

„Todesarten – Todesraten“. Der weibliche Tod bei Bachmann und Jelinek am Beispiel der *Gier*-Projekte

1. „Der Krieg mit anderen Mitteln“

In einem Gespräch mit Marlene Streeruwitz konstatiert Elfriede Jelinek: „Ich war bei den Männern nie so beliebt wie die Bachmann.“¹ An Bachmann wird von den beiden Gesprächspartnerinnen gelobt, dass sie immer wusste, was man trägt, dass sie auf Photos 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 hat immer Widerspruch ausgelöst – die „jüngere Schwester eines Johann Nestroy, die sich halt den einen oder anderen Jux machen will.“² 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.“³ Bachmanns relativer Zurückhaltung steht die mediale Selbstinszenierung der Jelinek gegenüber.

Der Verkleidungshabitus betrifft auch Jelineks literarische Strategie, die mehrmals als ‚unweiblich‘ und aggressiv bezeichnet wurde und Diskussionen über das Geschlecht des Schreibens provozierte. 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.“⁴ Der trotzige ‚böse Blick‘ der Elfriede Jelinek ist inzwischen in die Literaturgeschichte eingegangen.

- 1 Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? In: EMMA Sept./Okt. 1997 (www.emma.de/632364846369688.html; 14.01.06)
- 2 Rose-Maria Gropp: Elfriede Jelinek. Dunkles Herz Europas. In: FAZ vom 8.10.2004, S. 33.
- 3 Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? In: EMMA Sept./Okt. 1997 (www.emma.de/632364846369688.html; 14.01.06)
- 4 Riki Winter: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch/ Günther A. Höfler (Hrsg.): Dossier 2: Elfriede Jelinek. Graz, Wien: Droschl 1991, S. 9-19, hier S. 15.

Im Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* hat Elfriede Jelinek Ingeborg Bachmann als „Rißautorin“ gewürdigt: „Ich halte also den ewigen wie den neuen Harmonisierungsautoren und Beschwichtigungsvorturnern die Rißautorin Ingeborg Bachmann entgegen, aber keineswegs wie eine heilige Monstranz.“⁵ Jelinek betont die Radikalität und Konsequenz, mit der Bachmann das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft und insbesondere in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat. Sie verweist auf Bachmanns Diagnose über die Liebe als Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln, die auch ihre eigene Diagnose darstellt, sie schreibt vom Schlachtfeld, von der blutigen oder unblutigen „Vernichtung des Weiblichen, das nie Subjekt werden darf, immer Objekt bleiben muß, Gegenstand von gesellschaftlich nicht anerkannten Arbeitsverträgen, genannt Ehe“⁶. Auf einigen Seiten analysiert Jelinek Bachmanns fragmentarischen *Todesarten*-Zyklus als Erzählung über die Auslöschung von Frauen, die vom „Mann als Mitglied der normbildenden Kaste“⁷ initiiert wird und der die Frauen selbst zustimmen. Jelinek fasst die von Bachmann inszenierten Todesarten folgendermaßen zusammen: Franza wird von einem „Kriminellen mit Krawatte“ „wie ein Insekt lebendig auf eine Nadel gespießt und sezirt“⁸, die Frau in *Malina* wird von den beiden Männern Ivan und Malina „zerquetscht“⁹. „Die Männer können das, was sie nicht lieben können, nicht am Leben lassen, und das, was sie lieben, auch nur kurz.“¹⁰

Auf die Vorwürfe, sie hätte mit ihrem Drehbuch zu *Malina* den Romantext 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.“¹¹

Jelinek verfolgt, genau wie Bachmann, die Geschichte der weiblichen Vernichtung im Gewalt- und Machtzusammenhang der patriarchalen Ge-

5 Elfriede Jelinek: *Der Krieg mit anderen Mitteln*. In: „Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges“. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 311-320, hier S. 311.

