

RITA SVANDRLIK (FIRENZE)

## „Ich spreche nicht Menschen“. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen

Gemeinsamkeiten bei Bachmann und Jelinek zu suchen, wirkt kaum überraschend. Elfriede Jelinek hat mehrmals die Nähe ihrer Themen zu denen Ingeborg Bachmanns betont, insbesondere in Hinblick auf die Darstellung der Gewalt in der österreichischen Kleinbürgerfamilie, auf das darin gründende Weiterleben der faschistischen Ideologie in der Nachkriegsgesellschaft, sowie auf die Kritik an patriarchale Strukturen:

Wir Nachkriegskinder mußten das sozusagen rekonstruieren, daß die Verbrechen der Nazis, wie Bachmann sagt, ja von irgendwoher gekommen sein und irgendwohin gegangen sein mußten, sie konnten ja 45 nicht einfach verschwinden. Und Bachmann [...] gibt die Antwort: In die und aus der Familie, in der die Frauen und die Kinder Parias, Neger sind. Und der Mann (Vater) der Täter. (HOFFMANN 1999: 48)

In ihrem 1984 geschriebenen Essay über Bachmann *Der Krieg mit anderen Mitteln* lobt Jelinek an der älteren Autorin ihre jeden Provinzialismus überwindende Offenheit:

Eine der wenigen geretteten österreichischen Zungen, die auf den verbohrten Provinzialismus von „Musikantenstadln“ mit schöner Weltläufigkeit geantwortet haben, darin etwa einer Djuna Barnes ähnlich. Als Bewohnerin eines Grenzlandes, mit der benachbarten italienischen und slowenischen Sprache (aus der sie zum Teil selbst herkam), schrieb sie, eine der wenigen, schon in den fünfziger Jahren eine Art kosmopolitischer Literatur. (JELINEK 1989: 317)

Auch in Interviews hat Jelinek oft auf Bachmann Bezug genommen, und sie hat das Filmbuch für den von der Kritik zurecht negativ aufgenommenen *Malina*-Film von Werner Schroeter verfasst. In den letzten Zeilen zweier Romane, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* und *Gier*, nimmt Jelinek Bezug auf den berühmten letzten Satz in *Malina*: „Es war Mord“, indem sie ihn umwandelt in „Es war ein Unfall“. Beide Schriftstellerinnen gehen davon aus, dass man in den ganz alltäglichen Gewalttaten und Delikten, auch in denen, wo „kein Blut fließt“ (W 3: 342, Vorrede zu *Der Fall Franza*) die Ursachen für die großen und größten Verbrechen untersuchen und darstellen kann.

Das bedarf keiner großen Kunst, zu sagen, es ist furchtbar, was in Pakistan passiert, es ist furchtbar, was dort und da geschieht. Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muß man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann. (BACHMANN 1983: 116)

Man könnte das Thema der *Todesarten* bei Bachmann und Jelinek noch weiter verfolgen (SZCZEPANIAK 2008, AGNESE 2007), aber wie in meinem Titel angekündigt, geht es mir hier nicht so sehr um Themen oder um intertextuelle Bezüge, vielmehr möchte ich mich auf die Poetologie und auf die Schreibverfahren konzentrieren, die ihrerseits offensichtlich im engsten Zusammenhang mit den angesprochenen Themen stehen. Ein Mord, ob groß oder klein, ob real oder symbolisch, impliziert Mordopfer, beide bilden ein Gegensatzpaar. Beim Paar Täter/Opfer kann man sogar von einer binären, hierarchischen Opposition *par excellence* sprechen, einer von jenen Strukturen des Entweder/Oder, die beide Schriftstellerinnen in ihrem Werk mit vielfältigen Strategien unterlaufen und sprengen. Bezeichnend für beide ist, dass dieses Schreibprogramm keine Aufweichung der Zuschreibungen von Verantwortung zur Folge hat, angefangen bei Bachmanns Lyrikband *Die gestundete Zeit* (1953) bis zu Jelineks *Nachbemerkung zur Trilogie Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999), in der die Unterscheidung zwischen Tätern und Opfern im Mittelpunkt steht. Im ersten Stück der Trilogie, *Erlkönigin*, geht es nämlich um eine Täterin (eine während der Nazizeit sehr erfolgreiche Schauspielerin<sup>1</sup>), im dritten Stück *Der Wanderer* um ein Opfer, um Jelineks Vater:

---

<sup>1</sup> Es handelt sich, wie bekannt, um Paula Wessely. Die Biographien des Clan Wessely-Hörbiger hatten schon das Material geliefert zu Jelineks Stück *Burgtheater*.

