

Elfriede Jelineks Dramolett *Die Wand* als eine Fortsetzung der österreichischen gynozentrischen Literatur

Die produktivste Zeit für die österreichische gynozentrische Literatur waren die 1970er und 1980er Jahre¹, aber auch danach konnte die Tradition nicht verschwinden, da die in den gynozentrischen Texten angesprochenen Probleme in der Gesellschaft nicht angesprochen wurden. Autor*innen, die in diesem Bereich schrieben, wurden wiederholt für ihre radikalen Positionen und ihre Versuche kritisiert, die Norm der menschlichen Existenz nicht durch die Dekonstruktion der männlichen Norm, sondern durch die Konstruktion einer eigenen weiblichen Tradition zu definieren. Eine der problematischsten Fragen, die diese Literatur aufwirft, ist die, was es bedeutet, zu schreiben und gleichzeitig eine Frau zu sein. Elfriede Jelinek ist kaum eine Vertreterin der gynozentrischen Literatur, aber in ihrem Drama *Die Wand* reinterpretiert, dekonstruiert und entmythologisiert sie die Erfahrungen mehrerer Autorinnen, die gynozentrische Texte geschrieben haben (Marlene Haushofer, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath). Wie in fast allen ihren Werken bietet Elfriede Jelinek kein positives Programm und baut keine Utopien auf, während sie scheinbar jede Hoffnung auf eine vollwertige weibliche schriftstellerische Identität zunichte macht. Elfriede Jelinek selbst schreibt jedoch weiterhin Texte. Dieser Artikel befasst sich mit Elfriede Jelineks Drama *Die Wand*, in dem sie die Erfahrungen ihrer Vorgängerinnen schriftlich aufarbeitet. Es bleibt abzuwarten, wie genau die Autorin die Erfahrung der gynozentrischen Literatur umdeutet, was sie ablehnt und was sie beibehält und in ihr künftiges Werk integriert, um so nicht mehr Vertreterin gynozentrischer Autorinnen zu sein, sondern deren Tradition indirekt fortzusetzen.

Gynozentrische Literatur

Der Begriff des gynozentrischen Textes, der eng mit dem Begriff der zweiten feministischen Welle verbunden ist, sollte näher erläutert werden. So hat sich im Mainstream-Diskurs die Einteilung der gesamten feministischen Bewegung in drei Wellen verfestigt. In ihrem 1979 erschienenen Werk *Die Zeit der Frauen* spricht Julia Kristeva von zwei Generationen von Frauen, die unterschiedlichen Phasen in der Entwicklung des feministischen Denkens angehören; sie spricht auch von der Herausbildung einer dritten Generation (die Autorin selbst präzisiert, dass sie eine Generation als mentale und nicht als chronologische Kategorie versteht).²

Julia Kristeva stellt fest, dass die Frauen der zweiten Generation folgende Wege einschlugen:

On the other hand, another attitude is more lucid from the beginning, more self-analytical which - without refusing or sidestepping this sociosymbolic order – consists in trying to explore the constitution and functioning of this contract, starting less from the knowledge accumulated about it (anthropology, psychoanalysis, linguistics) than from the very personal affect experienced when facing it as subject and as a woman. This leads to the active research, still rare, undoubtedly hesitant but always dissident, being carried out by women in the human sciences; particularly those attempts, in the wake of contemporary art, to break the code, to shatter language, to find a specific discourse closer to the body and emotions, to the unnameable repressed by the social contract.³

In ihrem Artikel *Humanism, gynozentrism and feminist politics* geht die amerikanische sozialistische Feministin und politische Theoretikerin Iris Marion Young ausführlich auf das Wesen dieses Konzepts ein. Sie beschreibt den Feminismus der ersten Welle als humanistischen Feminismus (humanist feminism) und den Feminismus der zweiten Welle als gynozentrischen Feminismus (gynocentric feminism).⁴

Es ist jedoch wichtig festzustellen, dass die beiden Positionen, die humanistische und die gynozentrische, oft nebeneinander bestehen, und es wäre ungenau zu sagen, dass alle Feministinnen einst ausschließlich einer Überzeugung angehörten. Iris Young verweist in diesem Zusammenhang auf die späten 1970er Jahre als Wendepunkt für die Vereinigten Staaten, da davor der humanistische Feminismus und danach der gynozentrische Feminismus vorherrschte.⁵ Ähnliche Prozesse fanden in Europa, einschließlich Österreich, statt.⁶

„Humanist feminism defines femininity as the primary vehicle of women’s oppression and calls upon male dominated institutions to allow women the opportunity to participate fully in the public world-making activities of industry, politics, art and science.“⁷ Der gynozentrische Feminismus geht von einer etwas anderen Position aus. Der Hauptunterdrückungsfaktor in dieser Bewegung besteht nicht darin, dass Frauen nicht alle Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer Persönlichkeit erhalten oder dass die patriarchalische Gesellschaft ihnen ein Konstrukt von Weiblichkeit aufzwingt. Für die Feminist*innen der zweiten Welle ist das Hauptproblem die Abwertung von allem, was als weiblich gilt. Iris Young führt das Beispiel der Mutterschaft an, um diesen Punkt zu veranschaulichen. Im humanistischen Feminismus werden Schwangerschaft, Geburt und Mutterschaft als Hindernis und nicht als Chance für ein Lebensprojekt gesehen. Für die Anhänger des gynozentrischen Feminismus ist die Möglichkeit einer Frau, Mutter zu werden, ein Vorteil, der aus verschiedenen Gründen von der patriarchalischen Gesellschaft abgewertet wird:

Gynocentric feminism defines the oppression of women very differently from humanist feminism. Women’s oppression consists not in being prevented from participating in full humanity, but in the denial and devaluation of specifically feminine virtues and activities by an overly instrumentalized and authoritarian masculinist culture. Unlike humanist feminism, gynocentric feminism does not focus its analysis on the impediments to women’s

self-development and the exclusion of women from spheres of power, prestige and creativity. Instead, gynocentric feminism focuses its critique on the values expressed in the dominant social spheres themselves. The male-dominated activities with the greatest prestige in our society-politics, science, Technology, warfare, business-threaten the survival of the planet and the human race.⁸

Ein wichtiges Phänomen im literarischen Diskurs der zweiten gynozentrischen Welle ist die Gynokritik, die sich im Mainstream des akademischen Feminismus entwickelt hat.