6 Ebd., S. 313.

7 Ebd., S. 315.

8 Ebd., S. 313.

9 Ebd., S. 314.

10 Ebd., S. 315.

11 Winter: Gespräch mit Elfriede Jelinek, S. 15.

sellschaft. Sie greift Bachmanns Diagnose des fortdauernden Krieges und privaten Faschismus auf, um auf ihre Weise, mit kalter Distanz und Ironie, ‚Morde‘ an Frauen als Vertreterinnen einer ‚niedrigen Rasse‘ zu inszenieren. Jelineks ‚Todesarten‘ sind keine sublimen Verbrechen; vielmehr handelt es sich um Ausbrüche roher, unmaskierter Gewalt oder um weibliche Lebensläufe als Geschichten eines langsamen Sterbens.

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, das Morden ist eine österreichische Spezialität, die satten Lebenden treten selbstzufrieden auf Berge von Toten (Opfer des perversen Zustands namens Österreich), ohne sich darüber Gedanken zu machen. Dass Morde besonders leicht gelingen, zeigt der Roman *Gier*, dessen Titel auf Bachmanns posthum veröffentlichte unvollendete Prosa aus dem Umkreis des *Todesarten*-Projekts anspielt.

2. „Von einem Raubtier gefangen“

Ingeborg Bachmann plante eine Erzählung, die als nächste Publikation nach dem Roman *Malina* erscheinen sollte. Die gesellschaftskritische Milieustudie, von der nur fragmentarische Entwürfe existieren, sollte auf einen aktuellen spektakulären Mord in der High Society Roms zurückgreifen¹² und den Titel *Gier* tragen. Bachmann hat in Kärnten das Milieu gefunden, das sie schon lange darstellen wollte – die wirklich Reichen, die Jagdhäuser besitzen und ihrem Hobby, der Jagd nachgehen. Die erste Edition der Erzählung im Sammelband von Hans Höller (1982)¹³ erwies sich als revisionsbedürftig – der aus dem Nachlass neu rekonstruierte Text erschien 1995 in der kritischen Ausgabe der *Todesarten*.

Im Zentrum der fragmentarischen Erzählung steht ein Mann, der im wörtlichen Sinne bewaffnet ist und dessen einzige Leidenschaft die Jagd darstellt:

„Dann sagte Elisabeth, es sei keine Liebe, auch keine Leidenschaft, obwohl sie ihm unentbehrlich war, er liebte nicht mehr, Herr Rapatz hatte vor langer Zeit aufgehört, außer Begierden etwas zu empfinden, und er liebte

12 Es geht um den bekannten Mordfall Casati, von dem Bachmann 1970 aus der Presse erfahren hat und der die italienischen Medien wochenlang beschäftigte.

13 Ingeborg Bachmann: *Gier*. In: Hans Höller (Hrsg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Jahren folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien, München: Löcker 1982, S. 18-57.

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, denn er tat, als gingen sie ihn nichts an.“¹⁴

Bachmann erzählt eine Geschichte vom ungleichen Paar, eine Variation des Blaubart-Märchens, auf das sie ganz deutlich im *Franza*-Fragment verweist. Im figurenbezogenen Verfahren der literarischen Zyklusbildung zeigt sie Elisabeth Mihailovics, die aus der Erzählung *Probleme Probleme*, aus *Malina* und aus *Drei Wege zum See* bekannt ist. Elisabeth gerät an einen 30 Jahre älteren Mann, Bertolt Rapatz, einen der drei reichsten Männer Österreichs. Sie wird zu seiner dritten Frau und erfährt von den geheimnisvollen Todesarten ihrer Vorgängerinnen – die eine ist vom Pferd gestürzt, die andere im See ertrunken. Elisabeth schaute auf den See vor dem Haus – einen See „mit einer erwürgten, ertrunkenen Frau“ und „hoffte, nicht auf so schreckliche Weise umzukommen“¹⁵.

