebunden sind, die teilweise nur begrenzt zugänglich sind beziehungsweise nicht zureichend, um sich einen komplexen Überblick über soziokulturelle Gegebenheiten des Ausgangslandes zu verschaffen.

Im Folgenden werden wir die Auswirkung des Nobelpreises auf die zweite Auflage von *Milenky* beleuchten, die im Jahr der Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek erschien. Die Neuauflage lässt sich als Reaktion auf den Nobelpreis interpretieren, insofern die bereits analysierten Paratexte von Jana Cviková einen Deutungsrahmen für die Zielrezipient*innen liefern. Zusätzlich erhielt Jana Bžochová-Wild für ihre Übersetzung den Zora-Jesenská-Preis. Der Zora-Jesenská-Preis wird von der Slowakischen Gesellschaft der Übersetzer belletristischer Literatur verliehen (Slovenská spoločnosť prekladateľov umeleckej literatúry) (vgl. Slovenské literárne centrum ²o. J.). Zu bemerken ist, dass es keine frei zugängliche Berichterstattung über die Preisverleihung an Bžochová-Wild in online Archiven der slowakischen Tageszeitungen wie zum Beispiel *SME* oder *Pravda* gibt.

Der Roman ist derzeit in der Slowakei als Neuware im allgemeinen Buchhandel wie Panta Rhei oder Martinus nicht erhältlich. Daraus lässt sich schließen, dass es keine aktive Vermarktung mehr gibt beziehungsweise keine Neuauflage des Romans erfolgt. Dies kann unterschiedliche Gründe haben und ist nicht unbedingt mit einer geringen Nachfrage gleichzustellen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Elfriede Jelinek nach der Nobelpreisverleihung in der Slowakei stärker ins öffentliche Bewusstsein gelangte. Dies lässt sich am Anstieg ihrer Präsenz sowohl im medialen als auch im fachspezifischen Diskurs erkennen. Nach dem Jahr 2004 wurden im größeren Umfang Artikel in auflagestarken slowakischen Tageszeitungen wie zum Beispiel *SME* und *Pravda* über Jelineks Rezeption in Österreich veröffentlicht sowie über die slowakische Bühnenadaptationen ihrer Theaterstücke. Die Medien beschränkten sich weitgehend darauf, Basisinformationen über Jelinek und ihr Werk zu vermitteln und über deren Rezeption in Österreich zu berichten. Durch die slowakische Übersetzung von Interviews Erhalten die Rezipient*innen jedoch einen komplexeren Einblick in die motivische Ausrichtung von Jelineks Werken und deren thematische Zusammenhänge.

Über den medialen Diskurs hinaus wurden etliche Beiträge zur Nobelpreisverleihung in Fachzeitschriften publiziert, die einen breiteren Überblick zu Jelinek und ihrem Werk aus internationaler Perspektive vermittelten. Šimon (2005) thematisiert in seinem Artikel ebenfalls die Rezeption der Übersetzung *Milenky* (2004) im slowakischen Kulturraum.

Erstaunlicherweise wurde auf Bžochová-Wilds Übersetzung und auf die Zuerkennung des Zora-Jesenská-Preises ausschließlich im literarischen Fachbereich näher eingegangen. Die Rezeption der Übersetzung fiel unter Literaturkritikerinnen und Literaturkritikern überwiegend positiv aus.

Aus dem medialen Diskurs lassen sich lediglich vereinzelte Perspektiven erschließen. Diese ermöglichen keine abschließenden Rückschlüsse auf die Rezeption von Elfriede Jelinek und ihrem Werk in der Slowakei.

8 Résumé und Ausblick

Das Ziel meiner Masterarbeit war es eine übersetzungskritische Analyse des Romans *Die Liebhaberinnen* (1975) von Elfriede Jelinek nach der Methode von Margret Ammann durchzuführen. Die zentrale methodologische Grundlage wurde durch den Ansatz von Anton Popovičs *System of Expressive Changes* erweitert.

Die Kombination beider Konzepte ermöglichte einen multiperspektivischen Einblick in Jana Bžochová-Wilds Übersetzung sowie in Jelineks künstlerische, stilistische und ästhetische Strategien. Sowohl Ammann als auch Popovič liefern eine geeignete strategische Vorgehensweise, um eine übersetzungskritische Analyse durchzuführen sowie eine funktionale und kategoriale Einordnung stilistischer Entscheidungen zu ermöglichen. Der theoretische und methodologische Teil der Arbeit widmete sich einer möglichst umfassenden Vorstellung der Analysemethoden sowie des kulturellen Hintergrundes und Jelineks Leben, das maßgeblich ihren poetischen Gestus und die motivische Ausrichtung ihrer Werke prägt.

Im empirischen Teil der Arbeit wurden *Die Liebhaberinnen* (1975) und *Milenky* (2004) als autonome künstlerische Texte betrachtet, die eine dominante Textfunktion aufweisen. Anhand ausgewählter Textbeispiele aus dem Vor- und Nachwort sowie aus dem Textkörper konnte man die dominante appellative Textfunktion in *Die Liebhaberinnen* (1975) und *Milenky* (2004) erschließen. Vor dem Hintergrund des soziokulturellen Kontextes der jeweiligen Länder wurde die Kohärenz sowie die Idiomatik der narratologischen und rhetorischen Strategien und der Einsatz interdiskursiver und intertextueller Referenzen untersucht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bžochová-Wild Jelineks poetischen Gestus in seiner Vielfältigkeit adäquat ins Slowakische übertrug. Die dominante appellative Textfunktion spiegelt sich in Jelineks sarkastischem Ton wider. Aufgrund der strukturellen Unterschiede der Sprachen ist es nicht möglich, alle rhetorischen Stilmittel und narrative Strategien ins Slowakische rückstandslos zu übertragen. Bžochová-Wild fand jedoch mit großer sprachlicher Gewandtheit idiomatische zielsprachliche Lösungen, die Jelineks poetischen Strategien und gesellschaftskritischen Intentionen gerecht wurden.

Die vorliegende Arbeit könnte zu einer weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jelineks Rezeption in der Slowakei sowie in anderen Ländern anregen. Derzeit liegen keine einschlägigen wissenschaftlichen Untersuchungen im Slowakischen vor, die sich systematisch mit dieser Forschungsfrage vertiefend auseinandersetzen würden. Feministische Werke von Jelinek, wie *Die Liebhaberinnen* oder

Lust sind in der heutigen Zeit stets gesellschaftlich relevant, weil sich das dargestellte Frauenbild nach Jahrzehnten nicht veränderte. Diesen Aspekt thematisiert die Regisseurin des neuen Films *Die Liebhaberinnen* (2026) Caroline Kox im Interview mit Frank Olbert in Bezug auf ihre Motivation, den Roman zu verfilmen (vgl. Kox in Olbert 2026).

