



Autorschaft in Elfriede Jelineks Theatertext *Die Wand/Der Tod und das Mädchen V*

Masterarbeit

im Masterstudiengang Germanistik: Literatur und Medien
In der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Verfasser: Qi LI (qi.li@stud.uni-bamberg.de)

Prüferin bzw. Prüfer: Dr. Corina Erk

Zweitprüferin bzw. Zweitprüfer: PD Dr. Phil. habil. Felix Lenz

Datum der Abgabe: 28.08.2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Vorstellung der Theorien und Referenzsystem	7
2.1. Der Begriff der Begriffsperson und seine Anwendung auf Autorschaft	8
2.2. Die Rolle des Autors im Diskurs: Foucault'sche Perspektiven	9
2.3. Philosophische Einsätze von Heidegger in der Analyse	11
2.4. Forschungslücken und Einbeziehung der Metadrama-Perspektive	14
3. Hauptteil: Intertextuelle Analyse der Werke	18
3.1. Dekonstruktion des Mythos und der Vaterfigur	18
3.1.1. Dekonstruktion der Mythologie durch die Darstellung der Figuren	19
3.1.2. Die Vater Figur und Gewalt des Patriarchats	27
3.2. Analyse der Metapher in Der Wand	28
3.2.1. Metapher in dem Blut	29
3.2.2. Metapher in Sonne-Schatten-Feuer	35
3.2.3. Die Wand	44
3.3. Wahrnehmung der Autorinnen über den eignen Stress	62
3.3.1. Aussehen als eine Stressquelle	64
3.3.2. Die Hausfrauliche Arbeit und die Regulation des Patriarchats	71
3.4. Die innere Beziehung unter den Autorinnen – Begriffsperson	78
3.4.1. Autorschaft in autobiographischer Fiktion und fiktionaler Autobiographie	79
3.4.2. Begriffspersonen unter den Autorinnen durch Intertextualität	80
4. Schlusswort	83
5. Literaturverzeichnis:	85

1. Einleitung

Was ist eigentlich Autorschaft? Deutet dieses Wort auf das Autor-zu-sein hin oder eher eine soziale Anerkennung als einen Autor zu gewinnen? Wenn so der Fall ist, dann was machen einen ein Autor? Dass man schreibt? Dass dieses von jemandem Geschriebene veröffentlicht und dann auch gelesen wird? Dann wie ist der Fall bei den Autorinnen? Wenn Autorschaft tatsächlich gibt, dann wo entsteht ihre Autorschaft?

Die Bedeutung von Autorenschaft lässt sich in zwei unterschiedlichen Richtungen interpretieren. Einerseits könnte sie darauf hinweisen, dass jemand als Autor anerkannt wird, während andererseits die eigentliche Frage aufkommt, was es bedeutet, ein Autor zu sein. Ist es schlicht das Schreiben von Texten, die dann veröffentlicht und gelesen werden? Diese Fragen erhalten jedoch eine besondere Komplexität, wenn es um Autorinnen geht.

Über Jahrhunderte hinweg wurde das weibliche Schreiben herabgesetzt, wie es der Titel und die Inhalte von Johanna Russ' Buch *How to Suppress Women's Writing* verdeutlichen. Die weibliche Autorschaft wurde in der Geschichte des Schreibens oft zu disziplinierten Objekten des Diskurses gemacht. Selbst im Theatertext und in vielen anderen Werken tritt das Motiv der Gewalt auf. „Das Opfer des männlichen Tiers führt bei den Protagonistinnen zu einer Reflexion über das phallische Prinzip der Macht: Sich als Frau Macht anzueignen, kommt der Sehnsucht gleich, den Phallus zu »haben«.“¹ Das Schreiben an sich im Hintergrund des patriarchalischen Diskurses bildet ein Ursprung des Stresses auf den Autorinnen.

Autorinnen sind in einer besonderen Position, da sie oft als "die Anderen" betrachtet werden. Ihre Werke werden häufig unterschätzt und ihre Autorschaft abgewertet. In dieser Hinsicht ist es lohnenswert, eine eingehende Untersuchung der weiblichen Autorschaft vorzunehmen. Autorschaft bedeutet nicht nur eine potenzielle Quelle von Druck, sondern kann auch Trost bieten, neben der Schaffung von Diskursräumen. Die Trosterfahrung ist im weiblichen Schreiben präsent – eine Tradition, die unter Autorinnen weitergegeben wird. Diese Masterarbeit zielt darauf ab, die Autorschaft von österreichischen Schriftstellerinnen wie Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, und der englischsprachigen Autorin Sylvia Plath zu beleuchten. Diese Autorinnen finden ihren gemeinsamen Anknüpfungspunkt im Werk *Die Wand* von Elfriede Jelinek. Beim Lesen dieses Dramas werden Leserinnen und Leser herausgefordert, die oben genannten Fragen zu berücksichtigen und in ihren Text einzubeziehen. Innerhalb dieses Werks finden sich die Lesenden in einem Weiblichkeitsmythos wieder, während Jelineks hoch allegorischer und andeutungsvoller Dramatext Raum für Reflexion über Autorschaft bietet. Dabei gilt die Hypothese die Arbeit

¹ Arteel, I. Das Werk. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek Handbuch. Wien: Praesens Verlag 2013, S.174-185. S.178

durch: Dass die Protagonistinnen in selbstreflexiven Werken der Autorinnen die Rolle der Begriffspersonen spielen, um ihre Autorschaft darzustellen und die Mischung zwischen den Autorinnen in Realität und ihren Begriffspersonen zusammen als die Begriffspersonen für Jelinek gelten.

Das Drama *Die Wand* ist das letzte Stück der Sammlung *Der Tod und das Mädchen*, von Jelinek als "Prinzessinnendrama" bezeichnet im Vergleich zu den "Königsdramen" Shakespeares.² Die Protagonistinnen der anderen fünf Stücken sind Schneewittchen, Dornröschen, Rosamunde, Jackie (Jacqueline Kennedy); die Prinzessinnen in Märchen und aus einem politischen Sinn. Die Figuren in Dramolett *Der Wand* werden als „Inge“ und „Sylvia“ genannt, die sich mit den beiden Autorinnen, Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann beziehen; und diese beiden Autorinnen lassen sich als die Prinzessinnen im literarischen Feld betrachten. Trotzdem ist *Die Wand* das einzige Stück, dessen Titel nicht nach den Namen der Heldinnen gemacht wird, sondern nach einem Gegenstand und sein Motiv. Deswegen soll der Gegenstand als das, was in diesem Stück zum Zentrum der Erkenntnis über das Stück geschoben wird.

In diesem Dramolett wird wenige Handlung oder Tätigkeit entworfen: Im ersten Akt kastrieren die Figuren einen Widder und kocht sein Blut als Blutsuppe; in diesem Prozess tauschen sie ihre Gedanken über den Gegenstand Die Wand über alltägliche Haushaltsszenen aus. Im zweiten Akt beginnen die Figuren damit, eine Blutsuppe für den Verstorbenen zu kochen und die Wand bzw. den Berg zu erklimmen, um den Gestorbenen im Totenreich diese gekochte Suppe aus dem Blut des Widders zu liefern, damit ihnen von der Seherin die Wahrheit mitgeteilt zu bekommen. Sie ärgern sich darüber, dass die verstorbenen Vorgänger nicht auf ihre Rufe reagieren. Letztendlich treffen sie auf den Felsen ein Wesen und essen zusammen das Gekochte. Das Dramolett endet sich mit zwei Absätzen aus der *Theogonie* des Hesiod. Es ist merkwürdig, wie stark *Die Wand* auf Mythen zurückgreift, u.a. indem die Figuren mythologisiert werden. Das bedeutet, dass die Figuren in einem Kontext präsentiert werden, der sie mit mythologischen Charakteren vergleicht und durch Intertextualität interpretiert werden kann. Hoffentlich würde es erfolgreich diese Hypothese in dieser Arbeit erläutern: dass die Figuren allegorisch als Versinnbildlichung sowie die Repräsentanten der abstrakten Begriffe betrachtet werden können. Das Entschlüsseln dieser Sinnbilder und Metapher aus einem intertextuellen Perspektiv spielt eine entscheidende Rolle durchaus den Analysen der Arbeit. Intertextualität wird auch durch die Werke der anderen Autorinnen hergestellt, durch die Jelinek ihre Reflexion über Autorschaft präsentiert.

² Jelinek, E.: *Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen*. Berlin 2013.

Darüber hinaus, Um die Wahrnehmung der Autorschaft von Autorinnen zu analysieren, werden auch ihre autobiografischen oder autobiografisch-fiktiven Werke berücksichtigt, in denen die Selbstwahrnehmung als Autorin präsent ist. Daher würde es in dieser Arbeit analysiert, dass die Reflexion von Jelinek über die Autorschaft basiert auf den Selbstreflexionen der vorherigen Autorinnen, indem sie in den beiden Werken, *Malina* und *Der Glasglocke*, scharfen Kritik über sich selbst üben. Die beiden Werke werden als autobiographische Fiktion und fiktive Autobiographie genannt und thematisieren weibliches Schreiben und persönliche Lebensdilemmata durch einen Rückblick auf der Vergangenheit der Autorinnen, wodurch Autorschaft präsentiert wird. In einem Vergleich zwischen den Darstellungen der Selbstbetrachtung und dem Gerede in *Der Wand* lässt sich Jelineks eigne Anschauung über diese Selbstbetrachtung entdecken. Mit anderen Worten, es geht um die Wahrnehmung von Jelinek über ihre literarischen Vorgängerinnen im Vergleich zu deren Selbstwahrnehmung. Inzwischen wird die Grenze zwischen Fiktionen und Realität sowie auch die Bezüge zwischen Autor-Figuren gehandelt. Zusätzlich stammt der Titel aus Marlen Haushofers Roman *Die Wand* aus dem Jahr 1963. Es handelt von einer Frau, die plötzlich feststellt, dass eine durchsichtige Wand zwischen ihr und dem Rest der Welt steht. Fortan lebt sie in Isolation und erzählt von ihren Erfahrungen in der Natur mit ihren Haustieren. Die Geschichte wird aus der Ich-Perspektive erzählt, was das Gefühl der Einsamkeit und die Haltung zur menschlichen Gesellschaft deutlich hervorhebt. Die wiederholte Beschreibung von Gegenständen und die Verwendung ähnlicher Metaphern tragen dazu bei, in einer impliziten Art und Weise die entgegengesetzten Hindernisse im Lebenszustand und aus den Lebenserfahrungen der Autorinnen zu verkörpern und literarisch versinnbildlichen. Die Weitergabe der Autorschaft sowie auch eine weibliche literarische Tradition wird ebenfalls durch diese Intertextualität etabliert. Hierbei steht die Beziehung zwischen der Subjektivität fiktiver Figuren in literarischen Werken und den Autorinnen im Fokus der Analyse.

Auf der Basis dieser Treffpunkt gilt diese Arbeit überwiegend eine Arbeit mit einem Fokus auf der intertextuellen Analyse, indem sie in drei Kapitel verfasst würde. Im ersten Kapitel werden die Metapher in den Figuren und den Gegenständen analysiert, bzw. welche Andeutungen enthalten die dargestellten und geschilderten Figuren und Gegenstände. Durch einen Vergleich zwischen den beiden Figuren und den Figuren in Mythologie würde analysiert, wie den Charakter der mythologischen Figuren auf den beiden Figuren in *Der Wand* projiziert wird und unter welchen Diskurs einen Charakter durch das Gerede präsentiert wird. Deswegen würde zunächst den metaphorischen Charakter der Figuren erläutert. Danach würden auch die angedeuteten Sinne in den drei Gegenständen, das Blut/ Blutsuppe, die

Trinität Sonne-Feuer-Schatten sowie auch der Kerngegenstand die Wand analysiert. Dadurch würde hoffentlich das Dramolett expliziter durch diese Dekonstruktion fassbarer sein und in Jelineks Anschauung der Autorschaft in der Wand ebenfalls einen Einblick haben können.

