

Gegen die *Wand*.
Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in
Der Tod und das Mädchen V

Daniela Strigl

Vienna

Dem letzten ihrer *Prinzessinnendramen* (2003) hat Elfriede Jelinek den Untertitel (*Die Wand*) gegeben. So ist *Der Tod und das Mädchen V*, anders als die übrigen Stücke, nicht durch eine Märchen- oder Mythenfigur (*Schneewittchen*, *Dornröschen*, *Rosamunde*, *Jackie* [Kennedy]) näher charakterisiert, sondern durch einen Buchtitel: den gleichnamigen Roman von Marlen Haushofer.

In der Rezeption des Dramas—es wurde 2002 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt und 2005 am Wiener Volkstheater gespielt—wurde das kaum wahrgenommen. Die Theaterkritik befasste sich beinahe ausschließlich mit zwei anderen Schriftstellerinnen: mit Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath. Sie sind als “Inge” und “Sylvia” quasi die Protagonistinnen des Dramas, das gleichwohl auf Personenrede und strenge Rollenaufteilung verzichtet. Laut Regieanweisung können die Personen sich “auch verdoppeln oder verdreifachen, die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere” (103). Dennoch genügen die Vornamen, um Bachmann und Plath vor der Textfläche Kontur zu verleihen: Die schreibenden Frauen, die hier mit der Schlachtung und Kastration eines Widders beschäftigt sind, figurieren als Karikaturen ihres biographischen Klischees, sie stellen sich selbst als solche dar, sie sprechen einander als solche an.

Marlen Haushofer dagegen wird als Person kaum greifbar, Anspielungen auf ihre Lebens- und Todesumstände scheinen zu fehlen. In der auf Elfriede Jelineks Homepage veröffentlichten Fassung von *Der Tod und das Mädchen V* ist Haushofer optisch dominant—unter den drei Photos, die dem Stück triptychonartig vorangestellt sind, nimmt ihr Porträt, flankiert von dem der Bachmann und dem der Plath, als das größte den zentralen Platz ein. Im Text ist “Marlen” dagegen als Abwesende präsent: Sie wird von den beiden Frauen gerufen oder *angerufen*, und zwar abwechselnd mit “Therese”, der weiblichen Erscheinungsform des blinden Sehers Teiresias (“Therese! Marlen! Therese! Marlen!” [131]). Zuvor sagt eine der Frauen (nach der

Logik der Absatzfolge wohl Sylvia): “Hör mal, da hat sich eine andre Frau als wir doch glatt eine Wand einfallen lassen, die vollkommen unsichtbar sein soll! Da hättest du doch endlich deinen Grund, nicht verreisen zu müssen. Du dürftest dableiben, weil du gar nicht weg könntest” (107).

1. “Also bitte, klau mir nicht meine Wand, ich hab sie zuerst gehabt!”

In ihrem Roman *Die Wand* (1963) erzählte Marlen Haushofer die Geschichte einer Frau, die sich über Nacht durch eine gläserne Wand von der restlichen Welt getrennt sieht. Aus einem Kurzurlaub in der Jagdhütte von Freunden wird eine Robinsonade. Der Ich-Erzählerin bleiben ein Hund, eine Katze und eine Kuh. Hinter der Wand ist alles organische Leben ausgelöscht, Menschen und Tiere sind im Tode erstarrt. Trotz ihrer Einsamkeit und der mühsamen Organisation des Überlebens erlebt die Protagonistin die Katastrophe (sie vermutet einen militärischen Schlag) letztlich als Befreiung: “Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz” (222). Ihrer Familie, genauer, ihren beiden halbwüchsigen Töchtern—sie ist Witwe—, weint sie kaum eine Träne nach. Am Ende stellt sich heraus, dass es einen zweiten Überlebenden gibt, einen Mann. Als der Mörder ihrer Tiere wird er von der Erzählerin getötet.

Die Wand als Oberfläche—Fenster, Spiegel, Tafel

Marlen Haushofers Roman bietet eine Art Hallraum für das letzte der Jelinekschen *Prinzessinnendramen*. Während sich deutliche Verweise auf Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und ihr Fragment *Das Buch Franza* ebenso finden wie auf Sylvia Plaths Tagebücher und ihre Lyrik, bleibt *Die Wand* als intertextuelles Referenzsystem allerdings weitgehend ungenützt. Im Dialog zwischen den Dichter-Priesterinnen wird das Motiv der Wand in einem Prozess der fließenden Übergänge—also ohne jeglichen Ehrgeiz, fest umrissene Definitionen zu liefern und darauf aufzubauen—durchgespielt. Man muss nicht so weit gehen wie Susann Neuenfeldt, die angesichts von Jelineks Literatur jede Form von “Interpretation” für obsolet erklärt (vgl. Neuenfeldt 149), die Technik der fortwährenden Überblendung sperrt sich aber jedenfalls gegen den Interpreten-Wunsch nach Eindeutigkeit.

Die Wand ist zum einen die Wand des Platonischen Höhlengleichnisses, also der “Ort der falschen Erkenntnis” (Lücke 34), an dem sich bloß die Schatten der wahren Wesenheiten zeigen. Und nicht einmal diesen bloßen Augenschein vermag die schreibende Frau zu leisten, die aus ihrem beengten Lebenskreis nicht herauskommt: “Egal, wie ich mein Schreiben auch auf meinen Erkenntnissen aufzubauen versuche und auf welche Gegenstände, siehe Wand, ich mich beziehe, alles, worauf ich mich beziehen kann, ist doch das, was ich sehe. Leider habe ich noch nicht viel zu sehen gekriegt” (107).

Die Wand steht auch für die unsichtbare Grenze, die die Frauen vom Ort gesellschaftlich relevanten Sprechens ausschließt, eine Grenze, an der sich diese umso heftiger und vergeblicher abarbeiten, je schwerer sie fassbar ist: “Aber die Wand ist immer noch kein anschaulich Gegebenes, sie ist und bleibt unsichtbar” (108). Im

selben Redeabschnitt jedoch—man darf annehmen, Sylvia spricht zu Inge und spielt auf das Verschwinden des Ich im Riss der Wand am Schluss von *Malina* an—wird das relativiert: “Ob sie nun unsichtbar ist oder nicht, die Wand, in jedem Fall bist du immer zu dicht davor und siehst gar nichts. Und glaubst, nur weil du sie nicht siehst, wäre sie unsichtbar. Und verdrückst dich still. Geblendet von deinem Leid” (109). Hier ist die Wand also plötzlich sehr wohl sichtbar für die, die zur Distanz fähig ist, die eben nicht leidet (“Ich sah den Wald vor lauter Bäumen nicht”, heißt es an anderer Stelle [110]). Und auch für die, die sich in die Wand verlieren will, erscheint die Wand nun als Reflexionsfläche, die das eigene Leid blendend zurückwirft—und Sehen damit erst recht unmöglich macht.

Indem Jelinek immer wieder auf die Wand als Requisit eines erkenntnistheoretischen Modells zurückkommt, persifliert sie auch die abendländische Philosophiegeschichte. “Wie unterscheiden sich aber Anschauen und Denken?” lautet die klassische Frage; “Gar nicht, wenn man nichts sieht”, ist die ernüchternde Antwort. “Heißt das, daß die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie nicht mehr gesehen hat” (113). Ist damit gemeint, dass die Frau sich, das Geschlechterungleichgewicht buchstäblich wegwischend, zur Komplizin der patriarchalen Ordnung gemacht hat? Oder nur, dass Putzfirmel und denkerische Ambition sich schlecht vertragen? Festlegung wird vermieden. Wie die redensartigen Fischweiber streiten sich die Frauen um eine Wand, von der sie nicht wissen, wie sie beschaffen ist.

Also bitte, klau mir nicht meine Wand, ich hab sie zuerst gehabt! Ich hab sie zuerst nicht gesehen! Und jetzt putz ich schon über eine Stunde an ihr herum, und jetzt merke ich erst, daß sie ein Spiegel ist. [...] Aber wenn es ein Spiegel wäre, würde ich mich ja sehen können. Im Glas nur, wenn ich das Dunkle dahinter wäre, beziehungsweise wenn was andres Dunkles dahinter wäre. Es ist aber nichts dahinter. Kein Problem. Jetzt hat der Vampir so lang geglaubt, er hätte kein Spiegelbild, und dabei war da bloß kein Spiegel! Es war vielleicht die bloße gekachelte Küchenwand. Wenn man sich in etwas nicht anschauen kann, was trotzdem kein Spiegel ist, dann heißt das noch lang nicht, daß man denkt. Leider. (114)

Der höhnische Gestus des Textes gegenüber weiblicher Anstrengung wird hier überdeutlich. Die Frauen wetteifern in Sachen intellektueller Blindheit (“Ich hab sie zuerst nicht gesehen!”) und das Objekt der Anschauung entgleitet ihnen unentwegt, ja es scheint, als würde Jelinek selbst so lange am Motiv der Wand herumputzen, bis es nur noch verschwommen erkennbar ist: ein Spiegel oder doch kein Spiegel, nur ein Fenster, ohne jede dämonische Dimension (nichts “Dunkles dahinter”), oder, dem hausfraulichen Ich adäquat, die gekachelte Küchenwand, oder vielleicht eine “Tafel”, “zum Schreiben und so” (115), die paradoxe Logik gipfelt in der dreifach negierten Schlussfigur des Zitats, die der Möglichkeit weiblichen Denkens einmal mehr eine Abfuhr erteilt. Wenn der Mann das große Andere ist, in dem sich die Frau

spiegelt (weil sie sich anders gar nicht sehen kann, vgl. Dreyer), dann vertritt die Wand als Spiegel auch das männliche Prinzip.