Die Analyse von Elfriede Jelineks Werk im Slowakischen sowie in anderen Sprachen ist insofern spannend als Jelinek selbst sagt: „Ich weiß nicht, ob meine Sprache überhaupt übersetzbar ist [...] Die besten Übersetzungen meiner Texte stammen wohl von Schriftstellern, die etwas Eigenes hinzufügen oder sogar etwas Neues schaffen“ (Jelinek in Venckutė 1998). Vor diesem Hintergrund lässt sich festhalten, dass Bžochová-Wild eine herausragende Übersetzungsarbeit leistete, weil sie eine gelungene Balance zwischen domestizierenden und verfremdenden Übersetzungslösungen fand, um *Die Liebhaberinnen* einem slowakischen Lesepublikum zugänglich zu machen.

Anhang

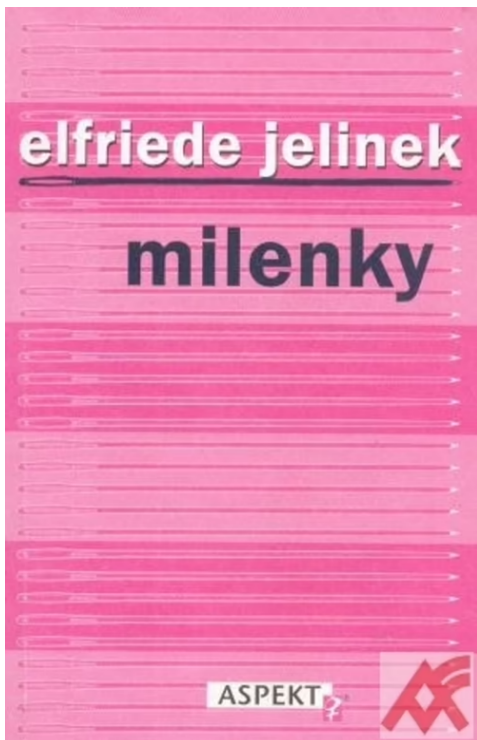


Abbildung 1a

Quelle:

<https://www.artforum.sk/katalog/42056/milenky-nove-vydanie>

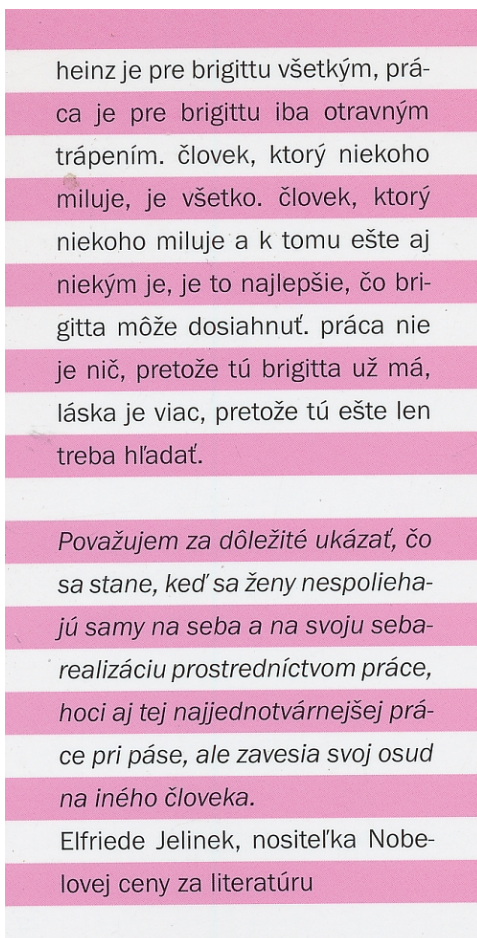
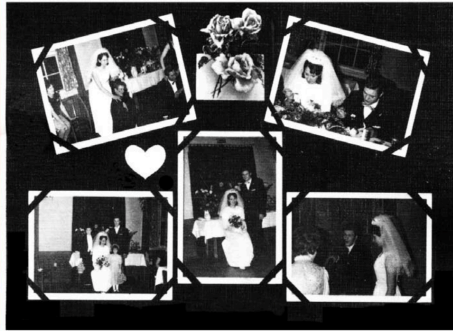


Abbildung 1b

Quelle:

https://www.antikvariatik.sk/kniha/milenky-1?utm_source=chatgpt.com#gallery-2

Elfriede Jelinek Die Liebhaberinnen Roman



kennen sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügel?
es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizont. was nicht viele länder haben.

kennen sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen sie seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?

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.

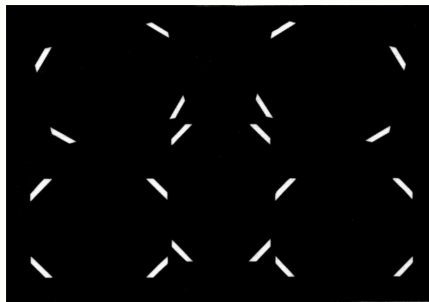
wie gut, daß sie hier steht, wo es schön ist und nicht anderswo, wo es unschön ist. die fabrik sieht aus, als ob sie ein teil dieser schönen landschaft wäre.

das neue buch
rowohlt

Abbildung 2a

Quelle: Jelinek, E. (1975). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Dieser Roman der jungen österreichischen Erzählerin beruht nicht nur auf einer »wahren Begebenheit«. Es ist die Geschichte von zwei Mädchen aus einem Milieu, in dem der Entscheidungsfreiheit dauernd unsichtbare Grenzen gesetzt sind. Die Autorin ist, um ihren Stoff zu finden, wie neuerdings so viele aus der Stadt hinaus aufs Land gegangen. Doch im Gegensatz zu anderen Schriftstellern hat sie nicht



den archaischen Einklang der Menschen mit der Natur entdeckt, auch nicht das harte, einfache Leben der Mägde und Knechte (Innerhofer, Kroetz, Sperr). In einem besonders idyllischen Tal der Steiermark steht eine Fabrik, in der Miederwaren hergestellt werden. Es ist symbolisch, daß in diesem Unfrieden einer entlegenen Region die Produktion eines Zivilisationsguts vonstatten geht, das auf die äußere weibliche Natur im Interesse der Mode Zwang ausübt. Die Fabrik floriert, weil sie die Löhne besonders niedrig halten kann. Welche Entfaltungsmöglichkeiten hat eine Arbeiterin, die Büstenhalter im Akkord näht? Sie kann einen Mann heiraten, der ihr den gesellschaftlichen Aufstieg garantiert. Doch wie andere Möglichkeiten, so sind auch sozial attraktive Männer rar, und die attraktivsten sind schon vergeben. So setzt zwischen den zwei »Liebhaberinnen« ein Konkurrenzkampf auf Leben und Besserleben ein.