Obwohl es sie vor den Rapatzschen Frauengeschichten schaudert, heiratet sie den Mann, der andauernd von der Jagd spricht, „von Gamsen und Hirschen, Rehböcken und Geißeln, Schonzeiten, Abschüssen“¹⁶. Elisabeths Ehe mit Rapatz bedeutet für sie das Sich-Einlassen auf eine fremde Welt, den Status einer Marionette, langsame Persönlichkeitszerstörung. Sie befindet sich innerhalb eines ausgeklügelten Angstsystems, in dem sie sich dem Mann doch gefügig zeigt. Offenkundig

„ging es Bachmann auch in dieser Erzählung neben einer Darstellung rücksichtsloser Tätermethoden um die Zerstörbarkeit des von der Protagonistin verkörperten weiblichen Identitäts- und Rollenverständnisses und damit um die Mitwirkung des Opfers an der ‚Ermordung‘, die in diesem Fall allerdings tatsächlich in einem grausigen Blutbad ihr Finale findet.“¹⁷

Die als Eifersuchtsdrama konzipierte Geschichte endet mit dem doppelten Mord und Selbstmord des Täters. Von Gier nach Geld, Macht und Besitz von Frauen ergriffen, greift Herr Rapatz schließlich nach der Waffe und erschießt seine viel jüngere Frau und deren Geliebten.

14 Ingeborg Bachmann: Gier. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt, Bd. 4: Der „Simultan“-Band und andere späte Erzählungen. Bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München: Piper 1995, S. 475-505, hier S. 496.

15 Ebd., S. 478.

16 Ebd., S. 487.

17 Monika Albrecht/ Dirk Göttsche: Gier. In: Monika Albrecht/ Dirk Göttsche (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 158-159, hier S. 159.

Bevor jedoch das Blut fließt, entwickelt der Mann subtile Mechanismen der Demütigung, er spricht „Worte, die töten können“, er begeht Verbrechen „innerhalb des Erlaubten und der Sitten“. Rapatz nimmt Elisabeth in die Arme und „flüstert[...] zärtlich Schimpfworte“¹⁸. Und „sie kam sich klein vor, von einem Raubtier gefangen, und sie fürchtete ihn körperlich, das Gewalttätige und die Gewehre, die Rehböcke, die sich überschlugen und die er in die Wirbelsäule traf oder in die Lunge“¹⁹. Rapatz drängt Elisabeth zum Bett, sie protestiert, er sagt: „Halt doch endlich den Mund“ und sagt dann doch „mein Kleines“. Sie hat Angst vor der Armut und bekommt sehr wenig Geld von ihrem Mann. Sie versteht ihre Lage als Gefangene eines leidenschaftlichen Jägers nicht: „eine Gefangene von Bertolds Nächten und er eine Gefangener ihrer Unersättlichkeit, für die sie keinen Grund wußte“²⁰. Das masochistische Wesen der Frau unterstützt das Projekt der Enteignung und Vernichtung der Frau: „und sie wollte all die ordinären Worte hören, die er ihr sagte.“²¹ Bachmann charakterisiert diese merkwürdige Ehe als Fall einer sexuellen Unersättlichkeit, die im Wunsch des Mannes gipfelt, dass die Frau sich mit dem neu eingestellten slowenischen Förster treffen und dann Herrn Rapatz die Details erzählen soll („weil es Spaß für mich wird und unsere Späße sind meine, hast du verstanden“²²).

Aus den Textfragmenten wird ersichtlich, dass für Elisabeth im Ehekäfig des Herrn Rapatz ein langsames Sterben beginnt. Im Unterschied zum *Franza*-Fragment stehen in *Gier* die kriminal-literarischen Elemente des *Todesarten*-Projekts ganz im Vordergrund. Es handelt sich um keine subtilen psychischen Morde, der Geliebte treibt der Frau nicht einen Dorn ins Herz, er hetzt sie nicht in den Käfig seiner psychiatrischen Notizen, sondern vollzieht eine tatsächliche Bluttat, für die er juristisch hätte haftbar gemacht werden können, wenn er sich nicht durch seinen Selbstmord dem gesetzlichen Zugriff entzogen hätte.

