

„Es war ein Unfall“ oder die „Unachtsamkeit der Wand“

Elfriede Jelineks „Todesarten“

Monika Szczepaniak

1. „Ach, die Bachmann!“

1996 erinnerte sich die 75jährige Ilse Aichinger an Ingeborg Bachmann mit folgenden Worten: „Ach, die Bachmann! Das ist so feminin, so ungeheuer ergeben. Sie kommt überhaupt nicht auf die Idee, daß es auch biologische Revolte, Anarchie gibt.“¹

In der besonders glücklichen Verbindung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit einerseits, und Intellektualität und Professionalität andererseits, wurde Bachmanns weibliche Rolle überbetont und mit der lyrischen Gattungsrolle gleichgesetzt. Heinrich Böll würdigte die verstorbene Schriftstellerin, Essayistin und Philosophin mit den Worten: „Ich denke an sie wie an ein Mädchen.“²

Bachmann formulierte ihr Leiden an den Verhältnissen in einer lyrischen, einer ‚weiblichen‘ Sprache. Ihren Diagnosen sind idealistische Momente inhärent, sie kämpft geradezu um die Möglichkeit einer utopischen Symbiose der Geschlechter ohne Krieg und Kampf. Liebe und Erotik sind in Bachmanns Texten oft von einer glühenden Aura umgeben, sie werden als Grenzüberschreitungen imaginiert, als Übergang in einen ‚anderen Zustand‘ (Robert Musil), der sicher ist vor jedem Zugriff der gesellschaftlichen Instanzen:

Geträumt wird ein typischer locus amoenus, ein Ort, an dem alle gesellschaftlichen Zwangszusammenhänge aufgelöst sind und an dem sich die mühevoll Suchende nach Wärme, Nahrung und Unterkunft erübrigt.³

1 Iris Radisch, *Ilse Aichinger wird 75. Ein ZEIT-Gespräch mit der österreichischen Schriftstellerin*, in: *Die Zeit*, 1996, H. 45, zit. n. <http://zeus.zeit.de/tex/archiv/1996/45/aich.txt.19961101.xml> (28.06.2007).

2 Heinrich Böll, *Ich denke an sie wie an ein Mädchen. Zum Tode von Ingeborg Bachmann*, in: *Der Spiegel*, 1973, H. 43, 206.

3 Susanne Baackmann, *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*, Hamburg 1995, 21.

Ein solcher imaginiertes Ort ist der subjektiv-symbolische Raum der Ungargasse aus dem *Malina*-Roman – ein Land „ohne Gebietsansprüche“, eine Insel der Liebenden, zu der wie nach Mekka oder Jerusalem gepilgert wird, in der Hoffnung auf Erlösung.⁴

Gleichzeitig verweist Bachmann unermüdlich auf die Macht von Institutionen und kollektiven Vorstellungen, die eine erfüllte Liebe unmöglich machen beziehungsweise bald in eine pragmatische Beziehung verwandeln. Die Emphase der Liebe wird geschwächt und schließlich fast ganz zurückgenommen. Nicht einmal im poetischen Sprechen kann die Liebesutopie aufrechterhalten werden. Bachmann inszeniert die Schwierigkeit, als Frau Liebe zu erleben oder aus weiblicher Perspektive über sie zu schreiben. Das „Ungargassenland“ der Liebe erweist sich zunehmend als Illusion. Und ein schönes Buch über die Liebe ist nicht möglich. Nachdem das weibliche Ich in der Wand verschwunden ist, bleibt das Überleben und das Schreiben an die Malina-Figur gebunden. Aber die Sehnsucht nach einem „EXSULTATE JUBILATE“⁵ ist für Bachmanns Text konstitutiv. Die Hoffnung „kauert erblindet im Licht“⁶, aber sie ist da.

Ein alternatives Liebeskonzept „jenseits des Sündenfalls und der Ödipusgeschichte“⁷ wird auch in *Das Buch Franza* evoziert. Auch hier erteilt Bachmann dem ‚anderen Zustand‘, der sich als Geschwister-Dyade konstituiert, eine Absage. Die systematische Zerstörung von Franzas natur- und sprachmagischer Weltauffassung – „Er hat mir meine Güter genommen“ – gipfelt in der „anderen Stimme“, die sich erhebt, wenn Franza sich in der Reaktion auf die erneute Vergewaltigung – nun nicht durch ihren Ehemann, sondern durch einen (diesmal fremden) ‚Weißen‘ – den Kopf an einer der Pyramiden in Gizeh einschlägt.⁸ Es ist ein Buch über den Schrecken, das geschichtsphilosophische Implikationen der Konstellation *Tot ist, wer liebt, nur der*

4 Ingeborg Bachmann, *Malina*, in: dies., *Werke 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel u.a., München u. Zürich 1993, 9-337, hier 43.

5 Bachmann, *Malina* (wie Anm. 4), 54.

6 Ingeborg Bachmann, *Früher Mittag*, in: dies., *Werke 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti. Übersetzungen*. Hg. von Christine Koschel u.a., München u. Zürich 1993, 44-45, hier 45.

7 Britta Herrmann, *Das Buch Franza*, in: Monika Albrecht u. Dirk Götsche, Hg., *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar 2002, 144-152, hier 145.

8 Ingeborg Bachmann, *Der Fall Franza*, in: dies., *Werke 3* (wie Anm. 4), 339-482, hier 467.

Geliebte lebt besonders hervorhebt, ein Buch, in dem Lebensgeschichte und politische Zeitgeschichte verschränkt sind. Es ist ein wichtiges Zeugnis von Bachmanns kritischer Zeitgenossenschaft. Kein schönes Buch, aber ein wahres.⁹

2. „Pechelfriede“

In einem Gespräch mit Marlene Streeruwitz konstatiert Elfriede Jelinek: „Ich war bei den Männern nie so beliebt wie die Bachmann.“¹⁰ An Bachmann wird von den beiden Gesprächspartnerinnen gelobt, dass sie immer wusste, was man trägt, dass sie auf Fotos besonders schön und weiblich aussieht, dass sie – aus provinziellen Verhältnissen stammend – die Regeln des von Männern dominierten Kulturbetriebs gut kennen gelernt und sich erfolgreich angepasst hat. Jelinek dagegen löste immer Widerspruch aus – die „jüngere Schwester eines Johann Nestroy, die sich halt den einen oder anderen Jux machen will“¹¹. Vielleicht könnte das folgende Bekenntnis eine Erklärung dafür sein, dass Jelinek „nicht so beliebt“ ist wie die Bachmann: „Ich verkleide mich eben. Genau das klebt an mir wie das Pech bei der Pechmarie.“¹² Bachmanns relativer Zurückhaltung steht die mediale Selbstinszenierung Jelineks gegenüber.

Der Verkleidungshabitus betrifft auch Jelineks literarische Strategie, die wiederholt als ‚unweiblich‘ und aggressiv bezeichnet wurde und nach wie vor Diskussionen über das Geschlecht des Schreibens provoziert. Jelinek spricht davon in vielen Interviews:

Sobald [...] das Werk einer Frau aggressiv und anklagend wird, wie meines, wird man zur Megäre, zur Unperson, gegen die man Auslöschungsphantasien hegt.¹³

- 9 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*, in: dies., *Werke 4: Essays, Reden, vermischte Schriften*. Hg. von Christine Koschel u.a., München u. Zürich 1993, 275-277.
- 10 *Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?*, in: EMMA Sept./Okt. 1997, zit. n.: <http://www.emma.de/632364846369688.html> (14.01.06).
- 11 Rose-Maria Gropp, *Elfriede Jelinek. Dunkles Herz Europas*, in: FAZ vom 8. Oktober 2004, 33.
- 12 *Sind schreibende Frauen Fremde?* (wie Anm. 10).
- 13 Riki Winter, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in: Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler, Hg., *Dossier 2: Elfriede Jelinek*, Graz u. Wien 1991, 9-19, hier 15.

Der trotzige, ‚böse‘ Blick der Elfriede Jelinek ist inzwischen in die Literaturgeschichte eingegangen.