Abbildung 2b

Quelle: Jelinek, E. (1975). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

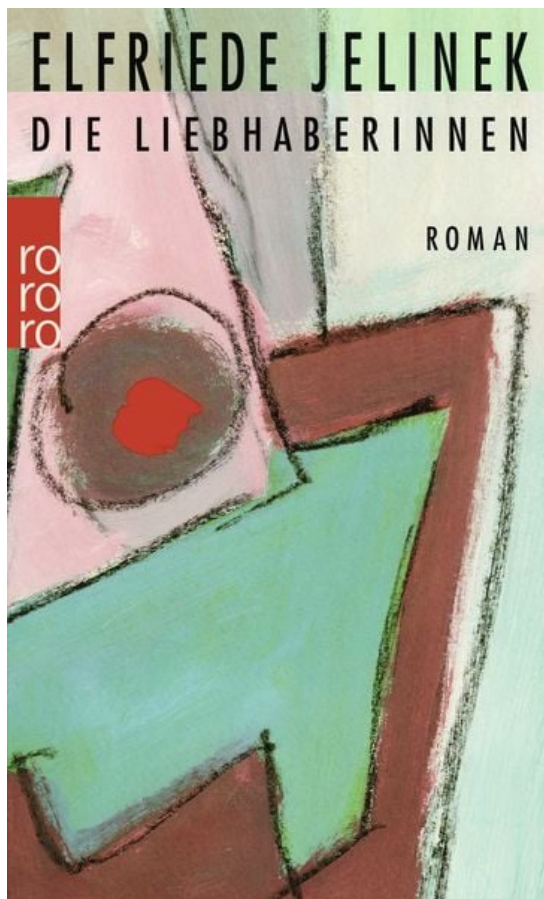


Abbildung 3a

Quelle:

<https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/A1000380865>

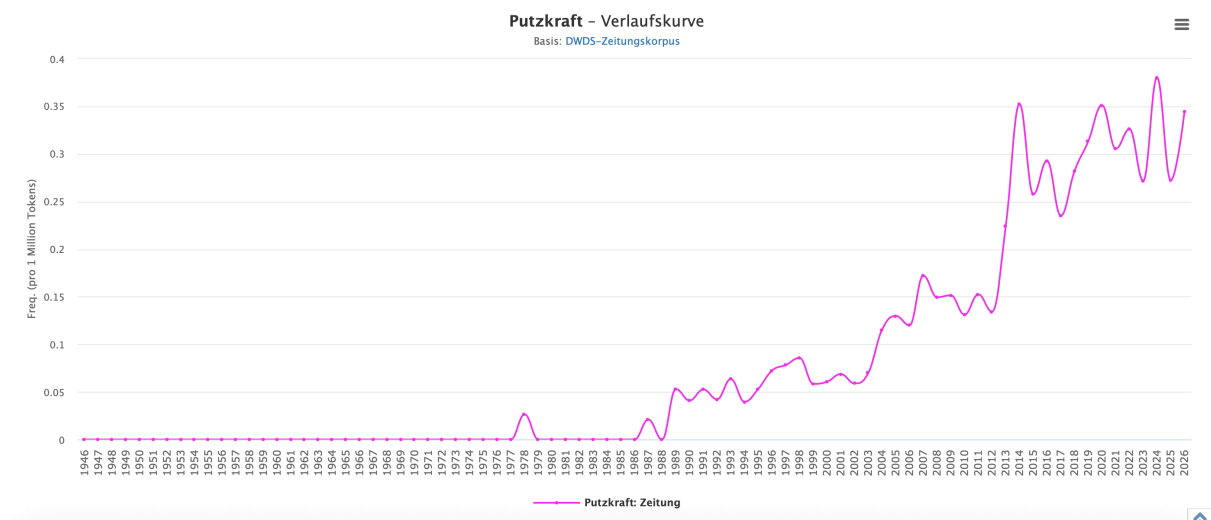


Abbildung 3b

Quelle:

<https://www.thalia.de/shop/home/artikeldetails/A1000380865>

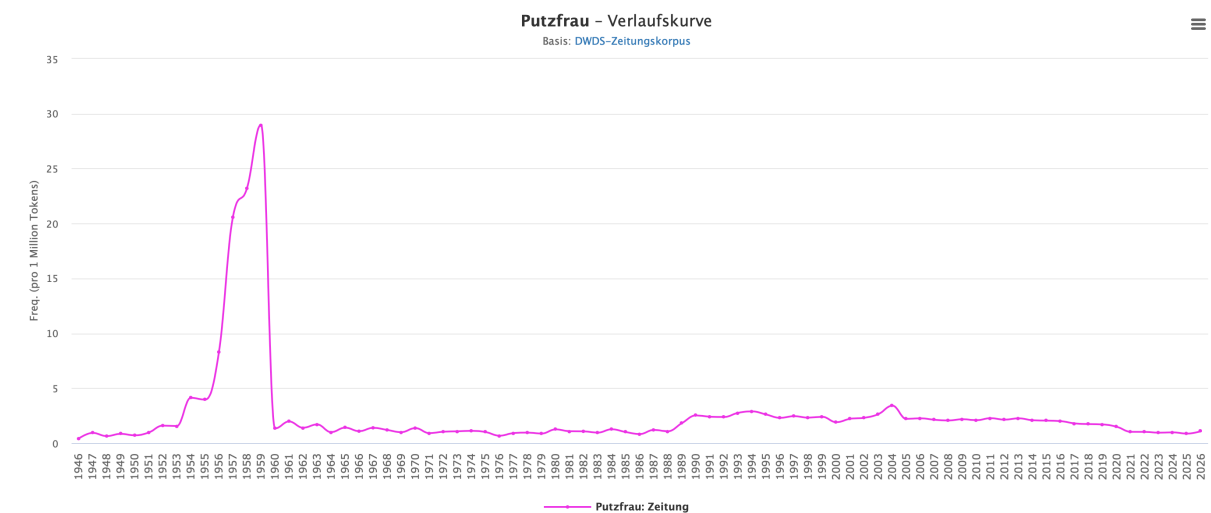
Abbildung 4a



Quelle: Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). (o. J.). *Wortverlaufskurve für „Putzkraft“* (Zeitungen, 1946 2026).

<https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spine&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=0&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2026&q1=Putzkraft> (Stand: 14.5.2026).

Abbildung 4b



Quelle: Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). (o. J.). *Wortverlaufskurve für „Putzfrau“* (Zeitungen, 1946 2026).

<https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungenxl&norm=date%2Bclass&smooth=spine>

[line&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=0&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2026&q1=Putzfrau](#) (Stand: 14.5.2026).

Bibliografie

Primärliteratur:

Jelinek, E. (1975). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, E. (²2004). *Milenky* (Bžochová-Wild, J., Übers.). Bratislava: Aspekt.