Danach im zweiten Kapitel würde die Autorschaft würde weitgehen über die Treffpunkte in den Motiven aller drei Werken analysiert. Wenn wir Autorschaft als den Prozess des Werdens einer Autorin und die Hindernisse, die die Autorinnen in diesem Prozess begegnet haben, analysieren, wird das Motiv der Regulation aus dem Patriarchat auffällig. Die Disziplinierung und Regulation bestehen in diesen drei Aspekten im Alltag: Stressmachen durch die Ästhetik der Aussehen, bzw. eine Regulation über die Visage als einer Autorin; Pflicht für den Haushalt als eine Hausfrau; und auch insbesondere in einer Vaterfigur, die mit dem Sterben zusammengesetzt wird. Bei der Analyse des ersten Punkts wird das Schreiben und die Aussehen der Autorin verbunden: Autorschaft umfasst nicht nur das Schreiben als Beruf, sondern auch bringt die Beobachtung und Bewertung von Seiten des Publikums mit sich. Das Schreiben wird labilisiert, wenn Autorinnen darauf warten, dass ihre Werke vom Publikum positiv akzeptiert und bewertet werden. Diese Erwartung erzeugt bei den Schriftstellerinnen einen zusätzlichen Stress und motiviert sie dazu, ein bestimmtes Image als Schriftstellerin zu schaffen. Die Frage, wie sie sich vor einem Publikum verhalten sollen und wie sie von anderen wahrgenommen werden möchten, spielt hierbei eine bedeutende Rolle. Das zweite Motiv taucht auf als eine alltäglich gewöhnliche Tätigkeit auf und wird als ironische Allegorie zum Schreiben analysiert. Der Stress aus der Selbstdisziplinierung könnte in den autobiografischen Werken auch als ein Faktor für die thematisierten Selbstmorde betrachtet werden. Wenn wir *Malina* und *Die Glasglocke* lesen, zeigt sich, dass dieser innere Konflikt in vielen Fällen eine der Ursachen für solch tragische Entwicklungen sein könnte. Die Wand gilt dabei als ein Treffpunkt in den drei Werken, indem dieser Gegenstand Bezug zum Sterben bzw. Verschwinden nimmt.

Alle diese drei Aspekte sind das, was die Autorinnen sowie auch anderen Frauen (wie es von Jelinek in Nachwort zu *Malia* kommentiert und kritisiert wird, dass die Frauen eine Einheit machen und es in diesem Roman die Gewalt auf den Frauen präsentiert wird). Die sind alle Aspekte, die sowohl in allen drei Werken präsentiert werden; es würde dabei ebenfalls einen Vergleich über die Darstellungsweise dieser Motive in allen drei Werken durchgesetzt. Es wird gehofft, dass durch diese Untersuchung eine tiefere Analyse ermöglicht würde, welche inneren Konflikts und Stress aus dem patriarchalischen Diskurs die Autorinnen wahrgenommen haben, und wie sie ebenfalls von dem Diskurs wahrnehmen werden lassen.

Im dritten Kapitel orientiert sich die Analyse an den inneren Bezügen unter den fiktiven Figuren und den Autorinnen, wie und warum die literarisch fiktiven Figuren die Begriffspersonen zur Deutung der Autorschaft oder die Ansichten der Autorinnen beitragen können. Trotzdem wenn die Mischung der Autorinnen und der Protagonistinnen ihrer selbstreflexiven Werke durch Intertextualität verfasst wird, dann werden sie ein Zeug, um die Autorschaft in den neuen Werken zu läutern. Dadurch muss man die Grenze zwischen Fiktion und Realität neu definieren und die Ereignisse und Phänomene der Realität ebenfalls eine Art literarisch fiktiv verarbeitet werden. Darüber hinaus würde es in diesem Kapitel ebenfalls sich um die Subjektivität der AutorInnen in den selbstreflexiven Werken handeln, wie es bei Foucault in seinem Stück *Was ist Autor?* Argumentiert wird, dass die Subjektivität der Autorinnen durch das Schreiben zu den fiktiven Figuren geopfert werden sollen, weil die AutorInnen nur durch das Werk als Autor von dem Publikum kennengelernt würden; d.h., Autorschaft kommt nur durch das Werk und dessen Anerkennung von Publikum etabliert würde. Trotzdem soll man dieses Phänomen nicht als einen Ersatz der Subjektivität der AutorInnen von den der Protagonistinnen kommentieren, weil die Autorschaft zirkulierend davon entsteht, dass das Publikum die Schreibenden ebenfalls auf der Basis des Werks kennen und die Protagonisten der selbstreflexiven Werke als einen Doppelgänger zu den Autoren halten können. Damit lässt sich von diesem Aspekt ausgehen diese Arbeit als eine analytische Arbeit der Metafiktion, bzw. im Fall dieser Arbeit, Metadrama betrachten.

Trotz zahlreicher bereits existierender Forschungsbeiträge und Literatur über Jelineks Dramen und Dramolette, wie sie bereits im *Jelinek Handbuch* zusammengefasst wurden, bietet das Dramolett *Die Wand* Raum für weitere potenzielle Interpretationen. Auf der einen Seite kann es als das letzte Werk der Prinzessinnendramen betrachtet werden, das als Verbindungsglied zwischen diesen und dem Königindrama *Ulrike Maria Stuart* fungiert. Darüber hinaus bietet es eine gute Gelegenheit, Einblick in Jelineks Auffassung von Autorschaft zu gewinnen, trotz ihres ironischen Sprachstils. "Die Wand" stellt eine reiche Ressource dar, um die inneren Bezüge zwischen Jelinek und anderen österreichischen Autorinnen wie Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer zu entdecken. Es dient auch als radikales Beispiel für metadramatische Stücke der Postmoderne, indem es ein stereotypisches Bild von Autorinnen präsentiert und die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen lässt. Daher sollte *Die Wand* nicht nur aus literarischem, sondern auch aus philosophischem Kontext betrachtet und analysiert werden.

Beispielsweise in der Arbeit von Frau Bärbel Lücke steht Jelineks Dekonstruktion der Philosophie des Patriarchats und die Subjektivität der Autorinnen zentristisch.³ Frau Daniela Strigl legt den Schwerpunkt auf der Intertextualität zwischen *Der Wand* und dessen gleichnamigen Roman von Marlen Haushofer,⁴ die gleichzeitig auch eine Figur im Dramolett ist Frau Rita Svandrlik untersucht in ihrem Beitrag über die Intertextualität zwischen Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek wird ebenfalls über die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit⁵. Frau Evelyn Annuß hat die Andeutungen im Entwurf der Jelinek Homepage mit dem Text *Der Wand* hervorgehoben.⁶ Auch wenn in der Analyse von Herrn Peter Clar nicht einbezogen wird, konzentriert er in der Arbeit „*Was bleibt ist fort*“ auf der Analyse der Autorinnen Figuren in Jelineks Dramastücken.⁷ Noch eine wichtige Grundlage für diese Arbeit bildet die Forschung von Michèle Pommé, die in ihrer Dissertation die Autorschaft und Bezugnahmen zwischen Jelinek und Bachmann untersucht hat, wobei auch das Dramastück einbezogen wurde. Pommé argumentiert, dass die Figuren Inge und Sylvia in *Die Wand* gleichzeitig auf die beiden realen Autorinnen sowie auf die fiktiven Figuren in den Werken *Malina* und *Die Glasglocke* verweisen. Diese beiden literarischen Schöpfungen werden von ihr als Formen autobiographischer Fiktion bzw. fiktiver Autobiographie betrachtet. Somit wird die "Wand" bei Pommé als eine metaphorische Barriere zwischen Realität und Fiktion interpretiert. Neben der vielfältigen Analyse der Motive wird *Die Wand* ebenfalls mit vielfältigen Theorien oder theoretischen Methoden interpretiert: Bei Bärbel Lücke wird die Identität der Autorinnen, bzw. die Präsentation der Autorschaft mit Einsätzen von Derrida durchgeführt. Solibbake setzt die Stücke in *Der Tod und das Mädchen* mit Benjamin'sche Argumente aus. Geschweigen von den zahlreichen Analysen des Dramoletts mit den Auffassungen mit Heidegger und Roland Barthes.

Bemerkenswert ist, wie dieses Dramolett sowohl in Bezug auf die weibliche Autorschaft als auch auf die literarische Tradition der österreichischen Autorinnen eine bedeutende Rolle spielt. Obwohl es bereits umfangreiche Forschung zur weiblichen Autorschaft und den Auseinandersetzungen zwischen Elfriede Jelinek und anderen Autorinnen gibt, ist die

³ Vgl. 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 leser* 1 (2004): 22—41.

⁴ Vgl. Strigl, Daniela: *Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V**, in: *Modern Austrian Literature* 39, Wien 2006. S. 73-96.

⁵ Vgl. Svandrlik, Rita (2012): „Ich spreche nicht Menschen“. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen“. In: Franciszek Grucza/ Stowarzyszenie Germanistów Polskich/ Silvia Bonacchi (Hg.): *Mensch – Sprachen – Kulturen*. Warszawa: Wydawnictwo Euro-Edukacja, 2012. S. 342 – 355.

⁶ Vgl. Annuß, Evelyn: *Spektrn. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand**. in: *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*, Janke Pia (Hg.), S.34-59.

⁷ Vgl. Clar, Peter: 'Was bleibt ist fort'—Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen. Über: <http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-istfort.pdf>, 2007.

Analyse des Dramatexts *Die Wand* noch nicht ausreichend erforscht. Bei der Untersuchung dieser weiblichen Autorschaft bietet *Die Wand* die Möglichkeit, folgende Fragen zu beleuchten: Welche Rolle spielen die fiktiven Figuren bei der Betrachtung ihrer Autorinnen? In welcher Position stehen die fiktiven Figuren in einem selbstreflexiven Werk, und wie werden sie von anderen Autorinnen präsentiert? Woher entsteht die Autorschaft in einem selbstreflexiven Werk, oder allgemein in einem Werk, in dem die Umstände der Autorinnen reflektiert werden? Und kann man Autorschaft als philosophische Ansichten betrachten? In dieser Analyse werden all diese Begriffe und Fragestellungen behandelt.

2. Vorstellung der Theorien und Referenzsystem

Ein zentrales Instrument der Analyse wird die Auseinandersetzung mit den philosophischen Werken von Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* In diesem Werk wird es über die Begriffe, insbesondere die Entstehung eines philosophischen Begriffs gehandelt, bei der Analyse über die Autorschaft wird die Funktion der „Begriffsperson“ verwendet. Mit diesem Einsatz kann diese Arbeit hoffentlich die Handlung um die Subjektivität bei Foucault in *Was ist ein Autor?* widersprüchlich argumentieren. Es scheint jedoch eine Mischung der Forschungsmethode zwischen Philosophie und Literatur, aber Jelinek ist eben eine Autorin, die gern philosophische Ansätze durch eine literarische Art und Weise schreiben. Vor der unmittelbaren Auseinandersetzung mit diesem Begriff lässt sich Jelineks Auseinandersetzung mit Philosophie in Rücksicht nehmen. Wie es bei Bärbel Lücke in einer ihrer Literatur über *Die Wand* aus einem Interview von Jelinek zitiert und bei ihrer Analyse widerspiegelt, dass Jelinek eben philosophisch und „verarschen unter anderem die Philosophie Heideggers“⁸. Die Kommentare und einer Art Absicht beim Schreiben legen es fest, dass dieses Dramolett nicht nur aus einem literarischen Aspekt analysiert wird, sondern auch philosophische Einsätze mit eingepackt würden. D.h., in dieser Arbeit wird ebenfalls erläutert, wie die philosophischen Begriffe und Konzepte dekonstruiert werden.