In ihrem 1979 erschienenen Artikel *Towards a feminist poetics* identifiziert Elaine Showalter zwei Arten von feministischer Kritik. Die erste umfasst die Erfahrung des Lesens von Texten von Männern durch Frauen, wobei der Schwerpunkt auf der stereotypen Wahrnehmung von Frauen in den Werken von Männern und verschiedenen Manipulationen des weiblichen Publikums (woman as reader) liegt. Die zweite Art der feministischen Kritik (woman as writer) nennt Elaine Showalter Gynokritik: „The second type of feminist criticism is concerned with woman as writer-with woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres, and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works.“⁹

Es ist interessant, das Verständnis des Konzepts des Gynozentrismus in der europäischen und postsowjetischen Literaturwissenschaft zu vergleichen. Der von Kristeva eingeführte Begriff der Wellen ist eurozentrisch und kann nicht ohne Korrekturen auf andere Regionen übertragen werden. Madina Tlostanova beispielsweise betrachtet diese Aufteilung aus der Perspektive des Dekolonialismus und argumentiert, dass sie zu "monologisch" und gegenüber der europäischen Erfahrung verschlossen ist.¹⁰

Worotnikova formuliert den Grundsatz des Gynozentrismus wie folgt, obwohl sie Werke aus den 1970er und 1980er Jahren in Deutschland und Österreich betrachtet: „Der Gynozentrismus ist ein ideologisches und ästhetisches Prinzip, das eine künstlerische Neuschöpfung der Realität durch das Prisma der weiblichen Existenz impliziert.“¹¹

Obwohl sich die Konzepte dieser beiden „Gynozentrismen“ sehr ähnlich sind, gibt es dennoch einen Unterschied, ebenso wie die unterschiedlichen Ansätze zur Frauenliteratur im Allgemeinen. Die gynozentrische Literatur endet gewissermaßen mit der zweiten Welle. Solche Texte befürworten im europäischen Sinne die Vorherrschaft des weiblichen Weltbildes, seine Akzeptanz als Norm. Im postsowjetischen Begriff des Gynozentrismus steht die weibliche Sichtweise im Mittelpunkt, aber die Definition selbst enthält keinen Begriff der Normalität. Dieses Verständnis des Prinzips des Gynozentrismus erweitert also den Umfang der untersuchten Literatur erheblich. Nimmt man also Jelineks Werke, vor allem die späteren, so entsprechen sie nicht den Standards des europäischen Verständnisses von Gynozentrismus. Betrachtet man jedoch das postsowjetische

Verständnis des Begriffs, so kann auch ihr späteres Werk zumindest teilweise als gynozentrische Literatur eingestuft werden. Obwohl man es in fast allen Werken Jelineks eher mit Diskursen als mit Figuren zu tun hat, betreffen diese Diskurse zumeist die Frage nach weiblicher Selbstbestimmung und weiblichem Schreiben. Worotnikova schränkt jedoch auch die Wirkung des Gynozentrismus in der Literatur ein, argumentiert aber, dass „er nicht verschwinden kann“ und sich in späteren Werken anders manifestiert.¹²

Dieser Ansatz ermöglicht es uns, den Rahmen zu erweitern und die Frauenliteratur im postsowjetischen Raum aus einem etwas anderen Blickwinkel zu erforschen und humanistische und gynozentrische Perspektiven miteinander zu „versöhnen“.

Iris Young zufolge sind die Hauptschwächen des gynozentrischen Weltbildes der Essentialismus, die Reduzierung der Besonderheit der Frau auf die Fortpflanzungsfunktion und die Ablehnung des Wertes von allem, was mit dem Konzept der Männlichkeit zusammenhängt.¹³

In der Tat ergibt sich ein gewisses Paradox. Frauen, die versuchen, sich von den Fesseln zu befreien, die die patriarchalische Gesellschaft ihrem Geschlecht angelegt hat, suchen Halt in der Körperlichkeit und verdammen sich damit erneut zur Immanenz. Und in der heutigen Gesellschaft ist es nicht ungewöhnlich, dass der Versuch, einer in irgendeiner Weise benachteiligten Gruppe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, zu einer noch tieferen Kluft zwischen der Gesellschaft und der betreffenden Gruppe führt.

Eine Lösung für diese Situation könnte das Konzept des Gender sein (der Begriff selbst wird seit Anfang der 1970er Jahre verwendet¹⁴), aber da die Probleme, die mit dem Konzept der Weiblichkeit in der Kultur verbunden sind, immer noch Aufmerksamkeit erfordern, ist das Verständnis der Unterschiede zwischen Gender und Sex keine endgültige Lösung.

Stefanie Wöhl bemerkt im Rahmen einer Diskussion des Spätwerks von Elfriede Jelinek zum öffentlichen Diskurs im Allgemeinen: „Das ist der fatale biologistische Diskurs, in dem wir uns, wie Sie schreiben, ja leider immer noch befinden.“¹⁵ Leider löst die bloße Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht die Probleme nicht, auch wenn sie uns erlaubt, sie aus einer anderen Perspektive zu betrachten.