3. „Es war ein Unfall.“

Genauso wie Bachmann erzählt Jelinek in ihrem Roman *Gier* von einem Jäger, obwohl er kein Großgrundbesitzer und Kapitalist ist, sondern ein

18 Bachmann: *Gier*, S. 490.

19 Ebd., S. 490.

20 Ebd., S. 497.

21 Ebd., S. 499.

22 Ebd., S. 500.

Staatsdiener, ein Ordnungshüter, ein Gendarm. Seine Gier gilt nicht den Frauen, sondern den Häusern, in denen sie wohnen.

In Bachmanns Erzählung wird vom Ex-Partner der Elisabeth über sie eine Diagnose formuliert, in deren Lichte die Frau als von einem schier irrsinnigen gesellschaftlichen Ehrgeiz besessen erscheint – sie sei gierig nach Geld und habe bei der Liaison mit Rapatz ganz offensichtlich eine Geldheirat anvisiert.

Jelinek zeigt einen Mann, der gierig nach Besitz und Eigentum, gierig nach Immobilien ist. Jelineks ‚Architektur der Weiblichkeit‘: ein Mann – ein Wort, eine Frau – ein Haus. Janisch besucht und verführt reiche Witwen, ‚liebeshungrige Damen‘²³, denen er auch gut gefällt (einer, ‚der ein Amt bekleidet und Frauen auszieht‘²⁴). Der Provinzsheriff ist getrieben von der Gier nach Materiellem, die Frauen von der Gier nach Liebe und von der Illusion, dass Liebe immateriellen Charakter hat. Der Bachmannschen Konstellation ‚Mein Vater ist mein Mörder‘ oder ‚der als Erlöser imaginierte Geliebte erweist sich als Mörder‘ steht bei Jelinek der Ordnungshüter als Mörder entgegen – der ‚gute Gott‘ von Mürzzuschlag?

Das Paradigma ‚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 inzwischen schütter gewordenen Schopf zu ergreifen, daß sie brüllen. Die Haut geht mit. Das nenne ich Kriegskunst.‘²⁵ Jelinek zeigt einen Gewalttäter und Kriminellen in Uniform (vgl. Bachmanns Kriminelle mit Krawatte) und inszeniert ein ‚Gemetzelt innerhalb des Erlaubten.‘²⁶ Einer, der das Gewaltmonopol des Staates repräsentiert, hat sich ‚auf den Tod spezialisiert‘²⁷, er verführt, misshandelt und tötet die Frauen mit besonderer Leichtigkeit. Seine günstige Ausgangsposition erlaubt ihm das Gesetz geschickt zu umgehen, Spuren zu verwischen und dann den Fall selbst zu untersuchen, so dass ihm seine Morde wahrscheinlich niemals zur Last gelegt werden.

Der Experte in Sachen Frauen und Häuser verwaltet drei Realitätsbereiche: die eigene Ehefrau, die im gemeinsamen Eigenheim – was könnte sie sonst tun? – vor dem Fernseher sitzt, eine Witwe namens Gerti, die in ihrer

23 Elfriede Jelinek: *Gier*. Ein Unterhaltungsroman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 8.

24 Ebd., S. 12.

25 Ebd., S. 32.

26 Ingeborg Bachmann: *Werke*. Bd. 3: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hrsg. von Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1993, S. 342.

27 Jelinek: *Gier* S. 44.

Villa auf den Geliebten wartet und ein 17-jähriges Mädchen Gabi, das zwar kein Haus, dafür aber andere Qualitäten besitzt („Wo ein kleines Gemach da ist, kann dieses auch aufgemacht werden.“²⁸).