Dieselbe Analyse wird neben Bärbel Lücke auch nicht verbreitet, u.a. bei Michèle Pommé in ihrer Dissertation erwähnt. Daher wird gehofft, einen detaillierten Einblick anzubieten, wie Jelinek in *Der Wand* diese Dekonstruktion begeht. Der Fokus liegt u.a. bei der Dekonstruktion Platons Höhlengleichnis, Unterdrückung auf den Frauen aus

⁸ „Im E-mail-Interview mit Matthias Dreyer weist Elfriede Jelinek auf die besondere Programmatik dieses Titels hin, wenn sie sagt: „Diese kleinen Texte sind ja zum Teil sehr philosophisch, sie verarschen unter anderem die Philosophie Heideggers, denn die Gebiete, aus denen die Frau am gründlichsten ausgeschlossen ist und war, sind: das Denken und die Musik.“ Zitiert aus: 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 leser 1* (2004): 22—41. Zit. Von: Dreyer, Matthias, E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Deutsches Schauspielhaus in Hamburg 2002/3, N° 29

Phallogozentrismus sowie auch eine parodische und andeutende Praxis mit Heideggers Auffassungen in *Wozu Dichter?* und *Der Ursprung des Kunstwerks*.

2.1. Der Begriff der Begriffsperson und seine Anwendung auf Autorschaft

Ein zentraler theoretischer Ansatz, der in der Analyse verwendet wird, ist der Begriff der "Begriffsperson" des französischen Philosophen Gilles Deleuze aus seinem Werk *Was ist Philosophie?* Dieser Begriff dreht sich um die Frage des Ichs und spiegelt sich in den Schriftstellerinnen wider. In *Was ist Philosophie?* wird der Begriff der Begriffsperson wie folgt beschrieben: „Der Begriffsperson ist das Werden oder das Subjekt einer Philosophie, die für die Philosophen gilt. [...] In philosophischen Aussageakt tut man nicht etw., indem man es ausspricht, sondern man macht die Bewegung, indem man sie denkt, vermittelt einer Begriffsperson.“⁹ Ursprünglich diente der Begriff der Begriffsperson dazu zu erklären, wie ein philosophischer Begriff entsteht und wie das Denken eines Philosophen funktioniert. Das Denken wird hierbei von den Denkenden isoliert. Deleuze betont, dass "Das Denken selbst die Verteilung des Denkens unter Freunden verlangt. Das sind keine empirischen, psychologischen oder gesellschaftlichen Bestimmungen mehr, sondern Fürsprecher, Kristalle oder Keime des Denkens."¹⁰ Das Denken steht den Denkenden nicht zur Verfügung, sondern es lässt die Denkenden und ihre Begriffspersonen miteinander in Gespräch treten, wodurch die Denkenden ihren eigenen Standpunkt auf der philosophischen Immanenz entwickeln. Das Dialoghalten wird zur Bewegung, die von den Begriffspersonen ausgeht.

Die verfasste Begriffsperson, wie sie in den literarischen Werken präsentiert wird, stellt die philosophischen Begriffe und Konzepte eines Autors dar. In den Originalfiguren finden Denkende und Autoren die Phänomene, die sie anregen und zur Schreibinspiration werden. Ein Beispiel hierfür ist Sokrates in den platonischen Werken. Die Begriffspersonen nehmen "eine neue Existenz an, und zwar zu Bedingungen, die dem Denken zum Zwecke seiner Ausübung mit diesem oder jenem Beispiel immanent sind."¹¹ Bevor eine Begriffsperson zur Entstehung eines Begriffs beiträgt, bietet sie bestimmte Merkmale an, die von Denkenden und Autoren aufgenommen werden. Dies ermöglicht es, den Begriff der Begriffsperson auch in der Literaturanalyse im Kontext der Autorschaft von Schriftstellerinnen zu nutzen. Autorschaft entfaltet sich im Prozess der Handlungen oder Dialoge, wobei die Autorschaft eines Autors durch seine einzigartige Schreibweise, die Anwendung von Sprache, seine Erfahrungen und Wahrnehmungen in der Umgebung, seine Weltanschauung sowie seine

⁹ Deleuze, G., Guattari, F./ ins Deutsche übersetzt von Vogl J.: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. (6. Auflage). S. 73

¹⁰ Ebd. A.a.O., S.76

¹¹ Ebd.

Reflexionen über Motive und die Vergleiche zwischen seinen eigenen Erlebnissen und den Handlungen der Figuren geformt wird.

In diesem Zusammenhang übernehmen die Ich-Erzählerinnen, die gleichzeitig Protagonistinnen der autobiografischen Romane sind, die Rolle der Begriffspersonen für ihre Autorinnen. Dies geschieht neben dem Paar der erzählenden Autorinnen in *Der Wand* und deren Autorin Jelinek. Die Analyse dieses Aspekts wird im Verlauf dieser Arbeit vertieft, indem Einbeziehung des Begriffs der "Begriffsperson" von Deleuze eine tiefere Analyse der Autorschaft ermöglicht. Diese Analyse erfolgt durch die Untersuchung und Interpretation der Beziehungen zwischen den Autorinnen sowie zwischen den fiktiven Figuren und ihren Schöpferinnen. Dabei werden Verweise, Parallelen und intertextuelle Bezüge analysiert, um eine umfassende Einsicht in die Dynamik der Autorschaft und der Identitätsschaffung in Jelineks Werk zu gewinnen. Dieser Ansatz eröffnet neue Perspektiven und trägt dazu bei, das Zusammenspiel von Realität, Fiktion, Autorschaft und Identität in *Die Wand* zu erhellen. Die Analyse des Dramatexts führt zwangsläufig zur Auseinandersetzung mit der Intertextualität, die wiederum eine Analyse der literarischen Räume innerhalb und außerhalb des Werks beinhaltet. In diesem Kontext fließt die Forschung von Kricsfalusi über metadramatische Theaterstücke der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur ein.

2.2. Die Rolle des Autors im Diskurs: Foucault'sche Perspektiven

Eine bedeutende theoretische Perspektive zur Unterstützung dieser Analyse stammt aus dem Essay von Michel Foucault *Was ist ein Autor?* In diesem Vortrag wird betont, dass dem Autor Autorschaft zugeschrieben wird, und diese Zuschreibung wird durch einen Prozess der Literaturkritik komplex gemacht.¹² Demnach bedeutet es, ein Autor zu sein, nicht nur ein Werk zu schreiben, sondern auch vom Publikum als Autor anerkannt zu werden. Der Autor wird von seinem Werk "getötet", indem er die Rolle des Abwesenden im Schreibprozess einnimmt. Seine Identität verschwindet hinter seinen Schöpfungen, und dieser Verschwindensakt ist der Literaturwissenschaft und Philosophie wohl bekannt.¹³ Autorschaft impliziert, dass die Werke mit dem Namen des Autors verbunden sind und daher die individuellen Charakteristika des Autors verschwinden. Diese Zuschreibung weist darauf hin, dass zwischen den Werken und den Autoren eine Ordnung des Diskurses besteht. Ein Individuum schreibt auf Grundlage eines Diskurses, den Foucault als "Alter Ego"¹⁴ bezeichnet.

¹² Vgl. Foucault M.: Was ist ein Autor? In: M. F.: Schriften zur Literatur. Defert, D./ Ewald, F. (Hg.) Aus dem Französischen übersetzt von Bischoff, M., Gondek H.-D. und Kocyba, H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. (= stw. 1675.) S. 234-270. Hier: S.243

¹³ Vgl. Ebd. A.a.O., S.239

¹⁴ Ebd. A.a.O., S. 250

Die Beziehung zwischen den drei analysierten Schriftstellerinnen kann im Rahmen dieses Arguments interpretiert werden, insbesondere in Bezug auf die Schaffung eines Diskurses und einer Tradition der Frauenliteratur. Gemäß Foucault deutet der Autorennamen auf einen Zwischenzustand hin, der sowohl eine Beschreibung als auch eine Bezeichnung ist. Ein Individuum wird als Autor charakterisiert und von der Gesellschaft anerkannt, weil es als die Person beschrieben wird, die die Werke geschrieben hat; und diese Werke wird dann unter ihrem Namen bezeichnet. Der Autor präsentiert sich durch die Zeichen, die in einem bestimmten Diskurs bestehen, deswegen sind die Autoren beim Schreiben abwesend, auch wenn sie ihre eigenen Punkte „auf einer bestimmten Ebene seines Denkens oder seines Verlangens, seines Bewusstseins oder seines Unterbewusstseins“ geben¹⁵. Mit dieser Anerkennung weist der Autor auf eine spezifische Art der Charakterisierung des Diskurses hin: „[...] eine Rede, die auf eine bestimmte Weise rezipiert werden muss und die in einer gegebenen Kultur einen bestimmten Status erhalten muss.“¹⁶ Eine ähnliche Argumentation verfolgt Rita Felski in ihrem Werk *Uses of Literature*, in dem sie betont, dass Literatur dem Publikum zeigt, was abwesend sei.¹⁷ Was Foucault jedoch nicht explizit analysiert hat, ist, wie ein Individuum als Autor charakterisiert wird, insbesondere bei Autorinnen.

Während männliche Autoren oft ihrer eigenen Schreibtradition folgen können, schaffen Autorinnen ihre eigene Tradition. Die Autorinnen der gotischen Novellen in den 18. Und 19. Jahrhunderten würden durch Pseudonym ein „androgynous neutrality“ schaffen, damit sie „presenting themselves as male.“¹⁸ Dabei verleugneten sie ihren weiblichen Charakter, der von gesellschaftlichen Normen diszipliniert wurde, und spielten nur die Rolle der Künstlerin.¹⁹ Weibliche Individuen standen oft im Schatten männlicher Autoren und mussten sich dennoch den patriarchalischen Plotvorgaben unterordnen, was zu einer der „schizophrenia of Authorship“²⁰ führte. Dies offenbarte ein Paradox zwischen dem Streben nach Autorinnenschaft und der Teilnahme an einem patriarchalischen Diskurs. Die Zuschreibung der Autorinnenschaft geht einher mit einer „Dis-ease“, einem Stress, der wegen ihrer eigenen Biologie gesellschaftlich determiniert werde.²¹

Wenn Autorinnen schreiben, verbergen sie sich oft hinter Anonymität und übertragen ihre eigenen Erfahrungen auf die Figuren in ihren Werken. Ihr Stress und ihre Wut im Hinblick

¹⁵Ebd., A.a.O., S, 249

¹⁶ Ebd. A.a.O., S. 245

¹⁷ Felski, R. (2008). Enchantment. In *Uses of Literature*, R. Felski (Ed.).

<https://doi.org/10.1002/9781444302790.ch2>

¹⁸ Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979. S.26

¹⁹ Ebd., A.a.O., S.71

²⁰ Vgl., ebd. A.a.O., S.69

²¹ Vgl., ebd. A.a.O., S.54

auf den patriarchalischen Diskurs manifestieren sich im Charakter der Figuren, den Innovationen des Plots und anderen sprachlichen Mitteln wie indirekter Rede oder der Anwendung einer Ich-Perspektive. Diese implizite Darstellung ihres eigenen Dilemmas wird zu einem Teil des weiblichen Schreibens und einem bedeutenden Merkmal der weiblichen Autorschaft. Wenn der eigene Körper ein Hindernis für das Schreiben darstellt, wird diese unbewusste Nervosität zu einer „Dis-ease“ und einem wichtigen, wenn auch indirekten, Motiv der weiblichen Autorschaft. Dieses Motiv findet sich in den Figuren der Werke wieder, die sowohl die individuelle Identität der Autorinnen als auch ihren Stress tragen. Die Figuren dienen als Vermittler der Autorschaft für Leserinnen und Forscher. In dieser Hinsicht wird auch die Beziehung zwischen Autorinnen und ihren Figuren, sowie das Handlungsmodell zwischen ihnen, zu einem wichtigen Thema in dieser Arbeit.