Im ersten Teil hat eine Täterin gesprochen, die eigentlich nie eine sein wollte (aber dann war es doch schön dazuzugehören!), im letzten Teil spricht jetzt ein Opfer, das auch nie eins sein wollte. (JELINEK 1999: 87)

Die Opfer, soweit sie nicht vergessen wurden, werden „wie Präparate auf ihre Opferrolle fixiert“ (JELINEK 1999: 88), sodass man sich frei mit Schicksalen bedienen kann. Diese Zeilen könnten unter Bachmanns inzwischen berühmtem Diktum stehen: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“ (W 4: 335), da Jelinek ihre Verwendung eines Opferschicksals als Schreibmaterial problematisiert:

Wie stolz bin ich auf das Opfer eines anderen. Ich sollte es nicht sein, aber der Schmerz über seine Existenz würde mir fehlen. (...) Im Licht, aus einem halbfertigen Häuschen heraus, mach ich mich selber mit meinem Vater wichtig und zeige Ihnen jetzt dieses eine, mir kaum noch bekannte Gesicht, weil ich es zufällig gekannt habe. (JELINEK 1999: 88-89)

Dass es sich um den Vater handelt, verleiht der Autorin keine Rechtfertigung („weil ich ihn *zufällig* gekannt habe“, Herv. d. V.), und ihr Sprechen über ihn wird ihm nicht mehr helfen, „egal was ich tue“. In ironischer Brechung wird dieses Einbekennen einer Ohnmacht, einer „Deutungslosigkeit“ mit einer von den Besserwissern schon immer proklamierten Ununterscheidbarkeit von Tätern und Opfern gleichgesetzt, wobei das Paar Täter/Opfer konsequenterweise mit dem Paar Krieg/Frieden kurzgeschlossen wird:

Ich rede und rede. Es gibt für ihn ja doch kein Nachhausekommen mehr, egal was ich tue. Schauen sie her, ich glaube, genau in dieser Deutungslosigkeit, in diesem Unbegreiflichen, an dieser Scheide zwischen Krieg und universellem Frieden, verschwindet der Unterschied zwischen Tätern und Opfern, der aber ohnedies längst verschwunden ist. Habens wir doch gewußt. (JELINEK 1999: 89)

Die Scheide zwischen Krieg und Frieden sollte eigentlich nicht unbegreiflich, sondern klar auszumachen sein. Die semantische Verschiebung erfolgt durch den abrupten Übergang von der persönlichen Dimension des Autorin-Ich, welches sich das Schicksal des Vaters als Schreibmaterial angeeignet hat (und gerade deshalb an die Grenzen der existenziellen Fragen „über die letzten Dinge“, wie die Überschrift zum dritten Kapitel in *Malina* heißt, stößt), zur kollektiven, historischen Dimension von Krieg und Frieden, mit dem Zusatz des Adjektivs „universell“. Universell weist auch auf eine Totalität hin, die keinesfalls in Jelineks Sichtweise passt, nicht einmal wenn es sich um den Frieden handelt. Außerdem kommt der

universelle Frieden hier als modifiziertes Kantzitat („der ewige Frieden“) und Zitat einer (totalitären) Utopie aus dem unerschöpflichen Zitatfundus der Autorin an die Textoberfläche, um ein paar Zeilen später von der Feststellung gekontert zu werden, dass „hier immer Krieg ist“, um es noch einmal mit Bachmann zu sagen („Es ist der ewige Krieg“, Schlusssatz des zweiten Kapitels in *Malina*, W3: 236):

Denn alle sind ja längst in diesen Krieg mit einbezogen, den eine Macht führt, die kein Ziel hat, sondern deren Ziel die Ermächtigung ihrer selbst ist und vollstreckt werden will. Sonst nichts. (JELINEK 1999: 89)

An Unterscheidungen, zum Beispiel zwischen Verfolgern und Verfolgten, soll dagegen festgehalten werden, will man diese Macht bloßstellen; es ist nämlich nicht „alles eins“, wie in der auf Totalität zielenden „jeweiligen Moderne“, wobei Jelinek damit auch die auf historische Zusammenhänge zu wenig achtende Postmoderne meint (vgl. auch BREUER 2004: 426):

Die Aufdringlichkeit der jeweiligen Moderne, die alles nivelliert hat, jeden Zustand, auch nachträglich noch, in Totalität verwandelt: in ihr ist es auch unwichtig geworden, ob dieser eine Wanderer, als rassisch Verfolgter, für seine Verfolger als Naturwissenschaftler mit Buna und andrem Kunststoff hat arbeiten müssen oder ob er zu diesem Zeitpunkt schon tot gewesen ist, was eigentlich für ihn vorgesehen gewesen wäre. Es ist alles eins. Macht nichts. Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg. (JELINEK 1999: 90)<sup>2</sup>

Der Schlusssatz: „Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg“, zusammen mit anderen Textpassagen, stellt diese *Nachbemerkung* in unmittelbare Nähe zur Poetologie der Nobelpreisrede *Im Abseits*, in der das nicht-binäre, nicht auf Hierarchien verweisende Paar „weg/Weg“ (eigentlich ein Minimalpaar) strukturbildend ist.