Die Conclusio am Ende des Absatzes hält die Ratlosigkeit noch einmal fest: “Also das, was ich da putze, ist nach wie vor durchsichtig, oder es ist gar nicht vorhanden”. Ein Frauenschicksal.—“Jemand Intelligenterer als jemand, der eine Frau ist, hätte das inzwischen gemerkt” (115). Nicht nur das Scheitern ist lächerlich, auch der Versuch. Das (phallische) Erkenntnisinteresse an sich (“Aber die Grundfrage bleibt doch wirklich immer wieder nur die Frage nach dem Ding. Haben wir es nun oder nicht?” [105]) wird bloßgestellt: Wozu sich um Einsicht bemühen, wenn ohnehin “nichts dahinter” ist?

Die Wand als Trick

Einen Gutteil seiner Dynamik bezieht der Dialog der Frauen aus den gegenseitigen Vorwürfen, den falschen Umgang mit der Wand, was immer sie nun sei, betreffend. Weil die Frauen Schriftstellerinnen sind, sprechen sie über existentielle Fragen als poetologische. In einer Passage, die sich Sylvia zuschreiben lässt, wird der Bachmannschen Vorstellung vom Verschwinden der Frau in der Wand eine gewisse Plausibilität zugesprochen, “aber eine unsichtbare Wand, daß man im Leben nicht weiterkommt als wenn man wegfährt aus dem Leben, das kann ich mir nicht so gut vorstellen” (108). Jelinek liefert damit *en passant* eine treffende Charakterisierung von Haushofers Oeuvre: Auch die Protagonistinnen ihrer früheren Romane (*Eine Handvoll Leben*, *Die Tapetentür*) versuchen aus ihrem Leben “wegzufahren”, um im Leben “weiterzukommen”. Aber erst die Ich-Erzählerin von *Die Wand* macht es auf ebenso radikale wie effiziente Weise: Weil die Welt um sie herum abgeschafft wird, kann sie sich eine eigene erschaffen. Wer “wegfährt aus dem Leben”, um zu leben, der sucht aber den Tod. Jelineks wiederum paradoxe Formulierung beschreibt die Szenerie der *Wand* als nicht von dieser Welt. Auch die Welt *diesseits* des Hindernisses ist somit ein Land des Traumes (vgl. Brüns 55), ein Reich der Toten. Die Wirtschaftswunderwelt scheint Bedarf an Ausstiegsszenarien zu erzeugen: Die Darstellung eines tödlichen Refugiums, eines aus der Geschichte gefallenen Ortes, an dem die Natur sich als Erstarrung manifestiert, hat auch Thomas Bernhard in seinem ebenfalls 1963 veröffentlichten Romanerstling *Frost* unternommen.

Als Trick wird die Erfindung der Wand bei Elfriede Jelinek nicht nur in psychologischer Hinsicht enttarnt, weil man, wo einen eine Wand am Fortgehen hindert, endlich einen Grund hat, “nicht verreisen zu müssen”, sondern auch für die Verdeutlichung von Erkenntnis. Die Anschauung eines Gegenstands gehe der Vermittlung dieser Anschauung an andere voraus: “Aber wenn man eine durchsichtige Mauer schafft, dann aus durchsichtigen Motiven: Damit man nicht warten muss und seine Anschauung gleich ausbreiten kann, denn man sieht ja eh nichts” (111). Das ist in seiner Scheinlogik unangreifbar. Bleibt man im Bild, so sieht man natürlich durch die Mauer hindurch, nur sieht man die Mauer selbst nicht. Soll das heißen: Wer den Mauertrick anwendet—also die schreibende Frau—ignoriert alle realen Hindernisse?

Die Wand als Gegner

“Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde” lautet die Überschrift eines Interviews mit Jelinek in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* anlässlich der Zuerkennung des Nobelpreises. Auch im O-Ton des Gesprächs verbindet die Autorin das sprichwörtliche Bild für unvernünftigen Widerstand mit der *Malina*-Ikonographie vom paradoxen Verschwinden im festen Objekt. In diesem Kontext trifft sie eine Unterscheidung zwischen ihrem eigenen Schreiben und dem Thomas Bernhards, das den “Herrschaftsanspruch des Erzählers” verrate, “den eine Frau gar nicht haben kann”, eine “vollkommene Souveränität über seinen Gegenstand”. Aber, werfen die Interviewer ein, sei nicht auch Ihre, Jelineks Sprache, eine sehr männliche? “Das würde ich phallische Anmaßung nennen, aber das macht aus mir noch keinen Mann. Es liegt darin natürlich auch eine Auflehnung gegen die Tatsache, daß man sich als Frau nicht einschreiben kann. Man rennt mit dem Kopf gegen die Wand. Man verschwindet. Aber man kann sich nicht einschreiben”.

Indem Jelinek hier nicht “ich” sagt, sondern “man”, bestätigt sie das Konzept der literarischen Hosenrolle sogleich für sich selbst. Auch für ihre Protagonistinnen erweist sich die Wand wohl nicht als “Tafel”, “zum Schreiben und so”, und wenn, dann hinterlassen die Schreibversuche keine Spuren, die Wand wird ja von den Frauen selbst dauernd geputzt, so lange, bis sie wieder durchsichtig ist. In *Der Tod und das Mädchen V* zeigt Jelinek—als ein Echo auf die Rosamunde-Gestalt in *Der Tod und das Mädchen III*—das Scheitern der weiblichen Einschreibungsversuche, gerade auch der energischen, anmaßenden, widerspenstigen, in all seiner Dramatik und all seiner Lächerlichkeit.

Der Tod der Titelheldin in *Das Buch Franza* liegt da als literarische Schlüsselszene nahe: “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” (108). Franza, die ihren Kopf mit einem “Nein” gegen die Pyramide schlägt, und Inge als ihre Schöpferin werden hier umstandslos zu einer Person verschmolzen. Das Prinzessinnendrama simuliert eine Naivität, die etwa aus Christa Wolfs Interpretation in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen (*Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*) spricht: “Die Bachmann aber ist jene namenlose Frau aus *Malina*, sie ist jene Franza aus dem Romanfragment, die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, in die Form kriegt. Die es einfach nicht fertig bringt, aus ihrer Erfahrung eine präsentable Geschichte zu machen, sie als Kunstgebilde aus sich herauszustellen” (zit. in Fliedl 61).

Geht es um die Flüchtigkeit der weiblichen Schrift, werden autobiographische Motive des Fragments relevant: Ingeborg Bachmann erlebte die literarische Verwertung ihrer Person wie ihrer beider Beziehung durch Max Frisch in dessen Roman *Mein Name sei Gantenbein* als Vernichtung. In ihrem Text “Die gestohlenen Jahre” lässt Bachmann die Protagonistin über den Roman ihres ehemaligen Geliebten sagen: “[J]a, es heißt ausgeschlachtet, so heißt es, sie hatte das einmal gehört, er hatte sie ausgeweidet, hatte aus ihr Blutwurst und Braten und alles gemacht, er hatte sie

geschlachtet, sie war geschlachtet auf 386 Seiten in einem Buch" (*Todesarten* 117).¹ In Bachmanns Darstellung dient das Leben der schreibenden Frau als Rohmaterial für die künstlerische Sublimation durch den schreibenden Mann, den Geliebten, den Rivalen; der Übergriff wird von der Protagonistin als Schändung empfunden: "diese Schande, daß sie hier geschlachtet, gekocht und geräuchert worden war wie ein Schwein". Auch diese Geschichte mag man also assoziieren, wenn Inge und Sylvia "ein männliches Tier" schlachten (103), ihm die Hoden herausreißen und sich mit seinem Blut einschmieren. In *Das Buch Franza* wie in *Malina* spricht Bachmann mit verschlüsselten Hinweisen auf privatmythische Daten die fundamentale Kränkung an. Die Degradierung vom schreibenden Subjekt zum beschriebenen Objekt bedeutete auch die am eigenen Leib erfahrene Überlegenheit der männlichen Autorposition über die weibliche. In Ägypten entdeckt Franza in den Hieroglyphen für sich eine neue Schrift, eine Schrift der Bilder.²

Bei Jelinek ziehen die *angeschlagenen* Frauen die Metaphorik der Auslöschung durch den Mann immer wieder auf eine hausfrauliche Sprachebene herunter ("zu griffigem Mehl erodiert" [108]), auf der sie sich, kontrastierend mit dem ihnen zugemuteten blutigen Handwerk, hübsch manierlich bewegen. Über ihre (tödlichen) Blessuren tauschen sie sich freilich eher rüde und völlig ungerührt aus: "Du siehst eh irgendwie eingedepscht aus", sagt Sylvia zu Inge/Franza umgangssprachlich nonchalant (117). Die Wand erweist sich im Zwiegespräch als unerschöpfliches Reservoir masochistischer Energie: "Man sieht es nicht, aber man kommt nicht drüber hinweg und es bereitet einem entsetzliche Qualen, das ist sehr wichtig. Daß es eine Qual gibt, ist das wichtigste überhaupt" (112).

Mit dieser Aussage, so meint Bärbel Lücke, werde der "resignative Sprachgestus" letztlich "Lügen gestraft" (vgl. Lücke 41). Sie verkennt damit, dass Jelinek die Ebene uneigentlichen Sprechens auch hier nicht verlässt: Die fortgesetzte Feier der Qual ist für die (schreibenden) Frauen wichtig, sie ist es nicht objektiv. Sie definieren sich darüber als ewige Opfer, der weibliche Masochismus wird zum Hauptantrieb für die künstlerische Produktivität, und der Text stellt das sarkastische fest. Denn Jelineks Literatur konfrontiert uns Lesende nicht nur mit unserem Impuls, die Opfer zu meiden,³ sondern auch mit dem diesem entgegengesetzten Wunsch, uns mit den Opfern zu identifizieren, unsere moralische Position durch schwelgerisches Mitleiden zu stützen.