Sekundärliteratur:

Acke, H. (2019). Sprachwandel durch feministische Sprachkritik: Geschlechtergerechter Sprachgebrauch an den Berliner Universitäten. *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2), 303–320.

Aeberhard, S. et al. (2021). *Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst*. Berlin: De Gruyter.

Ammann, M. (1990). Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. *TextConText* 5 (1), 209-250.

Anz, T. (2020). *Werten und Fühlen: Zur Rationalität und Emotionalität literaturkritischer Kommunikation – am Beispiel von Marcel Reich-Ranicki*.

<https://literaturkritik.de/werten-fuehlen-zur-rationalitaet-emotionalitaet-literaturkritischer-kommunikation-am-beispiel-marcel-reich-ranicki,26744.html>

(Stand: 13.6.2026).

ASPEKT (o. J.). *Čo je ASPEKT?* <https://www.aspekt.sk/about/co-je-aspekt> (Stand: 23.04.2026).

Baker, M. & Saldanha, G. (2020). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge.

Bamberg, S. (1996). Zeit und Geld: Empirische Verhaltensklärung mittels Restriktionen am Beispiel der Verkehrsmittelwahl. *ZU-MA-Nachrichten* 20 (38), 7–32.

Barthes, R. (1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bartens, D. (1997). *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*. Graz/Wien: Droschl.

Bauko, Ján (2026). Toponomastika a translatológia. Preklad urbanoným v bilingválnom prostredí. *Acta Onomastica* 67 (1), 3–14.

Brinker, K., Cölfen, H. & Pappert, S. (⁸2014). *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Schmidt.

- Bžochová-Wild, J. & Ferusová, Z. (2005). *Rozhovor s divadelnou vedkyňou, shakespearistkou Janou Bžochovou-Wild*. <https://www.litcentrum.sk/rozhovor/rozhovor-s-divadelnou-vedkynou-shakespearistkou-janou-bzochovou-wild> (Stand: 21.06.2026).
- Clar, P. (2017). „*Ich bleibe, aber weg*.“: *Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek**. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Clar, P. (2024). Selbstinszenierung. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 25–31.
- Cornejo, R. (2024). Die Liebhaberinnen. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 107–113.
- Cviková, J. (1991). Estetika rozkoše podľa Elfriede Jelinek. *Slovenské pohľady* 107 (11), 119–120.
- Cviková, J. (2004a). Pravda o Jelinekovej: na okraj jednej Nobelovej ceny. In: Bžochová-Wild, J. (Hg.) *Milenky*. Bratislava: Aspekt, 196–200.
- Cviková, J. (2004b). Readymade (auto)portrét páchatelky Jelinekovej. In: Bžochová-Wild, J. (Hg.) *Milenky*. Bratislava: Aspekt, 5–8.
- Degner, U. (2013). Mythendekonstruktion. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Carl Ernst Poeschel/Metzler, 41–46.
- Degner, U. (2022). *Eine „unmögliche“ Ästhetik - Elfriede Jelinek im literarischen Feld*. Göttingen: Böhlau Verlag.
- Degner, U. (2024). Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 3–11.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2025). *Mieder*. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities). Trier: Universität Trier. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (Stand: 4.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1967a). *erleben*. <https://www.dwds.de/wb/erleben> (Stand: 14.5.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1967b). *blinken*. <https://www.dwds.de/wb/blinken> (Stand: 17.5.2026).

- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1967c). *basta*.
<https://www.dwds.de/wb/basta> (Stand: 7.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1969). *liegen*.
<https://www.dwds.de/wb/liegen> (Stand: 21.5.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1974). *Schicksal*.
<https://www.dwds.de/wb/Schicksal> (Stand: 14.5.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (1976). *Täter*.
<https://www.dwds.de/wb/Täter> (Stand: 23.4.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2020). *Heimatroman*.
<https://www.dwds.de/wb/Heimatroman?o=heimatroman> (Stand: 3.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2021). *auf einen grünen Zweig kommen*. <https://www.dwds.de/wb/auf%20einen%20grünen%20Zweig%20kommen>
(Stand: 8.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2022). *Fußabtreter*.
<https://www.dwds.de/wb/Fußabtreter#d-1-2> (Stand: 8.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2024a). *Arbeitstier*.
<https://www.dwds.de/wb/Arbeitstier> (Stand: 7.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2024b). *Untermensch*.
<https://www.dwds.de/wb/Untermensch> (Stand: 8.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2025a). *zugrunde gehen*.
<https://www.dwds.de/wb/zugrunde%20gehen> (Stand: 7.5.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (2025b). *noch und nöcher*.
<https://www.dwds.de/wb/noch%20und%20nöcher> (Stand: 3.6.2026).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) (o. J.). *Zukunft*.
<https://www.dwds.de/wp/?q=Zukunft&comp-method=diff&comp=&display=lemma&pos=Substantiv&minstat=0&minfreq=5&by=logDice&limit=100&view=table&table=&mode=>
(Stand: 1.6.2026).
- Dolník, J. (2013). *Všeobecná jazykoveda: opis a vysvetľovanie jazyka*. Bratislava: VEDA.
- Dörfler, S., & Wernhart, G. (2016). *Die Arbeit von Männern und Frauen: Eine Entwicklungsgeschichte der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung in Frankreich*,

- Schweden und Österreich*. Wien: Österreichisches Institut für Familienforschung (ÖIF), Universität Wien.
- Dröscher-Teille, M. (2018). *Autorinnen der Negativität: essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann, Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek*. München: Fink.
- Dvonč, L., Horák, G., Miko, F., Mistrík, J., Oravec, J., Ružička, J., & Urbančok, M. (1966). *Morfológia slovenského jazyka*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula: die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien: Hanser.
- Engdahl, H. (2004). *Award ceremony speech*.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/ceremony-speech/> (Stand: 13.6.2026).
- Dudenredaktion. (1^o. J.). *werfen*. Duden online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/werfen> (Stand: 31.5.2026).
- Dudenredaktion. (2^o. J.). *perfektiv*. Duden online.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/perfektiv> (Stand: 31.5.2026).
- Dudenredaktion. (3^o. J.). *Die Steigerung (Komparation) von deutschen Adjektiven*. Duden online. https://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/steigerung-komparation-deutsche-adjektive?utm_source=chatgpt.com (Stand: 31.5.2026).
- Dudenredaktion. (4^o. J.). *aus dem ff*. Duden online.
https://www.duden.de/haeufige_fehler/aus-dem-ff (Stand: 8.6.2026).
- Eder, F. X., Eigner, P. et al. (2003). *Wien im 20. Jahrhundert: Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum*. Innsbruck/Wien: StudienVerlag.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics today* 1(1/2), 287–310.
- Ferusová, Z. (2005). Milenky – Elfriede Jelinek – Ženy, dcéry, matky, milenky. *Knižná revue* 2005 (4). <https://www.litcentrum.sk/recenzia/milenky-elfriede-jelinek-zeny-dcery-matky-milenky> (Stand: 8.12.2025).
- Fiddler, A. (1994). *Rewriting reality: an introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford: Berg.
- Fillmore, Ch. (1977). Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam/New York/Oxford: North-Holland, 55–81.