Auf die Vorwürfe, sie hätte mit ihrem Drehbuch zu *Malina* den Roman-Text auf die Dimension des Geschlechterkampfes reduziert, antwortet Jelinek:

Ich würde sagen, es gibt kaum eine andere Autorin der Gegenwart, die den Geschlechterkampf mit dieser Härte thematisiert hat wie die Bachmann, wobei sie da sicher über mich hinausgeht, weil sie die Dinge konkret beim Namen nennt, die ich umschreibe.¹⁴

Jelinek verfolgt, genau wie Bachmann, die Geschichte der weiblichen Vernichtung im Gewalt- und Machtzusammenhang der patriarchalen Gesellschaft. Sie greift Bachmanns Diagnose des fortdauernden Krieges und des privaten Faschismus auf, um auf ihre Weise, mit kalter Distanz und Ironie, ‚Morde‘ an Frauen als Vertreterinnen einer ‚niedrigen Rasse‘ zu inszenieren. Jelineks „Todesarten“¹⁵ sind keine sublimen Verbrechen; vielmehr handelt es sich um Ausbrüche roher, unmaskierter Gewalt oder um weibliche Lebensläufe als Geschichten eines langsamen Sterbens.

3. „angestorbene frauen“

Bereits *Die Liebhaberinnen*, jener Roman, mit dem Elfriede Jelinek 1975 der literarische Durchbruch gelang, kann als ein Text über weibliche Todesarten gelesen werden. Er schildert zwei Wege in eine Zukunft, die keine ist – zwei weibliche Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, in einer Welt, in der langsames und schmerzhaftes Sterben von Frauen zur Regel gehört:

überall an den türschwelen sitzen angestorbene frauen wie zerquetschte eintagsfliegen, sitzen da wie mit flüssigem asphalt angeklebt und überblicken pausenlos ihre eigenen kleinen hausfrauenreiche, in denen sie königinnen sind. manchmal macht sie ein spülmittel zur königin, manchmal ein patentkochtopf.¹⁶

14 Ebd., 15.

15 Bachmann hat ihr Todesarten-Konzept in der Vorrede zum Roman-Fragment *Der Fall Franza* erläutert. Sie spricht vom „Virus Verbrechen“, vom „Gemetzeln innerhalb des Erlaubten“, von sublimen „Morden“, bei denen kein Blut fließt, vgl. Ingeborg Bachmann, *Vorrede zu Der Fall Franza*, in: dies., *Werke 3* (wie Anm. 4), 341-343.

16 Elfriede Jelinek, *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg 1990, 68 (im Folgenden zitiert als LH).

Den Frauen in Jelineks Romanwelt ist ein elendes Dasein beschert: Sie sind keine Subjekte, sondern „bloße Körpermaterie, die begattet wird, sich entgrenzt, vergeht, verwest“¹⁷. Auf biologische Funktionen reduziert, sind die Frauen dazu verurteilt, eben ihre „hausfrauenreiche“ zu verwalten, die Männer zu umsorgen und ihnen sexuell zur Verfügung zu stehen. Das Frauenleben in den abgelegenen Dörfern der österreichischen Provinz erscheint als eine einzige Reihe von Benachteiligungen, Diskriminierungen und Beschädigungen. Als der einzige Spielraum im Rahmen der ‚Entfaltungsmöglichkeiten‘, die den Frauen zur Verfügung stehen, fungiert die ‚Berufswahl‘ zwischen Akkordarbeiterin in der Büstenhalterfabrik, Verkäuferin oder Hausfrau.

Immer wieder ist im Roman von toten Frauen die Rede. Sowohl am Arbeitsplatz als auch an der ‚Dienststelle Haushalt‘ herrscht eine Temperatur, in der Leben unmöglich gedeihen kann. Der weibliche Kampf für die Liebe erweist sich als „gnadenlose Jagd“ (LH 73), als harte Arbeit unter strategischem Einsatz des Körpers. Brigitte räumt alle Hindernisse aus dem Weg, arbeitet mit kalkulierender Rationalität auf die Ehe hin, versucht, sich geschickt zu verkaufen, fleißig zu investieren, um in den erträumten Status der Ehefrau aufzusteigen und – vom Hass zerfressen – sinnlos dahinzuvegetieren und sich am Besitz zu freuen. Aber Brigitte kann nicht enttäuscht werden, sie hatte von Anfang an keine Illusionen.

Anders „das schlechte Beispiel“ (LH 26) Paula. Jelinek konstruiert die Gestalt des naiven Landmädchens als Opfer der Bewusstseinsindustrie, als Gefangene des Trivialmythos vom weiblichen Glück an der Seite des geliebten Mannes. Sie wird schmerzlich enttäuscht, indem sie an einen primitiven Dorfschönling gerät, von ihm ungewollt geschwängert wird und sich schließlich im Dorf prostituiert.

Die beiden Frauen beginnen das Eheleben, das sich als ein Inferno von Widerwärtigkeiten erweist. Sie gehen die Ehe „todfroh“ (LH 32) ein, um dann langsam in ihr einzugehen. Es ist ein Raum des Sterbens, des sinnlosen Dahinvegetierens, des allmählichen Verfalls – die Ehe ist bei Jelinek eine tote Form. Die Frauen verlieren in ihr den letzten Rest von Autonomie und Kreativität, den sie möglicherweise besaßen, und werden zu lebenden Leichen: „oft heiraten diese frauen oder sie ge-

17 Rosa Rigendinger, *Eigentor*, in: *Text+Kritik* 117 (1993), 31-37, hier 35.

hen sonst wie zugrunde.“ (LH 6) Wenn Jelinek den Zustand des Verheiratetseins mit Siechtum gleichsetzt, meint sie allerdings nicht nur den weiblichen Tod. Auch Männer sterben dahin, doch „der mann hat dabei noch etwas abwechslung, er bewacht seine frau wie ein hofhund von draußen, er bewacht sie beim sterben.“ (LH 17) Die nächste Generation wartet schon ungeduldig darauf, bald auch sterben zu können:

und die tochter kann es gar nicht mehr erwarten, endlich auch sterben zu dürfen, und die eltern kaufen für den tod der tochter schon ein: leintücher und handtücher und geschirrtücher und einen gebrauchten kühlschrank. da bleibt sie wenigstens tot, aber frisch. (LH 17f.)

Auf diese Weise ist sie gut ‚präpariert‘ für die kommenden Anstrengungen, Demütigungen und Krankheiten.¹⁸ Nach vielen Jahren des Ehelebens sehen die Eheleute freilich aus wie lebende Nekrophile, die nur noch hassen können: Der Opa

haßt die oma, weil er sie erstens schon in jüngeren jahren immer gehasst hat, was eine alte liebe gewohnheit ist, die man sich so schnell nicht abgewöhnen kann, und diesen haß behält man im alter dann bei, denn was hat man schon im alter, nichts, nur den guten alten erprobten haß. (LH 70)

Zum Bild des erfahrenen Ehepaars gehört auch die von Jelinek besonders beliebte Insektenmetapher:

wie zwei insekten sind die alten eheleute ineinander verbissen, wie zwei tiere, die einander gegenseitig auffressen, einer schon halb im leib des anderen drinnen. (LH 71)

Wie bereits erwähnt, schildert Jelinek auch männliche ‚Todesarten‘. Nichtsdestotrotz sind es im familiären Mikrokosmos nahezu ausnahmslos die Männer, die Macht besitzen und Gewalt ausüben: „wenn einer ein schicksal hat, dann ist es ein mann. wenn einer ein schicksal bekommt, dann ist es eine frau.“ (LH 6) Jelineks Entlarvung des Mythos Familie korrespondiert mit Bachmanns Theorie des privaten Faschismus, wobei bei Bachmann die makrohistorische Dimension besonders exponiert wird. Die Ehepartner im Roman *Die Lieb-*

18 Vgl. „Paula grinst wie ein totenkopf, der aber erst 15 jahre alt ist [...].“ (LH 113)

haberinnen geben das Bild einer kriegerischen Gesellschaft ab – Vergewaltigungen und Schläge sind an der Tagesordnung. Die Familie, in der der Vater „regiert“, ist ein Ort der Instrumentalisierung und Unterwerfung von Frauen. Die hier geschilderten Väter sind allesamt nur strafende Instanzen oder, in Jelineks Rhetorik, prügelnde Monster. Die exemplarische Vatergestalt ist Erichs Stiefvater „asthma“, Träger des väterlichen Prinzips schlechthin – „ein pflegebedürftiger bössartiger asthmatiker“ (LH 40), der über alles entscheidet und alle Familienmitglieder (auch buchstäblich) im Griff hat, obwohl er selbst nur röchelt. Die väterliche Normsetzung oder ‚Gesetzgebung‘ vollzieht sich ohne Worte: „er dirigiert ohne zu reden das orchester dieser krüppel.“ (LH 101) Er „schwebt über dem ganzen wie ein böser alptraum“ (LH 77) und deformiert Töchter und Söhne. Im Sinne der Jelinekschen „Todesarten“, die – wie bei Bachmann – einen Tod bei lebendigem Leibe implizieren¹⁹, könnte man hier im Vergleich mit *Malina* oder *Der Fall Franza* von einem regelrechten Friedhof ermordeter Töchter und Söhne sprechen.