Es bleibt zu präzisieren, wie die Opferthematik mit den poetologischen Entscheidungen und der Reflexion über die Rolle eines schreibenden Subjekts (eines Dichters, wie es altmodisch in der Preisrede heißt) zusammenhängt. Im System der dichotomischen Gegenüberstellungen verweist das Paar Täter/Opfer unmittelbar auf das Paar Subjekt/Objekt, was für eine

<sup>2</sup> Über die Entwicklung der Figur des Vaters in Jelineks Werk vgl. CALABRESE 2008. Interessant für meinen Zusammenhang sind auch Calabreses Ausführungen über Jelineks Erzählung, *Erschwerende Umstände oder Kindlicher Bericht über einen Verwandten*, 1978; in diesem Text liegt der Akzent auf die Verstrickung des Vaters in Schuld, als Überlebender und als Mittäter, wenn auch unfreiwillig, in der Kriegsindustrie (Calabreses Untersuchung, erschienen 2008, kann nicht auf *Winterreise* (2011) Bezug nehmen; zu dieser weiteren Entwicklung des Themas vgl. KECHT 2011.

Schriftstellerin, die den Binarismus aufbrechen will, eine Infragestellung, eine Destabilisierung sowohl der Autor-Autorität auf der Subjektseite wie auch des Opferstatus des Beschriebenen auf der Objektseite zur Folge hat. Jelinek hat dies in ihrer Nobel-Preisrede angesprochen:

Aber das Unzureichende, das in ihr Blickfeld gerät, reicht den Dichtern trotzdem immer noch für etwas, das sie aber auch lassen könnten. Sie könnten es sein lassen, und sie lassen es auch sein. Sie bringen es nicht um. Sie schauen es nur an mit ihren unklaren Augen, aber es wird durch diesen unklaren Blick nicht beliebig. Der Blick trifft genau. Das von diesem Blick Getroffene sagt noch im Hinsinken, obwohl es ja kaum angeschaut wurde, obwohl es noch nicht einmal dem scharfen Blick der Öffentlichkeit ausgesetzt worden ist, das Getroffene sagt niemals, daß es auch etwas anderes hätte sein können, bevor es dieser einen Beschreibung zum Opfer gefallen ist. Es besagt genau das, was besser ungesagt geblieben wäre (weil man es hätte besser sagen können?), was immer unklar bleiben mußte und grundlos. Zuviele sind schon bis zum Bauch darin eingesunken. Es ist Treibsand, aber er treibt nichts an. Es ist grundlos, aber nicht ohne Grund. Es ist beliebig, aber es wird nicht geliebt. (JELINEK 2004)

Um keine Mörder zu werden, lassen die Dichter das mit ihren unklaren Augen Angeblickte sein, d. h. sie eignen es sich nicht an. „Das Getroffene sagt niemals, daß es auch etwas anderes hätte sein können, bevor es dieser einen Beschreibung zum Opfer gefallen ist“: Hier ist es auf den Punkt gebracht, das Beschriebene hätte auch etwas anderes sein können, falls es nicht der einen im Text festgehaltenen Möglichkeit zum Opfer gefallen wäre. Die anderen Möglichkeiten ergeben sich aus der Überzeugung, dass ein sprachliches Zeichen *per se* nicht auf nur eine Bedeutung festzulegen ist, und dass es die eine, gesicherte Wirklichkeit nicht gibt (LÜCKE 2007):

Die Wirklichkeit ist das, was unter die Haare, unter die Röcke fährt und sie eben: davonreißt, in etwas anderes hinein. Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andererseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb. Nur was er aus dem Außen hineinsagt, kann aufgenommen werden, und zwar weil er Zweideutigkeiten sagt. (JELINEK 2004)

Der Dichter, in diesem Fall die AutorIn, kann nicht auf dem Weg der Wirklichkeit gehen, er/sie muss ins Abseits, in etwas anderes hinein. Zurecht hat Konstanze Fliedl in ihrem Kommentar zur Nobelpreisrede den

Verzicht auf die „erkenntnistheoretische Superiorität des Schreibenden“ betont.<sup>3</sup>

Bei Jelinek heißt es also, im Abseits sein, um Zweideutigkeiten sagen zu können. Bei Bachmann verlangt die Darstellung „Radikalisierung und kommt aus Nötigung“ (W 4: 279). Um „Kunde zu geben“, muss man „auf dem Kopf gehen“ (W 4: 279): Diesen Satz aus Büchners *Lenz* zitiert Bachmann in ihrer Büchner-Preisrede; damit ist keine einfache Umkehrung gemeint, sondern eine Verkehrung und Verstellung, zum Beispiel in einer dezidierten anti-epischen Haltung in ihrem Roman *Malina*, in der fragmentarischen Sprache voller Kontaminierungen, in der ironischen Inszenierung eines Nicht-Erzählens sowie in der Verdoppelung der Subjektpositionen<sup>4</sup>.