Der Gendarm Janisch ist Ehemann, Vater, Mörder, Verführer, Aneigner, Besitzer. Dass ihm das alles leicht gelingt, liegt an der weiblichen Sehnsucht nach Paarbeziehung. Jelinek radikalisiert die bei Bachmann angedeutete Tendenz der Frauen zu Selbstausslöschung. Sie schreibt im Bachmann-Essay: „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.“²⁹ In *Gier* legen Frauen eine besondere Affinität zu Mördern und Gewalttätern an den Tag. Frauenmörder sind „bei Frauen im allgemeinen“ sehr beliebt und: „Mörder üben eine zärtliche Hypnose aus, manche untersuchen und analysieren ihre zukünftigen Opfer monatelang.“³⁰

In Jelineks literarischer Welt herrscht eine Atmosphäre, die das Töten harmlos erscheinen lässt oder sogar begünstigt: „[...] und in fast jeder Wohnung befindet sich eine Frau ganz allein, die sich sehnt, jeden Beliebigen hereinzulassen, käme er nur endlich, dann wären wir schon mindestens zwei, und der Tod kommt vielleicht später auch noch dazu. Dann wird es richtig gemütlich.“³¹ 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 Fernsehbildschirm. Bachmanns „Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?“³² ist im Roman *Gier* wörtlich zu nehmen. Kein subtiler Terror, kein „diabolischer Versuch“, kein „seelischer Kannibalismus“ (Canetti). Vielmehr standardisiertes Töten in einem „Menschenfresserland“³³, in dem ohnehin nur lebloses Leben gestattet ist wie im verschmutzten Baggersee, in dem eine Frauenleiche landet und der den morbiden Zustand namens Österreich symbolisiert: „Das Land heißt Österreich. Lernen Sie es ordentlich kennen oder schleichen Sie sich.“³⁴

Für den Gendarmen Janisch ist Sex mit älteren Frauen nur ein Mittel zum Zweck: „Zwei Beine spreizen sich, ganz für ihn allein, einfach so, und ein ganzes Haus kommt in ihrer Mitte daher.“³⁵ Aber Janisch hat auch noch

28 Ebd., S. 50.

29 Jelinek: *Der Krieg mit anderen Mitteln*, S. 314.

30 Jelinek: *Gier*, S. 61.

31 Ebd., S. 46.

32 Bachmann: *Werke*. Bd. 3, S. 404.

33 Jelinek: *Gier*, S. 163.

34 Ebd., S. 248.

andere Bedürfnisse. Die alternde Frau Gerti kennt er schon ‚in- und auswendig‘; er möchte – wie es einmal in der *Klavierspielerin* über Klemmer heißt – ‚auf jüngeren Wiesen weiden‘³⁶. Deshalb hat er es auf ein siebzehnjähriges Mädchen abgesehen, das er verführt, tötet und im Baggersee versenkt: ‚In eine Plastiktüte gefesselte Materie, aus der oben Haar weht und unten die Socken herausragen.‘³⁷ Das Mädchen wurde ‚weggeschafft‘ ‚mitsamt seinem Namen und seinen Taten‘³⁸. Allerdings:

„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.“³⁹

Die sarkastischen Autorenkommentare 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.‘⁴⁰ Es sei eine ausgesprochene Dummheit der jungen Frau gewesen, ‚sich einem Raubtier anzuvertrauen, eine kleine Hand an dessen Hosenschlitz zu führen‘⁴¹ etc. Schließlich sind so viele tot, ‚sogar Männer, was dieser einen hier passiert, ist uns dann auch egal.‘⁴²

Von einem Unfall ist auch bei der zweiten in *Gier* geschilderten ‚Todesart‘ die Rede. Der Roman endet mit dem an Bachmanns *Malina* anknüpfenden Satz, ‚Es war ein Unfall‘⁴³. Gerti ‚verschwindet‘ leise und unbemerkt – sie stirbt an einer Überdosis von Medikamenten und Alkohol. Was von ihr übrig bleibt, soll der Gendarm Janisch bekommen, der sich nur zu diesem Zweck in Gertis Herz und Haus eingeschlichen hat. Er bleibt für sie der einzige Mann, den sie wirklich geliebt hat. ‚Er soll auch meinen ganzen irdischen Besitz bekommen, speziell dieses Haus und alles, was darinnen ist [...]‘⁴⁴ Das Beste an der Frau: es sind ‚Ziegel, ist Glas, Beton, Stahl und Gips. Mehr nicht.‘⁴⁵

35 Ebd., S. 161.

36 Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991, S. 194.