Die Wand als Gegner erweist sich in jedem Fall als überlegen: derjenigen, die mit dem Kopf gegen sie anrennt, und derjenigen, die über sie höher hinaus will. Die Wand als Herausforderung hat eine alpinistische Dimension. Inge(borg) und Sylvia ziehen sich im ersten Akt des Dramoletts Bergschuhe an, die eine zum Dirndl, die andere zum Badeanzug; im "2. Akt und Ende" packen sie das in Tupperware abgefüllte Opferblut in ihre Rucksäcke und klettern die Wand hinauf, wobei der Gipfel natürlich den Ort der Götter, der Väter, der Erkenntnis symbolisiert.⁴ Während die Heldinnen in der Bühnenaktion tatsächlich oben ankommen, handelt ihr Sprechen unentwegt vom Scheitern und Fallen: "ein Flickflack über den Zaun, rauf auf die Wand, im Fallen dann, wie üblich, alles was der Fall ist, für niemanden sonst ein

Fall, außer für die Psychiatrie" (106). Die Fallende reißt mit, was an philosophischen Einsichten unverrückbar befestigt schien, Wittgensteins *Tractatus* zum Beispiel, mit seinem berühmten ersten Satz "Die Welt ist alles, was der Fall ist". Und sie wird hineingerissen in den der Frau traditionell zustehenden Raum der Geisteskrankheit, womit der "Fall"—nach Sturz und Tatsächlichkeit—eine dritte Bedeutungssphäre zugewiesen bekommt: den Casus, den Kriminal- und Krankheitsfall.⁵

Hochmut, weiß der Volksmund, kommt vor dem Fall, und das weiß auch Elfriede Jelinek: "Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, [...] aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen. Ehe wir oben waren" (106). Die Anmaßung, die das *Fällen* von Urteilen für die Frau bedeutet, führt folgerichtig zum *Fall*. Dass das unmittelbar mit dem spurlosen Verschwinden der Frau aus der Geistesgeschichte zu tun hat, zeigt Jelinek, indem sie die Vorstellung vom "In-der-Wand-Hängen" mit der vom "An-der-Wand-Hängen" amalgamiert. Jemand anderer hat die Frauen dort "hingehängt", vergeblich, denn keine Schrift, kein Bild wird von ihnen bleiben. "Die Wand ist schon ganz zersplittert unter unsren Versuchen, unser Bild dort hinzuhängen" (106).

Für die schreibende Frau als Einzelkämpferin lohnt sich die Mühe des Aufstiegs nicht, weil ihr dabei nur das Scheitern ihrer Vorläuferinnen bewusst werden kann: "Man klimmt irgendwo empor, und dann dein grinsender abgeschlagener Kopf, eventuell mit Knoblauch im Mund, das ist es, was einen erwartet" (109). Das ist der Kopf der geopferten, der ausgeschlachteten und schmackhaft zubereiteten Schreib-Gefährtin—und der Knoblauch deutet ihre (für Jelinek so wichtigen) Vampir-Qualitäten nur blass an.

Die Wand als Grenze

In Sylvia Plaths *Tagbüchern* findet sich eine Eintragung aus dem Jahr 1959: "Ich fühle mich auf einen kalten Stern verbannt [...]. Ich schaue auf die warme irdische Welt hinab. Auf Liebesnester, auf Kinderwiegen, gedeckte Tische, auf all das tolle Treiben des Lebens auf dieser Erde und komme mir weit weg vor, umgeben von einer Wand aus Glas" (434). Das Gefühl des Abgetrenntseins von aller Welt, der Lähmung und Betäubung gehört zum klinischen Zustandsbild der Depression. In ihrem einzigen Roman, *The Bell Jar* (deutsch *Die Glasglocke*),⁶ der 1963 erschien, im selben Jahr wie Marlen Haushofers *Die Wand*, entwickelt Plath das Bild zur zentralen Metapher der Krankheit: Wohin auch immer die Kranke sich wendet und wie sehr auch die äußeren Umstände sich verbessern mögen—überallhin nimmt sie ihre "Glasglocke" mit, immer atmet sie dieselbe verbrauchte Luft.

Für die Schreibende ist das Glasglocken-Gefühl mit kreativem Unvermögen verbunden, zugleich mit der Ahnung, es könnte sich um eine eingebildete Wand handeln. In ihren Aufzeichnungen spricht Plath—vor der Entstehung des Romans—vom ersehnten Ausbruch aus ihrem "gläsernen Käfig", von ihrem Wunsch, die eigene (literarische) Stimme zu finden, "statt daß sich meine Gefühle hinter einer Glasdamm-Phantomfassade aus dumm-stummem Wortmaterial ansammeln" (*Tagebücher* 402).⁷

Marlen Haushofer, die wie Plath nach einer adoleszenten Ersterkrankung unter weiteren Depressionen litt, beschreibt das psychische Phänomen in ihrem ersten Roman, *Eine Handvoll Leben*, mit dem selben Bild: “Eine unsichtbare Wand hatte sich zwischen sie und alle Dinge geschoben und ließ ihre Sinne ertauben” (139). Allerdings deutet Haushofer das Trennende dieser Wand in anderen Kontexten als etwas Schützendes. In der Novelle “Wir töten Stella” macht sich die Ich-Erzählerin, eine Hausfrau und Mutter, durch ihr Schweigen mitschuldig am Selbstmord eines jungen Mädchens, das ihr Gatte Richard verführt hat. Hier erscheint das Motiv deutlich ambivalent: Eine “Glaswand” ist es (*Schreckliche Treue* 88), die die Protagonistin von ihrem früheren, lebendigen Ich trennt—und zugleich vom Bedrohlichen einer gewaltsamen kindlichen Erfahrung:

Und dann gibt es noch das andere, das mich mit Furcht erfüllt, mit Entsetzen, mit dem Gefühl, im nächsten Augenblick wird etwas auf mich zuspringen und die unsichtbare Wand zerschlagen. [... E]s starrt mich an aus den fremden Gesichtern auf der Straße, erhebt sich im Geheul eines Hundes, steigt mir im Fleischerladen als Blutgestank in die Nase und berührt mich als eine kalte Hand beim Anblick von Richards vollem, heiterem Gesicht. (70)

Elke Brüns deutet die verdrängte Leidenschaft als für das Ich unentwirrbare Verknüpfung von (elterlicher) Erotik und (väterlicher) Aggression. Das “Verfahren der Ausschließung” prägte Haushofers Werk und zeige die “tiefgehende Beschädigung der Persönlichkeitsstrukturen ihrer Frauengestalten, ihre Resignation und Lethargie” (Brüns 58). Marlen Haushofer selbst erklärte in einem Interview, die Wand in ihrem gleichnamigen Roman sei “eigentlich ein seelischer Zustand, der nach außen plötzlich sichtbar wird”; dabei müsse “eine einmal aufgerichtete Wand” nicht immer “als negativ angesehen werden” (zit. in Strigl, *Marlen Haushofer* 262). Die Autorin und Psychoanalytikerin Erika Danneberg, die mit Haushofer befreundet war, ging diesem seelischen Zustand in einer unveröffentlichten Studie auf den Grund: Für sie ist *Die Wand* die “grandiose Darstellung eines schizophrenen Schubs, des Verlustes sämtlicher Objekte” bzw. der emotionalen Beziehungen zu ihnen. “M.”, wie Danneberg die namenlose Ich-Erzählerin kurzerhand nennt, übertrage die Trennwand ihrer inneren Wahrnehmung auf die äußere Wirklichkeit und motiviere sie durch eine militärische Katastrophe—weil das für sie immer noch leichter zu ertragen sei als die Einsicht in ihre psychische Situation (zit. in Strigl, *Marlen Haushofer* 262). Die breite Rezeption des Romans, vor allem jene durch die Frauenbewegung zwanzig Jahre nach Erscheinen, orientierte sich dagegen eher am Aspekt der weiblichen Utopie. Der, wenn auch unfreiwillige, Rückzug in die Natur als Reaktion auf (männliches) Wettrüsten hatte für feministische Interpretinnen jedoch eine irritierende Komponente—die Männer waren aus dem Modell eines prekären Gelingens ausgeschlossen, schlimmer noch, der offenbar letzte Mit-Mensch wird von der Heldin am Schluss getötet.

Jelineks spärliche konkrete Verweise auf *Die Wand* in *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* beziehen sich auf die Karriere des Romans als feministisch-ökologisches Kultbuch: “Nur Frauen beschreiben so was. Die haben doch auch solche Angst vor dem Atom. Männer würden sich nicht aufhalten mit etwas, das man nicht sieht” (110). Dieser bissige Kommentar ergreift offenkundig die Partei der beschreibenden Frau, die sich nicht nur mit Beschreibung einer unsichtbaren Wand, die sie aufhält, aufhält, sondern auch mit der Beschreibung der Wirkung eines unsichtbaren Giftes. Die Vernunft des (Über-)Lebens ist auf der Seite der Frau. Männer kämpfen gegen sichtbare Gegner, und schreibende Männer schreiben über solche Kämpfe, denn nur in ihnen können Heldentaten vollbracht werden. “Heldenhafte Persönlichkeiten? Wir nicht. Vorteilhafte Kriegsführung? Können wir nicht”, heißt es in *Der Tod und das Mädchen V* (106). In Haushofers Roman wird die Schuld am Untergang der Zivilisation eindeutig den Männern gegeben, die von ihnen dominierte Welt ist in den Augen der Erzählerin eine mörderische: “[V]ielleicht bin ich jetzt so weit, daß ich auch die Mörder verstehen kann. Ihr Haß auf alles, was neues Leben erschaffen kann, muß ungeheuer sein” (Haushofer, *Die Wand* 162).

In Elfriede Jelineks kritischer Spiegelschrift nimmt sich Haushofers Credo so aus: “Der Mann ist einfach unmenschlich. Die Frau dagegen ist menschlich. Sie ist das einzig Menschliche. [...] Die Frau ist drinnen, alles andre bleibt draußen” (112). Aus dem Kontext wird klar, dass auch die probeweise Umkehrung der überkommenen Gleichsetzung von Mann und Mensch zweifelhaft ist. Dass die Frau “drinnen” und “alles andre” draußen ist, erscheint als trickreiche Versuchsanordnung, keineswegs als Lösung der Weltprobleme. Haushofers Roman ist deshalb zum Grundtext von *Der Tod und das Mädchen V* prädestiniert, weil sich in ihm paradigmatisch der “Nicht-Ort” ausdrückt, an den sich die Frau in der bürgerlichen Gesellschaft gestellt sieht (vgl. Brüns 62). In *Die Wand* wird gleichsam der Spieß umgedreht—die abgeschlossene Frau schließt ihrerseits den Rest der Welt aus. Es ist eine menschenfeindliche, eine völlig asoziale Utopie, die da entwickelt wird.⁸ Der scheinbar defensive Akt der Abkapselung bedeutet in Wahrheit eine ungeheure Aggression (weil erst der Tod aller anderen ihn ermöglicht), der Befreiungsschlag ist mit einer Allmachtsphantasie verbunden: Die Frau erschafft die Welt neu.