- Gadamer, H.-G. (1990). *Gesammelte Werke I: Hermeneutik, Wahrheit und Methode, I, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Gaier, U. (2020). *Was bleibt aber... Hölderlins Erinnerung – Erinnerung an Hölderlin*. <https://literaturkritik.de/was-bleibt-aber-hoelderlins-erinnerung-erinnerung-an-hoelderlin,26497.html> (Stand: 10.06.2026).
- Gehrke, C. & Lerche, D. (1988). *Frauen & Pornografie*. Tübingen: Konkursbuch-Verl. Gehrke.
- Gellan, A. (2022). Vater. Mit einem Lautungsüberblick von Patrick Zeitlhuber. Vollartikel. *Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich (WBÖ)*. <https://lloe.dioe.at/articles/Vater> (Stand: 05.06.2026).
- Genette, G. (1992). *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches* (D. Hornig, Übers.). Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Gürtler, Ch. et al. (2005). *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt: Verl. Neue Kritik.
- Heinz, A. (2023). *Geschlecht & Gewalt: künstlerisch-wissenschaftliche Perspektiven*. Wien: Praesens Verlag.
- Hermans, T. (2020). *Translation in system: descriptive and systemic approaches explained*. London: Routledge.
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Hoogeveen, J. (1978). *Funktionalistische Rezeptionstheorie: Eine Auseinandersetzung mit Rezeptionsästhetischen Positionen in der Literaturwissenschaft*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.
- Höckner, G. (2014). *Elfriede Jelineks Sprache als Körper, Körper als Resonanz* [Beitrag zum Workshop „Elfriede Jelinek: Es ist Sprechen und aus“, Wien, 30.–31.10.2014]. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ej/z/PDF-Downloads/H%C3%B6ckner_Jelineks_Sprache_als_K%C3%B6rper.pdf (Stand: 20.04.2026).
- Höhn, E. & Korčáková, N. (2016). *Súčasná rakúska literatúra a identita Druhej rakúskej republiky*. Banská Bystrica: Belianum.

- Iser, W. (1970). *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Univ.-Verl.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Iser, W. (⁴1994). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jakobson, R. (1971). *Selected writings II, Word and language*. Haag: Mouton.
- Janecová, T. (2024). Elements of literary agrarianism and utopianism in Milo Urban's novel *Mists at dawn*. *SLOVENSKÁ LITERATÚRA* 71 (5), 524–542.
- Janke, P. (2002). *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*. Salzburg/Wien: Jung und Jung.
- Janke, P. & Clar, P. (2005). *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens-Verl.
- Janke, P. & Humer, V. (2014). *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Wien: Praesens-Verl.
- Janke, P. et al. (2018). *Elfriede Jelineks Burgtheater: eine Herausforderung*. Wien: Praesens Verlag.
- Janke, P. et al. (²2024) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler Verlag.
- Janke, P. & Kaplan, S. (²2024). Politisches und feministisches Engagement. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 12–24.
- Janke, P., & Kovacs, T. (²2024). Publikationsformen und Werküberlieferung. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 32–39.
- Janker, K. (2018). Geschasste Rowohlt-Verlegerin: „Schon wieder eine Frau rausgekippt wie Abfall“. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/geschasste-rowohlt-verlegerin-schon-wieder-eine-frau-rausgekippt-wie-abfall-1.4124393> (Stand: 3.5.2026).
- Janz, M. (1995). *Elfriede Jelinek*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Janz, M. (1997). Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘. In: Bartens, D. (Hg.) *Elfriede Jelinek: die internationale Rezeption*. Graz/Wien: Droschl, 225–238.

Jauß, H.R. (1967). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag.

Jauß, H.R. (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV (1^o J.). *krčiť sa*. <https://slovník.juls.savba.sk/?w=krčiť+sa> (Stand: 24.5.2026).

Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV (2^o J.).

mater. <https://slovník.juls.savba.sk/?w=mater&s=exact&k=09f3&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#> (Stand: 29.5.2026).

Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV (3^o J.). *domovina*.

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=domovina&s=exact&k=I03a&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#> (Stand: 4.6.2026).

Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV (4^o J.). *mamka*.

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=mamka&s=exact&k=7450&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#> (Stand: 5.6.2026).

Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV (5^o J.). *tatko*.

<https://slovník.juls.savba.sk/?w=tatko&s=exact&k=b2e9&cs=&d=kssj4&d=psp&d=ogs&d=sssj&d=orter&d=scs&d=sss&d=peciar&d=ssn&d=hssj&d=ber nolak&d=noun db&d=orient&d=locutio&d=obce&d=priezviska&d=un&d=onom&d=pskfr&d=pskcs&d=psken#> (Stand: 5.6.2026).

Jelinek, E. (1967). *Lisas Schatten*. München: Relief-Verlag-Eilers.

Jelinek, E. (1983). *Die Klavierspielerin: Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, E. (1988). Präsident Abendwind. In: Wiesner, H. (Hg.) *Anthropophagen im Abendwind: Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroy's „Häuptling Abendwind oder das greuliche Festmahl“*. Berlin: Literaturhaus.

- Jelinek, E. (1989a). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, E. (1989b). *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, E. (1992). Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft / Clara S. musikalische Tragödie / Burgtheater / Krankheit oder Moderne Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, E. (1999). *Milenky* (Bžochová-Wild, J., Übers.). Bratislava: Aspekt.
- Jelinek, E. (1995). In den Waldheimen und auf den Haidern: Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises in Köln am 2.12.1986. In: Nachbaur, P. & Scheichl, S. P. (Hgs.) *Literatur über Literatur*. Innsbruck: Haymon-Verlag, 301.
- Jelinek, E. & Venckutė, J. (1998). *Lust: Elfriede Jelinek im Zenit des Ruhms? Ein Interview aus Wien*.
https://www.hagalil.com/archiv/98/12/jelinek.htm?utm_source=chatgpt.com (Stand: 28.4.2026).
- Jelinek, E. (2002a). Paula. In: Hamburger Arbeitskreis für Psychoanalyse (Hg.) *Weibliche Aggressivität und ihre Wirklichkeiten*. Gießen: Psychosozial Verlag, 203–209.
- Jelinek, E. (2002b): „Hier sitz ich, forme ein Menschenpaket nach meinem Bilde“. *Süddeutsche Zeitung*.
- Jelinek, E. (2004). *Elfriede Jelinek – Nobelvorlesung: Im Abseits*.
 NobelPrize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/> (Stand: 12.6.2026).
- Jelinek, E. (2007/2008). *Neid. Privatroman*.
<https://original.elfriedejelinek.com/fneid4c.html> (Stand: 26.3.2026).
- Jelinek, E. & Homschak, C. (2022): *Die Ramsau am Dachstein*. [DVD: 60 min.] Wien: INDEX Edition.
- Jelinek, E. (2019). *Pianistka* (Žuchová, S., Übers.). Bratislava: Odeon.
- Jelinek, E. (2026). *Unter Tieren*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kaiser, G. (1971). Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa (Rezension). *Poetica (München)* 4 (2), 267–277.