Das „Auf-Dem-Kopf-Gehen“ bedeutet nicht nur eine Absage an die Überlegenheit des schreibenden Subjekts, um diese andere Sicht zu erlangen; es handelt sich um eine mit Leiden und mit Selbstaufgabe zu gewinnende Position. Ingeborg Bachmann hat das traditionelle Motiv des Opfers an die Kunst immer wieder aufgegriffen und problematisiert, sie hat es auch zum Thema des *Todesarten*-Zyklus gemacht. Bachmann hat in *Der Fall Franza* (und auch in *Requiem für Fanny Goldmann*) einen klassischen Fall von Reifizierung und Abtötung (im wörtlichen Sinn) von Lebensmaterial dargestellt. In ihrer Selbsteinschätzung war es ihr nicht gelungen, im Roman das zu vermeiden, was an der tragischen Beziehung zwischen Franza und ihrem Mann, der sie als Untersuchungsmaterial zum Objekt macht, erzählt wird. Franza bricht zwar während ihres Besuchs des Museums in Kairo in den Satz aus: „Sollen die Lebenden die Lebenden beschreiben“:

Ihr Toten zwischen 9 und 12 und von 4 bis 6. Hier ist ein unbenutztes Billet, hier ist einer, der will euch nicht zu Staub verfallen lassen, der will euch das Leinen wieder überziehen, euch die goldenen Masken überstülpen, euch in die bemalten Schreine zurücklegen, sie schließen, eure Sarkophage zurückbringen, euch in die Felsen einfahren, euch dem Dunkel zurückerstatten, damit ihr wieder regiert und eure Schriften bleiben. Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die

<sup>3</sup> Über die in der Nobelpreisrede angesprochene Poetologie meint Fliedl: „Die Aporie, dass noch die emphatischste Beschreibung eines Opfers dessen Opferstatus befestigt, wird hier zum Ausgangspunkt einer Reflexion, welche auf alles verzichtet hat, was noch eine erkenntnistheoretische Superiorität des Schreibenden begründen könnte“ (FLIEDL 2008, S. 24).

<sup>4</sup> Ausgehend von einer Position der Sprachskepsis, weiß Bachmann in der Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Darstellung schon im Frühwerk um den Verlust, d. h. um die Tötung von Ich-Anteilen. In ihrem Roman *Malina* wird diese Tötung in Szene gesetzt und erzählt, in der *Legende der Prinzessin von Kagran*, in den Dialogen „über letzte Dinge“ mit Malina, im Verschwinden in der Wand.

Lotosblume. Ihr habt euch gut beschrieben. Sollen die Lebenden die Lebenden beschreiben. Die ist die Rückgabe. Dies ist die Wiederherstellung. (W 3: 448)

Mit dieser utopischen Wiederherstellung<sup>5</sup> werden die Beschriebenen in der Schrift nicht mehr zu Opfern, doch für diesen Anspruch sollte erst eine Form gefunden werden. Also hat Bachmann die Arbeit an diesen Texten unterbrochen, und einen ganz anderen Text ins Auge gefasst (mehrere Monate später schreibt sie ihrem Verleger, sie hätte nun die Form gefunden: BACHMANN 1995, 2: 397).

Bachmann hat zwar über den Roman *Malina* gesagt, es handle sich um eine Autobiografie, aber nur als geistige Autobiografie:

Ausdrücklich eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Eine geistige, imaginäre Autobiographie. Diese monologische oder Nachtexistenz hat nichts mit der gewöhnlichen Autobiographie zu tun, in der ein Lebenslauf und Geschichten von irgendwelchen Leuten erzählt werden. In „Malina“ gibt es eben keine Geschichte: nicht die des Ich, die des Doppelgängers, die Ivans... (BACHMANN 1983: 73)

Wie sich das Ich selbst gegen das lineare Erzählen einer Geschichte wehrt, wird am eindrucksvollsten und dramatischsten im sogenannten Vorspann zu Bachmanns Roman *Malina* thematisiert: „denn vernichten sollte man es sofort, was über Heute geschrieben wird“, weil es in keinem Heute mehr ankommen wird (W 3: 12); „Ich muß erzählen. Ich werde erzählen“ (W 3: 23); „Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung“ (W3: 27). Den Versuch, die emotionale, existentielle Dimension des Heute in der Schrift „aufzuheben“ (auch ein bachmannsches Wort aus dem *Fall Franza*, W 3: 474), kann man zurückverfolgen in den Texten, die aus der Zeit der Entstehung des *Todesarten*-Zyklus entstammen, vom Gedicht *Keine Delikatessen* bis zum *Fall Franza*. Dazwischen liegen die Bühnerpreisrede und die Gedichte aus dem Nachlass *Ich weiß keine bessere Welt*. Während allgemein das Autobiografische dieser Gedichte auf

<sup>5</sup> „Diese Phantasie einer *Wiederherstellung* beinhaltet eine Utopie der Schrift die zwei wichtige Merkmale hat. Sie besteht aus Lebenszeichen, und sie wird von den Beschriebenen selbst geschrieben.“ (WEIGEL 1984: 85). Vgl. auch Weigels Kommentar zum utopischen Schreibprogramm Bachmanns in der berühmten Formulierung: „Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten“; dazu Weigel: „D. h. daß in jeder Möglichkeit die Tötung einer anderen Möglichkeit enthalten ist und daß das Leben der Un-Möglichkeit die Zerstörung der vorhandenen Möglichkeit erfordert: eine Todesart, die im Roman „Malina“ zur Darstellung kommt. Für den Schreibenden stellt sich das Problem, daß die Möglichkeit und die Unmöglichkeit in der Sprache nicht geschieden sind. Das Widerspiel findet für ihn in der Sprache selbst statt.“ (WEIGEL 1984: 63)

Ablehnung stieß, sehen andere gerade in diesen Texten und in der Büchner-Preisrede den Versuch einer neuen Schreibstrategie, um gegen die Gefahr der Ästhetisierung das Kreatürliche, das Leiden eines Subjekts darzustellen, ein Leiden, das immer eine geschichtliche Dimension hat, wie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* mit der Formel „die Geschichte im Ich“ ausgeführt hatte (vgl. auch LARCATI 2010).