37 Jelinek: *Gier*, S. 419.

38 Ebd., S. 181.

39 Ebd., S. 166.

40 Ebd., S. 380.

41 Ebd., S. 407.

42 Ebd., S. 336.

43 Ebd., S. 462.

44 Ebd., S. 459.

45 Ebd., S. 462.

4. „Todesraten“

Elfriede Jelinek zeichnet in ihren Romanen und Dramen Bilder von „angestorbenen Frauen“⁴⁶. Im Roman *Die Liebhaberinnen*⁴⁷ präsentiert sich die Ehe als eine tote Form, ein Ort des Sterbens, des kläglichen, sinnlosen Dahinvegetierens, des allmählichen Verfalls, des Zerstörens der letzten Überbleibsel von Autonomie und Selbstbestimmung: „oft heirateten diese Frauen oder sie gehen sonst wie zugrunde.“⁴⁸

Der Status von lebenden Leichen ist für die Frauen in Jelineks Werk charakteristisch – sie werden so lange geschlagen, vergewaltigt, unterworfen und gedemütigt, bis sie als Person, als Subjekt verschwinden – sie verschwinden zwar nicht in der Wand, dafür aber im Bett oder im Haushalt. Es handelt sich um einen Tod auf Raten.

Bei Elfriede Jelinek werden allerdings auch männliche ‚Todesarten‘ inszeniert. In Olga Neuwirths Hörstück nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek mit dem an Bachmann anknüpfenden Titel *Todesraten* (1997) wird eine Frau als Mörderin von Männern dargestellt: „Ich töte, das ist die Dienstleistung, die ich produziere.“⁴⁹ Sie zerstört alle schwachen und ‚baufälligen‘ männlichen Körper. Ihre Mission erklärt sie einem Mann Andi, der seinen Körper nach dem berühmten Arni-Ideal trainiert hat – „Männer, Güterklasse A“⁵⁰, sie sollen nicht beseitigt werden, denn sie sind wie Arni: „Der Arni kann sein Gesicht verlieren und bleibt dennoch, auch wenn er künstlich geschaffen ist, Herr.“⁵¹ Aus der allgemein akzeptierten Parole *Muskel ist Macht*⁵² ergibt sich das Anliegen der weiblichen Erlösungsaktionen: „Ja, auf Schwäche, Krankheit, Hinfälligkeit bin ich beruflich spezialisiert.“⁵³ In diesem Sinne spricht Jelinek vom Paradigma „Mörderin, Hoffnung der Männer“⁵⁴.

46 Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 68.

47 Gaby Pailer diagnostiziert eine besondere Nähe des Romans *Die Liebhaberinnen* zu Bachmanns *Franza*-Fragment. Vgl. Gaby Pailer: „... an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater“. Zur Bachmann-Rezeption bei Christa Wolf und Elfriede Jelinek. In: Weimarer Beiträge 1 (1996), S. 89-108.

48 Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, S. 6.

49 Olga Neuwirth: *Todesraten*. Hörstück nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek. Bayerischer Rundfunk /Hörspiel und Medienkunst 1997, S. 10.