Im *Prinzessinnendrama V* ist der Nicht-Ort, an dem die toten Heldinnen wiederum über den durch die Wand begrenzten Nicht-Ort sprechen, die Unterwelt oder eine Zwischenwelt, ein Limbus.⁹ Elfriede Jelinek hat die gescheiterten Lebens- und Schreibanstrengungen der Dichterinnen Haushofer, Plath und Bachmann so resümiert: “Aber es gibt keinen Ort für die Frau. Mir ist das heute noch klarer als damals, aber diese Frauen haben es noch viel früher gesehen”. Sie hätten noch keine Möglichkeit gehabt, “die Konsequenzen daraus zu ziehen, aber heute weiß ich: Es gibt diese Konsequenz gar nicht, es gibt nur diesen Nicht-Ort” (Jelinek, E-Mail).

Die Wand als Ort des Verschwindens

Als Nicht-Ort lässt sich auch die Wand selbst sehen. Damit gerät eines der am meisten zitierten und trivialisierten Motive der österreichischen “Frauenliteratur” der

Zweiten Republik in Jelineks Visier: Die Schlusszene von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, in dem das Ich im Riss einer Wand verschwindet und verstummt, einer Wand, „aus der nie mehr etwas laut werden kann“; der letzte Satz, „Es war Mord“, wurde zum geflügelten Wort, zum programmatischen *succus* einer pathetisierten und pathetisierenden Wissenschaft im Namen des Opfers Frau (Bachmann, *Todesarten* 337). Die Auseinandersetzung mit der eigenen bisexuellen Autorposition (vgl. Brüns 162–64) wurde eindimensional als Anklage gegen den Mann als Täter, als denjenigen, der die Frau zum Schweigen bringt, gelesen.

Bei Jelinek bekommt das Motiv eine bitter komische Note, wenn Sylvia, wiederum Autorin und Ich wie selbstverständlich in eins setzend, Inge vorhält: „Warst du es nicht, die gesagt hat, daß du einmal in einem dieser Risse verschwunden seist? Da hast du gelogen. Die Wand ist noch da, und du bist auch noch da“ (108). Von einem Standpunkt im Totenreich aus lässt sich das leicht behaupten. Der dialogische Widerpart will der Bachmann-Figur aber auch die Mord-Theorie verpatzen: „Wahrscheinlich nur eine Unachtsamkeit der Wand. Nichts weiter“.

Der Angriff auf das Heroische des Geopfertwerdens ist zugleich ein Angriff auf die Simulation der männlichen Erobererhaltung: „Du mußt unbedingt dort rein, wohin du nicht gehörst, nur weil dort noch kein anderer war“ (110). Indem Jelinek die Dichterinnen miteinander reden lässt wie zwei eigensinnig beschränkte Gören, unternimmt sie einen Frontalangriff auf das Pathos, auf die Selbstlegitimation durch Leiden, nicht bloß in der Rezeption, sondern bei Bachmann selbst, wobei sie die Selbststilisierung der Dichter-Frau im Privatleben (als schwach und liebesbedürftig) nicht vornehm ausspart: „Sogar diese Wand soll dich lieben! Damit du seist! Du bist unersättlich. Es geschieht dir recht, dass du von ihr gefressen wurdest“. Das Umspringbild von der unersättlich Liebeshungrigen zur fleischfressenden Wand bringt ein darwinistisches Motiv ins Spiel. In der Natur rächt sich der Versuch, den Feind (also die Männer?) zu lieben. Jelinek stellt hier die Theatralik der weiblichen Kapitulation vor dem Stärkeren aus, die Inszenierung des Verschwindens: „Aber wenn man verschwindet, ist man natürlich ganz besonders sichtbar, das weißt du“ (109).

Die Bewegung des Verschwindens in der Wand wird so zum Bild des Verschwindens der Autorin im Text, durch das sie auch nur umso sichtbarer wird.

2. „Reg dich ab“—Rachegöttinnen kochen ihr Süsschen

Was geschieht mit der Frustration, die beim Schreiben auf verlorenem Posten entsteht? In einem Interview wundert Jelinek sich darüber, „daß die Frauenliteratur nicht gewalttätiger ist. Diese Demütigung, ein Werk zu schreiben, das von vornherein verachtet wird“ (zit. in Winter 14–15). Kein Wunder, dass die Jelineksche Wünschelrute in den Werken von Frauen gerade nach Indizien versteckter oder sublimierter Gewalt sucht und alles Gefundene durch eigene Zubereitung entsprechend kumuliert und verschärft. So ist etwa die hausfrauliche Tätigkeit, in der Jelinek die Schriftstellerinnen aufgehen lässt, nicht so friedlich, wie sie scheint. Simone de Beauvoir hat der „manischen Hausfrau“ eine masochistische Befriedigung attestiert: Sie identi-

fiziert sich mit einer Aufgabe, die sie empört. Sie hat keine positiven Ziele: “[S]ie kann immer nur das sich einschleichende Böse vertreiben. Sie geht gegen den Staub, die Flecken, den Dreck, das Schmierige vor. Sie bekämpft die Sünde und ringt mit dem Satan”. So wird das Putzen zu einer Quelle der Wut (Beauvoir 555–56, 557–58). Die Aggression, die sich da gegen den Dreck richtet, wendet sich anderswo konkret gegen die Urheber der Demütigung.¹⁰

Der erste Akt des *Prinzessinnendramas V* beginnt, im Küchengespräch beim Ausweiden des Widders, mit einer Negation: “Reg dich ab. Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern wegreißt, auf denen er steht” (104). Marlen Haushofer lässt das Ich in *Die Wand* seine eigentliche Erzählung mit den Worten beginnen: “Mit Hugo sollte eigentlich dieser Bericht anfangen, denn wäre seine Sammeltwut und Hypochondrie nicht gewesen, säße ich heute nicht hier” (8). So fängt, wie Irmgard Roebeling meint, die Geschichte “im Namen des Vaters” an— und, wie Elke Brüns richtig bemerkt, eben nicht, wird doch der Name des symbolischen Vaters (des väterlichen Gastgebers Hugo) “nur zitiert, um ihn, mit Jacques Derrida gesprochen, gleichzeitig durchzustreichen” (vgl. Brüns 55). In beiden Texten wird der verneinte Name des Vaters mit der Funktion der Schrift in Beziehung gesetzt; während Haushofer als Schreibende Hugo als Vorbild verschmäht, figuriert Uranos bei Jelinek als unerreichbare Potenzgestalt. Die *Theogonie* des Hesiod, mit der der Text beginnt und (in Form eines wörtlichen Zitats) endet, erzählt von Kronos, der seine Mutter Gaia auf deren Geheiß an seinem Vater Uranos rächt: Uranos hat die gemeinsamen Kinder daran gehindert, den Schoß der Erde zu verlassen. Bei der nächtlichen Vereinigung von Himmel und Erde entmannt Kronos den Vater mit einer Sichel, die Blutropfen fallen auf Gaia, und sie gebiert später die Erinnyen, die Giganten und die Melischen Nymphen.

So ist das Geschlecht des Vaters auch in Jelineks Text das Objekt der Begierde, die schreibenden Frauen sind “die, die den Phallus, die Sprache also, begehren” (Lücke 34).¹¹ Mit dem Herausreißen der Samenleiter aus dem Widder versuchen die Frauen eine gewaltsame Aneignung der männlichen Sprachmacht, ein untauglicher Versuch, denn “das ist nicht Uranos”—und so haben sie zwar “das Ding”, “aber es ist das falsche. Welches auch immer: Es ist nie die Welt, die aufplatzt und vor unseren gaffenden Augen ihre Eingeweide verspritzt wie eine geborstene Wassermelone” (105). Das tierisch-blutige Bild kippt in die harmlosere Sphäre der Flora und damit ins angestammte Weibliche: “Also aus den Samen einer Wassermelone ist noch nie was geworden. Schau dir hingegen einmal an, was der Samen vom Uranos alles hervorgebracht hat!” (105).

Folgerichtig rufen die beiden Frauen, die mit dem Blut des Opfertieres—“Wir bringen den toten Helden ihr Essen!” (137)—die Wand hinaufklettern, immer wieder, zum Teil “wahnsinnig laut”: “Papi! Papi!” Auf den Repräsentanten der symbolischen Ordnung ist alles Trachten gerichtet. Jelinek begnügt sich hier gerade nicht damit, “die Wand zum Medium der Transparenz für die Wahrheit der Vernichtung von Millionen von Juden” zu machen (Lücke 41). Die Zuschreibungen und Denunziationen wirken willkürlich und jederzeit umkehrbar: “Dein Papa war ein Nazi, und du sagst,

er wäre Pazifist! / Dein Papi war Pazifist, und du behauptest, er wäre ein Nazi! / Dein Papi war Pazifist, und du behauptest, er wäre ein Jud!" (133). So austauschbar die Bezeichnungen scheinen: Jelinek hatte offenbar drei konkrete Väter vor Augen. Der Vater von Sylvia Plath, Otto Emil Plath, gebürtig aus Ostpreußen, verstorben, als seine Tochter acht Jahre alt war, wird von dieser in dem Gedicht "Daddy" zum Nazi gemacht, was er nicht war; er war schon um die Jahrhundertwende als Teenager in die USA emigriert. Als richtiger Nazi kann hingegen Mathias Bachmann gelten, als "Illegaler" wie als Offizier im Ersten und Zweiten Weltkrieg gewiss kein Pazifist. Pazifist und Sozialist war Jelineks Vater Friedrich Jelinek, der als Halbjude in der kriegswichtigen Industrie der "Ostmark" unterkam und so dem NS-System *volens* diente.