2.3. Philosophische Einsätze von Heidegger in der Analyse

Ein zentrales Instrument der Analyse wird die Auseinandersetzung mit den philosophischen Werken von Martin Heidegger sein, insbesondere seinen Essays *Wozu Dichter?* und *Der Ursprung des Kunstwerks*. In diesen beiden Texten stehen die Begriffe Wahrheit und Erkenntnis im Mittelpunkt. Die Entscheidung, diese Werke in der Analyse zu zitieren, beruht darauf, dass sowohl Jelinek als auch Bachmann sich intensiv mit den Konzepten von Heidegger auseinandersetzen. Insbesondere Jelinek thematisiert in ihren Texten und Essays Heideggers Philosophie, wobei sie seine Ideen kritisch betrachtet und diese im Kontext von Geschlechterverhältnissen und der Rolle der Frau analysiert. Sie wirft Fragen nach Machtstrukturen, Hierarchien und dem Verständnis von Weiblichkeit in Heideggers Werk auf. Auch existenzielle Fragestellungen und das Konzept eines "authentischen" Daseins, die in Heideggers Philosophie eine wichtige Rolle spielen, werden von Jelinek kritisch hinterfragt. Die Verwendung der Begriffe Wahrheit und Erkenntnis in der Analyse des Textes *Die Wand* erfolgt insbesondere bei der Darstellung der Autorschaft und der Beziehung zwischen den Autorinnen und dem Lesepublikum sowie auch bei der Ironie auf die Heidegger'sche Begriffe. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass Jelinek keine einfache Zustimmung zu Heidegger zeigt, sondern seine philosophischen Konzepte als Ausgangspunkt für ihre eigenen Untersuchungen und künstlerischen Ausdrucksformen nutzt. Sie dekonstruiert seine Ideen, um neue Perspektiven und Interpretationen zu ermöglichen, wie beispielsweise tauchen die Begriffe „das Zeug“ oder „das Ding“ in *Die Wand* auf, um die Männlichkeit, bzw. den Phallus ironisch dekonstruiert.

Die Essays *Wozu Dichter?* und *Der Ursprung des Kunstwerks* sind zentral in Heideggers philosophischen Einsätze. Beide sind in der Gesamtausgabe *Holzwege* gesammelt, wobei

ersterer 1950 und letzterer 1935 veröffentlicht wurde. *Der Ursprung des Kunstwerks* betont, dass Kunstwerke eine eigenständige Wirklichkeit besitzen, die über das materielle Vorhandensein von Objekten hinausgeht. Kunstwerke enthüllen eine Wahrheit, die für die menschliche Existenz von zentraler Bedeutung ist. Der Essay erforscht ebenfalls die Rolle des Künstlers bei der Erschaffung eines Kunstwerks und wie dieser durch sein Schaffen eine Verbindung zur Wahrheit herstellt. Heidegger betont die Notwendigkeit, Kunstwerke in ihrer ursprünglichen Kontextualität zu betrachten, anstatt sie auf ästhetische Betrachtung zu reduzieren. Hierbei werden die KünstlerInnen zu denjenigen, die bestimmte Gegenstände durch ihre eigene Erkenntnis bearbeiten und dann dem Publikum übergeben, und enthüllt dabei die Verbindung des „Dings“ zur Welt, durch die Darstellung des Objekts wird es nicht mehr ein Zeug eines Individuums, sondern zurück zu seiner Verdinglichung zurückkehrt, was Heidegger als Behütet-Werden des In-der-Welt-Sein durch das Zeug bezeichnet.²² Durch ein Werk wird dieses Sein dargestellt, bzw. wodurch dieses Zeug zustande kommt, aufgerufen, und wird als die Wahrheit des Zeugs genannt:

„Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein.

[...] Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit *ist*. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus.“²³

Heidegger betont dabei, dass die Wahrheit, die ein Kunstwerk enthüllt, nicht als abgeschlossenes und endgültiges Ergebnis betrachtet werden sollte. Vielmehr ist sie ein Prozess des kontinuierlichen Sich-Offenbarens. Jeder Betrachter kann auf seine eigene Weise zur Erschließung der Wahrheit beitragen und sie auf individuelle Art und Weise erfahren. Das Kunstwerk dient bei Heidegger als ein Weg oder ein Zugang zur Wahrheit, durch dessen Enthüllung die Betrachter eine Verbindung zu ihrer eigenen Existenz herstellen können. Der Künstler bringt seine eigene Erkenntnis und Perspektive in das Kunstwerk ein und schafft somit einen Raum, in dem das Publikum seine eigenen Verbindungen zur Welt herstellen kann. Während des Betrachtens des Werks lenken die Zuschauer ihre Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst und erinnern sich dadurch an ihre persönlichen Beziehungen zu diesem Gegenstand und zur Welt. Durch das Werk, wird das Zeugsein des Gegenstands enthüllt, und damit ebenfalls dessen „wesentlichen Seins“, bzw. „Verlässlichkeit“²⁴. Der Gegenstand als das Seiende „tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus. [...] Im Werk ist, wenn hier

²² Vgl. Heidegger, M.: *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: Gesamtausgabe 5. (Bd.) Holzweg. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1977. S.1-70. Hier: S.19

²³ Ebd. S.20

²⁴ Ebd. A.a.O., S.19

eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk.“²⁵

Die Darstellung des Gegenstands im Werk schafft einen Raum oder einen Rahmen, innerhalb dessen das Sein des Gegenstands durch seinen Bezug zur Welt enthüllt wird. Wahrheit wird als grundlegendes Merkmal des Seins selbst verstanden, als eine Art Enthüllung oder Offenbarung des Seins. Die Wahrheit des Werks inspiriert die Betrachter, vermittelt neue Erkenntnisse und konfrontiert sie mit neuen Perspektiven und Bedeutungsebenen ihres eigenen Daseins.

Im späteren Essay *Wozu Dichter* betont Heidegger dieses Argument im Kontext der Dichtung noch detaillierter. Er hebt hervor, dass die Dichtung eine besondere Form der Sprache ist, die über das bloße Mitteilen von Informationen hinausgeht. Durch die Dichtung wird eine neue Sicht auf die Welt eröffnet, die es ermöglicht, verborgene Bedeutungen und Wahrheiten zu enthüllen. Der Dichter agiert als diejenigen, die aus der Verborgenheit ausgehen und sich in die Spur der entflohenen Götter wohnen,²⁶ und den Mitmenschen dabei helfen, ihre Existenz tiefer zu erfassen und eine authentische Beziehung zur Welt herzustellen. Heidegger betont zusätzlich, dass die Dichtung eine Gegenbewegung zur Technik und zur entfremdeten Alltäglichkeit darstellt. Sie ermöglicht es dem Menschen, aus dem Gewohnten auszubrechen und eine direkte Verbindung zur Welt und zu sich selbst herzustellen. Heidegger sieht Dichter als Enthüller der Wahrheit, indem sie die Sprache nutzen, um verborgene Wahrheiten aufzudecken. Er argumentiert, dass die moderne technologische Gesellschaft von Leere und Sinnlosigkeit durchdrungen ist. Diese Leere nennt er das „Fehl Gottes“, und die Dichter haben die Pflicht, diese Leere zu erkennen²⁷ und u.a. „die Spur der entflohenen Götter spüren“²⁸. Die Sprache wird als „das Haus des Seins“²⁹ betrachtet, und die Dichter haben die Aufgabe, Erinnerungen an die Natur zu schaffen, um den Menschen durch die Sprache zur Selbstäußerung zu verhelfen.

Sowohl Künstler als auch Dichter tragen die Verantwortung, die Wahrheit des Seins zu enthüllen. Sie folgen den Spuren der Götter und übernehmen durch ihren individuellen Sprachgebrauch die Rolle eines Ersatzes für die Götter. Dieses Argument wird bei der Analyse der Autorschaft im Kontext der Auseinandersetzung und Intertextualität mit Mythologie kritisch beleuchtet.

²⁵ Ebd.

²⁶ Heidegger, M.: *Wozu Dichter?* In: Gesamtausgabe 5. (Bd.) Holzweg. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1977. Hier: S.269-320. Hier: S.284

²⁷ Vgl. Heidegger, Holzwege 1977, S.269.

²⁸ Ebd. A.a.O. S.272.

²⁹ S. 310

2.4. Forschungslücken und Einbeziehung der Metadrama-Perspektive

Da in dieser Arbeit die Analyse überwiegend von einem Aspekt der Intertextualität ausdehnt, ob es um die metaphorischen Deutungen der Gegenstände geht oder die hoch individualisierten Darstellungen der Motive bei den drei Autorinnen, handelt es sich durchaus über ein literarisches Phänomen, die Werk-in-Werk Struktur. Das ist auch ein Forschungsaspekt der Intertextualität, indem „sich hier Literatur wieder auf Literatur bezieht – und damit auf eine fiktive und nicht auf die reale Welt. [...] d.h. zu einer Form von Literatur, die selbstreferentiell ihre eigenen Traditionen thematisiert. Die Bezugnahme von Literatur auf Literatur wird jedoch als evolutionistischer Prozess gedacht [...].“³⁰ Ausgehend von diesem Ansatz kann die Forschung zur Autorschaft im Dramastück *Der Wand* in Richtung der Metafiktion und des Metadramas weitergeführt werden, ähnlich wie bei Jelineks anderen Stücken. Es ist lohnenswert zu erforschen, warum Jelineks Theaterstücke, die deutliche postmoderne Elemente aufweisen, in den Kontext des Metadramas eingeordnet werden können. Durch eine Parodie der alten Werke (sowohl der eigenen als auch der anderen) werden gehofft, neue Sinne zu erzeugen und zu konstruieren.³¹ Dabei werden die Begriffe "metadramatisch" und "postdramatisch" eingeführt, die seit den 1960er Jahren auf der Bühne präsent sind und in den Dramatexten von Jelinek starke metafiktionale Merkmale aufweisen. Die Begriffe der Metafiktion müssen zunächst verstanden werden, insbesondere in Bezug darauf, warum Jelinek als Metafiktionistin bezeichnet werden kann. Metafiktion wird von Professor Imhof Rüdiger wie folgt definiert:

„A metafiction is a kind of self-reflexive narrative that narrates about narrating. Metafictionists are obsessed with language, and more specifically, with how a writer, in using language, creates verbal worlds, what these worlds consist of and how they differ from the world at large.“³²

In seinem Buch *Contemporary Metafiction* analysiert es metafiktionale Merkmale in verschiedenen Werken und legt dabei seinen Schwerpunkt darauf, wie Realität, Werk und Leser miteinander in Beziehung stehen. Unter dem Begriff Metafiktion versteht er Autoren, die selbstreflexiv sind und diese Selbstreflexion in ihren Werken zum Ausdruck bringen. Durch die Verwendung mehrfacher narrativer Strukturen entsteht eine andere Erzählebene im Werk, wodurch Leser den Eindruck gewinnen können, dass sie die Erzählung einer fiktiven

³⁰ Ternès, Anabel: Intertextualität. Der Text als Collage. Wiesbaden: Springer VS 2016. Hier: S.11

³¹ Waugh, Patricia: Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London/ New York: Methuen 1984.