Literarische Verbindungen

Für die Analyse des ausgewählten Textes ist es logischer, sich auf das europäische Verständnis von Gynozentrismus zu stützen (wobei Jelineks Texte nicht als gynozentrisch angesehen werden können), da es eine Fortsetzung der Tradition in der österreichischen Literatur darstellt. Eines der Markenzeichen von Elfriede Jelineks Werk ist die Abwesenheit von utopischen Projekten und Hoffnungen, sie stellt Fragen, zeigt Probleme, aber keine möglichen Lösungen. Michel Pomm

formuliert dies wie folgt: „Sie verzichtet auf positive Gegenentwürfe und führt stattdessen das Vorhandene in seiner Mangelhaftigkeit vor.“¹⁶

Elfriede Jelinek greift in ihrer Dramolett *Die Wand* auf die Texte von drei Schriftstellerinnen zurück: Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer. Unser Hauptaugenmerk wird auf den beiden letztgenannten Autorinnen liegen, denn obwohl Sylvia Plath in Österreich geboren wurde, ist sie eher als amerikanische Autorin bekannt. Die Texte von Ingeborg Bachmann und Marlene Haushofer wurden von der Literaturwissenschaft bereits vor Jelinek in diesem Zusammenhang betrachtet. Die folgenden Werke sind Beispiele dafür: *Aussenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann* von Elke Brüns, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn* von Rita Morrien. In beiden Fällen steht das Thema der weiblichen Autorschaft im Mittelpunkt der Synthese der so unterschiedlichen Schreibstile. Auch in beiden Fällen sind die Theorien von Freud und Lacan und die Störung der psychosexuellen Identitätsbildung durch den Versuch, in die Sphäre des Symbolischen, das als männlich assoziiert wird, einzutreten, ein Bezugspunkt.

„In der feministischen Forschung werden irrationale Schuldgefühle, Selbstvorwürfe und Minderwertigkeitsbekundungen weiblicher Autorinnen häufig in Zusammenhang gebracht mit einer – nicht zuletzt durch die Weiblichkeitstheorie Freuds festgeschriebenen – gestörten psychosexuellen Identität. Hingewiesen wird vor allem auf die Schwierigkeit der Tochter, sich im Kampf um eine eigene Subjektposition gegen den omnipotenten *symbolischen* Vater zu behaupten. In der Terminologie Lacans geht es um die Notwendigkeit, Begehren zu artikulieren und vor der Instanz des Anderen anerkannt zu werden.“¹⁷

So zeigt sich, dass in den Texten beider Autorinnen die Heldinnen, die sich in eine symbolische Ordnung begeben, die sie ausschließt, im Wesentlichen Wesen sind, die, da sie von Grund auf menschlich sind, lediglich versuchen, sich durch Selbstverwirklichung an eine patriarchalische Welt anzupassen. Aber dieses Bewusstsein und die Akzeptanz des Selbst ohne innere Misogynie ist die Akzeptanz des Weiblichen als Norm im Sinne des Ontologischen. Die innere Ontologie stimmt nicht mit der äußeren sozialen und wirtschaftlichen überein, daher die Verletzung der psychosexuellen Identität. Die entscheidenden Fragen, die in diesen Werken aufgeworfen werden, sind, was Weiblichkeit ist und was sie mit sich bringt. Rita Morrien vergleicht ähnliche gynozentrische Motive bei drei Schriftstellerinnen und kommt zu dem Schluss, dass die Mentalität, die sich während der Blütezeit der gynozentrischen Literatur herausgebildet hat, überlebt hat und die entstandenen psychosozialen Strukturen die westliche Kultur bis heute prägen und den Entwicklungsprozess sowie die künstlerische Produktivität der weiblichen Persönlichkeit beeinflussen: „Wenngleich es sich bei den Autorinnen Haushofer, Bachmann und Zürn nicht um

eine willkürliche Zusammenstellung, sondern um eine aufgrund vergleichbarer zeitgeschichtlicher Hintergründe und inhaltlicher Konstellationen getroffene Auswahl handelt. lassen die Textanalysen den Schluß zu, daß die herauskristallisierten psychosozialen Strukturen die abendländische Kultur bis in die Gegenwart hinein prägen und den Entwicklungsprozeß sowie die künstlerische Produktivität des weiblichen Individuums beeinflussen.“¹⁸

Marlene Haushofer und Ingeborg Bachmann schrieben an einem Wendepunkt, als das Problem der Weiblichkeit noch verworrener und ungelöster schien als heute. In ihren Werken wurden die miteinander verknüpften Fragen der weiblichen Autorschaft, der Selbstbestimmung und der Suche nach einer eigenständigen weiblichen Tradition in ihrer ganzen Schärfe sichtbar, aber leider war die Öffentlichkeit nicht bereit, diese Themen vollständig zu entschlüsseln, weshalb Bachmanns *Todesarten*-Zyklus und viele Werke von Marlene Haushofer von der Literaturkritik wiederentdeckt werden mussten.

Christa Günther weist auf den negativen Einfluss der Tendenzen der 1950er und frühen 1960er Jahre auf die Sichtweise der Zeitgenossen nicht nur auf das Werk von Marlene Haushofer, sondern auch von Ingeborg Bachmann (*Undine geht, Ein Schritt nach Gomorra*, 1961) hin.¹⁹

Marlen Haushofers Werk erhielt zu Lebzeiten nie die Anerkennung, die es von ihren Zeitgenossen verdient hätte. Erst nach ihrem Tod erhielten ihre Werke die Aufmerksamkeit, die sie verdienten. Als wichtigster Roman ihrer literarischen Karriere gilt *Die Wand* (1963).

Zum Einfluss der im Text erwähnten Schriftstellerinnen auf Jelineks Werk äußert sich Michel Pomm wie folgt: „Wenngleich sie Bachmann und Plath als „bedeutende“ und „unglaublich begabte“ Frauen beschreibt, haben die beiden Dichterinnen für Jelinek keine Vorbildfunktion, im Gegenteil, sie stellen abschreckende Beispiele für die Anpassung an eine tödliche Geschlechterordnung dar.“²⁰

Obwohl sie nur Bachmann und Plath erwähnt, gilt das Gleiche für Marlene Haushofer. Daniela Striegl betont, dass sich Kritiker*innen und Literaturkritiker*innen eher auf Bachmann und Plath konzentrieren, da im Stück selbst die Figuren Inge und Sylvia vorkommen, aber auch die Bezüge zu Marlen Haushofer sind wichtig.²¹