- Kajanová, Y. (2020). World Music, Flamenco, Klezmer and Traditional Folk Music in Slovakia. *Musicologica Brunensia* 55 (2), 5–40.
- Kaplan, S. (2012). *Die Frau hat keinen Ort: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens-Verl.
- Koller, V. (2008). Not just a colour’: pink as a gender and sexuality marker in visual communication. *Visual Communication* 7 (4), 395–423.
- Konzett, M. (2000). *Encyclopedia of German Literature*. Chicago, IL: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Korfkamp, J., & Steuten, U. (2021). *Was ist Heimat? Klärung eines umkämpften Begriffs*. Schwalbach am Taunus: Wochenschau Verlag.
- Kox, C. (2026). *Liebhaberinnen*. [98 min.] Deutschland/Luxemburg: COIN FILM.
- Köppe, T. and Winko, S. (2013). *Neuere Literaturtheorie: eine Einführung*. Stuttgart Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Krah, H. (2020). The Sound of Österreich: Austauschprozesse zwischen „eigenen“, „anderen“, „fremden“, „zentralen“ und „peripheren“ Klang-Bildern. *Zeitschrift für Semiotik*, 42 (1–2), 111–136.
- Krebs, E. (1975). Women workers and the trade unions in Austria: an interim report. *International Labour Review*, 112 (4), 265–278.
- Lagerová, V. & Harajová, A. (2024). Kontrastive Analyse des Passivs im Deutschen und Slowakischen. *Linguarum Universe* 2 (2), 160–169.
- Landes, B. (1989). *Jelineks Wahl*. München: Goldmann.
- Lavrenova, O. (2023). Color Semantics of the Cultural Landscape. *Arts*, 12(3), 111, 1–20.
- Levý, J. (1963/2011). *The Art of Translation*, translated by Zuzanna Jettmarová, Amsterdam: John Benjamins.
- Link, H. (1973). Die Appellstruktur der Texte und ein Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft? *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17, 532–583.
- Link, H. (1976). *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: Kohlhammer.

- Link, H. (²1980). *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer (Urban-Taschenbücher 215).
- Lorenz, S. (1996). Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung. In: Heinz-Ludwig A. & Detering, H. (Hg.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Dt. Taschenbuchverlag, 555–569.
- Löffler, Sigrid (³2007). Die Masken der Elfriede Jelinek. *Text + Kritik* 3, 5–16.
- Lücke, B. (2007) *Jelineks Gespenster: Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien: Passagen-Verl.
- Lücke, B. (2008). Elfriede Jelinek: eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink.
- Majtán, M. & Považaj, M. (1998). *Vyberte si meno pre svoje dieťa*. Bratislava: Art Area.
- Mayer, V. & Koberg, R. (2006). *Elfriede Jelinek: ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verl.
- Mayer, V. & Koberg, R. (²2007). *Elfriede Jelinek: ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verl.
- Mayordomo-Marin, M. (1998). *Den Anfang hören: Leseorientierte Evangelienexegese am Beispiel von Matthäus 1-2*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Medienstelle Vorarlberg (2023a). *Birgit, Brigitte – Namenspatronkarte*.
<https://www.medienstelle.at/org/619/informationen/namenspatronkarten/npkarteneinzel/article/4373.htm> (Stand: 15.6.2026).
- Medienstelle Vorarlberg (2023b). *Erich, Erik – Namenspatronkarte*.
<https://www.medienstelle.at/org/619/informationen/namenspatronkarten/npkarteneinzel/article/2169.html> (Stand: 15.6.2026).
- Meyer, J. (⁶1904). *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (Bd. 7). Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Miko, F. (1970). *Text a štýl* [Text and Style]. Bratislava: Smena.
- Mikuláš, R. (2025). „Implicitný čitateľ“. *Hyperlexikón literárnovedných pojmov*.
<https://hyperlexikon.sav.sk/pojem/302/implicitny-citateľ>. (Stand: 13.6.2026).
- Millner, A., Schenkermayr, C. (²2024). Schreibtraditionen. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 43–48.

- Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky (o. J.). *Oficiálne kalendárium. Oficiálne kalendárium* (Stand: 5.6.2026).
- Moritz, K. P. (1981). Vorlesungen über den Stil. In: Günther, H. (Hg.) *Werke*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 585–756.
- Müller, S. et al. (2008). *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat: Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1. – 3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens-Verlag.
- Müller, C. (2023). *Elfriede Jelinek: Die Sprache von der Leine lassen*. [DVD: 96 min.] Berlin: Farbfilm Verleih GmbH.
- Müller-Dannhausen, L., & Janke, P. (2024). bukolit; wir sind lockvögel baby!; Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 101–106.
- Müller von Königswinterm, W. (1871). Über Nacht. In *Dichtungen eines Rheinischen Poeten. Band 1. Mein Herz ist am Rheine. Liederbuch*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Münchener Literaturarbeitskreis (1978). Gespräch mit Elfriede Jelinek. *Mamas Pfirsiche – Frauen und Literatur* 9/10, 171–181.
- McElvenny, J. (2025). *Entstehung und Entwicklung der Modernen Linguistik*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Nutz, W., & Schlöggell, H. (1986). Die Heftroman-Leserinnen und -Leser in Deutschland. In: Nutz, W. (Hg.) *Trivallliteratur und Popularkultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 135–179.
- Olbert, F. (2026). Debüt im Forum: Koxi über ihre Jelinek-Adaption ‚Liebhaberinnen‘. *Filmszene Köln*. https://filmszene.koeln/2026/02/11/debuet-im-forum-koxi-ueber-ihre-jelinek-adaption-liebhaberinnen/?utm_source=chatgpt.com (Stand: 14.6.2026).
- Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung (WIFO). (1958). Die wirtschaftliche Lage in Österreich. *Monatsberichte* 31(10), Beilage 54, 3–16.
- Paulischin-Hovdar, S. (2017). *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek: Eine historiografische Untersuchung*. Wien: Böhlau.