³² Imhof, Rüdiger: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939 (Britannica et Americana, Folge 3. 9). Heidelberg: Winter, 1986. S.9

Figur lesen, anstatt die Erzählung des Autors selbst. Darüber hinaus verfolgen Metafiktionisten das Ziel:

„[...] the only certain reality is the reality of his discourse; his discourse is the form of a process, a process in a twofold sense: between words on a page resulting in a formation of textual units, and between a text and a reader, through which a literary work of art is brought into its own.”³³

Aus dieser zitierten Passage lassen sich zwei Schlussfolgerungen ableiten: Erstens konzentriert sich Metafiktion darauf, wie Bedeutungen in Sprache aufgrund eines spezifischen Diskurses transportiert werden können. Zweitens beinhaltet Metafiktion das Potenzial, die Grenzen zwischen Lesern und Charakteren in literarischen Werken sowie zwischen Realität und Fiktion zu durchbrechen. Wenn Autoren in ihren Werken über das Schreiben reflektieren und diese Reflexionen darstellen, impliziert dies zugleich eine Reflexion über ihre eigene Vergangenheit. Zudem spiegeln sie ihre Erfahrungen, Wahrnehmungen und auch Kommentare aus der beobachteten Realität in ihren Schreibprozess ein. Mit anderen Worten, das Geschriebene manifestiert sich als unmittelbare Reflexion der Realität durch den Autor; somit spiegelt die Fiktion die Realität wider. Diese Beziehung zwischen Kunst und Realität, wie von Imhof in seiner Analyse von Nabokovs Werk *Pale Fire* kommentiert, zeugt von einer umgekehrten Perspektive auf die Wahrheit.³⁴ In dieser Hinsicht lässt die Realität Raum für Subjektivität, während Erinnerungen modelliert werden können und von Autoren selektiv aus dem Gedächtnis abgerufen werden, um nur die subjektive Wahrheit und Realität zu repräsentieren. Wenn die Realität nicht zwingend objektiv ist, dann muss die Fiktion eines Werkes ebenso wenig zwangsläufig unrealistisch sein. Die Fiktion eines Werkes wird daher in ihrem eigenen Sinne als eine Form der Realität betrachtet. Wenn die Realität nicht unbedingt real sein muss, muss die Fiktion eines Werkes auch nicht unbedingt unrealistisch sein. Die Fiktionalen eines Werkes soll ebenfalls als eine Realität in dessen eignen Sinn betrachtet werden und dass, zitiert von Luis Borges, von einem ontologischen Perspektiv ausgehend: „if the characters of a fictional work can be readers/ spectators, we, the readers and spectators, can be fictions.”³⁵ Darüber hinaus, Fiktion weil die Autoren bei Schreiben auch von der Realität, bzw. ihrer Umgebung beeinflusst werden: „A writer can hardly go on writing about writing without somehow commenting on the reality which is the process of his writing.”³⁶

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Ebd. A.a.O., S.71

³⁵ Ebd. A.a.O., S.77. Zit. Aus: Jorge Luis Borges, "Partial Magic in the Quixote", in: J. L. Borges, Labyrinths, ed. D. A. Yates & J. E. Irby (Harmondsworth: Penguin, epr. 1976), S. 229.

³⁶ Vgl. Ebd. A.a.O., S.64

Die Anwendung des Begriffs der Metafiktion und die Erschaffung metafiktionaler Werke wirft die konventionelle Dichotomie zwischen Realität und Fiktion in Frage. Imhof hebt hervor, dass in der Struktur eines Werks die Form selbst zur Information wird. Diese Struktur kann als ein „chinese Box“³⁷ betrachtet werden, in der eine "Werk-im-Werk"-Struktur entsteht. Hierbei entwerfen die AutorInnen in ihrem Werk ein fiktives Werk, in dem die ProtagonistInnen sowohl die Rolle der Erzählung als auch die der AutorInnen übernehmen. Parallel dazu kommentieren die realen Autoren in der Welt des Werkes (die für die Leser wie Imhof selbst erscheint) dieses Werk, das von den fiktiven Figuren geschrieben wird. Somit entsteht im Werk eine Art freie indirekte Rede, eine erlebte Rede, die aus der Perspektive der höchsten Autorität formuliert wird und das Argument und den Kommentar des Schöpfers der Handlung explizit darstellt. Jedoch liegt der Großteil dieses Diskurses in der Resonanz zwischen den Figuren und ihren Aussagen.

Auf Basis dieser wechselseitigen Beeinflussung zwischen Realität, Leser und Werk, wie von Imhof beschrieben, ist es bei der Interpretation von Jelineks Dramen unerlässlich, auch die Figuren im Werk zu berücksichtigen, insbesondere in Bezug auf ihre Narrationen, unabhängig von ihrer Fiktionalität. Mittels der Figuren und ihrer metafiktionalen Texte sollte man darüber nachdenken, warum die AutorInnen bestimmte Figuren entwerfen und auf welche Weise deren Aussagen mit dem Charakter der Figur kohärent sind. Wenn sich Fiktion und Realität miteinander verflechten und ein kontinuierliches Band bilden, ist es von Bedeutung zu analysieren, wie die Beziehung zwischen den Figuren im Werk und ihren Schöpfern gestaltet ist und welche Art von Bezugnahme zwischen den beiden bei der Untersuchung von Jelineks Dramen besteht. Dies ermöglicht eine tiefere Einsicht in die komplexe Verbindung zwischen AutorInnen, Figuren und Lesern in einer metafiktionalen Erzählstruktur. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik eröffnet Raum für eine Analyse der literarischen Räume innerhalb und außerhalb des Werkes sowie für die Betrachtung von Intertextualität im Kontext der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.

Wie beispielsweise untersucht Beatrix Kricsfalusi in ihrer Analyse die intertextuellen Schreibverfahren und die selbstreflexiven Elemente in Elfriede Jelineks Dramen *Was Geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte und Stützen der Gesellschaft* und *Burgtheater, Posse mit Gesang*. In beiden Stücken ist Intertextualität präsent: Im ersten Stück gibt es eine Auseinandersetzung mit dem Theaterstück von Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim*, während das zweite Stück sich „sich an realen Personen orientiert, die in der Zeit

³⁷ Ebd. A.a.O., S.36

des Faschismus berühmte Schauspieler waren“.³⁸ Durch die Verarbeitung von realen Persönlichkeiten und die intertextuellen Bezüge zu vorherigen Theaterwerken werden beide Stücke als metadramatisch charakterisiert. Die Analyse des ersten Stücks zeigt, dass die Dialoge zwischen den Figuren nicht nur Ideologien aus einem bestimmten diskursiven Hintergrund repräsentieren, sondern auch direkte Zitate aus Texten über die Emanzipation der Frauen enthalten. Diese Zitate werden den dramatischen Figuren „in den Mund gelegt“³⁹, was zu einer Verschmelzung von patriarchalischen Herrschaftsdiskursen und emanzipatorischen Diskursen führt. Daher entsteht in Jelineks Stücken „eine Interaktion nicht von Ideologien, sondern von Texten, die auf die Unmöglichkeit ihrer eigenen referentiellen Lesart beharren und inszeniert werden“.⁴⁰

Kricsfalusi fokussiert sich auf die Rede von Nora und ihren Gesprächen mit anderen Figuren, obwohl die Figur selbst aus Ibsens Werk stammt. In Jelineks Interpretation wird die Ideologie der Emanzipation nicht durch die Handlung, wie es bei Ibsen der Fall ist, präsentiert. Dieser Ansatz betont die Literarizität des Stücks in Verbindung mit Jelineks eigenen Ansichten über die Gesellschaft und den patriarchalischen Diskurs. Die Aussagen und Texte im Stück tragen eine perlokutionäre Bedeutung, die dazu führt, dass die Inhalte des Gesagten sowie die literarischen Quellen und Zitate im Vordergrund stehen. Daraus ergibt sich der Schluss, dass die intertextuelle Schreibweise an sich bedeutungstragend ist. Durch die Texte, die von den Figuren gesprochen werden, entsteht eine Resonanz zwischen Identität, Charakter und Figur, in der Jelineks persönliche Haltung mitschwingt.

In *Der Wand* zeigt sich eine ähnliche Dynamik der Intertextualität. Das Stück vereint die Aspekte von Intertextualität auf vielfältige Weise: Die Protagonistinnen sind sowohl in der realen Welt als auch in ihren selbstreflexiven Werken Autorinnen; sie sind sowohl *eine Figur* in ihren Werken als auch die *Erzählerinnen und Darstellerinnen der Narration* in diesem Werken. Sie übernehmen die Rolle als *eine Ich-Erzählerin*, die ihre eigenen Erfahrungen und Gedanken dem Publikum präsentieren, *die sowohl die Handlungen im Werk sind, als auch die Erlebnisse, Betrachtungen, oder mindestens angedeutete Wahrnehmungen und Gefühle der Autorinnen in der Realität*.

Daher lässt sich die Reflexion der Autorin über ihrer Vergangenheit einen Rückblick betrachten – für die sprechende Figur im Roman ist die Ereignisse wahrscheinlich die Präsenz. Jedenfalls sind diese reflektiert Erinnerungen aus der Realität der Autorinnen eine Grundlage

³⁸ Kricsfalusi, Beatrix: Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Intertextuelle Schreibverfahren und dramatische Selbstreflexion in zeitgenössischen deutschsprachigen Theatertexten Wien: Praesens Verlag, 2019 (=Arbeiten zur deutschen Philologie. Sonderband 2. Hg. von Kálmán Kovács) S.85

³⁹ Ebd. S.65

⁴⁰ Ebd. A.a.O., S.70

der Handlungen der fiktiven Figur, daher sind diese Figuren weder ausschließlich real noch rein fiktiv ist. Diese Figur erwächst aus der Reflexion der Autorinnen über ihre eigene Vergangenheit und die Ereignisse, die sie vor dem Schreiben erlebt haben. Daher können autobiographische Werke als eine Mischung aus dokumentarischer Erfassung ihrer eigenen Reaktionen und einer kommentierenden Analyse betrachtet werden.

Durch die Verwendung von Sprache wird im Werk ein Medium geschaffen, das sowohl eine Verbindung zwischen Realität und Fiktion herstellt als auch eine eigene Realität darstellen kann. In diesem Sinne sind die Realität innerhalb des Werks und die Realität für die Autoren miteinander verflochten und bilden eine Art Doppelgänger. In Jelineks Werk *Die Wand* fungieren die beiden Figuren mit den Namen der Autorinnen als Dialogführerinnen und Erzählerinnen. Gleichzeitig nehmen die beiden Autorinnen in den Werken *Malina* und *Die Glasglocke* selbst eine namenlose Ich-Erzählerin als Protagonistin ein. Wenn die Schreibenden sowohl von sich selbst als auch von anderen geschrieben werden, entstehen dabei Fragen nach der Beziehung zwischen den beiden Autorinnen und den inneren Verbindungen, die dadurch entstehen. Die sind alle Aspekte, die in den folgenden Analysen behandelt würden.

3. Hauptteil: Intertextuelle Analyse der Werke

3.1. Dekonstruktion des Mythos und der Vaterfigur

In diesem Kapitel wird u.a. analysiert, wie die Jelinek durch eine mystifizierte Erzählungsweise die Figuren geschildert und dadurch ihre Ironie auf dem Patriarchat durch die Darstellung der Vaterfigur präsentiert. Durch eine Auseinandersetzung mit Mythos und Ausdruck durch die Symbolisierung mythologischer Figuren wird Mythos dekonstruiert.

Danach wird die Vaterfigur mit dem Thema Tod in Verbindung gebracht. Die Vaterfigur in Sylvia Plaths Gedichten repräsentiert denjenigen, der das lyrische Ich tötet; die Verletzung durch das patriarchale System, das von der Vaterfigur repräsentiert wird, ist ein zentrales Motiv bei den drei Autorinnen. Schließlich wird das Dilemma der Identität in Bezug auf das Schreiben analysiert – wie schreibende Frauen nach romantischen Beziehungen streben und dann von einer männlichen Version ihrer selbst ersetzt werden (wie in *Malina*, wo die Protagonistin in der Wand verschwindet und von ihrem männlichen Mitbewohner ersetzt wird). Hierbei gerät ihre Geschlechtsidentität in Konflikt mit dem Beruf der Schriftstellerin.