Bevor ein Werk wie das von Jelinek möglich war, mussten mehrere Generationen von Frauen ihre eigene Literatur schaffen. Der distanzierte, ironische Blick auf ein schmerhaftes Problem in der österreichischen Frauenliteratur wurde also nicht erst von Elfriede Jelinek verwendet. Man könnte zum Beispiel die Texte von Vesa Canneti erwähnen. Sigrid Schmidt-Botschlager schreibt Folgendes: „bei Canetti ist die Perspektive sehr viel distanzierter, kritischer; nicht Mitgefühl ist das Ziel des Textes, sondern, eher im Sinne Brechts, Analyse und Distanz, Wunsch zur Veränderung. Sie nimmt damit, formal weniger radikal, bereits die Position von Jelinek vorweg.“²²

Ein großer Teil von Jelineks Werk steht ebenfalls in der gynozentrischen Tradition. Aber ihre Arbeit ist nicht gleichförmig. Professor Stefanie Wöhl schreibt dazu: „Nach Lektüre der Texte, vor allem auch des jüngeren Werks *Rein Gold*, fällt mir besonders die Verschiebung von Jelineks Themen auf. So z.B. die noch in *Nora* auf die Rolle der Hausfrau zugespitzte Übertreibung der Hausfrauenehe und deren ökonomische Abhängigkeit von einem Hauptnährer und der biologistische Grundton der Kategorie Geschlecht hin zu der aktuellen Gemengelage aus Wirtschaftskrise, Macht der Banken und Terror in *Rein Gold*. Hier scheint die Kategorie Geschlecht nur implizit auf, im Vordergrund scheinen mir die Wirtschaftskrise und hegemoniale Männlichkeit zu stehen, wie sie in der Person des Aktionärs verkörpert sind. Es rücken, wie Sie richtig schreiben, anscheinend also eher internationale Perspektiven der globalen Finanzkrise in den Blick, geschlechtsspezifische Themen erscheinen nur am Rande auf und sind vielleicht am ehesten dargestellt in den Fragen des Kindes.“²³

In der Tat ist die weibliche Perspektive in Jelineks späteren Werken nicht mehr so deutlich wie in ihren früheren. So zählt auch Worotnikova Jelineks berühmten *Die Klavierspielerin* (1983) zu den gynozentrischen Romanen²⁴, spricht aber bei ihren späteren Werken wie *Lust* (1989), *Gier* (2000) und *Die Kinder der Toten* (1995) von solchen, in denen Jelinek in denen Jelinek „über die gynozentrische Romanze hinaus in die neue Kunstszenе geht.“²⁵ Wir werden uns das genauer ansehen und versuchen herauszufinden, was sie von ihren Vorgängern übernommen und was sie als überholt und nicht umsetzbar verworfen hat. Wir wenden uns den Worten von Elfriede Jelineks Aufsatz „Der Krieg mit anderen Mitteln über Ingeborg Bachmann“ (1983) zu, in dem sie das Problem der weiblichen Identität und der Spaltung zwischen Mann und Frau im Werk von Ingeborg Bachmann erörtert: „Die Frau hat keinen Ort.“²⁶

Der Zerfall der Persönlichkeit und das Fehlen eines Platzes in der Welt sind sehr eng mit dem Bild der Wand verbunden, auf das die drei Schriftsteller in ihren Werken zurückgreifen, das Jelinek in der Dramolett *Die Wand* aufgreift.

Elfriede Jelinek drückt es in einem ihrer Interviews so aus: „Das größte Problem der Frau hat vor allem die Bachmann in *Malina* (1971) sehr ironisch abgehandelt: Unsere weibliche Problematik besteht ja darin, einerseits eine weibliche Identität ausbilden zu müssen und andererseits zu realisieren, daß das Sprechen einer Frau als Anmaßung angesehen wird. Das Patriarchat spricht der Frau jegliche Kulturleistung ab und fährt dabei mit schweren Geschützen auf.“²⁷

Jelinek ist sich bewusst, dass es ohne einen systemischen Wandel in der Gesellschaft und im öffentlichen Bewusstsein unmöglich ist, etwas innerhalb der Frauentradiiton zu verändern. Vielleicht hat sie deshalb die Position einer außenstehenden Beobachterin eingenommen, einer kalten, rücksichtslosen Analytikerin, die immer wieder die unangenehmsten Aspekte unserer Gesellschaft aufdeckt. So sagt es Jelinek selbst in ihrer Nobelpreisrede:

Ist das, was da nebenher läuft und nie mehr mit dem Schreibenden zusammenkommt, der Weg, oder ist der Schreibende derjenige, der danebenläuft, ins Abseits? Verschieden ist er noch nicht, aber im Abgeschiedenen ist er immerhin schon. Von dort sieht er diejenigen, die von ihm verschieden sind, voneinander aber auch, in ihrer Vielfalt an, um sie in Einfältigkeit darzustellen, um sie in Form zu bringen, denn die Form ist das Wichtigste, von dort aus also sieht er sie besser. Aber auch das wird ihm angekreidet, also sind das Kreidespuren und nicht Leuchtstoffpartikel, die den Weg des Schreibens markieren? In jedem Fall ist es ein Markieren, das gleichzeitig zeigt und wieder verschleiert und die Spur, die von ihm selbst gelegt wurde, danach sorgfältig wieder verwischt. Man ist gar nicht dagewesen. Aber man weiß trotzdem, was los ist.²⁸