50 Ebd., S. 11.

51 Ebd., S. 13.

52 Ebd., S. 19.

53 Ebd., S. 12.

54 Ebd., S. 12.

Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek schildern weibliche Todesarten bzw. Todesraten als Vergewaltigungen, Unterwerfungen, Enteignungen in individueller und gesellschaftlich-kultureller Dimension. Die beiden Autorinnen zeigen das Fortwirken der faschistoiden Strukturen im Alltag, vor allem im Zusammenleben der Geschlechter in einer patriarchalischen Gesellschaft, die als ‚Mordschauplatz‘ zu bezeichnen ist. Sie treten in die literarische Öffentlichkeit mit einem radikalen Erkenntnis- und Wahrheitsanspruch. Ihre kritische Zeitgenossenschaft verbindet sich mit der Überzeugung, dass die Wahrheit dem Menschen zumutbar ist und „daß man enttäuscht, und daß heißt ohne Täuschung, zu leben vermag“⁵⁵.

Gemeinsam ist den beiden Autorinnen das Zurückgreifen auf die Metapher der Jagd als Muster für die Beziehung zwischen Mann und Frau – ein Muster, das Jelinek gelegentlich umkehrt, indem sie den Frauen den Status von Jägerinnen zuschreibt (und dies dann als weibliche Anmaßung oder phallische Usurpation erscheinen lässt). Die Jagd steht in den beiden *Gier*-Texten für Aneignung und Ausbeutung der Frau, die als das ‚Wild‘ fungiert. Das Bewaffnetsein, das zur Jagd gehört, ist gerichtet gegen wehrlose Frauen, die sich – wie im Romanfragment *Der Fall Franza* – einem Mörder ausgeliefert sehen. „Die Metapher der Jagd impliziert die Binarität, die diesen Machtverhältnissen zugrunde liegt: Jäger und Gejagte, Täter und Opfer.“⁵⁶ Bachmann verweist immer wieder auf den weiblichen Opferstatus, was ihr den Vorwurf einer übertriebenen Viktimisierung der Frau eingebracht hat. In Jelineks Texten wird die Opposition Täter – Opfer oft dekonstruiert.

Trotz vieler Gemeinsamkeiten gibt es eine ganze Reihe von beträchtlichen Unterschieden zwischen den ‚Todesarten‘-Projekten von Bachmann und Jelinek.

Jelineks literarische Welt ist bevölkert von Toten, Scheintoten, Untoten, Vampiren, Zombies.⁵⁷ Die Autorin totalisiert den bei Bachmann in *Der*

55 Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Ingeborg Bachmann: Werke. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hrsg. von Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1993, S. 275-277, hier: S. 277.

56 Susanne Hess: „Erhabenheit quillt weit und breit ...“ Weibliche Schreibstrategien zur Darstellung männlicher Körperlichkeit als Ausdrucks- und Bedeutungsfeld einer Patriarchatskritik. Hamburg, Berlin: Argument 1996, S. 149.

57 Vgl. dazu: Sabine Kyora: Untote. Inszenierungen von Kultur und Geschlecht bei Elfriede Jelinek. In: Hanjo Berressem u. a. (Hrsg.): Grenzüberschreitungen: „Feminismus“ und „Cultural studies“. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001, S. 35-53.

Fall Franza variierten Status von Toten bei lebendigem Leibe, über den 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.“⁵⁸ Bachmann spricht von Frauen mit einer „Würgspur am Hals“⁵⁹, Jelinek spricht von „angestorbenen Frauen“⁶⁰, von weiblichen Körpern als Kadavern, von weiblichem Drang nach Selbstausslöschung und von wirklichen Leichen. Sie ist Bachmanns Nachfolgerin, wenn es darum geht, an das Blut der Opfer zu erinnern, auf die jüngste Gewaltgeschichte zu verweisen, die Wahrheit der Vernichtung ans Tageslicht zu bringen. Jelineks Gedächtnisarbeit läuft weitgehend auf das Projekt hinaus, den Toten eine Stimme zu verleihen.