Gerade diese inhaltliche Parallele lässt sichtbar werden, dass Jelineks Ästhetik der Entlarvung und satirischen Überzeichnung mit Bachmanns literarischer Strategie recht wenig zu tun hat. Gaby Pailer konstatiert:

Indem Jelinek die väterliche Definitionsmacht – in einem Atemzug – in ihrer Allgewalt überhöht und als absterbende zeigt, übersetzt sie Franzas „Einfallstelle der Dekomposition“ in ein literarisches Modell der lachend-dekomponierenden Satire.²⁰

Obwohl Jelinek den Zusammenhang von individueller und kollektiver Geschichte andeutet, zeigt sie keine „Geschichte im Ich“, sondern zergliedert ‚externe‘ mythische Strukturen und präsentiert weibliche (und männliche) Gestalten als Produkte von sozialen, politischen,

19 Bachmanns Franza verliert ihre Lebendigkeit, ihr „Lachen“, ihre „Zärtlichkeit“, ihr „Freuenkönnen“, ihr „Mitleiden, Helfenkönnen“, ihre „Animalität“ und ihr „Strahlen“, vgl. Bachmann, *Der Fall Franza* (wie Anm. 8), 413. Franza ‚stirbt‘ schon in Wien und wird dort lebendig begraben. Vergleiche hierzu auch das Bild der vom Sand verschütteten Franza in Ägypten, das die Situation des Lebendig-Begrabenseins evoziert.

20 Gaby Pailer, „...an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater.“ *Zur Bachmann-Rezeption bei Christa Wolf und Elfriede Jelinek*, in: Weimarer Beiträge 42 (1996), 89-108, hier 103.

kulturellen und medialen Diskursen, die in ihrem Zusammenspiel jegliche Ich-Bildung blockieren. Brigitte und Paula ist es gar nicht möglich, ein Seelenleben zu entwickeln, weshalb auch ein sublimes Verbrechen wie Jordans Projekt der psychischen Enteignung seiner Frau aus *Das Buch Franza* im literarischen Universum der *Liebhabe-rinnen* schlichtweg nicht begangen werden kann. Jelineks Frauen haben keine eigene Geschichte und sind auch nicht in der Lage, über die Schranken hinauszugehen, welche „die Gesellschaft vor der Einsicht in das Warum dieses Unglücks aufgerichtet hat“²¹.

Jelineks Radikalisierung der Bachmannschen Problemkonstante ‚Todesarten‘, deren Zuspitzung auf die Aspekte der Fremdbestimmung und Entmündigung, weist, wie das Motiv der Väter bereits andeutete, über die Geschlechterproblematik jedoch zugleich hinaus: Ingeborg Bachmann sei die erste Frau in der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raums gewesen, „die mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter“ und „der Vernichtung in der Gesellschaft“ beschrieben habe, wenn auch verdichtet durch den Blick auf die „Beziehungen zwischen Männern und Frauen“.²²

In ihrem Ingeborg Bachmann gewidmeten Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* kritisiert Jelinek die Tendenz, Bachmanns Biografie überzubetonen oder gar ins Zentrum der Rezeption zu rücken – nur „um sich nicht in ihren Werken niederlassen zu müssen, die ein härteres Lager sind“²³: „Ich halte also den ewigen wie den neuen Harmonisierungsautoren und Beschwichtigungsvorturnern die Reißautorin Ingeborg Bachmann entgegen“, aber, wie sie hinzufügt, „keineswegs wie eine heilige Monstranz“.²⁴ Kurz zuvor – der zitierte Essay wurde 1989 publiziert – war ein weiterer, programmgemäß ‚unheiliger‘ Umgang Jelineks mit der „Reißautorin Bachmann“ erschienen: *Lust*.

21 Sara Lennox, *Literarische Rezeption*, in: Monika Albrecht u. Dirk Göttsche, Hg., *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. Weimar 2002, 35-41, hier 39.

22 Ebd., 312.

23 Elfriede Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln*, in: Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, Hg., *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München 1989, 311-320, hier 311.

24 Ebd., 311.

4. „Beilage zum Fleisch der Männer“

In *Die Liebhaberinnen* ist kein Ausweg aus dem ‚natürlichen Kreislauf‘, in dem sich die Frauen drehen, in Sicht:

geburt und einsteigen und geheiratet werden und wieder aussteigen und die tochter kriegen, die hausfrau oder verkäuferin, meist hausfrau, tochter steigt ein, mutter kratzt ab, tochter wird geheiratet²⁵,

und so weiter. Im Roman *Lust* ergänzt Jelinek diesen *circulus vitiosus* – in mehrfacher Hinsicht ‚spektakulär‘ – um ein Element, durch welches das Frauenleben zum Bild einer sexuellen Apokalypse gerät: „Die Frau ist dem Nichts entwendet worden und wird mit dem Stempel des Mannes jeden Tag aufs Neue entwertet.“ (L 19) Die alternde Direktorenfrau Gerti existiert als „körperliches Privat-Eigentum“ (Frauke Meyer-Gosau) des Gatten. Sie verschwindet nicht in der Wand, sondern im Bett, sie verschwindet als Person, als Subjekt, und wird nur als Objekt der Begierde, als Körper wahrgenommen. In der Direktorenvilla tobt das von Bachmann diagnostizierte „Virus Verbrechen“ in Form von sexuellen Gewaltakten, die den weiblichen Körper entwerten und seine Geschichte als „Fäulnis auf Raten“ (Louis-Ferdinand Céline) konstituieren.

Jelinek präsentiert auch in diesem Text Bilder ‚kolonisierter‘ Frauenkörper, Körper unterjochter Frauen, die permanent ‚verwendet‘ werden und nicht mehr als eine Art „Beilage zum Fleisch der Männer“ (L 92) darstellen. Insbesondere Gertis Körper wird mehrmals als „Kadaver“ bezeichnet, mit Schmutz und Fäkalien assoziiert und zum „Sackerl Abfall“ degradiert. Sie wird verspottet „wie ihr ganzes Geschlecht, das den Strom der Haushaltswaren einschaltet, aber seinen eigenen Körper nicht verwalten darf“ (L 197f.).