Jelineks Neuinterpretation des von Bachmann entwickelten Konzepts ist auch außerhalb von *Die Wand* zu sehen. Elfriede Jelinek schrieb das Drehbuch zu *Malina*. Schon in der Beschreibung der Charaktere kann man den enormen Unterschied in der Konstruktion der Persönlichkeit erkennen. Darüber schreibt Ingeborg Bachmann in ihrem Originalwerk: „Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf, zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III.“²⁹ Und so stellt Elfriede Jelinek die gleiche Figur vor: „40 Jahre. Eine bekannte Schriftstellerin, österreichischer Paf Haare bl., geboren in Klagenfurt, wohnhaft Ungargasse 6, Wie1 II. Sie hat in Philosophie promoviert. Ihren Namen erfährt man nicht. Eine intellektuelle, aber zugleich sensible und zerbrechliche Frau, auf vielerlei Arten gefährdet. Sie kann nicht leben. Verfolgt von Ängsten, verfolgt von Leuten, die ständig etwas von ihr wollen, das sie nicht geben kann, und getrieben von einer Liebe, die IHR nicht genug geben kann, obwohl sie alles von ihr fordert, lebt sie ständig in einem Aufruhr ihres Gefühls gegen ihren Verstand.“³⁰ Und das ist nicht nur die Sichtweise eines Außenstehenden, sondern ein großer Schritt, um sich selbst und die Bedeutung seines Handelns nicht zu verleugnen. Ritta Morien macht außerdem folgende Feststellung: „In *Malina* wird dieses utopische Moment vollständig zugunsten der Demaskierung der Mutter als stumme, ohnmächtige Komplizin der väterlichen Gewalt zurückgenommen.“³¹ Hier zeigt sich nicht nur Jelineks Ablehnung der Utopie, sondern auch die gleiche Verantwortungsübernahme und Aufwertung des Handelns der Frauen.

Die Wand

Das Dramalett *Die Wand* ist der fünfte Teil Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*. Die Handlung besteht darin, dass zwei Frauen, deren Zeilen zu einem monolithischen Text verschmolzen sind, einen Schafbock schlachten, ihn zu einem blutigen Gericht kochen und auf eine Wand klettern. Jelineks Text *Die Wand* ist im Wesentlichen eine sarkastische Rezeption der gynozentrischen Literatur, eine Außenseiterperspektive. Viele WissenschaftlerInnen, darunter Daniela Strigl, sehen die Wand in Jelineks Stück als Anspielung auf Platons Höhlengleichnis.³² Die Wand als Symbol

eines falschen Wissens vereint Elfriede Jelineks Vorgänger und wirft damit die Frage auf, ob die Richtung ihrer intellektuellen und kreativen Suche richtig ist: „Und du hast es nicht auf den Begriffen bringen können und du hast den Begriff nicht auf den Punkt bringen können und jetzt ist der Punkt zu einer Wand vor deinem Kopf geworden, und nicht einmal die kannst du sehen!“³³ Weder in Jelineks *Die Wand* noch in den Werken der von ihr ausgewählten Autorinnen gibt es ein positives weibliches, mütterliches Beispiel; vielmehr weist Elfriede Jelinek auf die fehlende Solidarität und Rivalität zwischen Frauen hin: „Du machst das alles doch nur, um deine Bestimmung als schreibende Frau über die der andren bestimmten Frauen herauszuheben. Am liebsten überhebst du dich an den ausschließlich zur Schönheit bestimmten Frauen. Da bist du natürlich ausgeschlossen. Ausgeschlossen, daß du zu denen gehörst. Das sind wir doch alle, zur Schönheit bestimmt, aber nicht jede folgt ihre, Bestimmung. Egal. Du setzt dich über alle“³⁴. Auch Elfriede Jelinek lässt ihre Heldinnen Inge und Sylvia in der Sprache der patriarchalen Welt zitieren und sprechen und zeigt sie als Karikaturen ihrer selbst, geprägt von medialen Mythen: „Im Mittelpunkt des *Prinzessinnendramas* steht also weniger das Werk Plaths und Bachmanns als vielmehr der öffentliche Diskurs über die beiden Lichtgestalten der Literatur.“³⁵ Dieser Ansatz ist bereits ein großer Schritt in Richtung Problembewusstsein, und wenn nicht ein positives Beispiel, so doch ein Bewusstsein für die Bedeutung des Negativen.

Auf der offiziellen Website der Autorin, auf der der Text des Stücks veröffentlicht ist, sind drei Fotos von links nach rechts zu sehen: Ingeborg Bachmann (Profil, nach links blickend), Marlen Haushofer (Mitte, Vollgesicht), Sylvia Plath (Profil, nach rechts blickend).³⁶

Jelinek stellt Marlen Haushofer in den Mittelpunkt, doch im Text selbst ist sie kaum wahrnehmbar. Hierfür kann es mehrere Gründe geben. Erstens, die Besonderheiten von Marlene Haushofers eigener Arbeit. In ihren Werken versetzt sie ihre Heldinnen immer wieder in eine Situation der Isolation, sie und ihre Arbeit sind in der Tat vor der Gesellschaft verborgen, alle Arbeit und alle kreativen Impulse sind nach innen gerichtet, in einen Raum innerhalb der Wände. Die Schriftstellerin schuf dieses Bild der Wand für künftige Generationen, während sie selbst im Dunkeln blieb.

Zweitens ist es Jelineks eigener Stil. In ihren Arbeiten findet man kein präzises psychologisches Porträt oder einen ausgearbeiteten Charakter, wie schon erwähnt, sie arbeitet sich durch Diskurse, durch das, was und wie über Frauen, Österreicher, Juden, Nazis gesagt wird, über bestimmte Figuren in den Medien, in der Kritik, wie sie im öffentlichen Bewusstsein dargestellt werden. Während Plath und Bachmann Ikonen ihrer Zeit waren, kam Haushofer viel später.

Die Präsenz von Marlene Haushofer ist hier durch das Bild der Wand selbst und den Titel sowie durch einige intertextuelle Bezüge spürbar. Jelinek hingegen wirft ihrer Vorgängerin in ihrer sarkastischen Art nicht nur Passivität, sondern auch Aggressivität vor: „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.“³⁷

Das Wissen durch das Konzept, durch das Bild der Wand, war nicht erfolgreich. Und in ihrer Kritik an Marlene Haushofer sagt Jelinek durch ihre Figuren: „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. Müßtest nicht hinaus ins Leben!“³⁸