Das Schreibprogramm in *Malina* kreist um ein Ich das sich entblößt, um ein Ich das sich zugleich versteckt (SVANDRLIK 2001: 206-211), und um eine Autorinstanz, die sich von ihrer unsouveränen Seite zeigt: „Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen (...) Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin (...)“ (W 3: 13); dies sind Züge, die man auch bei Jelinek findet. Auch Jelinek spielt mit ihrer Autorschaft, sie lässt oft eine Autorinfigur auftreten und wieder verschwinden. So scheinen der Roman *Malina* und der Unterhaltungsroman *Gier* auf den ersten Blick nicht viel gemeinsam zu haben, bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, wie beide Texte auf unterschiedlichster Weise die Unsicherheiten der Auktorialität inszenieren. In Jelineks *Gier* ist die Erzählerin eine Stimme, die sich sehr oft zu Worte meldet, im ständigen Dialog mit den Rezipienten; sie charakterisiert sich dezidiert als Frau (JELINEK 2000: 137). Das Erzählen selbst wird immer wieder ironisch kommentiert; manchmal, mit einem Perspektivenwechsel, wird eine kommentierende Stimme von außen eingeführt: „[...] nein, das können Sie nicht sagen, Autorin, [...]“ (JELINEK 2000: 317). Diese unsouveräne Erzählerin, die sich selbst als Opfer ihrer Sprache darstellt, inszeniert ihre persönliche Form von *Gier*, nämlich die *Gier* nach Worten, arbeitet ihr zugleich mit den ironischen Brechungen entgegen. In beiden Romanen setzen die auktorialen Instanzen ihren Mangel an Kontrolle über das Erzählte in Szene, dabei wird dies in *Malina* so weit getrieben, dass das Erzähler-Ich in die Wand und damit aus dem Text heraus verschwindet. In ihrem Stück *Die Wand* wird Jelinek das Scheitern dieses Verschwindens parodieren, darauf komme ich noch zurück.

„Die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld“ (W 3: 97), so behauptet das Ich in *Malina*, das Eingehen der Dinge in die Sprache kann aber nur in einer Form geschehen, die sich der Ganzheit verweigert, und dem ästhetisch Schönen. Das Problem der Darstellbarkeit, ohne in die Falle des Ästhetisierens zu tappen, stellt sich immer wieder von Neuem. Wenn das Subjekt ein Opfer der strafenden Sprache ist, kann es nicht ausbleiben, dass auch die klassischen Gegensatzpaare Leben/Kunst



und Wirklichkeit/Darstellung in Bewegung geraten, die Pole sind nicht so klar auszumachen und das schreibende Ich kann nicht nur Opfer des Darstellungswillens und des Schreibprozesses sein. Diesen Binarismus zu sprengen, ihn zu unterwandern, zu verflüssigen, ins Oszillieren zu bringen setzen sich Bachmann und Jelinek mit unterschiedlichen Schreibstrategien zum Ziel: Leben und Kunst, Wirklichkeit und Darstellung stehen nicht mehr in einer Entweder-Oder-Struktur sondern in einer Sowohl-Als-Auch-Beziehung.

Bei beiden Autorinnen kann man die poetische Absicht verfolgen, Stereotype zu entlarven, ideologische Diskurse und dichotomische Hierarchien zu unterlaufen, auch wenn es darum geht, die eigene Autorposition und das eigene Lebensmaterial ins Werk miteinzubeziehen, wobei Jelinek im Unterschied zur älteren Autorin ihre biografischen Umstände ständig exponiert, wie man schon an dem zitierten Stück *Der Wanderer* sehen konnte, für den sie aus ihrem persönlichen „Familienfundus“ geschöpft hat (JELINEK 1999: 87). Wie geht Jelinek mit der Opferung, mit den Morden an ihrer subjektiven Wirklichkeit im Schreibprozess um? Es gilt, einen immer neuen Balanceakt zwischen Welt und Darstellung auszuhalten, im Bewusstsein, dass das verbindende Seil aus sprachlichem Material besteht. In Jelineks Nobel-Preisrede heißt es:

Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit? Man möchte sich ja gern anschmiegen, aber was geschieht da mit mir? Was geschieht mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen? Die ist ja sowas von zerzaust. Kein Kamm, der sie glätten könnte. Die Dichter fahren hindurch und versammeln ihre Haare verzweifelt zu einer Frisur, von der sie dann in den Nächten prompt heimgesucht werden. (JELINEK 2004)