Doch Gerti versucht, das männliche Diktat der Verfügbarkeit zu überwinden. Sie bricht aus, denn es „tönt dumpf vor Gier in ihr“ (L 138f.), sie „schreit nach dem Götterbild Michael“ (L 118), von dem sie sich die Befreiung aus dem ehelichen Inferno verspricht. Aber die Affäre mit Michael entpuppt sich als Wiederholung des zu Hause eingeübten Pflichtprogramms. Danach fällt sie – als Prototyp der von Kate Millet beschriebenen ‚beweglichen Habe‘ – wieder ihrem Gatten in die

25 Elfriede Jelinek, *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1992, 311 (im Folgenden zitiert als L).

Hände. Wie Bachmanns Franza begegnet Gerti sowohl im ehelichen Routine-Bereich als auch im außerehelichen Hoffnungsbereich keinen Partnern, sondern Vergewaltigern. In Bachmanns *Franza*-Fragment kehrt die Erinnerung der Protagonistin an einen Akt sexueller Gewalt in der Wiener Bibliothek ihres Gatten erst in Ägypten wieder: Sie

ging an der Bibliothek entlang und blätterte in den Büchern, sie zog sich an der Bibliothek hoch, mit der letzten Kraft, Exhibitionismus, Satyriasis, damals hätte sie schon nachsehen und denken sollen, sie war aber nur an der Bibliothek kleben geblieben mit abgewendetem Kopf und hatte zu ihm gesagt, nein. Nein. Laß mich aus dem Zimmer gehen, und er hatte sie, als sie sich lösen wollte, wieder an die Bibliothek mit den harten Kanten gestoßen und das getan, nicht um diese Franziska zu umarmen, sie, die dort in Wien seine Frau war, wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem daß es darum gegangen war, sie zu erschrecken, Tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden.²⁶

In *Lust* wird Hermanns Männlichkeit auf ungehemmte Sexualität reduziert, die sich permanent in der Vergewaltigung der Frau entlädt. Und auch der Text variiert unermüdlich Szenen sexuellen Herumkommandierens, sadistischen Zwangs, gewalttätiger Angriffe mit Hilfe der ‚genitalen Waffe‘ – ein permanenter Vergewaltigungsexzess. Die von Gerti als Erlösung imaginierte Liebesbegegnung mit dem jungen Schönling Michael sehnt jenen ‚Ausnahmestand‘ herbei, der von Bachmann in *Malina* im Bild des „Ungargassenlands“ beschrieben wird. In beiden Fällen wird die Sehnsucht mit Demütigung bezahlt, in ihren jeweiligen Schilderungen spitzt sich der Kontrast zwischen Bachmanns Ernst und Jelineks Satire jedoch auf signifikante Weise zu:

Er nimmt ihren Schädel, immer noch an den Haaren, vom Boden fort und schlägt ihn mit dem Hinterkopf dorthin, von wo er ihn hergenommen hat. Gleich spreizt sie das Maul auf und wird gründlich mit Michaels Penis durchgeforschet. Ihre Augen sind dabei geschlossen. Durch kräftige Kniestöße schräg nach oben wird die Frau dazu gebracht, die Schenkel wieder zu öffnen. Leider ist es diesmal nicht ganz neu, denn er hat es vorhin genauso gemacht. Da seid ihr endlich in eurer Haut, und eure Lust bleibt immer dieselbe! Sie ist eine

26 Bachmann, *Der Fall Franza* (wie Anm. 8), 466.

endlose Kette von Wiederholungen, die uns mit jedem Mal weniger gefallen, weil wir durch die elektronischen Medien und Melodien daran gewöhnt wurden, jeden Tag etwas Neues ins Haus geliefert zu kriegen. (L 122f.)

Allerdings verliebt sich auch Gerti weniger in den realen Mann Michael als in das trivialmythische Bild von Männlichkeit, das sie aus Illustrierten kennt. Die Abhängigkeit der ‚Fantasie Ausnahmezustand‘ – bzw. der ‚Fantasie Michael‘²⁷ – von denselben Mythen, „Medien und Melodien“, die auch das Verhalten der Vergewaltigter steuern, macht deutlich, dass Jelinek ihre Liebes- bzw. *Lust*geschichte nicht in einem *locus amoenus* jenseits des Gesellschaftlichen und damit als Gegensatz zum Paradigma der Vernunft imaginiert. Stattdessen werden in – und mit – *Lust* gängige Liebesideologien seziert und der pornografische Diskurs als Produkt und Kitt bürgerlicher (Medien-) Gesellschaften zur Schau gestellt: „In *Lust* wird der durch sentimentale Mythen verschleierte Zusammenhang zwischen Geschlecht und Macht bzw. Gewalt und Sexualität zum Gegenstand der Darstellung.“²⁸ Der Geschlechtsakt wird hierbei „zur metaphorischen Hydra, deren Köpfe das nackte Antlitz der patriarchalischen Besitz-, Gewalt- und Machtverhältnisse zeigen“ (L 174):

Auf diesem Schlachtfeld erfolgt eine oft blutige, manchmal unblutige Vernichtung des Weiblichen, das nie Subjekt werden darf, immer Objekt bleiben muß, Gegenstand von gesellschaftlich nicht anerkannten Arbeitsverträgen, genannt Ehe.²⁹

In *Die Liebhaberinnen* ging es um die Frau als kostenfreie Arbeitskraft im Geschäft des Mannes und im Haushalt, in *Lust* beschränken sich Handlung und Handlungsspielraum auf häusliche Dienstleistungen sexueller Natur. Auf fatale Weise tangiert dies freilich auch das Begehren:

Lust ist auch ein Buch über die Unmöglichkeit, weibliches Begehren zu realisieren. Hier ist eine Frau, die sich die Freiheit herausnimmt,

27 Vgl. hierzu auch Elfriede Jelinek, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1991.

28 Baackmann, *Erklär mir Liebe* (wie Anm. 3), 173.

29 Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln* (wie Anm. 23), 313.

auf einen Mann zuzugehen, sich diesen Mann zu 'nehmen'. Das ist ein Unterfangen, das nicht gelingen kann.³⁰

5. „Es war ein Unfall“

In Jelineks Texten ist immer wieder die Rede von einer gewaltsamen Privatsphäre und deren Camouflagen. Das Leben in Österreich erscheint als eine Befindlichkeit „unter Mördern und Irren“³¹, das Morden als österreichische Spezialität, und die satten Lebenden treten selbstzufrieden auf Berge von Toten – Opfer eines perversen Zustands namens Österreich –, ohne sich darüber Gedanken zu machen. Dass Morde hier besonders leicht gelingen, zeigt der Roman *Gier*, mit dessen Titel Jelinek explizit auf Bachmanns posthum veröffentlichte, unvollendete Prosa aus dem Umkreis des *Todesarten*-Projekts anspielt. Ingeborg Bachmann plante eine Erzählung über die „wirklich Reichen“, die ihrem Hobby, der Jagd nachgingen. Die gesellschaftskritische Milieustudie, von der nur fragmentarische Entwürfe existieren, sollte auf einen aktuellen spektakulären Mord in der *High society* Roms zurückgreifen und den Titel „Gier“ tragen. Im Zentrum des Erzählfragments steht ein Mann, dessen einzige Leidenschaft die Jagd darstellt:

Er liebte nicht mehr, Herr Rapatz hatte vor langer Zeit aufgehört, außer Begierden etwas zu empfinden und er liebte nur noch die Jagd, seine Jagd, und [...] nicht mehr Frauen und die Welt und Reisen, und er liebte seine ‚Geschäfte‘, aber das begriff sie noch nicht.³²

Seine Frau „kam sich klein vor, von einem Raubtier gefangen und sie fürchtete ihn körperlich, das Gewalttätige und die Gewehre“³³. Die Geschichte ist als Eifersuchtsdrama konzipiert und endet mit einem Doppelmord und dem anschließenden Selbstmord des Täters. Und es

30 Monika Szczepaniak, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt am Main 1998, 131.

31 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Unter Mördern und Irren*, in: dies., *Werke 2: Erzählungen*. Hg. von Christine Koschel u.a., München u. Zürich 1993, 159-186.

32 Ingeborg Bachmann, *Gier*, in: Hans Höller, Hg., *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Jahren folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Wien u. München 1982, 18-57, hier 46.

33 Ebd., 38.

war die Gier nach Geld, Macht und nach dem Besitz von Frauen, die den jagdbegeisterten männlichen Protagonisten Rapatz schließlich nach der Waffe greifen und seine (jüngere) Frau und deren Geliebten erschießen ließ.