Mit dem Hinweis auf ihren Vater (der hier den Scheinwiderspruch zwischen Pazifist und Jude verkörpern muss) deutet Jelinek die Komplexität des Opferseins an (vgl. Naqvi). Sie unterwirft aber auch die eigene Person jener Biographisierung des Werks, die sie ihren Kolleginnen angedeihen lässt. Bereits in *Ein Sportstück* hat sie im letzten Bild der "Frau Autorin" eine Rede an den Vater in den Mund gelegt, die auf Sylvia Plaths Gedicht gleichsam antwortet (vgl. Mayer/Koberg 221). Während bei Jelinek Zorn und Scham wechseln (die Tochter half mit, den dementen Vater ins Irrenhaus abzuschleppen, wo er bald starb), sind Plaths sechzehn Strophen eine ein-zige Anklage:

Daddy, I have had to kill you.
 You died before I had time
 [...]
 I thought every German was you.
 And the language obscene

An engine, an engine
 Chuffing me off like a Jew.
 A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
 I began to talk like a Jew.
 I think I may well be a Jew. (*Ariel* 106)

Erich Fried, auf dessen Übertragung ins Deutsche Jelinek sich bezieht, hat "Daddy" mit "Papi" übersetzt und die Zeile "I began to talk like a Jew" als "ich fing zu reden an wie ein Jud" (108–09). Das lyrische Ich macht sich zum doppelten Opfer und wandelt die Trauer um den toten Vater um in einen bewussten Akt der Tötung. Sylvia Plath selbst war als Kind nicht zum Begräbnis des Vaters zugelassen gewesen, sie sah als Erwachsene sein Grab zum ersten Mal, der Vater lebte für sie gleichsam als Untoter weiter.¹² Im Gedicht wird das Denkmal gestürzt, die Ehrfurcht des Ich als Furcht gedeutet:

I have always been scared of *you*.
 With your Luftwaffe, your gobbledygoo.

And your neat moustache
 And your Aryan eye, bright blue.
 Panzer-man, panzer-man, O You—

Not God but a swastika
 So black no sky could squeak through.
 Every woman adores a Fascist,
 The boot in the face, the brute
 Brute heart of a brute like you. (108)

Die Phantasie vom Vatermord verbindet die Dichterinnen in *Der Tod und das Mädchen V* miteinander und mit der Autorin des Dramoletts, jedenfalls als “Frau Autorin”—die sich im *Sportstück* bezieht, der Mutter beim Umbringen des Vaters geholfen zu haben. In Bachmanns *Malina* ist der Rachedanke nicht verwirklicht, das Traumkapitel hält sich beim “Friedhof der ermordeten Töchter” auf und beim Vater im Kostüm des Faschisten; das verstummende (weibliche) Ich macht den Weg frei für eine männliche, das heißt im männlichen Ich(-Anteil) Malina verkörperte Autorposition (vgl. Brüns 212–14, 218–19, 248). In Marlen Haushofers *Die Wand* tritt die Gestalt des Vaters, der in ihrem autobiographischen Kindheitsroman *Himmel, der nirgendwo endet* eine vordergründig harmlose, in Wahrheit ambivalente Rolle spielt, als der fremde Mann auf, der am Schluss den Stier tötet. Die phallische Selbstermächtigung der Erzählerin geschieht durch das Gewehr. Sie ermordet den “Vater” in einem Akt der Rache, nicht nur für das tote Tier, nicht nur für Lebensfeindlichkeit der technisierten Männerwelt, sondern auch für die Zurückweisung ihres erotischen Begehrens (vgl. Brüns 74–76.). Dass der verbotene Wunsch der Tochter als ein untergründiges Motiv für Traumvisionen von väterlicher Gewalt und Schändung vermutet werden kann, wie sie in *Malina* beschrieben sind, wird durch Vergewaltigungsphantasien “allgemeinerer” Art bei Bachmann und Plath gestützt.¹³ Um keinen Zweifel daran zu lassen, welcher Komplex hier zu assoziieren ist, hat Elfriede Jelinek ihr zweites Alter ego im *Sportstück* Elfi Elektra genannt.

Im Werk von Bachmann und Plath manifestiert sich außerdem eine starke Rivalität gegenüber männlichen Schreibkonkurrenten. Bei Bachmann steht nach der Veröffentlichung von Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* der Racheimpuls am Beginn der Arbeit an *Malina* und dem *Buch Franza*; die Schreibmaschine wird von ihr als Revolver imaginiert.¹⁴ Sylvia Plath hat in ihren Aufzeichnungen wiederholt ihren Hass auf *die* Männer bekannt, der auf Eifersucht beruhe:

Ich bin eifersüchtig auf Männer—ein gefährlicher und unterschwelliger Neid, der, wie ich mir vorstelle, jede Beziehung zerstören kann. Dieser Neid entstammt dem Wunsch, aktiv zu sein und etwas zu tun, nicht nur passiv zu sein und zuzuhören. Ich beneide den Mann, körperlich ist er frei, er kann ein Doppelleben führen—seine Karriere und sein erotisches und sein Familienleben. (*Tagebücher* 58)

Plath fasst ihre nüchternen Überlegungen zu einer Zukunft in oder außerhalb der Ehe in drei Punkten zusammen, die Jelinek am Beginn des 2. Aktes (in der Übersetzung von Alissa Walser) wörtlich zitiert (121; Plath, *Tagebücher* 60).¹⁵ Die Ehe ist für Plath ein Versorgungsinstitut, das der körperlichen Befriedigung der Frau den notwendigen gesellschaftlichen Schutzraum bietet—deshalb muss die Ehemilige ihren Stolz und ihren Neid “so intelligent wie möglich bekämpfen”. Wenn Plath später ihre Beziehung zum englischen Lyriker Ted Hughes kommentiert und nicht müde wird zu betonen, dass sie auf ihn und seinen Erfolg gottlob überhaupt nicht eifersüchtig sei, so lässt sich der Satz vom Neid, der “jede Beziehung zerstören kann”, doch nicht mehr zurücknehmen. Das Gedicht “Daddy” entstand nach dem Ende ihrer Ehe und lässt am Ende einigen Deutungsspielraum:

If I've killed one man, I've killed two—
 The vampire who said he was you
 And drank my blood for a year,
 Seven years, if you want to know.
 Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
 And the villagers never liked you.
 [...]
 Daddy, daddy, you bastard, I'm through. (*Ariel* 110)

Am Ende ist der Vampir, der Mann-Vater, nach allen Regeln der Kunst unschädlich gemacht. Wenn Jelinek solche Frauen für “Vati” eine Blutsuppe kochen lässt, so ist deren Fürsorglichkeit gewiss nicht zu trauen. Jelinek selbst hat sich wiederholt zu Wut und Hass als den Antriebskräften ihrer literarischen Produktion bekannt, auch zu deren autoaggressiver Komponente (zuletzt in “Ich renne”). In *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* sagt Rosamunde: “Grad schlägt der Haß in meinem Herzen Wurzeln, schon wieder, er ist zurück, ich habs ihm doch streng verboten, ach nein, er schlägt nicht andre, er schlägt mich!” (60).¹⁶

So ist man gut beraten, die von Jelinek über Hesiod ins Spiel gebrachten Erinnyen ernst zu nehmen: als Rachegöttinnen, die im Dienste des Hades standen und alle Verstöße gegen die sittliche Ordnung rächten, die Täter gnadenlos gerecht bis in ihre Träume verfolgten und in den Wahnsinn trieben, vor allem bei Blutverbrechen (schon im antiken Mythos war der Mörder meist im Familienkreis zu suchen). Man kann in den drei Frauen also *auch* die Verkörperung der drei Erinnyen sehen, und zwar, wie Bärbel Lücke vorschlägt, Inge als Tisiphone, “die den Mord Rächende”, Sylvia als Megaira, “die Neidische”, und Therese-Marlen—die Gleichsetzung ist freilich problematisch—als Alekto, “die Unablässige” (vgl. Lücke 41).

Dass Elfriede Jelinek selbst sich als rächende Gottheit in allen dreien spiegelt, liegt auf der Hand.¹⁷ Das unablässige Verfolgen von Unrecht prädestiniert nicht zum Glücklichen—eine Form der Selbstbestrafung, die mit der Sicht von außen korre-

spondiert: “Die einzige gesellschaftlich sanktionierte Form weiblicher Machtausübung ist die Übernahme der Mutterrolle. Sobald aber das Werk einer Frau aggressiv und anklagend wird, wie meines, wird man zur *Megäre*, zur Unperson, gegen die man Auslöschungsphantasien hegt” (zit. in Winter 15; Hervorhebung von mir).

3. Sarkasmus und Leiden

“Nun habe ich diesen schönen Gasofen und kann in Ruhe meinen Kopf hineinstecken, bis er gar wird. Nicht vergessen: vorher die Küchenuhr einschalten!” (Jelinek, *Der Tod V* 129). Was immer an großen Gefühlen, an Leid und Verzweiflung dieser Text heraufbeschwört, es wird flugs auf die triviale Ebene des Hausfrauenelends heruntergeholt und erfährt so eine Art Kälteschockbehandlung, mag es auch um Herdmetaphern gehen. Die Anspielung auf Sylvia Plaths Suizid-Methode (mit dem Kopf im Gasbackrohr) scheint in dieser Hinsicht kaum überbietbar—und ist es doch: “Meine Kinder können derweil im Nebenzimmer in Ruhe vor sich hin brutzeln, wir haben ja inzwischen den neuen Herd mit mehr als einer Platte” (130). Bei Jelinek wird die Selbstmörderin auch zur in hausfraulicher Perfektion schwelgenden Mörderin ihrer Kinder (Sylvia Plath hat ihren, bevor sie sich umbrachte, noch Milch zu trinken gegeben). Der üblichen Stilisierung der Dichterin zum Opfer wird hier die häusliche Macht der Schwachen entgegengehalten, die diese gegen noch Schwächere ausübt. Wird der Frau das Wirken nach außen verwehrt, so tobt sie im trauten Heim gegen ihre Lieben und sich selbst.