Mit dem Thema der Heimsuchung der Dichter und mit der Einführung einer persönlichen Dimension („aber was geschieht da mit mir“) schlägt hier Jelinek ungewohnte Töne an, man könnte meinen, dass sie sich auf Bachmanns Terrain begibt. Und doch ist es ein Leichtes festzustellen, wie unterschiedlich der Umgang mit autobiografischem und biografischem Material ist. Bei Bachmann ist Diskretion ein Schlüsselbegriff, von anderen Künstlerinnen verwendet sie Zitate (Gaspara Stampa), oder schreibt Rezensionen voller Bewunderung über deren künstlerische Leistung (Maria Callas, Sylvia Plath), indem sie akkurat jeden biografischen Hinweis meidet:

Sylvia Plath hat sich, dreißig Jahre alt, in London getötet. Die Rücksicht auf die Menschen, die ihr nahgestanden sind, das Recht auf das Private, das Geheimnis, erlauben es nicht, mehr darüber zu sagen. (W 4: 358)

Von ihrem Roman *Die Klavierspielerin* meint dagegen Jelinek, sie hätte sich gerade da am besten versteckt, wo sie sich am meisten preisgibt. Und nach diesem Verfahren gibt sie auch andere Autorinnen preis, sie schreibt über sie, biografische Bezüge mit Elementen aus den Texten vermischend: über Clara Schumann, über Hannah Arendt, über Helmina von Chézy, über Sylvia Plath und eben auch über Ingeborg Bachmann. Jelinek schreibt sogar ein Stück, in dem, hinter den Figuren Sylvia und Inge, Plath und Bachmann klar erkennbar sind; es handelt sich um das *Prinzessinnendrama V: Die Wand*, in dem das Opfer, in der ganzen Spannweite des Wortes, als Opfertgabe und Opferhandlung<sup>6</sup>, im Mittelpunkt steht; ich zitiere aus der Regieanweisung zu Beginn des ersten Aktes und des zweiten Aktes:

Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein. Das muß sehr archaisch und grausam aussehen, ganz im Gegensatz zum Gesprochenen! (JELINEK 2003: 103)

(...) 2. Akt und Ende

Die beiden Frauen wringen gemeinsam den Kadaver des toten Widders über einem Zuber aus, das Blut tropft hinein, sehr hübsche hausfrauliche Tätigkeit. Inzwischen haben sie sich umgezogen und achten offenkundig darauf, daß nicht noch mehr Blut auf ihre Kleidung tropft. Nur im Gesicht sind sie noch verschmiert.

Sie ächzen ein wenig vor Anstrengung, arbeiten aber sicher, mit kundigen Griffen, sie wissen, was sie tun. Sie kennen sich aus. (JELINEK 2003: 121)

Die archaische Handlung einer Tieropferung umrahmt das Stück, in dem eine Sylvia und eine Inge auftreten, die beide außer Hausfrauen auch Schriftstellerinnen sind. Der Titel verweist auch auf den gleichnamigen Roman einer anderen Schriftstellerin, nämlich Marlen Haushofer, die aber als Figur nicht auftritt, während von Inge gesagt wird, sie hätte sich eine Wand mit einer Ritze ausgedacht, um darin zu verschwinden. Die andere Stimme, also Sylvia, hält ihr vor, eine Kollegin aus der Zunft hätte aber eine durchsichtige Wand erfunden, in der man nicht verschwinden könne. Im satirischen Rahmen zweier aufeinander neidischen Frauen (jede möchte die andere an Schönheit und kosmetischen Strategien übertreffen, aber auch an literarischem Können) wickelt sich eine anspruchsvolle Diskussion über poetologische Fragen ab, und zwar wie Erkenntnis zu vermitteln sei.

<sup>6</sup> Opfertgabe und Opferhandlung sind übrigens in den romanischen Sprachen und im Englischen auf zwei sehr unterschiedliche Begriffe aufgeteilt.

Wenn du das Wesen deiner Erkenntnis, daß du in einer Wand verschwinden kannst, absolut nimmst, dann ist es sachgemäß, daß dieser Widerspruch, du verstehst, Wand, Verschwinden, Wand, Verschwinden, Paradox, also daß dieser Widerspruch die eigentliche Erkenntnis wird. Sonst hättest du dir schon lange die Stirn an der Wand eingeschlagen. (JELINEK 2003: 116)

Du kannst nicht schreiben, weil du das Genannte und das Gemeinte nicht als Gegenstand von Erkenntnis beschreiben kannst. Aber du benennst es ja schon falsch und meinst es schon falsch. Es stimmt einfach nichts bei dir. (JELINEK 2003: 120)

Auch bei Jelinek selbst stimmt einfach nichts, die Stimmigkeit ist kein Kriterium, der Sinn wird verschoben, vervielfältigt, wie die Figuren des Stücks: durch die durchsichtige Wand kann die Erkenntnis durchscheinen und zugleich verschwinden. „Wand, Verschwinden, Paradox, also daß dieser Widerspruch die eigentliche Erkenntnis wird“ läßt Jelinek ihrer Sylvia-Figur in *Die Wand* sagen, sie trifft damit den poetologischen Nagel auf den Kopf, mit ihren Zweideutigkeiten: nur im Paradox einer verschwindenden/ verschwundenen Präsenz von Sinn (die durchsichtige Wand) kann das Beschriebene, das Objekt zugleich (sowohl als auch) Subjekt sein.