3.1.1. Dekonstruktion der Mythologie durch die Darstellung der Figuren

Elfriede Jelinek greift auf vielfältige Weise auf mythologische Bezüge zurück und mythologisiert in bestimmten Fällen ihre Figuren. Dabei erfolgt nicht nur eine unmittelbare Intertextualität mit mythischen Figuren und Gottheiten, sondern auch eine Dekonstruktion des Mythos. Dieser einzigartige Stil von Jelinek zeigt sich in ihrer grundlegend intertextuellen Herangehensweise. Sie begreift die Mythen als kursierende [...] übergreifend zu arbeiten und sich wahlweise aus der Literatur, der Popkultur und den Medien zu bedienen [...].⁴¹ Man könnte sogar sagen, dass sie die Mythen in ihrem Schreiben „bewohnt“ und dass „in ihrem Schreiben die Position des Mythos (oder der mythischen Figur) einnimmt und von innen heraus künstlich auf die Spitze treibt.“⁴² Ihre Werke sind geprägt von der Verwendung mythologischer Inhalte, um Kernbegriffe und Figuren zu verbinden und auf direkte Weise ihre Gedanken und Ansichten auszudrücken. Wie Christian Schenkermayr bemerkt: „In Jelineks Verfahren der literarischen Destruktion trivialmythischer Strukturen [...] geht es nun darum, diesen Manipulationsakt und die dadurch geschaffene Deformation der Materie sichtbar zu machen.“⁴³

Die Analyse und Interpretation von Jelineks Dramen erfordert daher eine Auseinandersetzung mit den mythologischen Elementen, insbesondere in den mythologisierten Strukturen, Figuren und Handlungen. Diese Elemente sollten aus einer intertextuellen Perspektive betrachtet werden, insbesondere unter Berücksichtigung der sprachlichen Mittel und der „sprachliche Montagetechnik“⁴⁴, mit denen die Dramen Bezüge zu den Mythologien herstellen. Es ist wichtig zu untersuchen, wie die Resonanz zwischen den gesprochenen und den sprechenden Elementen wirkt und wie die verbalen und körperlichen Handlungen in den Text integriert sind.

Es gilt für Jelinek, wie sie selbst darauf hinweist, dass es in ihrer literarischen Destruktion trivialmythischer Strukturen um das Prozess gehen soll, durch das die Frauen ein Objekt der Mode des Patriarchats werden und was es bedeutet, dass die Frauen objektiviert wird, wie

41 S.208. Jürs-Munby Karen: Mythen weiblicher (Ohn-)Macht und ihre Demontage im Theater Machträume bei Bobby Baker und Elfriede Jelinek. In: Birkner, Nina / Geier, Andrea / Helduser, Urte (Hg.): Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater, Birkner, Nina, Geier, Andrea and Helduser, Urte. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S.195-210

⁴² Ebd. A.a.O., S.202

⁴³ Schenkermayr, Christian (2009): »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks«, in: Małgorzata Leyko/Artur Pełka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), Felix Austria. Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts, Fernwald: Litblockin, S. 344-363

⁴⁴ Ebd.

Roland Barthes dieses Phänomen beschreibt und analysiert.⁴⁵ Frühere Forschungen haben ebenfalls auf die Einflüsse von Roland Barthes in Jelineks Werken hingewiesen, insbesondere in Bezug auf den Trivialmythos, die Mythologisierung des Alltags und die Dekonstruktion der Realität. Diese Forschungsrichtung ist zweifellos von Bedeutung, vor allem in Anbetracht von Barthes' Argumenten aus seinem Werk *Mythen des Alltags*, in dem seiner Dekonstruktion der Mythologie zu beobachten ist. Die mythologisierte Alltagsumgebung wird in ironischer Weise sowohl in Erzählungen wie *Die Liebhaberinnen* (1975) als auch in Romanen wie *Die Klavierspielerin* (1983), Hörspielen, Theatertexten und mehr dargestellt. In dieser Darstellung werden die Individuellen durch das Verpacken von Aussehen als bestimmte Identitäten vergöttlicht, was es von Jelinek nach Barthes als Trivialmythos kennzeichnet. Durch eine Ironie und Parodie von diesen Phänomenen wird dieses Mythos wieder dekonstruiert. Dieses Motiv findet sich auch in *Der Wand* wieder, aber die Analyse von diesem Aspekt befindet sich im folgenden Kapitel in dieser Arbeit, über das Stressmachen des Patriarchats vom Aspekt der Äußerlichkeit. Die Analyse der allegorischen Elemente der mythischen Figuren wird durch den Vergleich zwischen den Autorinnen und den Figuren durchgeführt. Die Analyse der mythologischen Elemente hier fokussiert vor allem auf der Intertextualität mit den Figuren und Handlungen in Mythos.

In dieser Analyse wird zunächst betrachtet, wie die Figuren durch analoge Darstellungen mit den mythischen Figuren präsentiert werden und die Elemente des Stücks, von sprachlichen Mitteln bis zur Struktur, lassen sich durch die Verwendung von Intertextualität mit Mythos analysieren. Die Struktur des Stücks auf der einen Seite soll unter einem mythifizierenden Narrativ eingeordnet wird⁴⁶, mehr davon sind die in der Präsenz und Darstellung der Figuren existieren allegorischen und ironischen Bedeutungen, die nur im Vergleich zur Realität und mythologischen Texten zu interpretieren sind. In den Kommentaren zum geopfertem Widder vergleichen sich die Figuren mit mythischen Figuren, bzw. Gaia, Uranos und Kronos. Diese mythifizierende Erzählweise als sprachliches Mittel am Anfang des Dramoletts ist merkwürdig und anziehend, insbesondere verbindet sich den Vergleich mit einer Verneinung der Vergöttlichung der eigenen Identität:

„Reg dich ab. Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern wegrißst, auf denen er steht, um uns endlich fruchtbar zu machen. Und du bist auch nicht Kronos, der das Zeug einfach ins Meer schmeißt [...] und du bist nicht der

⁴⁵ Bethman, Brenda L., and Elfriede Jelinek. "My Characters Live Only Insofar as They Speak": Interview with Elfriede Jelinek." *Women in German Yearbook*, vol. 16, 2000, pp. 61–72. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20688906>. Accessed 19 Aug. 2023.

⁴⁶ Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart, 2013. S.275

Schaum, in dem das unsterbliche Fleisch herumschwimmen darf, und was du schon gar nicht bist ist Aphrodite [...].⁴⁷

In diesem Absatz werden insgesamt drei Charaktere genannt: Uranos, Kronos und Aphrodite. Dennoch sollte das „wir“ (uns) nicht außer Acht gelassen werden. Durch den Vergleich zwischen diesem „wir“ und den mythischen Figuren wird eine Verunsicherung der Identität der Sprechenden betont, wodurch die Lesenden mit einer Frage konfrontiert werden: Wer ist die Sprechende? Oder wen sehen die Sprechenden als sich selbst? Damit stellt sich die Analyse der Auseinandersetzung mit den mythologischen Figuren in *Die Wand* in der Tat eine Analyse der Identität der beiden Hauptfiguren dar, wenn in den ersten Akten des Stücks auch hauptsächlich über das Wesen und Eigenschaften der Wand diskutiert wird. Eine Figur behauptet, dass die Wand durchsichtig sei, während die andere die Ansicht vertritt, dass sie undurchsichtig ist. Die Figuren kritisieren einander aufgrund dieser Differenz, was von Lücke als die Unfähigkeit, „Schrift“ zu stellen, trotz der Identität als die „Schriftstellerinnen“⁴⁸. Die gesellschaftliche Identität ist eins, aber die Art und Weise, wie sie selbst betrachten ist anders. Die Bewegung des Bergsteigens im zweiten Akt lässt sich damit als der Suche nach Identität/Wahrheit interpretieren.

Erstens wird die Verneinung der Nachahmung der Götter betrachtet. Ein Beispiel dafür sind Wortspiele und doppeldeutige Sprachelemente: „Samen mitsamt seinen Leitern wegriß“. Es verweist nicht nur auf den Mythos, in dem Uranos von den Titanen seiner Hoden beraubt wird, sondern auch auf Uranos' Führung und Herrschaft über die Titanen, die in seiner Fähigkeit liegt, „uns fruchtbar zu machen“. Weiterhin kennzeichnet die Sprechende sich als jemanden, der über Fruchtbarkeit verfügt – damit bezieht sich „uns“ auf die Göttin Gaia, eine mütterliche Figur, und das Zeug, das ausstreuen kann, lässt sich als das männliche Glied betrachtet. Obwohl die Figur den Widder kastriert hat, erlangt sie dadurch keine neue Herrschaft, und es wird betont, dass „es wird nie was darauf, wenn wir es in die Hand nehmen“⁴⁹. In dieser Stelle verweist „es“ auf das zuvor erwähnte Zeug, aus dem der Samen entsteht, und kann gleichzeitig auf das männliche Glied hinweisen (wie das von dem kastrierten Widder). Ausgehend von dieser Interpretation kann das Zeug als Allegorie für den Phallus betrachtet werden. Außerdem überlassen die Figuren in diesem Zitat ihre Identität den gegensätzlichen Objekten und versäumen die Selbsterkenntnis in Bezug auf die Kontrolle über das Zeug, bzw. über die Herrschaft der Macht. Daher wird es in dieser Dekonstruktion

⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen*. I-V. Prinzessinnendramen. Berlin 2003. S.104

⁴⁸ 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 leser 1* (2004): 22—41.

⁴⁹ Jelinek, TuM., S. 105

von Männlichkeit und Mythologie das Selbstzweifeln und die Unterschätzung der eigenen Kraft dargestellt, indem der Phallus als Symbol der Diskurskontrolle durch die Entfernung des männlichen Geschlechtsorgans negiert wird. Die Kastration allegorisiert den Aufstand gegen die frühere Tyrannei und die Vorherrschaft der Macht. Jelinek kritisiert in einer literarischen Art und Weise das Phänomen, das sie in einem Interview kritisiert, dass die Frauen zum Körper der Weiblichkeit reduziert werden und dass sie immerhin die Normen des Patriarchats folgen müssen. „Women are still reduced to biology, regardless of how much work they perform.“⁵⁰ Obwohl die weiblichen Figuren scheinbar die Kontrolle über die Führung, bzw. die Teilnahme am Diskurs haben (Im Fall der beiden Figuren in *Die Wand*, die nach den Namen der beiden Autorinnen kenngzeichnet werden), erkennen sie ihre eigene Befugnis und Verfügbarkeit zur Teilnahme am Diskurs nicht. Trotz ihrer Handlungen der Rache gegen den Patriarchat, fehlt ihnen die Erkenntnis, dass sie Herrscherinnen über die Macht sind.

Neben der radikalen und ironischen Bezeichnung als „das Zeug“ wird der Phallus auch als „das Ding“ benannt. Es fällt auf, wie das Wort „es“ an verschiedenen Stellen auftaucht und auf verschiedene Objekte hinweist. Dies erzeugt eine Resonanz zwischen dem Phallus und den damit assoziierten Gegenständen. Ein Beispiel hierfür ist das folgende Zitat:

„Aber die Grundfrage bleibt doch wirklich immer wieder nur die Frage nach dem Ding.
Haben wir es nun oder nicht?