In Plaths Gedicht “Lady Lazarus” heißt es: “Dying / is an art, like everything else. / I do it exceptionally well” (*Ariel* 20). So sieht Kollegin Inge sich förmlich in einem Konkurrenzkampf um die schönere Todesart: “Keine Platte, auf der ich mich präsentieren könnte, mehr frei. Ich werde mich, glaub ich, selber anzünden müssen. Eine Uralt-Methode. Aber bewährt” (Jelinek, *Der Tod V* 134). Das Theatralische des Selbstmordversuchs, das auch Plaths Gedicht bloßstellt, reklamiert Sylvia im *Prinzessinnendrama* ebenso für sich wie für Inge: “Wir wollen sichtbar sein und mit einer entsprechend ansprechenden Garnierung serviert werden, bei Inge das geschmolzene Nessus-Hemd, ich meine das Narzissus-Hemd, das ihr keiner geschenkt hat” (135). Die mythologische Doppelanspielung zeigt einmal mehr, wie überlegt die scheinbar wildwuchernden Verweis-Myzele konstruiert sind—sie enthält die von Jelinek intendierte Ambivalenz: Da sind die tödlichen Folgen von (eifersüchtiger) Liebe einerseits, da ist das Fatale der Selbstliebe andererseits.¹⁸ Statt der im Nessos-Mythos erzählten Geschenkfolge wird hier Eigenverantwortlichkeit behauptet. Kein Heros stirbt den selbst herbeigeführten Flammentod, sondern eine Frau, der die Götter, anders als dem Herakles, nicht Unsterblichkeit verleihen. Jelinek kombiniert das reale Ende der Ingeborg Bachmann in ihrer römischen Wohnung ungeniert mit der Szene in *Malina*, in der das Ich am Herd Feuer fängt: “Ein Herd. Eine Zigarette. Ein Nylonnachthemd. Die bloße Haut. Man kann alles nehmen und ein schmackhaftes Menü draus zubereiten [...]” (134). Das klingt wie eine poetologische Selbstanleitung: Das Schmackhafte à la Jelinek ist genau das, was gemeinhin als *Geschmacklosigkeit* gilt.

Als geschmacklos wird im wissenschaftlichen Diskurs auch die Mythisierung von Schriftstellerinnen angesehen, die Vermengung von biographischem und textimmanentem Material (vgl. Amann, und Fliedl 61–62). Elfriede Jelinek selbst hat sich dazu unmissverständlich geäußert: “Ich habe immer propagiert, daß man zur Beurteilung eines literarischen Werks das Leben, die Biographie, nicht heranziehen sollte; wie das zum Beispiel bei Ingeborg Bachmann passiert ist: diesen Flammentod rückwirkend, wie eine Repro, über das ganze Werk zu werfen und das Werk nur durch diesen Filter zu sehen” (zit. in Winter 9). Hat Jelinek genau das nun *contre coeur* gemacht? Und nur, um damit die Abgründe einer biographistischen Rezeption zu verdeutlichen?

Wahrscheinlicher ist, dass Jelinek mit der Pose der hausfraulichen Intellektuellen (die genannten Namen stehen ja für einen Typus) auch die emphatisch identifikatorische Literaturkritik und -wissenschaft des Feminismus aufs Korn nimmt, die auf ihre Weise eben doch wieder den biographischen Mythen verfallen ist. Die “Prinzessinnen” werden lächerlich gemacht, auch und gerade indem ihnen die Würde des Todes abgesprochen wird. Jelinek hat hierbei nur für jene Biographeme Verwendung, die längst ikonographisch wirken: Marlen Haushofers weniger bekanntes Leben als Gattin eines Provinzzahnarztes, von dem sie sich, ohne jede äußere Konsequenz, scheiden ließ, um ihn acht Jahre später wieder zu heiraten, kommt in *Der Tod und das Mädchen V* nur als Subtext vor. Letztlich sind für Jelinek die Biographien ihrer Heldinnen auch nichts anderes als Texte—Material, das verwertet wird wie die literarischen Zitate, mythologischen Referenzen, Werbeslogans, Redewendungen und vieles mehr. Just das biographische Zitat führt bei ihr zu einer De-Auratisierung der lebensgeschichtlichen Authentizität: Das vermeintlich Individuelle wird so lange eingeebnet, bis es textflächentauglich und damit typisch ist.

Jelineks literarische Haltung lässt sich eher als eine sarkastische beschreiben denn als eine ironische. Die Autorin selbst hat sich wiederholt zum Sarkasmus bekannt. In einem Interview beruft sie sich auf eine Charakteristik ihres Werks, die von Franz Schuh stammt: “Musische Ironie zum Sarkasmus vorangetrieben” (zit. in Winter 10). Die Definition, die Friedrich Kirchner 1907 in seinem *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* gab, ist geschlechtsneutral formuliert: “Sarkasmus (vom gr. *sarkazein* = abbeißen) heißt ein bitterer, mit Ironie verbundener Spott, welcher den anderen zu vernichten strebt. Er ist ohne Erbarmen und ist nur die Waffe geistig hochstehender Menschen von böartigem Charakter”.

Sarkastisch ist Jelineks Rede über die schreibenden Frauen, weil sie ein tragisches Schicksal zum Gegenstand von Spott und Hohn macht. Das Mitleid zu verweigern und das geschilderte Leid statt dessen zu einer Quelle des Vergnügens umzufunktionieren, bedeutet eine moralische Regelverletzung. Jelinek weiß, “daß es das Schlimmste ist, wenn man sich über etwas lustig macht. Das ist kastrierend” (Jelinek, “Ich renne”). In *Der Tod und das Mädchen V* wendet sich der Sarkasmus freilich auch gegen literarisch kanonisierte Frauen und ihre Interpret(inn)en.

“Der Erbfeind des *Erhabenen* ist das Lächerliche; und komisches Heldengedicht ist ein Widerspruch”, meint Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*. Als

Pendant zu den Königsdramen Shakespeares (wie das der Klappentext nahelegt) können die *Prinzessinnendramen* aber nur komisch sein. In *Prinzessinnendrama V* werden die Heroinnen des “weiblichen Schreibens” lächerlich gemacht, nicht nur als todessüchtige Selbstdarstellerinnen, auch als Hausfrauen am Rande des Nervenzusammenbruchs, die sich mit dem Auswingen eines Widderkadavers—“sehr hübsche hausfrauliche Tätigkeit”, wie die Regieanweisung vermerkt—ablagen und auf das Erhabene der Opferhandlung kleinlich reagieren: “Sauerei das alles. Da steht man stundenlang in der Küche und dann das” (125). Über Kolleginnen, *notabene* früh und “tragisch” verstorbene, so zu schreiben, dass die Sympathie hinter der boshaften Attitüde fast ganz verschwindet, stellt eine Provokation dar. Von welcher erhöhten Position aus dürfte Jelinek das wagen? Nach Jean Paul droht das Lächerliche als das “unendliche Kleine” auf jeder Stufe scheinbarer Erhabenheit: “Und noch über einen Engel ist zu lachen, wenn man der Erzengel ist”.

Mit Elfriede Jelineks erzengelhaftem Furor hatten die Leser, aber auch die Leserinnen, von Anfang an ihre liebe Not. Jelinek hat von der “Rezeptionswüste” Deutschland gesprochen und dies darauf zurückgeführt, dass die satirische Tradition eines Karl Kraus, der sie sich verpflichtet sehe, zusammen mit dem “jüdischen Biotop” verschwunden sei, “von dessen Rändern ich doch irgendwie herkomme”. Zwei Kulturen würden in ihrem Werk aufeinanderstoßen:

Der scharfe jüdische Witz und das ausladende, barocke Über-die-Ufer-Treten der Sprache. Ich kann ja sozusagen nichts auslassen. Es gibt keine Leerstellen. Alles wird sofort mit Sprache aufgefüllt. Als könnte man das Geschriebene beschwören, indem man unaufhörlich spricht. Aber gleichzeitig erschrickt das Gesagte über seinen Gegenstand, und dadurch entsteht etwas wie eine Differenz, und dahinein wird eben der Sarkasmus gestopft. Irgendwie findet das in Deutschland kein Echo; die Leute lachen einfach kaum jemals über meine Sachen. Und dann stand in einer Rezension vor vielen Jahren einmal: Vielleicht haben wir diese Autorin ja immer falsch gelesen, vielleicht ist das ja komisch gemeint. Da habe ich wirklich gedacht, das fasse ich einfach nicht. (“Ich renne”)

In der griechischen Rhetorik wurde der *sarkasmos* als Form der aggressiven Verspottung mimisch durch das Blecken der Zähne dargestellt. “Du mußt unbedingt dort rein, wohin du nicht gehörst, nur weil dort noch kein anderer war”, lautet der Kommentar der Sylvia-Stimme zu Inges Verschwinden in der Wand (110). Diese übernimmt in der Folge die sarkastische Behandlung der Heldin, in einem buchstäblichen Sinn: “Ich höre, wie sie Stücke von dir abreißt, mit ihren Zähnen an dir nagt, die Wand der Erkenntnis”.