Das kurze Stück kreist um die Unlebbarkeit eines Alltags als Künstlerin, um die tragische Spaltung von Leben und Kunst, von Sinnlichkeit und Intellekt in der Existenz von Künstlerinnen in der patriarchalen Gesellschaft (es wird nicht nur auf Haushofer, sondern auch auf Christa Wolf verwiesen). Diese Problematik der Künstlerin hat Jelinek sehr oft aufgegriffen, man denke an *Clara S. Eine musikalische Tragödie* und an ihren berühmtesten Roman, *Die Klavierspielerin* und dabei immer wieder auf Bachmann verwiesen<sup>7</sup>. In *Die Wand*, mit der Vermischung der Elemente aus biographischen Details und aus mythischen Opferritualen wird nun gezeigt, dass es keine Trennung zwischen Opfern und Geopfertwerden gibt (RÉTIF 2012: 183)

<sup>7</sup> Hervorzuheben in meinem Zusammenhang ist, dass Jelinek diese Fragestellung auch in den Mittelpunkt ihres *Malina*-Filmbuchs gestellt hat. Und um zu exemplifizieren, wie eine Autorin die Zerreißprobe zwischen der Gewinnung einer weiblichen Identität und dem Kampf um ein eigenes Sprechen dargestellt hat, verweist Jelinek immer wieder auf Ingeborg Bachmann: „Für eine Frau ist schon das Schreiben ein gewalttätiger Akt, weil das weibliche Subjekt kein sprechendes ist. Das Drehbuch zu Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, das ich geschrieben habe, thematisiert genau das, daß eine Frau, um zu sprechen, sich ein männliches Subjekt, das sie aber selber nie sein kann, borgen muß, aber letztlich keinen Raum hat, in dem sie sprechen kann, solange, bis sie in der Wand verschwindet. Das können sich Männer gar nicht vorstellen, was es heißt, als Frau zu sprechen. Wenn sie es doch tut, so ist das eine Überschreitung, eine Art aggressiver Akt. Mich wundert, dass die Frauenliteratur nicht gewalttätiger ist.“ (WINTER 1991: 14-15).

Die eingangs gezeigte Aktivität der beiden Frauen mit der Schlachtung des Widders scheint wenig mit ihrem Leben zu tun zu haben, sie steht eben im Kontrast zum Gesagten, also zu den Reden der Figuren, und weist jedoch auf eine mythische Dimension, die am Schluss, mit dem Verweis auf die *Odyssee* und mit dem langen Zitat der Entmannung des Uranos durch Kronos aus Hesiods *Theogonie*, eine überraschende Wende und Tiefendimension erhält.

Davor war die Zubereitung einer Blutsuppe, in der Hoffnung damit von einer dritten Figur Therese/Teiresias die Wahrheit zu erfahren, zu einer Kinderei verkommen. Diese beiden Ebenen, den mythischen Ursprung der westlichen Kultur und Literatur, im Original zitiert, und dessen Parodie, Entmannung und Dekonstruktion will der Text zusammenhalten. Die Blutsuppe tragen die beiden Figuren die Wand hoch, finden aber oben keine Wahrheit, keinen Teiresias und keinen Gott, sondern eine an eine Mumie erinnernde Figur unbestimmten Geschlechts:

Oben sitzt ein Wesen, das ganz mit Binden umwickelt ist, auch das Gesicht. Es hat neben sich einen Schistock lehnen (oder zwei Stöcke, wie beim Nordic Walking), und es trägt eine modische sehr dunkle Sonnenbrille. Es ißt von einem Puppentisch mit Puppengeschirr. (JELINEK 2003: 139-140)

Um auf die Frage der Ermordung, der Opferung der Wirklichkeit zurückzukommen: für Jelinek ist nur die Sprache wirklich, genauer, das Sprechen, das damit einen eigentümlich selbstständigen und unabhängigen Charakter erhält, also ist Jelineks spezifische virtuose Akrobatik im Vergleich zu Bachmann anderer Natur, auch weil der theoretische Bezugsrahmen eine Generation später sich geändert hat, von Wittgenstein zu Barthes und zum Poststrukturalismus. Jelinek meint, nicht anders als Bachmann, die Sprache sei männlich dominiert, sie ist geprägt vom phalozentrischen System der hierarchischen binären Oppositionen, in denen die Frau und das Weibliche mit der Materie, der Natur, der Emotionalität, der Alterität usw. identifiziert werden. So kann Jelineks Stück auch als Dekonstruktion des Mythos der Männlichkeit gelesen werden, da es von der Opferung eines männlichen Tieres, dem die Hoden ausgerissen werden, handelt und von der Entmannung des mythischen Göttervater Uranos durch seinen Sohn. Die Regie dieser Entmannung führt aber die Mutter, Gaia. Und aus dem verstreuten Blut des Uranos werden nicht nur die Riesen geboren, sondern auch die Erinnyen und die Nymphen, also weibliche Gottheiten und übernatürliche Wesen, die das Gedächtnis an Schandtaten wachhalten und in Geschichten aufbewahren. Diese könnten sogar zu einer