Auch Jelinek erzählt von einem Jäger, obwohl er kein Großgrundbesitzer und Kapitalist ist, sondern ein Staatsdiener: Janisch ist ein Ordnungshüter, ein Gendarm. Seine Gier gilt freilich weniger den Frauen als den Häusern, in denen sie wohnen. Janisch ist gierig nach Besitz und Eigentum, deshalb besucht und verführt er reiche Witwen, „liebeshungrige Damen“, denen er gefällt. Er ist einer, „der ein Amt bekleidet und Frauen auszieht“³⁴. Sein Motto ‚Verführen und Aneignen‘ wird folgendermaßen kommentiert:

Eins nach dem anderen, ein Haus nach dem anderen, ein Rückschlag nach dem anderen, um schließlich Gelegenheiten doch noch beim in-zwischen schütter gewordenen Schopf zu ergreifen, daß sie brüllen. Die Haut geht mit. Das nenne ich Kriegskunst. (G 32)

Jelinek zeigt einen Gewalttäter und Kriminellen in Uniform und inszeniert – Bachmanns Kriminellen mit Krawatte analog – ein „Gemetzeln innerhalb des Erlaubten“. Einer, der das Gewaltmonopol des Staates repräsentiert, verführt, misshandelt und tötet die Frauen mit besonderer Leichtigkeit. Seine günstige Ausgangsposition erlaubt ihm das Gesetz geschickt zu umgehen, Spuren zu verwischen und den Fall schließlich selbst zu untersuchen, so dass ihm seine Morde wahrscheinlich niemals zur Last gelegt werden. Der Gendarm Janisch ist Ehemann, Vater, Mörder, Verführer, ‚Aneignen‘ und Besitzer. Dass ihm das alles leicht gelingt, wird durch die „Sucht“ der Frauen motiviert, „Teil eines Paares zu sein“ (Verena Stefan). Die bei Bachmann nur angedeutete Neigung der dargestellten Frauen zur Selbstauslöschung wird von Jelinek bis ins Intrikate radikalisiert:

Da es die Frau als Subjekt auch in der Liebe nicht geben darf, muß sie ihrer eigenen Auslöschung zustimmen, in einer Art Todestrieb, dessen wahre Auslöser die Bachmann immer benannt hat.³⁵

34 Elfriede Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek bei Hamburg 2002, 12 (in der Folge zitiert als G).

35 Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln* (wie Anm. 23), 314.

In Jelineks *Gier* legen Frauen eine besondere Affinität zu Mördern und Gewalttätern an den Tag. Frauenmörder seien „bei Frauen im allgemeinen“ sehr beliebt: „Mörder üben eine zärtliche Hypnose aus, manche untersuchen und analysieren ihre zukünftigen Opfer monatelang.“ (G 61)

In Jelineks literarischer Welt herrscht eine Atmosphäre, die das Töten harmlos erscheinen lässt oder sogar begünstigt. Von Bachmanns tragischem Bewusstsein des ‚Raubtierhaften‘, des Dschungels inmitten der Zivilisation fehlt jede Spur. Das Töten ist alltäglich geworden, im realen Leben wie auf dem Fernseh Bildschirm. Bachmanns „Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?“³⁶ ist im Roman *Gier* wörtlich zu nehmen. Kein subtiler Terror, kein „diabolischer Versuch“, kein „seelischer Kannibalismus“ (Elias Canetti), vielmehr standardisiertes Töten in einem „Menschenfresserland“ (G 163), in dem ohnehin nur lebloses Leben gestattet ist – wie im verschmutzten Baggersee, in dem eine Frauenleiche versenkt wird und der den morbiden Zustand namens Österreich symbolisiert.

Für den Gendarmen Janisch ist Sex mit älteren Frauen ein Mittel zum Zweck: „Zwei Beine spreizen sich, ganz für ihn allein, einfach so, und ein ganzes Haus kommt in ihrer Mitte daher.“ (G 161) Er hat jedoch auch noch andere ‚Bedürfnisse‘: Die alternde Gerti kennt er schon „in- und auswendig“; er möchte – wie es einmal in *Die Klavierspielerin* über Klemmer heißt – „auf jüngeren Wiesen weiden“. Deshalb hat er es auf ein sechzehnjähriges Mädchen abgesehen, das er verführt, tötet und im bereits erwähnten Baggersee versenkt – „in eine Plastiktüte gefesselte Materie, aus der oben Haar weht und unten die Socken herausragen.“ (G 419) Das Mädchen wurde „weggeschafft“, „mitsamt seinem Namen und seinen Taten“ (G 181), denn:

Das Verschwinden dieses Mädchens ist gar kein Problem, denn es ist dermaßen vielfältig vorhanden. [...] Wohin man also schaut, dieses Mädchen ist so oft vorhanden, daß es gleichzeitig fort und hiergeblieben ist, eine Fototapete ist aus der jungen Frau gebildet worden. (G 166)

Die sarkastischen Erzählerkommentare lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es sich um kein spektakuläres Verbrechen handelt, sondern um einen „leisen Druck der offenen Hand“ am Hals, um einen „Unfall der Liebe, die etwas anderes wollte, als sie erreichen konnte“ (G 380). Es sei schließlich eine ausgesprochene Dummheit der jungen Frau gewesen, „sich einem Raubtier anzuvertrauen, eine kleine Hand an dessen Hosenschlitz zu führen“ (G 407). Am Ende sind ja auch so viele tot, „sogar Männer“, und „was dieser einen hier passiert, ist uns dann auch egal“ (G 336).

Von einem Unfall ist auch bei der zweiten in *Gier* geschilderten ‚Todesart‘ die Rede. Der Roman endet mit dem Bachmanns *Malina* paraphrasierenden Satz „Es war ein Unfall“. Gerti³⁷ ‚verschwindet‘ leise und unscheinbar – sie stirbt an einer Überdosis von Medikamenten und Alkohol. Was von ihr übrig bleibt, soll der Gendarm Janisch bekommen, der hiermit sein Ziel erreicht hat: „Er soll auch meinen ganzen irdischen Besitz bekommen, speziell dieses Haus und alles, was darinnen ist [...]“ (G 459) Das Beste an der Frau sind „Ziegel, ist Glas, Beton, Stahl und Gips. Mehr nicht.“ (G 462) Die Wertlosigkeit der Frau führt auch narrativ dazu, dass die Figur kein dramatisches Ende findet: kein Mord, ein Unfall genügt.

7. Die Schrift ist männlich

Den ‚ungleichen Geistesverwandten‘³⁸ Bachmann und Jelinek ist das Problem gemeinsam, sich als Frau und Künstlerin in einer Männerwelt zu behaupten. Die Schwierigkeit – Unmöglichkeit? –, Sexualität und Kreativität zu vereinbaren, ist eine wichtige Variante jenes Themas, das Elfriede Jelinek auf die Formel „die Wand und der angeschlagene Kopf“³⁹ brachte. Mit Blick auf Ingeborg Bachmann, die mit ihrem *Todesarten*-Projekt als ‚gefallene Lyrikerin‘ bei der Kritik keine Anerkennung mehr fand, konstatierte sie: „Als Frau machst du dann

37 Der Vorname Gerti wurde von Jelinek nicht zufällig eingesetzt – die Autorin scheint den Lebenslauf der Gerti aus *Lust* fortzuschreiben.

38 Vgl. Michèle Pommé, *Ungleiche Geistesverwandte. Elfriede Jelinek und Ingeborg Bachmann*, in: Junge Literaturkritik vom 9. Dezember 2004, Rezensionsforum literaturkritik.de, <http://www.arte.tv/de/kunst-musik/buchtipps/Alle-Rezensionen/A-C/Ingeborg-Bachmann-und-Elfriede-Jelinek/723082.html> (12.08.2006).

39 Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen*, Berlin 2003, 109.

auch noch die Erfahrung, dass Intellekt den erotischen Wert einer Frau schmälert. Das schmerzt.⁴⁰

Bachmann wie Jelinek thematisieren die Abwesenheit der weiblichen Stimme innerhalb eines ‚phallogozentrischen‘ Diskursgefüges. Gemeinsam ist ihnen insbesondere die Frage, ob beziehungsweise inwieweit Frauen ihre Kunstproduktion mit ihrem Leben bezahlen müssen. In einem direkt nach der Nobelpreisverleihung gegebenen Interview erläuterte Jelinek ihre Situation als Schriftstellerin mit einem Bild, das auf Bachmanns literarische Welt rekurriert: „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde“. Bachmanns *Malina* endete mit dem Verschwinden des weiblichen Ich in der Wand, aus Protest gegen die versklavende Liebe und weil sich die weibliche Stimme nicht durchsetzen konnte. Das männliche *alter ego* hat das letzte Wort: Malina wirft das Vermächtnis weg, verdrängt die weibliche Autorschaft und macht sich in der Wohnung breit. Die ‚Wand‘ – die diskursive Hegemonie – ist so hart, dass ein Sich-den-Kopf-Anschlagen gar nicht mehr möglich ist: Sie öffnet sich und nimmt das weibliche Ich in sich auf. Aber

dieses ist Anklage, vielmehr sogar Verurteilung einer gesellschaftlichen Praxis, in der das mörderische Prinzip von Ausgrenzungen, Trennungen, Polarisierungen, Zurichtungen des Weiblichen herrscht⁴¹.