Hier entblößt das griechische Wort *sarkasmos* seine Wurzel: *sarx/sarkos*, das Fleisch. Die einschneidenden Maßnahmen, die die Autorin an ihren Figuren appliziert (beim Versuch, das Nessoshemd auszuziehen, geht im Mythos bekanntlich das Fleisch mit), entsprechen deren Bildwelt kongenial. Während Bachmann vom

Schlachten und Ausweiden phantasiert, äußert Plaths lyrisches Ich sich souverän sarkastisch über die eigene Nekrophilie, die nach dem Zuschauer verlangt:

I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash—
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there—” (*Ariel* 24)

Vom Fleisch und von den Knochen als dem Teil des menschlichen Körpers, der den Tod am längsten überdauert, war auch Marlen Haushofer (die an Knochenkrebs starb) ihr Leben lang fasziniert. In der Urfassung des Romans *Die Wand* sagt die Ich-Erzählerin, alles Unrecht, auch das fremde, liege “wie ein Stein auf mir, wie ein Felsen der seine scharfen Zacken in mein Fleisch drückt” (zit. in Strigl, *Marlen Haushofer* 297). Die Schreibende, in deren Fleisch das Unrecht sich einschreibt, verhält sich jedoch nicht nur passiv, sie sieht sich zugleich als Autor: “[E]iner muß sein der nicht vergißt, der registriert und behält”, einfach weil sonst alles in Ordnung schiene: “Nichts war in Ordnung nichts wird verziehen u. vergessen und keiner kann den Schmerz ungeschehen machen”. Zuletzt bezeichnet das Ich sich, das Passive der Rolle mit dem Aktiven verbindend, als eine “Registriermaschine aus Fleisch”.

Wenn der sarkastisch-schadenfrohen Schilderung fremden Leids eigenes Leiden—und sei es am allgemeinen Unrecht—zugrunde liegt, dann muss der Wunsch der Schreibenden nach *oberflächlicher* Weltbetrachtung (“Ich möchte seicht sein”¹⁹) unerfüllbar bleiben. Sarkasmus bedeutet Witz mit Tiefgang: Wie sollte die Schreibende zubeißen, ohne in die Substanz einzudringen? Und welches Thema auch immer sie anschneidet, sie schneidet sich ins eigene Fleisch.

4. Wirklich blinde Seher(innen)

Der blinde Seher Teiresias, der schon im griechischen Mythos als zweigeschlechtliches Wesen erscheint, tritt in Jelineks *Prinzessinnendrama* als “Therese” auf, vielmehr diese tritt sehr lange nicht auf, sie wird von den Dichter-Priesterinnen zum Blutsuppen-Erlösungsmahl sehnhelbst erwartet und des öfteren apostrophiert. Gesprochen wird über sie, wenig überraschend, recht despektierlich: “So ist das mit den Seherinnen. Machen mit der Wahrheit ein Luftgeschäft, und ihre Aktien steigen trotzdem. Sehen immer nur, was sie wollen” (126). Die Antwort der Kollegin meint genauso wenig eine physiologisch bedingte Blindheit: “Weißt du, Blinde haben vielleicht nicht die Wahl, was sie sehen wollen und was nicht” (127). Die da über die Blinden sprechen, sind selbst blind: mit der durchsichtigen Wand als Brett vor dem Kopf unfähig zur Erkenntnis, geblendet von ihrem Leid. Das innere Sehen, der sechste Sinn, den der Mythos dem Blinden zuschreibt, wird bei Jelinek bald in Zweifel gezogen, bald beschworen. Das Unsichtbare der Wand, die den Selbstausschluss aus dem Leben versinnbildlicht, und das Unsichtbare als “Thereses Spezialgebiet” (131)

sind verwandte Sphären. Der Seherin ergeht es freilich nicht anders als den anderen Frauen: Sie verliert ihren Nimbus, sie kann sich selbst nicht helfen und ist keineswegs unverletzlich. So wird die Wand auch ihr zum Verhängnis, denn sie kommt “viel zu spät, wie immer, sodaß sie in das, was kommt und was sie voraussagen sollte, direkt hineinrennt und sich die Stirn zerschmettert” (136).

Jelinek legt die Spur zu einer anderen gefallenen Heldin, zu Cassandra, die auch in Haushofers Novelle *Wir töten Stella* eine Rolle spielt.²⁰ Der Sohn der Erzählerin (die beiden übersetzen gemeinsam die *Ilias*) findet Achill “einfach hysterisch”: “Sein Herz schlug damals für Cassandra, zu meiner größten Verwunderung, denn ich fand sie keine anziehende Figur für einen Halbwüchsigen. Aber warum eigentlich sollte er nicht geahnt haben, daß sie die wahre Heldin ist?” (Haushofer, *Schreckliche Treue* 77). Der Sohn steht auf der “richtigen Seite”, er ergreift Partei gegen Männerwelt und -krieg und für eine Verliererin. Haushofers Pessimismus lässt keinen Zweifel daran, dass Erwachsenwerden, erst recht für einen Burschen, bedeutet, die “richtige”, die lebensbejahende Haltung zur Welt aufzugeben.

In Jelineks Zombieland haben Unterscheidungen wie richtig und falsch, gut und böse ihren Sinn verloren. So lässt sich das ganz in Binden eingewickelte Wesen, das die Frauen nach ihrem Aufstieg über die Wand oben antreffen, mit einer Referenz zum *Sportstück*, sicher auch als “Opfer-Täter-Figur” lesen (vgl. Lücke 39). Naheliegender ist allerdings eine Deutung als Teiresias/Therese: Das Wesen hat alle Attribute des Blinden—den Stock, die dunkle Sonnenbrille, und die Binden—verunmöglichen ihm nicht nur das Sehen, sondern weitgehend auch das Sich-Verständlich-Machen. Der oder die Blinde verweist kaum hörbar auf Odysseus’ Besuch im Hades, wo dieser auf Geheiß der Kirke dem Teiresias einen Widder opfern sollte, um von ihm etwas über die Auspizien seiner Heimkehr zu erfahren. In der *Odyssee* nähern sich auch andere Schatten dem Opferblut, um vom Helden zurückgewiesen zu werden—in *Der Tod und das Mädchen V* erzählt eine marktschreierische Männerstimme im Kofferradio diese Geschichte, womit der Widder wie auch Inge und Sylvia in eine zweite Rahmenhandlung gestellt werden: Die Frauen werden erkenntlich als die Schatten, als die sie sich selbst nicht erkennen: “Was mich am meisten fasziniert, als Idee, ist, tot zu sein und es nicht zu wissen. Die Figuren sprechen um ihr Leben, aber es nützt ihnen nichts” (zit. in Grissemann 156).²¹ Die erste Rahmenhandlung der *Theogonie* (“die folgenden netten Worte”) wird von einer Frauenstimme zu Ende erzählt, naturgemäß “sehr leise” und “unbedingt auf altgriechisch!”, also—wie die Worte des “Wesens”—für kaum jemanden verständlich, vor allem aber “gleichzeitig” mit dem Radiobericht (141). Die Erzählung der Frau ist also buchstäblich der Subtext, das Unterschwellige, das Unerhörte. Das gesellschaftliche Schattendasein der Frau erhält in der Unterwelt seine passende Überhöhung.

Der Weg von der celebrierten Innerlichkeit, von der weiblichen Selbstbegrenzung als Reaktion auf Begrenzung von außen, von der Abkapselung als einem Akt der Aggression und Autoaggression zum Reich der Toten scheint vorgezeichnet. Als ihr Freund Hans Weigel Marlen Haushofer riet, nach der *Wand* ein Buch über ihre Kindheit zu beginnen, schrieb sie ihm, er habe recht: “[I]ch muß wieder ganz von

vorne anfangen, bei den Kindern, denn wollte ich in der Richtung *Wand* weiter-schreiben kämen die Toten an die Reihe. Und das geht nicht, zumindest noch lange nicht” (zit. in Strigl, *Marlen Haushofer* 270).²²

Elfriede Jelinek hat mit ihrem Opus magnum *Die Kinder der Toten* ein solches Projekt des Schreibens über Tote in Angriff genommen—und die *Prinzessinnen-dramen*, lauter unmögliche “komische Heldengedichte”, als Dessert nachgereicht. In ihnen zeigt sich: Wut und Resignation schließen einander nicht aus. Als Cassandra-Therese hat die Autorin zu einem antiken Fatalismus gefunden: “Es ist eh wurscht. Es ist alles völlig wurscht, denn es ist nicht zu ändern” (Jelinek, E-Mail).

ANMERKUNGEN

1. Der Text wurde postum dem “Requiem für Fanny Goldmann” einverleibt.

2. Vgl. Brüns 168–69 und 178. So verweist der in *Das Buch Franza* im Zusammenhang mit der Sprengung des Assuanstaudammes genannte 15. Mai auf Max Frischs Geburtstag. In *Malina* ist der 3. Juli 1958 privatmythologisch grundiert, als der Tag der ersten Begegnung. Vgl. Fliedl 59.

3. Vgl. Naqvi, insbesondere das Kapitel “Cognitive Dissonances: Elfriede Jelinek”.

4. Jelinek legt in der einleitenden Regiebemerkung darauf Wert, dass die Bühnenaktionen wie angegeben auszuführen seien, “denn diesmal sind sie Teil des Textes. Tut mir echt leid” (108).

5. Hier spielt die Formulierung allerdings auf eine Episode des öffentlichen Diskurses in Österreich an, die keine Schriftstellerin diskriminierte, sondern einen Schriftsteller: den von Jelinek immer wieder zu Gender-Vergleichszwecken herangezogenen Thomas Bernhard. Über ihn sagte der Unterrichtsminister Herbert Moritz, er sei ein Fall für die Wissenschaft, aber nicht nur für die Literaturwissenschaft.

6. Zu den Todesphantasien in *The Bell Jar* vgl. Bronfen: 585–91.

7. Plath variiert die Beschreibung ihrer Depression als einer unaufhebbaren Abgrenzung: “[I]ch bin zu sehr in mir verkapselt”, “als säße ich mit dem Gesicht zu einer Wand, zu einem Spiegel” (*Tagebücher* 356). Die Misere der Autorin Plath verschmilzt mit der Misere der Köchin Plath: “Gelähmt saß ich da mit dem Gefühl, ich könnte mit keinem Menschen der Welt darüber reden. Völlig abgeschnitten von der Menschheit in einem Vakuum, das ich selbst geschaffen hatte. Ich fühlte mich kränker und kränker. Glücklicherweise konnte ich nur als Schriftstellerin sein, aber Schriftstellerin konnte ich nicht sein. Mir gelang kein einziger Satz: Die Angst lähmte mich, diese mörderische Hysterie. Ich saß in der heißen Küche, den Mangel an Zeit konnte ich nicht mehr dafür verantwortlich machen, das schwüle Juliwetter auch nicht, nichts, ausgenommen mich selbst. Die weißen, hartgekochten Eier, der grüne Sa-

latkopf, zwei zarte rosa Kalbskoteletts verlangten, ich solle mich um sie kümmern, solle sie zubereiten zu einer Speise, ihr einsames, bleiernes Dasein in eine bekömmliche Mahlzeit verwandeln. Ich hatte in dem eitlen Traum gelebt, eine Schriftstellerin zu sein. Und da schafften es sogar blöde Hausfrauen und Leute mit Kinderlähmung, ihre Geschichten in *The Sat Eve Post* unterzubringen. Völlig vernichtet ging ich zu Ted, sagte, er solle sich um die Kalbskoteletts kümmern” (*Tagebücher* 341).