- Pollert, A. (2003). Women, work and equal opportunities in post-Communist transition. *Work, Employment and Society*, 17 (2), 331–357.
- Popovič, A. (1970). *Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931–1949): Dejiny, texty, bibliografía* [Structuralism in Slovak Science from 1931 to 1949: History, Texts, Bibliography]. Martin: Matica slovenská.
- Popovič, A. (1971). *Poetika umeleckého prekladu. Proces a text* [Poetics of Artistic Translation. Process and Text]. Bratislava: Tatran.
- Popovič, A. (1975). *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- Presber, G. (1988). *Die Kunst ist weiblich*. München: Knaur.
- Prunč, E. (2013). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. Germany: Frank & Timme.
- Reiß, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- Repa, M. (2016). Literárni kritici. *Pravda*. <https://nazory.pravda.sk/komentare-a-glosy/clanok/392316-literarni-kritici/> (Stand: 9.6.2026).
- Rowohlt Verlag GmbH (o. J.). *Rowohlt Verlag*. <https://www.rowohlt.de/verlag> (Stand: 02.05.2026).
- Rowohlt Theaterverlag (o. J.). *Krankheit oder Moderne Frauen*. <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/krankheit-oder-moderne-frauen-2682> (Stand: 19.04.2026).
- Sander, M. (1996). *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel 'Totenauberg'*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schallner, B. (2024). Schnittmuster für zukunftsorientierte Frauen: Die feministische Satire-Zeitschrift Die Schwarze Botin [1976–1987]. *Digitales Deutsches Frauenarchiv*. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/schnittmuster-fuer-zukunftsorientierte-frauen-die-feministische-satire-zeitschrift-die> (Stand: 08.04.2026).
- Schestag, U. (1997). *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld: Aisthesis-Verl.

- Schmitt, R., Schröder, J., & Pfaller, L. (2018). *Systematische Metaphernanalyse : Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Slovenské literárne centrum (¹o. J.): *Jana Bžochová-Wild – Životopis autora*.
<https://www.litcentrum.sk/autor/jana-bzochova-wild/zivotopis-autora> (Stand: 13.06.2026).
- Slovenské literárne centrum (²o. J.). *Cena Zory Jesenskej – O ocenení*. <https://www.litcentrum.sk/ocenenie/cena-zory-jesenskej/o-oceneni> (Stand: 14.06.2026).
- Slovenské literárne centrum (³o. J.). *Brigitta & Silvia speaks*.
 Veranstaltungsankündigung. <https://www.litcentrum.sk/podujatie/brigitta-silvia-speaks> (Stand: 25.06.2026).
- Smiešková, E. (1989). *Malý frazeologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Städel Museum. (o. J.). *Wiener Aktionismus*.
<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/person/wiener-aktionismus> (Stand: 17.04.2026).
- Snell-Hornby, M. (2006). *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?* Philadelphia, PA: John Benjamins.
- Sokolová, M. (1993). *Sémantika slovesa a slovný rod*. Bratislava: VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Sommerfeld, B. (2016). *Übersetzungskritik: Modelle, Perspektiven, Didaktik*. Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Sorgo, G. (2005). Koche nur mit Liebe. Die Multifunktionshausfrau. In: Breuss, S. (Hg.) *Die Sinalco-Epoche. Essen, Trinken, Konsumieren nach 1945*. Wien: Czernin, 75-87.
- Szczepaniak, M. (2008). „Es war ein Unfall“ oder die „Unachtsamkeit der Wand“. Elfriede Jelineks „Todesarten“. In: Müller, S. (Hg.) *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat: Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1. - 3. Juni 2006 in Tromsø*. Wien: Praesens-Verlag, 203.
- Szczepaniak, M. (2022). *Elfriede Jelinek*. Baden-Baden: Tectum.

- Šavelová, M. (2025). *Anton Popovič's system of expressive changes as a tool for translation criticism and critical thinking. Facing Language and Cultural Education Challenges in the Current World. Conference Proceedings*, 387–392.
- Špírk, J. (2009). Anton Popovič's Contribution to Translation Studies. *Target. International Journal of Translation Studies* 21(1), 3–29.
- Šrámek, R. (2021). Blanárova brázda na poli onomastiky. *Jazykovedný časopis* 72 (1), 11–14.
- Štajner, T. (2021). *Interview mit Elfriede Jelinek: „Musiker sind Interpreten, Schriftsteller schaffen etwas“*. <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/das-projekt/interview-mit-elfriede-jelinek/> (Stand: 24.6.2026).
- TASR (2006). Kontroverznú dramaticku Elfriede Jelinek uvádzajú v trnavskom divadle. *SME*. <https://www.sme.sk/c/2624801/kontroverznu-dramaticku-elfriede-jelinek-uvadzaju-v-trnavskom-divadle.html> (Stand: 14.06.2026).
- Toury, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Inst.
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies – and Beyond: Revised Edition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Valentová, I. & Králik, E. (2022). Theory of proper names by Vincent Blanár and research into Slovak anthroponymy. *Onoma* 57, 87–103.
- Venuti, L. (2018). *The translator's invisibility: a history of translation*. New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (1986). *voraussetzungen für eine translationstheorie — einige kapitel kultur- und sprachtheorie*. Heidelberg.
- Vermeer, H. J. (1990). Texttheorie und Translatorisches Handeln. *Target* 2 (2), 219–242.
- Von Hof, D. (2024). Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen. In: Janke, P. (Hg.) *Jelinek-Handbuch*. Berlin: J.B. Metzler, 158–165.
- Vydavateľstvo Artforum (o. J.) Elfriede Jelinek. <https://www.vydavatelstvoartforum.sk/sk/autori/elfriede-jelinek/> (Stand: 25.06.2026).

- Walterskirchen, E. (1979). *Die Entwicklung der Lohnunterschiede in Österreich*. WIFO-Monatsberichte, 52(1), 9–22.
- Warmuth, Ch. & Jelinek, E. (2026). *Die Zahnpasta kann man jetzt schon nicht mehr in die Tube zurückdrücken*. <https://www.die-hamburgische-staatsoper.de/de/artikel/interview-die-zahnpasta-kann-man-jetzt-schon-nicht-mehr-in-die-tube-zurueckdruecken> (Stand: 22.6.2026).
- Warning, R. (1979). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Fink.
- Weibel, Fleur (2024): *Die Praxis des Heiratens: Über die Anerkennung verbindlicher Liebesbekenntnisse*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Weiland, M. (2021). Dorfgeschichten und Heimatromane. In: Weiland, M., & Nüchtern, K. (Hg.) *Handbuch Literatur & Ländlichkeit*. Berlin/Boston: De Gruyter, 327–336.
- Weirauch, S. (2016). *Das entfernte Ich: Elfriede Jelineks Erzählperspektive und der Wandel der politischen Gegenwartsliteratur*. Aachen: RWTH Aachen University.
- Westdeutscher Rundfunk (WDR) (1975). Alice kontra Esther [Fernsehdebatte zwischen Alice Schwarzer und Esther Vilar]. [Videoclip 42' 41''] <https://www.youtube.com/watch?v=m6OWA80zUkk&t=496s> (Stand: 17.05.2026).
- Wills, W. (1981). Semiotische und übersetzungsmethodische Aspekte deutscher Wortzusammensetzungen vom Typ Substantiv + Adjektiv / Aspects of semiotics and the methodology of translation of German noun-adjective compounds. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 9 (77), 77–93.
- Winter, R. (1991). Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, K. & Höfler A. (Hg.) *Dossier 2: Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl, 9–19.
- Zeyringer, K. (1992). *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke.
- Zvara, V. (2016). Randbemerkungen zu den Wandlungen der Kategorie des „Slowakischen“ in der slowakischen Musik. In: Zagorski, Marcus; Zvara, Vladimír (Hg.) *Musicologica Istropolitana XII – Paths of Musicology in Central Europe / Cesty hudobnej vedy v strednej Európe*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 91–110.