Die Geschichte von *Die Wand* dreht sich um die Heldenin, ihr Überleben, ihr inneres psychologisches Überdenken ihrer Existenz und ihrer Identität in einem von einer unsichtbaren Wand begrenzten Raum. In diesem Zusammenhang ist *die Wand* der Ausgangspunkt für die Schaffung einer existenziellen Situation, die die gesamte Existenz der Heldenin auf den Kopf stellt. Paradoxe Weise stellt die Wand als Folge der Katastrophe an sich keine Bedrohung dar. Die Heldenin fürchtet sich vielmehr vor denjenigen, die die Katastrophe verursacht haben und bald kommen könnten, um die eroberten Gebiete zu erobern. Diese Angst ist berechtigt, als ein Vertreter der militarisierten, patriarchalischen, gewalttätigen Menschheit in die utopische Welt einbricht, die sie innerhalb der Wand eingerichtet hat: „Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben. Manchmal wünsche ich mir, diese Last der Entscheidung läge nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch, und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch. Davon wird mich erst der Tod befreien.“³⁹

Eskapismus hat hier eine kolossal befreiende Bedeutung. Die Wand ist eine Weigerung, den symbolischen Raum, wie wir ihn kennen, zu betreten. Die Wand wird zum Aufseher und Beschützer der Heldenin, zu einer Grenze, die eine Entwicklung verhindert, und gleichzeitig zu einer notwendigen Bedingung für das Verständnis und die Offenlegung der eigenen Identität. Dieser Gedanke wird besonders deutlich, wenn man Marlene Haushofers andere Werke vergleicht. In ihrem letzten Roman *Die Mansarde* zum Beispiel wird die Mansarde zu einem Ort, an dem die Heldenin der Welt und ihren Problemen entfliehen kann, aber gleichzeitig fühlt sie sich isoliert und einsam: „Sie schwebt dem gleichsam über Territorium des familiären Stillstands – wie ein Vogelbauer, dessen Stäbe aus Rücksichtnahmen, Hausfrauenpflichten, verschwiegenen Gedanken und schmerzlichen Erinnerungen bestehen.“⁴⁰

Freiheit und Raum für sich selbst werden zu einem Käfig. So wie in *Die Mansarde* die Hauptfigur zwar eigene Texte schreiben konnte, ihre Ambitionen aber wegen ihres Mannes aufgab, so schlägt auch in *Die Wand* Schweigen und Zurückhaltung, die Möglichkeit, aus dem Rahmen der patriarchalen Gesellschaft auszubrechen, in völlige Isolation und Stillstand um, auch im Bereich des Schreibraums: „Ich rechne nicht damit, daß diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden.“⁴¹

In Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* wird das Problem der Frauen und des Schreibens anders behandelt, und die Wand hat eine andere Bedeutung. Die Schriftstellerin, die vor allem als Lyrikerin bekannt ist, hatte nach vielen Jahren des Schweigens mit der Arbeit an ihrem Prosawerk begonnen. Michel Pomm, der die auffallende Ähnlichkeit der Schicksale von Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath feststellt, bemerkt, dass es psychische Probleme waren, die beide Dichterinnen dazu brachten, Prosa zu schreiben.⁴² Obwohl sich die Zeiten und Umstände geändert haben und Ingeborg Bachmann, anders als Marlen Haushofer, bei Kritikern und Lesern Anerkennung gefunden hat und heute als literarische Ikone der 1950er und 1960er Jahre wahrgenommen wird⁴³, ist das Problem der inneren Zerrissenheit einer Frau, die versucht, ihre eigene Identität zu konstruieren, für die Autorin wichtig.

Dieser Zwiespalt wird in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* als Persönlichkeitsspaltung der Protagonistin dargestellt, in ein weibliches, namenloses Ich, das im Poetischen die Utopie sucht, die dem realen Leben völlig unangemessen ist, und die pragmatische Malina. Nervosität, Morbidität, übermäßige Konzentration auf ihren Geliebten Ivan, Angst, Hysterie - das sind die Symptome eines weiblichen Ichs, das sich nach sich selbst, seiner Utopie und bedingungslosen Liebe sehnt und dabei mit einer harten patriarchalischen Realität konfrontiert wird, insbesondere mit der Realität des Nachkriegsösterreichs. Die Isolation und die psychologische Kälte der Menschen um sie herum, die Insellage in einer Sprache, die die Wände der Missverständnisse zwischen den Menschen nicht überwinden kann, die psychologischen Barrieren bedingen den neurotischen Zustand der Heldenin, die in dieser Welt nicht existieren kann. Das Selbst geht zugrunde, indem es durch einen Spalt in der Wand geht. So bleibt die Unlebbarkeit des Weiblichen in der Realität des modernen der Autorin und die Unmöglichkeit der Utopie eine Tatsache.

Elfriede Jelinek kommentiert den psychologischen Zustand von Bachmanns Heldinnen wie folgt:
„Bei der Bachmann leiden die Männer manchmal, aber die Frauen können nichts als leiden.“⁴⁴
Indem sie stirbt, fällt der weibliche Teil der Heldenin „in ein Niemandsland“⁴⁵, d.h. aus der Kontrolle des öffentlichen Diskurses, der gesellschaftlichen Normen und sozialen Beziehungen, aus dem symbolischen Raum der Sprache entkommen. In „Die Wand“ negiert Jelinek sarkastisch den heroischen Akt der Selbstverleugnung der Heldenin Ich in *Malina*. In Bachmanns Original weigert sich die Heldenin, in die symbolische Ordnung einzutreten, indem sie ihre Überzeugungen aufgibt (sie gibt ihre Liebe zu Iwan nicht auf) und beschließt, sich selbst zu opfern, nicht aber die Utopie, die sie selbst geschaffen hat:

Ich: (con fuoco) Es ist furchtbar, es ist die Furchtbarkeit noch gar nicht enthalten in einem Wort, es ist zu furchtbar.

Malina: Ist das alles, was dich wachhält? (Töte ihn! töte ihn!)

Ich: (sotto voce) Ja, es ist alles.

Malina: Und was wirst du tun?