„Es war Mord“, so lautet der letzte Satz des Romans. Der männliche Text wird sich fortschreiben – über das weibliche Opfer hinweg. In *Das Buch Franza* wird Franzas Name im wissenschaftlichen Projekt ihres Mannes ausradiert, ihr Beitrag wird zunichte gemacht, ihre Arbeit für ungültig erklärt und aus dem rationalen Bereich der Wissenschaft ausgeschlossen. Von dem ehelichen Exil an der Seite des genialen Psychiaters soll nichts übrig bleiben, es soll an Franza nichts erinnern, es soll sie nicht gegeben haben. Die Dekomposition des weiblichen Ich wird besiegelt durch den Schlag mit dem Kopf gegen die Pyramide – ein Bild, das die verordnete weibliche „Hirn- und Geschichtslosigkeit“ (Silvia Bovenschen) noch einmal betont. Jordan

40 *Sind schreibende Frauen Fremde?* (wie Anm. 10).

41 Kurt Bartsch, „Muss einer denken?“ *Zur Problematik der Geschlechterpolarisierung im Werk der Ingeborg Bachmann*, in: *Austriaca* 43 (1996), 27-36, hier 36.

bleibt als anerkannter Wissenschaftler, Arzt und Bürger zurück. Auch Jelineks weibliche Figuren werden verdrängt, aber sie verschwinden nicht endgültig:

Wenn die Frauen immer nur, vielleicht auch aus Angst, aus dem öffentlichen Raum weggedrängt werden, dann kommen sie natürlich als Ungeheuer zurück, als Gespenster, so wie die Toten in der österreichischen Geschichte in den „Kindern der Toten“.⁴²

Das Drama *Krankheit oder Moderne Frauen* präsentiert eine Variante dieser Problematik, es thematisiert Frauen, die – wie das Motto von Eva Meyer besagt – mit dem Verschwinden noch beschäftigt sind. Um die Position von Künstlerinnen in patriarchalen Gesellschaften zu diskutieren, wählt Jelinek für ihre Protagonistinnen den Status von Halbtoten: „Wir sind die Untoten, Carmilla! [...] Pseudotote. [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben.“⁴³ Carmilla und Emily bleiben im Objektstatus verhaftet, sie sind Beispiele für eine weibliche Existenz als ‚Mangel‘. Als „Dilettantinnen des Existierens“ verschwinden sie in patriarchalischen Projektionen – „Ich bin restlos gar nichts“ –, aber so, dass sie in monströsen Gestalten wiederkehren und damit nicht zuletzt ihre weibliche Natur ‚überwinden‘.

Emily – eine Wiedergängerin der Schriftstellerin Emily Brontë – führt eine Doppelexistenz als Krankenschwester und Vampir. Gleichzeitig deklariert sie: „Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann.“⁴⁴ Als Künstlerin lebt sie im Widerspruch zur Gesellschaft und zur Natur. Sofern sie den Eintritt in die symbolische Ordnung verlangt, wird sie auf ihre weibliche Bestimmung verwiesen und eliminiert. Emily erhebt den Anspruch darauf, als Künstlerin in die Sphäre des Logos einzutreten, sie will dem Gott-Mann-Schöpfer ähnlich sein. Ihr Versuch, sich das männliche *Cogito* anzueignen, ihr *Ich denke, also bin ich*, lässt sich in einer langen Reihe weiblicher phallischer Anmaßungen platzieren, die Jelinek in ihren Texten immer wieder inszeniert. Emily wünscht sich zwei ausfahrbare Zähne: „Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Män-

42 Elfriede Jelinek, *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde. Gespräch von Rose-Maria Gropp und Hubert Spiegel*, in: FAZ vom 8. November 2004, 35.

43 Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1992, 230.

44 Ebd., 209.

ner ihn habt! Ich möchte imponieren können.“⁴⁵ Auch die provokative Formel „Ich gebäre nicht, ich begehre dich“⁴⁶, mit der Emily die Rolle der Ehefrau und Mutter boykottiert, zeugt von ihrem Anliegen, einen Subjektstatus zu gewinnen. Diese Usurpationen verursachen männliche Irritation und Aggressivität, ja faschistoide Ausrottungspläne, denen die Frauen als ‚Risikogruppe‘ am Ende zum Opfer fallen. Zu vor wachsen sie freilich zu einem „Doppelgeschöpf“ zusammen und sind Frau, Mutter, Geliebte, Krankenschwester, Künstlerin und Vampir in einem.

Die Frau als selbstbestimmter Mensch tritt nur als eine Art Missbildung in Erscheinung und zu spät, um geschichtsbildend wirken zu können: die Welt ist bereits verwüstet und ein solches Wesen muß beseitigt werden.⁴⁷

Das Doppelgeschöpf wird von der männlichen Allianz aus Arzt und Steuerberater niedergeschossen und dies ist Jelineks radikal negative Antwort auf die Frage nach dem Ort der Frau in Gesellschaft und Geschichte – diesmal verschwinden die Frauen endgültig, denn, wie Jelinek bereits in ihrem Bachmann-Essay schrieb: „Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm.“⁴⁸ Bereits das Drama *Krankheit oder Moderne Frauen* endete mit einer signifikanten Bachmann-Anspielung. Jelinek lässt Emily verkünden: „Ich gehe jetzt mit der Stirn gegen den Stein einer Pyramide schlagen.“⁴⁹ Für das Finale hat sich Jelinek ein anderes Szenario ausgesucht. Die aus dem Nichts ins Vampirische hinübergeretteten Frauen sind nicht bereit, als geistig kastrierte, ‚natürlich‘-kopflose Wesen, als „Provinz des Mannes“ (Heiner Müller) ihr Dasein zu fristen. Die männliche Kampfpapare *Kopf ab!* wird aus diesem Grund wörtlich genommen und realisiert.

Den Gedanken, dass die Frauen nie ganz verschwinden, sondern immer wieder auftauchen, spielt Jelinek auch in *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* durch. In diesem dramatischen Text, dessen Titel bereits explizit auf Marlen Haushofers Roman *Die Wand* verweist, treffen Inge

45 Ebd., 222.

46 Ebd., 208.

47 Ute Nyssen, *Nachwort*, in: Jelinek, *Theaterstücke* (wie Anm. 43), 284.

48 Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln* (wie Anm. 23), 317.

49 Jelinek, *Theaterstücke* (wie Anm. 43), 196.

und Sylvia – Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath – aufeinander und diskutieren über verschiedene Wandkonzepte. Die beiden früh, mehr oder minder freiwillig, sicher jedoch unter Einwirkung von Barbituraten aus dem Leben geschiedenen Autorinnen, denen Jelinek jeweils einen Essay widmete, werden als Untote dargestellt. Sie organisieren ein rituelles Schlachtfest, kastrieren einen Widder und brodeln eine Blutsuppe, einen Mythenbrei zusammen, um ein Erinnerungsmahl für die toten Opfer/Täter zu veranstalten.