8. Brüns argumentiert für *Die Wand* plausibel, dass die durch die Katastrophe erzwungene Naturerfahrung für sich noch kein Bild der geglückten Existenz darstelle, sondern “mit Hilfe des Tierdiskurses” Wünsche nach einer anderen Art des gesellschaftlichen Lebens freisetze, die freilich nicht erfüllt würden (62).

9. Neuenfeldt setzt den “U-Topos”, das “Nirgendwo, von dem aus die toten Frauen sprechen”, mit dem Tod gleich (148). Lücke betont die “Zwischenexistenz” des Lebend-Tot-Seins, der Tod werde von den Frauen insofern negiert, “als ihr Weiblich-Sein schon immer gleichsam ein Sein-zum-Tode war und sie also schon immer Lebend-Tote waren. Ihrem Untot-Sein entspreche dann der U-Topos des Lebens, das für sie nirgendwo ist, es sei denn in der Sprache selbst” (24).

10. Vgl. auch Jelinek, *Die Kinder der Toten*: “Es ist ein unmenschliches Wohnen, aber es ist ja auch Staub von der Erde genommen worden, um es zu erzeugen, dieser Todfeind der Hausfrau, der immer das Gewesene sein wird, weil er ja schon entfernt wird, bevor er noch entstanden ist” (157). Siehe auch die Episode mit der Studentin Gudrun Bichler im folgenden Kapitel, das an das vorherige explizit anschließt: “Und so ist auch Gudrun Bichler Staub von der Erde und zu dieser geworden” (158–59).

11. Lücke interpretiert im Sinne von Derridas “Dissemination”, mit dem Wortspiel von “semen” und “sème”, Schrift als Samenerguss, widerspricht sich allerdings, wenn sie die schreibenden Frauen unmittelbar darauf als “den Phallus dennoch nicht Begehrende” bezeichnet.

12. Bei einem späteren Besuch am Grab notierte sie: “Fühlte mich betrogen. War versucht, ihn auszugraben. Als Beweis, daß er existiert hatte und wirklich tot war” (*Tagebücher* 406). Jelinek bringt auch den unbehandelten Diabetes ins Spiel, an dem der Vater aus Eigensinn starb (vgl. *Tod V* 137).

13. Vgl. Strigl, “Unter der Haut”, sowie die von Sylvia Plath in den *Tagebüchern* geschilderte Szene auf dem warmen Felsen (49–51), die von Jelinek in *Der Tod und das Mädchen V* so zitiert wird (und der Sylvia ihr Theaterkostüm, den Badeanzug, verdankt): “[D]a lieg ich ausgestreckt auf dem Felsen, spanne und entspanne meinen Körper auf dem Altar und spüre, wie die Sonne mich wundervoll schändet” (118). Der phallische Sonnengott Helios bzw. Apoll wird im Text mehrfach genannt, dessen Identifikation mit dem Widder (Lücke 33) legitim scheint.

14. Dies, obwohl die publizierten Fassungen später gerade die kunstvolle Sublimation des Impulses zeigen—oder sogar das Ausbrechen aus dem Tat-Rache-Zyklus (vgl. Brüns 170–72, 168).

15. Lücke sieht, was Zitat ist (“Ich entscheide mich für eine körperliche Beziehung, mit Geschlechtsverkehr, als animalischen und befreienden Teil des Lebens”), komplizierter als Anspielung auf *Dornröschen*; eine solche Beziehung würde “die

Hegelsche Figur von Herr und Knecht (hier: der Begierde als der praktische Seite des Selbstbewusstseins) in der Derridaschen Lesart von Bataille” widerspiegeln (Lücke 23, Fn. 7).

16. Auch die sagenhafte Rosamunde war eine gefährlich zornige Frau: Nach einer langobardischen Sage ließ Rosamunde, die Frau des Königs Alboin, ihren Mann töten, weil er sie gezwungen hatte, aus dem Schädel ihres erschlagenen Vaters zu trinken (vgl. Neuenfeldt 157, Fn. 40).

17. Zu Jelineks Selbstpräsentation als überlebensgroße Figur und beschädigte Autor-Gottheit vgl. Naqvi.

18. Mit dem Hemd des Nessus oder, griechisch, Nessos wollte die Frau des Herakles sich der Treue ihres Mannes versichern. Der verschmähte Liebhaber Nessos hatte es ihr, von Herakles tödlich verwundet, zu diesem Zweck geschenkt. In Wahrheit wirkte es, getränkt von seinem Blut, wie Gift: Herakles litt schreckliche Qualen, konnte das Hemd aber nicht abstreifen, weil er mit ihm sein Fleisch herausriß. Er errichtete einen Scheiterhaufen und ließ sich verbrennen. Die Götter retteten ihn, indem sie ihn unsterblich machten.

19. Vgl. Naqvi. Auf die Frage von Riki Winter, was die Verwirklichung des in ihrem theatertheoretischen Aufsatz geäußerten Vorhabens “Ich möchte seicht sein” für ihre Literatur bedeuten würde, antwortet Jelinek: “Zumindest möchte ich, wenn ich noch etwas schreibe, einmal etwas zu meinem Lustgewinn schreiben, etwas, was ich gerne schreibe und bei dem ich mich nicht so furchtbar zerquälen muß” (zit. in Winter 19).

20. Jelineks Text spielt auf Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* an, in der Achill den Beinamen “das Vieh” hat: “Und da kommt nun das Vieh ins Spiel. Achill oder wer anderer, den, glaub ich, die Christa kennt” (127).

21. Als weltabgewandt und daher “tot” im sozialen Sinn sieht Bronfen, mit einem Hinweis auf Maurice Blanchot, die “Geschichtenerzähler”—“in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod. Ihre Einbildungskraft ist wie ein Vampir” (Bronfen 501).

22. Hans Weigel war auch mit Ingeborg Bachmann liiert, wobei es intertextuelle Bezüge im Werk beider gibt (vgl. Brüns).

ZITIERTE WERKE

Amann, Klaus. *“Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen”*: Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit. Klagenfurt: Drava, 1997.

Bachmann, Ingeborg. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Werke*. Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 3.: München: Piper, 1978.

- _____. „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Unter Leitung v. Robert Pichl. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Bd. 1. München: Piper, 1995.
- Bernhard, Thomas. *Frost*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Deutsch von Uli Aumüller u. Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.
- Brüns, Elke. *Außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Ergebnisse der Frauenforschung 48. Stuttgart: J. B. Metzler, 1998.
- Dreyer, Matthias. „Man muss sogar immer scheitern, wenn man denkt“. [Interview mit Elfriede Jelinek.] *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I–III*. Programmheft Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2002.
- Fliedl, Konstanze. „Deutung und Diskretion: Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann—Frisch“. *Revista de Filologia Alemana* 10 (2002): 55–70.
- Frisch, Max. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.
- Grisseemann, Stefan. „‘Tot sein und es nicht wissen’: Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek über Todesbesessenheit, rechtsextremen Sadomasochismus und die Herbst-Premiere ihres Stücks *Der Tod und das Mädchen I–III*“. *Profil*, 21.10.2002, 156.
- Haushofer, Marlen. *Eine Handvoll Leben*. München: dtv, 1991.
- _____. *Die Mansarde*. Düsseldorf: Claassen, 1985.
- _____. *Schreckliche Treue*. Hildesheim: Claassen, 1992.
- _____. *Die Wand*. 1963. München: Claassen, 1998.
- Jelinek, Elfriede. „Ich möchte seicht sein“. *Theater Heute Jahrbuch* 1983: 102.
- _____. „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde“. [Gespräch mit Rose-Maria Gropp und Hubert Spiegel.] *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 8.11.2004.
- _____. *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- _____. E-Mail an die Verf. vom 10.6.2006.
- _____. *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
- _____. *Der Tod und Mädchen I–V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2004. Sowie: <<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>>.
- Kirchner, Friedrich. *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. <<http://www.textlog.de/2021.html>>.
- Lücke, Bärbel. „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)*“. *literatur für lesler* 1 (2004): 22–41.
- Mayer, Verena, u. Roland Koberg. *Elfriede Jelinek: Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

- Naqvi, Fatima. *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood: Western Europe, 1970–2005*. New York: Palgrave, erscheint 2007.
- Neuenfeldt, Susann. "Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten *Der Tod und das Mädchen I-V*". *Sprachkunst* 36.1 (2005): 147–63.
- Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. <<http://gutenberg.spiegel.de/jeanpaul/vorschul/vors161.htm>>.
- Plath, Sylvia. *Ariel: Gedichte*. Englisch und deutsch. Deutsch von Erich Fried. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- _____. *Die Tagebücher*. Hrsg. Frances McCullough. Deutsch von Alissa Walser. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 1997.
- Strigl, Daniela. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. München: Claassen, 2000.
- _____. "Unter die Haut. Lebens- und Todesarten im spätbürgerlichen Zeitalter": Haushofer, Bachmann, Jelinek. *Leiden ... Genießen: Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Friedbert Aspetsberger u. Gerda E. Moser. Innsbruck: Studien Verlag, 2005. 139–63.
- Winter, Riki. "Gespräch mit Elfriede Jelinek". *Elfriede Jelinek*. Hrsg. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Literaturverlag Droschl, 1991. 9–19.
- Wolf, Christa. *Kassandra*. Hamburg: Luchterhand, 2004.