Gegengeschichte beitragen: Bachmann hatte in *Ein Weg nach Gomorrha* an die Nymphe Echo (auch eine Tochter der Gaia) und an die anderen weiblichen Elementargeister erinnert und diese Gegengeschichte weiblicher Kreaturen als verspielte, nicht genutzte Möglichkeit dargestellt:

Gespielt hatten sie als Mädchen damit, sich gegenseitig die Wäsche an den Kopf geworfen, gelacht und um die Wette getanzt, einander die Kleider versteckt – und hätte der Himmel damals noch Verwendung für die Mädchen gehabt, so hätte er sie gewiß an die Quellen, in die Wälder, in die Grotten versetzt, und eine zum Echo erwählt, um die Erde jung zu erhalten und voll von Sagen, die alterslos waren. (W 2: 204)

Echo ist hier nicht als Opfer, als bloß das Wort anderer wiederholende Kreatur dargestellt, sondern als ein Wesen, das durch das Erzählen von Sagen die göttliche Macht hat, den Lauf der Zeit aufzuhalten: Bachmann hat aus dem Opfer ein mächtiges, wortgewaltiges weibliches Subjekt gemacht, wenn es sich auch nur um eine heraufbeschworene aber unrealisierte Möglichkeit handelt. Somit kann man zwar nicht von dem Entwurf eines neuen weiblichen Mythos sprechen, beide Autorinnen leisten jedoch auf unterschiedliche Weise den Beitrag zur Dekonstruktion des in der westlichen Kultur verankerten Dualismus, um an die geschändete Gaia und an verspielte, andere Möglichkeiten der Wirklichkeit zu erinnern.

## Literatur

- AGNESE, B. (2007) *Blaubart und Don Juan. Mythosumschreibungen bei Ingeborg Bachmann („Das Buch Franza“ und „Gier“) und Elfriede Jelinek („Gier“)*. In: Niethammer, O./ Preusser, H.-P./ Rétif, F. [Hg.] *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen Überschreibungen Übermalungen*. Heidelberg, 71-86.
- BACHMANN, I. (1978) *Werke*, München (zitiert mit Sigle W und Bandnummer).
- BACHMANN, I. (1983) *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews* [Hg.] Koschel, Ch./ Weidenbaum, I. v. München.
- BACHMANN, I. (1995) *<Todesarten>-Projekt*. München.
- BREUER, I. (2004) *Theatralität und Gedächtnis: deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: 395-457.
- CALABRESE, R. (2008) *Dai margini dell'ebraismo. La scrittura „patrilinaria“ di Elfriede Jelinek*. In: Svandrlik, R. [Hg.] *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*. (= Biblioteca di Studi di Filologia Moderna). Firenze, 19-42.
- FLIEDL, K. (2008) *Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede*. In: Rétif, F./ Sonnleitner, J. [Hg.] *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg, 19-31.
- HOFFMANN, Y. (1999) *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Opladen, Wiesbaden.

- JELINEK, E. (1989) [1984] Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Koschel, Ch./ Weidenbaum, I. v. [Hg.] *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: 311-320.
- JELINEK, E. (1999) *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg.
- JELINEK, E. (2000) *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg.
- JELINEK, E. (2003) *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin.
- JELINEK, E. (2004) *Im Abseits* [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture.html) (30.09.2012).
- KECHT, M.-R. (2011) Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherungen an ihren Vater. In: *Jelinek[Jahr]Buch*: 41-57.
- LARCATI, A. (2010) „An das Fernmeldeamt Berlin“. Zu einigen Problemkonstanten in Ingeborg Bachmanns posthumen Gedichten. In: Larcatti, A./ Schiffermüller, I. [Hg.] *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*. Darmstadt, 105-133.
- LÜCKE, B. (2007) *Jelineks Gespenster: Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien.
- RÉTIF, F. (2012) Elfriede Jelinek und „la cuisine du sacrifice“. Kunst als Anti-Mimesis des Opfers. In: Kaplan, S. [Hg.] *„Die Frau hat keinen Ort“: Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien, 180-193.
- SVANDRLIK, R. (2001) *Ingeborg Bachmann. I sentieri per la scrittura*. Roma.
- SZCZEPANIAK, M. (2008) „Es war ein Unfall“ oder „die Unachtsamkeit der Wand“. Elfriede Jelineks „Todesarten“. In: Müller, S./ Theodorsen, C. [Hg.] *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Wien, 203-227.
- WEIGEL, S. (1984) „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: *Text+Kritik*. Sonderband Ingeborg Bachmann: 58-62.
- WINTER, R. (1991) Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, K./ Höfler, G. A. [Hg.] *Dossier 2: Elfriede Jelinek*. Graz: 9-19.