Wie der Titel bereits besagt, ist auch *Der Tod und das Mädchen V.* ein Beitrag zur Diskussion über die ‚Todesarten‘ weiblichen Denkens und Schreibens in der abendländischen Kultur, ein Drama über die Schwierigkeit weiblicher Kunstproduktionen unter den Bedingungen patriarchaler Definitionen der Frau als ‚Natur-Wesen‘. Für diesen Umstand stehen Bilder einer weiblichen Schrift als „Samen einer Wassermelone“, die keine Spur hinterlassen,⁵⁰ oder des Erkletterns einer „Wand der Erkenntnis“⁵¹, von der Autorinnen immer wieder ‚fallen‘, um einen ‚Fall‘ für die Psychiatrie zu liefern: „Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigkeit von uns selbst, aber bumm, da sind wir schon von unserer Wand gefallen. Ehe wir oben waren.“⁵²

Jelineks Wand-Diskurs bildet einen auf Bachmann und Haushofer rekurrierenden Subtext, der die Marginalisierung von intellektuellen und kreativen Frauen illustriert – die Wand als weibliches Schicksal. Wand wie Schicksal sind jedoch weder natürlich, noch treten sie den jeweiligen Protagonistinnen und Autorinnen als ewig gleich bleibende entgegen. Über Bachmann heißt es: „Daneben dein eingeschlagener Kopf, wer hat ihn denn dahin gelegt, du bist doch keine gefallene Heldin.“⁵³ Das Verschwinden in der Wand, das Bachmann der weiblichen ‚Heldin‘ in *Malina* als ‚Ausweg‘ zuschreibt, wird von Jelinek mit einem Fragezeichen versehen und als möglicher Selbstbetrug dekuvriert:

50 Vgl. Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen*, Berlin 2003, 105.

51 Ebd., 110.

52 Ebd., 106.

53 Ebd., 109.

Die Wand ist noch da, und du bist auch noch da. Paß auf, also jetzt versuchst du, gegen die Wand zu rennen, bis dein Schädel aufgeschmissen ist. Du stirbst in der Wüste, du verreckst im Sand, der aus der unsichtbaren Wand in Jahrtausenden abgebröckelt und zu griffigem Mehl erodiert ist.⁵⁴

Die Symbiose zwischen Ich und Wand gelingt nicht, sie ist eine Illusion, die noch von der romantischen Hoffnung auf einen ‚anderen Zustand‘ gezeichnet ist. Bachmanns Wand ist eine „sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann“⁵⁵. Sichtbar für Malina ist nur der Riss in der Wand. Bei Jelinek wird die Wand zu einem „Riss an sich“ und wenn man sich ihr anvertraut,

wenn man sich ranhängt, ist da keiner, der einen reinhängt, ich meine hinhängt oder hängen läßt oder aufhängt oder was weiß ich. Wahrscheinlich nur eine Unachtsamkeit der Wand. Nichts weiter. Wir kommen ja auch nicht weiter.⁵⁶

9. Fazit

Elfriede Jelinek schreibt sich mit einer erheblichen Reihe von Texten explizit in eine weibliche Künstlergenealogie ein, die mit den Namen Silvia Plath, Marlen Haushofer und vor allem Ingeborg Bachmann markiert ist, – Frauen, die sich immer ‚die Köpfe eingeschlagen‘ und auf ihre Weise mit den ‚Wänden‘ gekämpft haben, die weibliches Sein und Schreiben umgeben. Am stärksten ausgearbeitet und in mehreren Schritten neu formuliert ist ihr Bezug auf Ingeborg Bachmann und ihr Todesarten-Projekt, sodass sich auch im Werk Elfriede Jelineks, wie im vorliegenden Aufsatz geschildert, ein Todesarten-Zyklus nachzeichnen lässt.

Ingeborg Bachmann wie Elfriede Jelinek schildern weibliche Todesarten als Vergewaltigungen, Unterwerfungen und Enteignungen in individueller als auch gesellschaftlich-kultureller Dimension. Beide Autorinnen zeigen das Fortwirken faschistoider Strukturen im Alltag, vor allem im Zusammenleben der Geschlechter in einer Gesellschaft,

54 Ebd., 108.

55 Bachmann, *Malina* (wie Anm. 4), 337.

56 Jelinek, *Der Tod und das Mädchen* (wie Anm. 50) 108.

die sie als ‚Mordschauplatz‘ begreifen. Hierbei treten sie – offensiv Stellung beziehend – mit einem radikalen Erkenntnis- und Wahrheitsanspruch in die (nicht nur literarische) Öffentlichkeit. Ihre kritische Zeitgenossenschaft verbindet sich mit der Überzeugung, dass die Wahrheit dem Menschen zumutbar ist und „daß man enttäuscht, und das heißt ohne Täuschung, zu leben vermag“⁵⁷.

Trotz dieser gemeinsamen Ausgangspunkte setzt sich Elfriede Jelinek an einer ganzen Reihe von Punkten von Bachmanns Todesarten-Projekt signifikant ab. Während Bachmann immer wieder auf utopische Momente insistiert und einen ‚anderen Zustand‘, in dem eine friedliche Koexistenz der Geschlechter möglich sein wird, zumindest anvisiert, schließt Jelineks literarische Strategie jede „positive Konstruktion“ (Robert Musil) aus. Über eine Autorin, die programmatisch an ein der Literatur und ihren ‚positiven Bildern‘ per se innewohnendes utopisches Potenzial glaubt, das es stets zu aktualisieren gilt, heißt es im Drama *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*: „Du mußt unbedingt dort rein, wohin du nicht gehörst, nur weil dort noch kein anderer war.“⁵⁸ Bei Jelinek fehlt der „Blick auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare“⁵⁹, sie glaubt nicht an die verändernde Wirkung positiv formulierter Utopien und versucht folglich auch nicht, so genannte ‚absolute‘ Größen vorzuführen oder – wie bei der ‚Kraft der Liebe‘ – gar deren heilende Macht zu veranschaulichen. Bei Ingeborg Bachmann hingegen schimmert die Hoffnung auf eine andere Welt – „nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber“⁶⁰ – immer wieder durch, auch wenn letztendlich der Utopie, in der die Poesie des weiblichen Geschlechts auflebt, eine Absage erteilt wird. Im *Märchen von der Prinzessin von Kagran* treibt ein Fremder als imaginierter Erlöser der Frau am Ende den tödlichen Dorn ins Herz. Das geplante Buch über die Liebe gerät zu einem Buch über die Hölle, was Jelinek, der Sehnsucht nach schönen Texten fremd ist, im Bachmann-Essay besonders betont – kein „EXSULTATE JUBILATE“.⁶¹ „Kein Tag wird

57 Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (wie Anm. 9), 277.

58 Jelinek, *Der Tod und das Mädchen* (wie Anm. 56), 110.

59 Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (wie Anm. 9), 276.

60 Ingeborg Bachmann, *Ein Schritt nach Gomorrha*, in: dies., *Werke 2* (wie Anm. 31), 212.

61 Vgl. Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln* (wie Anm. 23), 318.

kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals [...].“⁶² Das gilt letztendlich für Jelinek und Bachmann.

Die markanteste Umdeutung tradierter Todesarten vollzieht Jelinek damit, dass sie ihre literarischen Welten mit Toten, Scheintoten und Untoten, Vampiren und Zombies bevölkert. Hierbei rückt sie den bei Bachmann in *Der Fall Franza* variierten Status von Toten bei lebendigem Leibe in eine ‚totale‘, kein Außen zulassende Perspektive, über die Bärbel Lücke schreibt:

Den Tod als die letzte mögliche Differenz zum Leben negieren sie [die Frauen] in dieser Zwischenexistenz (dem Lebend-Tot-Sein) insofern, als ihr Weiblich-Sein schon immer gleichsam ein Sein-zum-Tode war und sie also schon immer Lebend-Tote waren.⁶³

Während Bachmanns Protagonistinnen trotz ihrer mangelnden Lebendigkeit noch vom Leben in den Tod übergehen können, also zumindest zwischen zwei biologischen Zuständen ‚wählen‘ können, bleibt Jelineks Heldinnen nicht einmal diese ‚Freiheit‘: Sie sind „angestorbene Frauen“ (LH 68), ihre Körper sind Kadaver – die Grenze zwischen dem weiblichem Drang nach Selbstausslöschung und wirklichen Leichen hat sich aufgelöst. Gerade in – und nicht trotz – dieser Dekonstruktion des Leben-Tod-Dualismus kann Elfriede Jelinek als Wiedergängerin Bachmanns gelten, der es in der Schilderung weiblicher Todesarten nicht zuletzt darum ging, auf die jüngste Gewaltgeschichte Mitteleuropas zu verweisen, die Wahrheit der Vernichtung ans Tageslicht zu bringen, vor allem aber an das Blut der Opfer zu erinnern. Dieses Erinnern lässt sich jedoch – allen zeitgenössischen Begehren zum Trotz – mit einmaligen, rituellen Akten des Gedenkens nicht abschließen: In *Die Wand* verwandelt sich das Erlösungsmahl für die Überlebenden in eine „Blutjause“: „Es rinnt alles über, das Blut rinnt den Fels hinunter. Die Frauen halten ihre Blut-Kinderjause.“⁶⁴ Es ist dieses Argument der Unabschließbarkeit, über das Jelinek Bachmanns Diagnose, dass Frauen Produkte der soziokulturellen Diskurse

62 Bachmann, *Malina* (wie Anm. 4), 303.

63 Bärbel Lücke, *Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks Prinzessinnendramen: Der Tod und das Mädchen IV. Jackie und Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*, in: *Literatur für Leser 1* (2004), 22-41, hier 24.