Jelinek radikalisiert und entwickelt Bachmanns Diagnose weiter, dass Frauen Produkte der soziokulturellen Diskurse sind. Während Bachmanns Franza sich benommen hat „wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt“⁶¹ und die Gitterstäbe mit dem Kopf durchrennen will (Gefangene von Jordans Notizen), sind Jelineks Frauen „eingeschlossen ohne Gitter“ (Musil). Ein „Raubtier dieser Jahre“⁶² wie Jordan, tritt bei Jelinek nicht auf, dafür herrscht das „Regime der Diskurse“ (Foucault) wie im Roman *Lust*, wo die Macht von Sprache, Medien und audiovisueller Pornoindustrrie über das Alltagsverhalten entscheidet und Gefühle nur als Reproduktionen der Trivialelemente möglich sind. Bachmanns Ernst, mit dem sie die „Leiderfahrung“⁶³, auch als individuelles Trauma darstellt, wird bei Jelinek zur kalten Vivisektion der total mediatisierten Welt. Die existentielle Stimme, mit der Bachmann im Gedicht *Reklame* an die „letzten Dinge“ erinnert, ist bei Jelinek nicht hörbar – sie wird durch das fröhliche *Sei-Ohne-Sorge*-Gedröhne gedämpft. Die „Verkümmerung der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten“⁶⁴, von der Horkheimer und Adorno geschrieben und auf die Bachmann verwiesen hat, wurde bei Jelinek zu einer Liquidierung – die Vorstellungskraft und Spontaneität haben den Nullwert

58 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), S. 22-41, hier S. 24.

59 Bachmann: Werke. Bd. 3, S. 29.

60 Jelinek: Die Liebhaberinnen, S. 68.

61 Bachmann: Werke. Bd. 3, S. 407.

62 Ebd., S. 413.

63 Bachmann: Werke. Bd. 4, S. 208.

64 Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Dialektik der Aufklärung. Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 148.

erreicht. Bachmann zeigt Widersprüche und stellt Fragen, Jelinek liefert Modelle und kennt schon von vornherein Antworten, sie verallgemeinert und übertreibt, analysiert und seziert.

Die beiden Autorinnen verbindet die in der österreichischen Tradition verwurzelte Sprachskepsis: Bachmann kämpft gegen die „Gaunersprache“⁶⁵, Jelinek gegen den ‚Medienbrei‘. Bachmann zieht eine poetische Sprache vor, Jelinek geht mit dem vorgegebenen sprachlichen Material ‚handwerklich‘ um, sie dekonstruiert die Phrase, sie praktiziert das, was Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* als „das Alogische, Absurde, Groteske, anti-, dis- und de-, Destruktion, Diskontinuität“⁶⁶ bezeichnet hat. Mit Gaby Pailer kann konstatiert werden, dass Elfriede Jelinek Franzas „Einfallstelle für die Dekomposition“ „in ein literarisches Modell der lachend-dekomponierenden Satire“ übersetzt.⁶⁷

Bachmanns „inwendige Schauplätze“ verwandeln sich bei Jelinek in eine distanzierte Außenperspektive, die keine intrapsychischen Konflikte, sondern konventionelle Geschichten bietet, die keinen Schmerz zulässt, sondern Wut, keinen Ernst, sondern Satire, Ironie und Sarkasmus. Die Unterschiede in der Inszenierung des weiblichen Todes lassen sich nicht nur auf Bachmanns und Jelineks Ästhetik zurückführen, sondern ergeben sich nicht zuletzt aus den unterschiedlichen gesellschaftlich-historischen Kontexten, in denen das Schaffen der beiden Schriftstellerinnen verankert ist: die Wiener Nachkriegsgesellschaft der ‚Todesarten‘ und die mediatisierte Welt der Simulakra. Trotz der radikalen Gegensätzlichkeit der Autorinnen ist die Geistesverwandtschaft von Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek offensichtlich.

65 Ingeborg Bachmann: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hrsg. von Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1993, S. 121.

66 Bachmann: Werke. Bd. 4, S. 185.

67 Gaby Pailer: „... an meinen Mörder geglaubt ...“, S. 103.