Rezeptionsdokumente:

Horáčková, A. (2010). Jelinek: Viem písať iba proti niečomu.

SME. <https://kultura.sme.sk/c/5254649/jelinek-viem-pisat-iba-proti-niecomu.html>

(Stand: 12.6.2026).

Hučková, D. (1999). *Elfriede Jelinek: Milenky*. RAK 4 (2), 28–32.

Hrivňák, Š. (2017). Brigitta - dramatizácia románu Milenky od Elfriede Jelinek.

<https://blog.sme.sk/stefanhrivnak/kultura/brigitta-dramatizacia-romanu-milenky-od-elfriede-jelinek> (Stand: 9.12.2025).

Lörinz, J. (2009). Elfriede Jelinek: Milenky. <https://blog.sme.sk/lorinc/proza/elfriede-jelinek-milenky> (Stand: 9.12.2025).

Puková, A. & Frišová, M. (2002). Zo vzbury sa môže stať gýč.

SME. <https://www.sme.sk/nezaradene/c/zo-vzbury-sa-moze-stat-gyc> (Stand: 12.6.2026).

Šimon, L. (2005). Nobelova cena za literatúru u susedov. *Revue svetovej literatúry* XLI (1), 71–76.

Abstracts:

Abstract auf Deutsch:

Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek gilt als eine der streitbarsten und kontroversesten zeitgenössischen Autorinnen. Sie greift in ihren Werken mit ihrer direkten und scharfzüngigen Art heikle Themen auf und stellt bestehende gesellschaftliche Tabus und vorherrschende ideologische Positionen infrage, die weit über Österreich hinausreichen.

Während Jelinek im österreichischen Diskurs häufig als „Nestbeschmutzerin“ (Janke ²⁰²⁴: 16) wahrgenommen wird, stellt sich die Frage, wie ihre Texte in der benachbarten Slowakei rezipiert werden. Im Rahmen der Masterarbeit wird untersucht, wie sich Jelineks poetischer Gestus – insbesondere ihre sprachliche Radikalität und Dekonstruktion – ins Slowakische übertragen lässt und welche translatorischen Herausforderungen sich dabei ergeben.

Trotz der Tatsache, dass *Die Liebhaberinnen* (1975) in einen bestimmten soziokulturellen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungssystem eingebettet sind und der Roman bereits am Ende des 20. Jahrhunderts die Rezipient*innen „eher befremdet“ (Janz 1995: 22), spiegelt er stets aktuelle gesellschaftliche Strukturen wider.

Der Fokus der vorliegenden Masterarbeit liegt auf der übersetzungskritischen Analyse des Romans *Die Liebhaberinnen* (1975) und seiner slowakischen Übersetzung (*Milenky* 1999). Im Blickpunkt der Analyse steht die Frage, inwiefern die stilistische und literarästhetische Umsetzung der zentralen Motive des Romans im slowakischen kulturellen Kontext Jelineks gesellschaftskritischen Absichten gerecht wird.

Das Werk wird nach dem Modell von Margret Ammann (1990) und nach Anton Popovičs Typologie *System of Expressive Changes* (Popovič 1975; vgl. auch Šavelová 2025) analysiert. Im Zuge der Analyse wird auf Ansätze der funktionalen sowie der deskriptiven Translationsforschung zurückgegriffen. Basierend auf dem funktionalen Analysemodell von Margret Ammann wird aufgezeigt, auf welche Weise Jana Bžochová-Wilds Übersetzungsstrategien die intratextuelle Translatkohärenz sowie die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Translat gewährleisten.

In Anlehnung an die Erkenntnisse der textuellen Analyse wird der Zusammenhang zwischen den vermuteten stilistischen Abweichungen (*expressive changes*) und der Rezeption des Werkes in der slowakischen Zielkultur erörtert. Es wird auf das rezeptionsgeschichtliche Modell nach Hans Robert Jauss (1967, 1982), auf Wolfgang Isters impliziten Leser

(1970,1972,1994) und auf die rezeptionsästhetischen Ansätze von Hannelore Link (1973, 1976, ²1980) Bezug genommen.

Abstract auf Englisch:

The Nobel laureate Elfriede Jelinek is one of the most controversial female authors in Austria. With her direct and sharp-tongued narration, she uncovers delicate themes, tackles social taboos and prevailing ideological position that reach well beyond Austria.

While Jelinek is often perceived in Austrian discourse as a “traitor to her own country” (Janke ²2024: 16, own translation), the question of how her texts are received in neighboring Slovakia comes into view. This master’s thesis examines how Jelinek’s poetic style—in particular her linguistic radicalism and deconstruction—can be rendered into Slovak and what translational challenges this process entails.

Despite the fact that *Die Liebhaberinnen* (1975) is set within a specific sociocultural and historical context, and that by the end of the 20th century it already “tended to alienate” its readers (Janz 1995: 22), it consistently reflects current social structures.

This master’s thesis conducts a critical analysis of the novel *Die Liebhaberinnen* (1975) and its Slovak translation (*Milenky* 1999). The analysis examines the extent to which the stylistic and literary-aesthetic rendering of the novel’s central themes within the Slovak cultural context does justice to Jelinek’s socially critical intentions.

The work is analyzed according to Margret Ammann’s model (1990) and Anton Popovič’s typology *System of Expressive Changes* (Popovič 1975; see also Šavelová 2025). The analysis draws on approaches from both functional and descriptive translation studies. Building on Ammann’s functional analytical model, it is shown in what way Jana Bžochová-Wild’s translation strategies ensure intratextual translational coherence as well as intertextual coherence between the source text and the target text.

In line with the findings of the textual analysis, the relationship between the assumed *expressive changes* and the reception of the work in the Slovak target culture is discussed. Reference is made to Hans Robert Jauss’s model of reception history (1967, 1982), Wolfgang Iser’s concept of the implied reader (1970, 1972, 1994), and Hannelore Link’s approaches to reception aesthetics (1973, 1976, ²1980).