Ich: (forte, forte, fortissimo) Nichts.⁴⁶

Jelinek hingegen zeigt dies auf wenig schmeichelhafte Weise: Inge kann ihre gesellschaftlich konstruierte Rolle als Hausfrau und Hüterin des Hauses nicht überwinden, ihr ganzes Leben und Wirken versinkt im Schweigen: „Nein, das ist meine, diese Wand. Ich bin ja schon in ihr verschwunden. Ich sehe es auch sozusagen, nein so, ohne zu sagen, von innen. Da sieht man klarer. Die Frau hat so lange geputzt, bis ihr Objekt verschwunden war. Kann man das von uns sagen. Die Frau hat das Gegebene geputzt, und dann ist es ihr weggenommen worden. Es war ihr leider nicht gegeben.“⁴⁷

Daraus lässt sich schließen, dass das Bild der Wand sowohl in Ingeborg Bachmanns *Malina* als auch in Marlene Haushofers *Die Wand* eine ambivalente Bedeutung hat. Einerseits findet die Heldenin in der Wand einen Ausweg, andererseits wird diese Entscheidung fatal und führt zur Zerstörung ihrer Persönlichkeit. Bereits der zweite Versuch, dank der Wand einen Ausweg oder eine Lösung zu finden, ist in den von den beiden österreichischen Schriftstellerinnen geschaffenen literarischen Räumen gescheitert.

Fazit

Vergleicht man die Ansätze von Marlene Haushofer, Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek durch das Bild der Wand und damit durch das Problem des weiblichen Schreibens und der Akzeptanz der Autorin in der Gesellschaft, so ergibt sich folgendes Bild. Aus Jelineks Sicht gibt es im Werk ihrer Vorgängerinnen ein verbindendes Bildsymbol der Wand (bei Sylvia Plath ist es eine Glashaube). Die namenlose Heldenin in Marlene Haushofers großem Roman *Die Wand* schottet sich von der Welt ab und schließt sich in den ummauerten Raum ein, um ihre eigene Identität zu bilden, doch diese Strategie scheitert, denn das geformte Individuum kann sich in der Gesellschaft nicht verwirklichen und ist zum Schweigen verurteilt. Ingeborg Bachmann versucht, die Identität ihrer Heldenin zu verwirklichen, damit sie ihre weibliche Rolle nicht aufgibt, aber sie scheitert, begeht Selbstmord, tritt in einen Riss in der Wand und entkommt dem symbolischen Raum. Elfriede Jelinek selbst schaut als Autorin bereits von außen zu, beobachtet und analysiert kühl. Als Autorin und Schriftstellerin ist sie sich ihrer selbst bereits außerhalb des Raums der Wand bewusst, aber immer noch außerhalb des symbolischen Raums. Dies wiederum ermöglicht es ihr, die frühere Immanenz der weiblichen Persönlichkeit zu überwinden, unter der ihre Vorgängerinnen litten.

Das Thema des weiblichen Schreibens und der weiblichen Identität steht in Jelineks Spätwerk nicht im Mittelpunkt, ist aber latent vorhanden, was im Zusammenhang mit der Problematik der gynozentrischen Literatur ein deutlicher Pluspunkt ist. Die latente Frauenfeindlichkeit, die von

einigen Schriftstellern und Forschern aufgezeigt wurde (man kann nicht nur über das Weibliche schreiben, weil es nicht seriös und nicht der Aufmerksamkeit wert ist), wird hier ausgehebelt, weil die ganze Welt durch die Augen einer vollständigen Person gesehen wird, aber diese Person ist eine Frau.

Ein Beispiel dafür findet sich in einem der bereits im Text erwähnten späteren Werke, nämlich dem Aufsatz zur reinen Rheingold-Szene. Im Mittelpunkt dieses Textes stehen die wirtschaftlichen und sozialen Probleme. Die Dialoge zwischen Wotan und Brunhilde, dem Göttervater und der Walkürentochter, sind lange Monologe, in denen Gedanken zum Ausdruck kommen, die in verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen kursieren. Brünnhilde wird gegen Ende des Essays zum Schweigen gebracht, sie schläft ein, Wotan hat das letzte Wort, der patriarchalische Diskurs, die symbolische Ordnung, in die sich Brunhilde nie einfügen konnte. Wotan verspottet seine Tochter, auch wegen ihrer Versuche, so zu sprechen und zu schreiben, dass sie gehört wird und von Bedeutung ist: „Sie Jammert ja immer. Warum machst du das? Was tut dir schon wieder weh? Kannst doch einfach schreiben, dann tut dir nichts mehr weh. Nag nag nag!“⁴⁸

Hier spricht die Autorin jedoch abstrakt und nicht aus dem Inneren des Problems heraus, während sie die von der gynozentrischen Literatur aufgedeckten Probleme nahtlos miteinander verwebt und zeigt, wie sie sich aus dem sozialen und wirtschaftlichen Bereich ergeben. Jahrzehnte später befasst sich Jelinek immer noch mit dem Problem des Schreibens von Frauen, mit der Konstruktion der Identität einer Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft. Man kann also der Aussage zustimmen: „Zumindest für die Schriftstellerinnen ist am Ende des 20. Jahrhunderts auch die Tradition weiblichen Schreibens zu einem Fundus geworden, aus dem sie frei wählen können.“⁴⁹ Und für Elfriede Jelinek war diese Literatur teilweise gynozentrische Literatur.

Die gynozentrische Literatur, die während der zweiten Welle des Feminismus aufkam, hatte einen großen Einfluss auf die nachfolgenden Generationen von Schriftstellerinnen. Dies ist bereits ein Hinweis auf eine echte Tradition der Frauenliteratur. Im Rahmen dieser Literatur wurde das Problem der Persönlichkeitsbildung einer Frau im Patriarchat, die Beziehung zwischen Frauen und Schrift, Frauen und der symbolische Raum der Sprache durch das Frauenbild aufgedeckt.