64 Jelinek, *Der Tod und das Mädchen* (wie Anm. 56), 140.

sind, radikalisiert und weiterentwickelt. Während sich Bachmanns Franza benimmt „wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt“ und als Gefangene von Jordans Notizen die Gitterstäbe mit dem Kopf durchrennen will, sind Jelineks Frauen „eingeschlossen ohne Gitter“ (Robert Musil). Auch ein identifizierbares „Raubtier dieser Jahre“ – wie Jordan – tritt bei Jelinek nicht auf. An dessen Stelle herrscht ein Regime der Diskurse, in dem die medienvermittelte Macht überkommener Sprach-, Bild-, Denk- und Handlungsmuster über das Alltagsverhalten entscheidet und in einem durch die Rezipienten mitproduzierten ‚Heimkino‘ Gefühle nur als Reproduktionen ‚trivialer‘ Folien möglich sind. Bachmanns Ernst, mit dem sie die „Leiderfahrung“⁶⁵ als individuelles Trauma darstellt, wird bei Jelinek zur Vivisektion einer total mediatisierten Welt. Die existenzielle Stimme, mit der Bachmann in *Reklame* – im doppelten Wortsinn ‚lyrisch‘ – an die „letzten Dinge“ erinnert, ist bei Jelinek nicht hörbar – sie wird durch das fröhliche *Sei-Ohne-Sorge-Gedröhne*⁶⁶ gedämpft. Bachmann zeigt Widersprüche und stellt Fragen, Jelinek liefert Modelle und kennt schon von vornherein Antworten, sie verallgemeinert und übertreibt, analysiert und seziert.⁶⁷

In der Art des Umgangs mit den ‚letzten Dingen‘ – dem Tod, der Wahrheit, dem Subjekt – steht der die beiden Autorinnen ebenso verbindende wie trennende Zugriff auf die österreichische Tradition der Sprachskepsis und ihre Kritik an jeglicher Form des Wortaberglaubens. Bachmann kämpft gegen die „Gaunersprache“⁶⁸, Jelinek gegen den „Medienbrei“. Während Bachmann ihre Kritik in einer i.w.S. poetischen Sprache formuliert, geht Jelinek mit dem vorgegebenen sprachlichen Material ‚handwerklich‘ um⁶⁹, sie greift die Sprache an, sie dekonstruiert die Phrase und praktiziert damit das, was Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* als „das Alogische, Absurde, Grotteske,

65 Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in: dies., *Werke 4* (wie Anm. 9), 181-271, hier 208.

66 Ingeborg Bachmann, *Reklame*, in: dies., *Werke 1* (wie Anm. 6), 114.

67 Vgl. Pommé, *Ungleiche Geistesverwandte* (wie Anm. 38).

68 Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, in: dies., *Werke 2* (wie Anm. 31), 94-137, hier 112.

69 Vgl. Pommé, *Ungleiche Geistesverwandte* (wie Anm. 38).

anti-, dis- und de-, Destruktion, Diskontinuität⁷⁰ bezeichnete. Sowohl Bachmanns Poetik an der Grenze zum Schweigen als auch Jelineks Sprachmaschine realisieren das Postulat aus Bachmanns *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*: „Ein Schriftsteller hat die Phrasen zu vernichten“⁷¹.

Aber auch hierbei gibt es, wie Jelinek in ihren Todesarten-Texten nahe legt, kein ‚letztes Wort‘. Bachmanns „inwendige Schauplätze“⁷² kehren bei Jelinek als noch lebendige, noch Blut sprudelnde ‚Mordschauplätze‘ wieder. Wie es auch geschah – durch eine „Unachtsamkeit“ der Wand oder durch den Eintritt des weiblichen Subjekts in die Wand –, die Wand, durch die zeitgenössische weibliche Kunstproduktion von der poetischen Rede getrennt, lässt sich – rituell und kollektiv – nicht beklagen. Der ‚Riss‘ zwingt in die Zerrissenheit, deren Wahr-Nehmung weibliches Schreiben in ‚Anrufungen‘ des Unmöglichen einerseits, deren Dekonstruktionen andererseits, spaltet. Genau dieser Riss – diese Wand – ist es, der Bachmanns und Jelineks Todesarten-Projekte verbindet wie trennt. Jelineks Todesarten inszenieren die gleichzeitige Wiederkehr wie Bestattung der „inwendigen Schauplätze“ Bachmanns, indem sie diese in einer distanzierten Außenperspektive wieder-erscheinen lassen – in einer Perspektive, die keine Aufsehen erregenden innerpsychischen Konflikte, sondern nur konventionelle Geschichten bietet, keinen Schmerz, sondern nur Wut zulässt, und keinen Ernst, sondern Satire, Ironie und Sarkasmus entfesselt.

Die unterschiedlichen gesellschaftlich-historischen Kontexte, in denen das Schaffen der beiden Schriftstellerinnen verankert ist – die österreichische Nachkriegsgesellschaft hier, die postmodern mediatisierte Welt der Simulakra dort – sind zweifelsfrei Faktoren dieser unterschiedlichen Gestaltungen weiblicher Lebensentwürfe: „Einst lebten wir im Imaginären des Spiegels, der Entzweiung und der Ichszene, der Andersheit und der Entfremdung. Heute leben wir im Imaginären des Bildschirms, des Interface und der Vervielfältigung,

70 Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 65), 185.

71 Ingeborg Bachmann, *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, in: dies., *Werke 4* (wie Anm. 9), 294-297, hier 297.

72 Bachmann, *Vorrede zu Der Fall Franza* (wie Anm. 15), 342.

der Kommunikation und Vernetzung.“⁷³ Daran, dass weibliche So-
zialisation ein höchst konkretes ‚Sein-zum-Tode‘ ist, ändert dieser
Wandel nichts.

„Lieders Jähling“

„Lieders Jähling“
Lieders Jähling
Lieders Jähling

Im Sommer 1986 wollte die Deutsche Presse Agentur wissen, woran
Lieders Jähling Jähling steht. Lieders Jähling antwortete brieflich, dass
sie gerade an einer „langen Probe zum Thema ‚Fugende‘“ arbeite.
„Viellicht“, so Lieders Jähling weiter, „wird die Basis von weiblicher Form,
eine Art Gegenwirkung zu Esthers Gewand, der Augen zum weib-
liche Sexualität, von einer Frau gesehen.“ Lieders Jähling, einer
„angenehmsten in Details hoch, einen „weiblichen Form, schenken
zu, welche, wurde von der Medien auf Aufhebung und Spurens
aufgenommen. In den nachfolgenden Wochen und Monaten wurde
Lieders Jähling, in der Öffentlichkeit, gedruckt und kommentiert, so
dass bald klar war, dass diese Nachricht nicht nur der deutsche Son-
derdruck, sondern auch noch lange danach in den
Medien für Schlagzeilen sorgen würde. Lieders Jähling ergreift sich
deshalb bereits einer „Jahres später, dieses „Lieders Jähling, gemacht
zu haben, „Es hat schon alle Leute magisch gemacht, dass ich fast
wahrnehme, ich hätte es nicht geschafft.“

Ob Lieders Jähling dies „Lieders Jähling, es passiert hat, oder ob sie viel mehr
- wie ich vermute - gerade für ihren „Lieders Jähling, fast ein „Lieders Jähling
- „Lieders Jähling (Vor-Spiel mit den Medien treffen wollte, um dies zum
ihren „Lieders Jähling, und Lieders Jähling, Lieders Jähling, Lieders Jähling
zu führen, wird im Folgenden näher zu erörtern sein. Für steht auf
jedem Fall, dass dies Lieders Jähling, die „Lieders Jähling, Lieders Jähling

73. Lieders Jähling, Lieders Jähling, Lieders Jähling, Lieders Jähling.

73 Jean Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck u.a., Hg., *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 252-264, hier 263.