Jetzt haben wir es, aber es ist das falsche.“⁵¹

„Das Zeug“ und „das Ding“ sind alle kenngzeichnete Begriffe bei Heidegger und entsprechen wiederum Jelineks Absicht, die Philosophie des Patriarchats zu dekonstruieren. Durch eine Dekonstruktion der Mythologie werden ebenfalls die phallogozentrischen philosophischen Einsätze dekonstruiert. Das Ding deutet auf dem männlichen Glied hin, während das Zeug sich auf dem Phallus bezieht. Von einer phänomenologischen Hinsicht ausgeht gleicht das Ding zu einem Zeug gemacht, dessen Dienlichkeit durch Kunst in einem Werk präsentiert wird. Wenn man das Ding als das männliche Glied und das Zeug als Phallus interpretiert, dann wird es darauf hingewiesen, dass die Präsentation der Männlichkeit ein Objekt unter der weiblichen Autorschaft beschrieben und in einem Werk dargestellt wird; also eine Parodie von Jelineks: Geschlechtsumgekehrt von dem Phänomen, dass die Frauen ein Objekt unter der männlichen Autorschaft geopfert werden und dadurch als „das andere Geschlecht“ objektiviert werden.

⁵⁰ Bethman und Jelinek, 2000

⁵¹ Jelinek, TuM., S. 105

Zweitens wird die Dekonstruktion von *Odyssee* aus der Perspektive der Figuren und Handlungen betrachtet. Die Autorinnen selbst durchqueren das Totenreich auf der Suche nach einer Seherin, die ihnen die Wahrheit sagen kann. Diese Handlung ähnelt Odysseus' Reise durch das Totenreich auf dem Weg zurück in sein alltägliches Leben bzw. seine Vergangenheit und Auskunft. Das Ziel der Reise kann als Metapher für die Suche nach Identität betrachtet werden, da erst durch das Ergebnis der Rückkehr die Identität von Odysseus aufgrund seiner abgeschlossenen Geschichte bekannt wird. Im Kapitel, in dem Odysseus auf Kalypso trifft, die Göttin des Verschwindens, wird das Dilemma zwischen dem ewigen namenlosen Glück in Unsichtbarkeit und dem verherrlichten Tod deutlich. Odysseus' Festhalten an seiner Heimat Ithaka kann daher so interpretiert werden, dass er die Reise abschließen muss, um eine Identität oder eine Bewertung seines Lebens nach dem Trojanischen Krieg von der Gesellschaft etablieren zu können. Durch einen Vergleich mit Odysseus kann auch das Bergsteigen der beiden Protagonistinnen als eine Reise durch das Totenreich analysiert werden. Die Zubereitung der Blutsuppe in der Handlung kann in Bezug auf die Episode von Odysseus' Begegnung mit dem verstorbenen Seher Teiresias betrachtet werden. In dieser Episode wird Odysseus von der Nymphe Kirke angewiesen, den blinden Seher Teiresias aufzusuchen, um von ihm die Wahrheit und Hinweise zu erhalten. Dafür soll er einen Widder opfern und von dessen Blut trinken. Nur so könne er mit den Toten kommunizieren.⁵² Die Blutsuppe dient dabei als Schlüssel, um die Toten sprechen zu lassen und Teiresias kann den Helden auf dem Weg zur Heimkehr Anleitung geben; gleichzeitig ist Odysseus Reise der Heimkehr eine Reise der Wiederfindung der Identität – *nur nachdem Odysseus seine gesellschaftliche Identität geprüft wird, wird seine Anwesenheit unter den Mäßen wieder erkannt.*

Die beiden Figuren in *Die Wand* warten nicht nur auf die Vorhersagerin Therese, sondern auch auf Marlen Haushofer, die den gleichnamigen Roman *Die Wand* geschrieben hat. Wenn diese beiden Figuren gemeinsam erwartet werden, symbolisiert das, dass die vorangegangene Autorin als eine Art Vorhersagerin agiert und den Nachfolgerinnen den Weg zu ihrer Identität als Schriftstellerin weist. Jelinek ironisiert dabei jedoch, dass die Protagonistinnen Therese und Marlen rufen, um herauszufinden, „mit wem es unsere toten Heldinnen derzeit treiben! Damit wir es weitererzählen können. Vielleicht sogar die Zeitschriften, wer weiß, vielleicht fragen sie uns.“⁵³ Die Forderung nach Offenbarung der Geheimnisse der Vorgängerinnen als Voraussetzung für ihre eigene Identität als Autorinnen wird ironisch dargestellt. Dies zeigt,

⁵² Vermant. Jean Pierre/ Xiangmin Ma ins Chinesisch übersetzt: L'Univers, Les Dieux, Les Hommes. Récits grecs des origines, Shanghai: Wenhui Hrsg. 2021. Ursprünglich: Éditions du Seuil, 1999.

⁵³ Jelinek, TuM. S. 131

wie das weibliche Schreiben oft auf Trivialitäten reduziert wird und wie die Schriftstellerinnen sich mit geringfügigen Angelegenheiten begnügen müssen.

Darüber hinaus taucht der Name Teiresias in seiner umgekehrten Form „Theresa“ im Theatertext auf. Diese Intertextualität schafft eine Verbindung zwischen der Figur des Teiresias und den Protagonistinnen. Teiresias wurde in der Mythologie als Strafe von einem Mann in eine Frau verwandelt. Diese Geschlechtsumkehrung wird bei Jelinek durch den Dialog mit den Worten „Wären wir wenigstens geschlechtsliebend, aber warum soll das sein? Nur weil wir aus einem Geschlecht heraustreten sind?“⁵⁴ ebenfalls aufgegriffen. Dies erinnert an die Antwort des Teiresias an Hera, dass Frauen mehr Lust empfinden können als Männer, wenn es um geschlechtliche Liebe geht. Dies wird bei Jelinek in einem Dialog thematisiert. Auf der anderen Seite ähneln die Autorinnen auch Teiresias, da sie aus der männlichen Identität heraustreten und Frauen werden, ähnlich wie die Figur Malina im Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann. In einem Riss auf der Wand verschwindet die Ich-Erzählerin und wird von der Figur Malina, bzw. ihr Mitbewohner und ebenfalls ihr Doppelgänger, ersetzt, was als Metapher für den Wechsel der Identität des Autors gesehen werden kann. Diese Metapher wird in späteren Teilen weiter analysiert werden.

Drittens manifestiert sich die Rebellion der Autorinnen durch die Erzählung mit unterschiedlichen Stimmen über die Handlung und die Auseinandersetzung mit dem Mythos. Am Ende des Stücks werden Teile aus dem Mythos zitiert - einer aus der *Odyssee* und der andere beschreibt den Prozess, bei dem Kronos das Geschlecht von Uranos abtrennt. Der erste Teil wird mit einer männlichen Stimme erzählt, während der zweite Teil mit einer weiblichen Stimme wiedergegeben wird, die als „zarter Frauenstimme, vielleicht ein Kind, eine Schülerin aus einer Stadt“⁵⁵ beschrieben wird. Hierbei wird dem Theatertext eine doppeldeutige Bedeutung verliehen: In der männlichen Erzählung wird die Reise des Odysseus geschlechtsumgekehrt und dekonstruiert, während die weibliche Stimme den Prozess der Kastration beschreibt. Wenn man den ursprünglichen Mythos als die Weitergabe von Macht von Vater zu Sohn betrachtet, kann das Schlachten des Widders als symbolisches Schlachten des patriarchalen Phallus interpretiert werden. Der Blut Uranos fällt auf Gaia, die „die starken Erinnyen und großen Giganten“ zum Leben bringe.⁵⁶ In *Die Wand* kochen die beiden Figuren die Suppe und essen sie dann selbst, was darauf hinweist, dass sie selbst zu Gaia und den Erinnyen werden. Obwohl die Erzählung der Frauenstimme aus einem Werk eines männlichen Autors stammt, kann diese Form der Erzählung als rebellische Parodie

⁵⁴ Ebd. A.a.O. S.104

⁵⁵ Ebd., A.a.O., S.141

⁵⁶ Ebd.

interpretiert werden - als eine „Entmannung und Dekonstruktion“⁵⁷ der westlichen Kultur in *Die Wand*.

Bei der Wiedergabe von Odysseus' Gespräch im Totenreich durch die männliche Stimme wird der Satz „Das haben sie ja gesehen, meine Damen und Herren“ sechsmal wiederholt, was eine überzeugende und publikumsorientierte Präsentation darstellt. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, könnte das Publikum ebenfalls als „Seher“ betrachtet werden, und das, was das Publikum sieht, wird als wahr betrachtet. Das Publikum nimmt dabei die gleiche Position wie die schweigenden Toten ein. Durch diese Erzählweise wird angedeutet, dass das Publikum als Seher agiert und den beiden Protagonistinnen den Weg nach Hause oder zu ihrer Identität zeigen soll. Das Publikum wird somit in die Rolle des Wegweisers für die Identität der Autorinnen hineingezogen.

Außerdem unterscheidet sich auch die Identität der beiden Figuren im Text. In der männlichen Erzählung werden die Autorinnen als verstorbene Heldinnen betrachtet, die erst sprechen können, nachdem ihnen die Chance dazu gegeben wurde. Es wird angedeutet, dass sie in Odysseus verschwinden würden. In der weiblichen Erzählung ist dies jedoch nicht der Fall. Die beiden Figuren lehnen es ab, sich als weder jemand, der „einen Krieg führen“⁵⁸ kann, noch Heldin seien⁵⁹. Diese Verneinung kann als Ausdruck ihrer abweichenden Selbstwahrnehmung im Vergleich zu der ihnen auferlegten Identität als Autorinnen im Diskurs interpretiert werden.

Schließlich treffen die Figuren auf ein Wesen, halten „ihre Blut-Kinderjause“ und spielen sozusagen „essen“, wie es Kinder tun würden. Bei Lücke wird es interpretieren, dass durch ein Kinder/ Mädchen-Spielen würden „ihre Weiblichkeit, ihre Sexualität gleichsam abgegeben“⁶⁰. Trotzdem wird bei dieser Hypothese vernachlässigt, dass die Figuren zusammen das Blut empfangen, wie auch die Teiresias, die sie suchen, die auch durch die Erfahrung mit beiden Geschlechtern kenngezeichnet wird. Damit lässt sich diese Darstellung als eine Einigung der beiden Status: sowohl als Kinder, die Blut fließen lassen; als auch als Gaia, die das Blut empfängt. Die beiden gegensätzlichen Darstellungen stimmen miteinander überein und symbolisieren, dass die Figuren göttliche Eigenschaften in sich tragen. Sie verkörpern sowohl den weiblichen Ersatz für Kronos, der das Geschlecht der ehemaligen patriarchalen Herrschaft abschnitt, als auch die Göttinnen, die auf der unendlichen Erde

⁵⁷ Svandrlik, R. (2012). „Ich spreche nicht Menschen“. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen. In: Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten, 1.(3).

⁵⁸ Jelinek, E. S.106

⁵⁹ Ebd. A.a.O., S.117

⁶⁰ Lücke, Bilder stürmen, 2004

Melische genannt werden - Eschennymphen. Somit repräsentieren sie gleichzeitig die schaffende Kraft der Lyrik und die kämpferischen Nymphen mit Speeren in den Händen.

Auch wenn diese Interpretation auf Hesiods *Theogonie* zurückgeht und die weibliche Erzählung nicht gänzlich von den Werken männlicher Autoren ausschließt, erreicht Jelinek eine Art Dekonstruktion davon: „in der westlichen Kultur verankerten Dualismus, um an die geschändete Gaia und an verspielte, andere Möglichkeiten der Wirklichkeit zu erinnern.“⁶¹ Durch die Resonanz zwischen der Handlung und dem Text des Dramas sowie den gelesenen Werken männlicher Autoren gelingt es den Autorinnen, wie auch Jelinek selbst, sich vor dem Publikum zu präsentieren und sich über sich selbst auszudrücken. Obwohl der Rahmen der Geschichte von einem anderen geschaffen wurde, gehört die Stimme den Autorinnen. Ein ähnliches Motiv tritt auch bei Ingeborg Bachmann auf, wenn sie in einem Werk die Geschichte der Nymphe Echo verarbeitet und durch „das Erzählen von Sagen die göttliche Macht hat“⁶². Bei beiden Autorinnen manifestiert sich die weibliche Autorschaft im Kampf gegen das Patriarchat und in der Überlieferung dieses Engagements an ihre literarischen Nachfolgerinnen. Obwohl sie zu Beginn des Stücks klagen, dass sie „nicht einmal eine Sichel in die Hand nehmen, wird was draus“⁶³, kann der Schluss gezogen werden, dass Lyrik eine ähnliche Rolle im Kampf spielt.