Elfriede Jelinek stand in enger Verbindung zu dieser Tradition, und unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Terminologie könnten einige ihrer Werke, vor allem ihre frühen, als gynozentrisch bezeichnet werden. Elfriede Jelinek ist dieser Tradition entwachsen. Der gesellschaftliche Kontext, in dem Frauen existieren, hat sich verändert, so dass es möglich ist, über die Probleme der Urheberschaft und der Selbstbestimmung von Frauen auf abstrakte, sarkastische Weise zu sprechen, was leider nicht bedeutet, dass eine mögliche Lösung in greifbarer Nähe liegt. In Jelineks Werk können wir einen starken Einfluss der gynozentrischen Tradition erkennen. Nämlich das Interesse an der psychosexuellen Abweichung im Prozess der weiblichen

Identitätsbildung, das Interesse am Thema Frau und Schrift und die symbolische Niederwerfung der Sprache.

Anmerkungen

- ¹ См.: Воротникова, Анна Э.: *Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг.* Воронеж, дис. 2008, с. 8.
- ² See.: Kristeva, Julia: *Women's Time*. In: Kristeva, Julia: *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press 1986, p. 187-213, p. 209-210.
- ³ Ibid, p. 200.
- ⁴ See.: Young, Iris Marion: *Humanism, gynocentrism and feminist politics*. In: *Women's Studies International Forum* 8 (3) 1985, p. 173-183, p. 176.
- ⁵ Ibid, p. 177.
- ⁶ Vgl.: Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000: Eine Literaturgeschichte*. Darmstadt: WBG 2010, S.164.
- ⁷ Young, Iris Marion, *Humanism, gynocentrism and feminist politics*, p. 173.
- ⁸ Ibid, p. 176.
- ⁹ Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics*. In: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory* New York (1985), p.125-143, p. 128.
- ¹⁰ Тлостанова, Мадина: *Деколониальные гендерные эпистемологии*. Москва 2009, с. 85
- ¹¹ Воротникова, Анна Э: *Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг.*, с.339. Übersetzt von der Autorin.
- ¹² Ibid, p. 360. Übersetzt von der Autorin.
- ¹³ See.: Young, Iris Marion, *Humanism, gynocentrism and feminist politics*, p. 181.
- ¹⁴ Гл.: Бужыньска, Анна: *Гендар і квір*. Пер. Святлана Рогач : In: Бужыньска, Анна / Паркоўскі, Міхал Павел: Тэорыя літаратуры XX стагоддзя., S. 457-494, S. 463.
- ¹⁵ Jirku, Brigitte / Wöhl Stefanie: *Ökonomie&Gender bei Jelinek im Spiegel internationaler Entwicklungen. E-Mail-Wechsel zwischen Brigitte Jirku und Stefanie Wöhl*. In: Felber, Silke: KAPITAL MACHT GESCHLECHT: Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender. Wien: Praesens Verlag 2015. (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 12), S. 31-38. S. 35
- ¹⁶ Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franziska, Die Klavierspielerin und Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig 2009, S. 224.
- ¹⁷ Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehr bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S.1.
- ¹⁸ Ebd., S.222.
- ¹⁹ Görtler, Christa: *Schreiben Frauen anders?: Unters. zu Ingeborg Bachmann u. Barbara Frischmuth*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983, S. 66-67.
- ²⁰ Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franziska, Die Klavierspielerin und Die Wand*, S. 329.
- ²¹ Strigl, Daniela: *Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Tod und das Mädchen V*. In: Eder, Thomas (Hg.): *Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 87-102, S.88.
- ²² Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000: Eine Literaturgeschichte*, S. 122.
- ²³ Jirku, Brigitte / Wöhl Stefanie: *Ökonomie&Gender bei Jelinek im Spiegel internationaler Entwicklungen. E-Mail-Wechsel zwischen Brigitte Jirku und Stefanie Wöhl*, S. 33.
- ²⁴ Vgl.: Воротникова, Анна Э: *Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970-1980-х гг.*, с.355.
- ²⁵ Воротникова, Анна Э: *Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970-1980-х гг.*, с.356.
- ²⁶ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen Mitteln*. In: Die Schwarze Botin 21 (1983), S. 149-153. S. 151.
- ²⁷ Meyer, Adolf-Ernst: *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer*. In: Jelinek, Elfriede / Heinrich, Jutta / Meyer, Adolf-Ernst: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Verlag Klein 1995, S. 7-74. S.9.
- ²⁸ Im Abseits. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html, (27.7.2022).
- ²⁹ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Schurkamp 2021, S. 8.
- ³⁰ Jelinek, Elfriede: *Isabelle Huppert in Malina: ein Filmbuch; nach dem Roman von Ingeborg Bachmann ; mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 5.
- ³¹ Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehr bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, S.225.

-
- ³² Strigl, Daniela, *Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Tod und das Mädchen V*, S.89.
- ³³ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I–V: Prinzessinnendramen*. Berliner Taschenbuch Verlag 2004, S.119.
- ³⁴ Ebd. S.115-116.
- ³⁵ Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franziska, Die Klavierspielerin und Die Wand*, S. 334.
- ³⁶ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen 5: Die Wand*. <http://www.elfriedejelinek.com> (27.7.2022), datiert mit 12.6.2002 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: 2002, Theatertexte).
- ³⁷ Strigl, Daniela, *Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Tod und das Mädchen V*, S.95.
- ³⁸ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I–V: Prinzessinnendramen*, S.107.
- ³⁹ Haushofer, Marlen. *Die Wand*. Berlin: List Taschenbuch 2020, S. 128.
- ⁴⁰ Polt-Heinzl, Eveline. *Marlen Haushofers Die Mansarde als Roman des Wiederaufbaus nach 1945*. In: Arlaud, Sylvie (Hg.) u.a. Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: Die Wand und Die Mansarde. Berlin: Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur 2019, S. 159–172, S.165.
- ⁴¹ Haushofer, Marlen. *Die Wand*, S.7.
- ⁴² Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franziska, Die Klavierspielerin und Die Wand*, S.326.
- ⁴³ Ebd. S.327.
- ⁴⁴ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen Mitteln*, S. 151.
- ⁴⁵ Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franziska, Die Klavierspielerin und Die Wand*, S.276.
- ⁴⁶ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, S. 334-335.
- ⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I–V: Prinzessinnendramen*, S.115.
- ⁴⁸ Jelinek, Elfriede: *Rein Gold: ein Bühnenessay*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 188.
- ⁴⁹ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800-2000*, S.204.