Letztendlich lässt sich der Gedanke des Ersatzes der Götter auf Heideggers Konzept der Rolle der Dichter beziehen, wie es in seinem Essay *Wozu Dichter?* zum Ausdruck kommt. Wenn wir uns weniger auf geschlechtliche Identität konzentrieren und stattdessen die Autorschaft sowie die literarische Bedeutung der beiden Figuren betrachten, können wir Parallelen zu Heideggers Konzept der Dichterplicht ziehen. Die Dichter sind diejenigen, die zwischen der unsterblichen Gottheit und den sterblichen Menschen stehen und Informationen vermitteln. Daher sollten wir die beiden Figuren in *Die Wand* nicht nur als kämpfende Frauen oder fruchtbare Wesen betrachten, sondern als Vermittler zwischen dem Göttlichen und den Menschen. Die Dichter sind jene, die zwischen den unsterblichen Göttern und den sterblichen Menschen stehen und Botschaften übermitteln; das macht sie gleichzeitig Vorhersager und Seher, auf die die beiden Figuren durchaus warten und suchen. Indem sie die Wahrheit durch ihre eigene Stimme enthüllen, nehmen sie die Rolle der Göttlichen an. Ihre Autorschaft besteht in der Enthüllung der Wahrheit durch die Nutzung der Sprache.

⁶¹ Svandrlik, Rita: „*Ich spreche nicht Menschen*‘. *Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen*“. In: Franciszek Grucza/ Stowarzyszenie Germanistów Polskich/ Silvia Bonacchi (Hrsg.): *Mensch – Sprachen – Kulturen*. Warszawa: Wydawnictwo Euro-Edukacja, 2012. S. 342 – 355. Hier: S.354.

⁶² Ebd.

⁶³ Jelinek, TuM. S.104.

Schließlich lässt das Dramolett als das Prozess, die rückblickende Selbstbetrachtung sowie eine Umkehrung der geopferten Subjektivität und der Tätigkeit des Opfern zu erkennen. Am Anfang des Stücks beklagen die Autorinnen, dass sie nicht einmal eine Sichel in die Hand nehmen können. Das Bergsteigen zum Totenreich wird als das Steigen auf der Wand beschrieben. Dieses Bergsteigen kann als der Schreibprozess interpretiert werden, als das Werden und die Etablierung ihrer Identität als Autorinnen. Die im Text beschriebenen Szenen und die in den Dialogen aufgegriffenen Gegenstände dienen alle dazu, die Entwicklung der Selbstbetrachtung darzustellen. Es wird analysiert, welche Gegenstände geschildert werden, wie sie im Text auftauchen und wie Sinn und Anspielungen durch sie vermittelt werden. Weiter mit der untergedrückten Selbstbetrachtung und Auseinandersetzung mit dem Phallus aus Patriarchat wird anschließend geführt.

3.1.2. Die Vater Figur und Gewalt des Patriarchats

Im Nachwort zu *Malina* schreibt Jelinek:

„Malina (Jeder würde das für einen Frauennamen halten, und genau das war die Absicht), der strenge Vater, das gesellschaftliche Über-Ich (und gleichzeitig die männliche Komponente der Ich-Erzählerin), besorgt die nahtlose Einpassung dieser Ich-Erzählerin in die männlich geprägte Ordnungswelt, indem er sie vollständig verdrängt und ihren Platz einnimmt.“⁶⁴

Es ist merkwürdig, dass Vater in den literarischen Werken der drei Autorinnen nicht nur auf dem echten biologischen Vater beziehen, sondern ebenfalls die Einflüsse aus dem Patriarchat sowie auch „literarischer „Vater“, die Autoren, die die Autorinnen zum literarischen Umfeld einladen und anregen. Die Autorinnen haben eher ein komplexes Gefühl zu ihren Vätern, indem Frau Plath leiden unter dem Verfehlen des Vaters, was in ihrem Gedicht häufig ein Motiv wird; Frau Bachmanns Vater war ein Mitglied der nationalsozialistischen Partei während ihr Geliebte Paul Celan (der gleichzeitig auch eine literarische Inspiration für Bachmann ist) als ein Jud verfolgt und nach dem zweiten Weltkrieg immer von dieser Erlebnis gequält wurde, deswegen quält sich Ingeborg Bachmann auch zwischen den beiden Männern. Darüber hinaus fasst Jelinek Bachmanns Argument zusammen, dass die Frauen im Patriarchat in derselben Art und Weise gequält und niedergeprägt werden, wie die Juden unter dem Faschismus.⁶⁵ Dazu kommt selbstverständlich ein Motiv des Schreibens bei den Schreibenden Frauen, wie die Frauen unter der Regulation und Ordnungen des Patriarchats beiden und sogar zu Selbstmord getrieben werden, wie beispielsweise bei Bachmann in *Todesarten*

⁶⁴ Jelinek: Nachwort. Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Bachmann I.: *Malina*. Ebook Suhrkamp Verlag. Berlin 2013. Der Text folgt der 1. Auflage der Ausgabe des suhrkamp Taschenbuch 4469. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971. (eISBN 987-3-518-73470-4)

⁶⁵ Ebd.

(*Malina* und *Der Fall Franza*). Zunächst wird analysiert, wie diese Unterdrückung auf Frauen von den Autorinnen wahrgenommen wird und wie sie es beschreiben.

Allein in *Der Wand* wird die Vaterfigur als eine nationalsozialistische Täterfigur geschildert. Die Vaterfigur repräsentiert nicht nur den Einfluss aus der Vergangenheit der Schriftstellerinnen, sondern auch die Gewalt des Patriarchats, eine Form kultureller Gewalt. Das Konzept der kulturellen Gewalt wurde erstmals 1990 eingeführt und erweitert den Begriff der strukturellen Gewalt. In der Analyse der autobiografischen Werke konzentrieren wir uns auf die Analyse der Vaterfiguren und deren Darstellung als Repräsentation kultureller Gewalt. In einem patriarchalen Kulturraum werden Frauen, einschließlich Autorinnen, oft als die „Anderen“ betrachtet, wobei sie „als ein abgeschlossenes Konstrukt fungiere und keine Differenzierung für mögliche Erklärungen innerhalb dessen vorgenommen werde“⁶⁶. Dies führt dazu, dass Frauen als ein geschlossenes Konstrukt wahrgenommen werden, ohne Raum für mögliche Erklärungen oder Differenzierungen innerhalb dieses Konstrukts. Sowohl die Schriftstellerinnen als auch andere Frauen sind Opfer dieses Diskurses und kämpfen um die Befreiung von einer Befreiung von den Unterdrückungen und Regulierungen des Patriarchats. Zunächst wird analysiert, wie die Figuren durch die Auseinandersetzung mit den Gegenständen auf dieser Unterdrückung reagiert.

3.2. Analyse der Metapher in *Der Wand*

Der Text in *Der Wand* ist auffallend geprägt von Symbolik und Ironie. Jelinek verwendet metaphorische Gegenstände und Figuren, um ihre philosophische Sichtweise, bzw. ihre Interpretation der Autorschaft zu vermitteln. Die Handlungen und Entwurf der Bewegungen im Theaterstück dienen hauptsächlich dazu, ihre Ansichten durch die Darstellung der beiden Figuren zu verdeutlichen und auszudrücken. Daher ist es sinnvoll, die Allegorien in *Der Wand* zu analysieren und zu interpretieren, um die darin enthaltenen Argumente und Überlegungen zur weiblichen Autorschaft zu verstehen.

Zuerst werden die metaphorischen Elemente untersucht, insbesondere in Bezug auf die folgenden Aspekte:

1. Die Darstellung von „Blut“ als symbolisches Element.
2. Die Allegorie im Beschreiben der Trinität „Sonne-Schatten-Feuer“, das auf die platonische Metapher der Weitergabe von Wahrheit verweist.
3. Die metaphorische Darstellung des zentralen Gegenstands, der Wand, der auch im Titel des Werks hervorgehoben wird.

⁶⁶ Brückner, C. (2019) <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/glossary/kulturelle-gewalt/>, aufgerufen am: 23.02.2023

Diese Metaphern können auf verschiedene Aspekte und Facetten der Autorschaft hin analysiert werden, indem die Figuren durch den Dialog zwischen den beiden Protagonistinnen miteinander in Verbindung gebracht werden. Es ist merkwürdig, dass die Auseinandersetzungen mit diesen Aspekten sind in der Tatsache die verschiedenen Zugangsweise zu der Darstellung der Identität der beiden Figuren im Dramolett. Es wird dabei betrachtet, dass die Haltung der Figuren mit der eigenen Subjektivität vom Aspekt der Autorschaft auf ihren Ansichten dieser Phänomene und Gegenstände basiert. Diese analysierten Aspekte sind einer Art die Träger ihre Selbstbetrachtung, deswegen wird es erwartet, dass durch die Analyse der Darstellungsweise der Gegenstände und Phänomene einen Zugang zur Anschauung des Berufs als Autorin eröffnet wird.

3.2.1. Metapher in dem Blut

Die Verbindung zwischen Blut und Weiblichkeit sowie die Art und Weise, wie Blut als Metapher für weibliche Rache präsentiert wird, spielen eine bedeutsame Rolle in der Darstellung der Autorinnenschaft und Identität der Protagonistinnen. Die Analyse des Bluts fokussiert sich auf die Darstellung eines Wesens, das die beiden Figuren auf dem Fels treffen. Im Kontext der männlichen Erzählung schlachten die Protagonistinnen den Widder, um das Blut zu verwenden und die Toten sprechen zu lassen. Dieses Blut fungiert metaphorisch als ein Schlüssel, der die Tür zwischen Leben und Tod öffnet. Diese Symbolik kann nicht losgelöst werden, in von der weiblichen Biologie, speziell dem Menstruationszyklus, der mit Fruchtbarkeit und Geburt assoziiert wird. Die Gefangenschaft in einer feministischen Ideologie betont Jelinek immer wieder in Interviews wiederholend, sogar auch anlässlich der Verleihung ihres Nobelpreises.⁶⁷ Das Blut symbolisiert dann eine tiefere Verbindung zwischen weiblicher Identität, Schöpfungskraft und dem Akt des Schreibens, wodurch eine Verbindung zwischen Wut und der Autorschaft bei Jelinek auch charakteristisch hergestellt wird.

Wie es in den oberen Absätzen analysiert wird, während Uranos' Blut auf Gaia fällt und Rache symbolisiert, verwenden die Protagonistinnen das Blut, um ihre eigenen Einträge auf der Wand zu hinterlassen. Dies kann als eine Form der „Schrift“ betrachtet werden, die ihre Identität als Autorinnen repräsentiert. Das Blut wird zu einem Werkzeug, um ihre Stimmen und Botschaften zu verewigen und somit Teil des kollektiven Gedächtnisses zu werden. Die Tätigkeit des Auftragens von Blut auf ihre Gesichter hat eine doppelte Bedeutung. Einerseits erinnert es die Zuschauer an den symbolischen Vaternord und die allegorische Dimension der

⁶⁷ Clar, Peter: 'Was bleibt ist fort' – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen. Über: <http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-istfort.pdf>, 2007.

Geschichte.⁶⁸ Andererseits schafft es eine sichtbare Maske, die eine Verbindung zur männlichen Autorität und zur Schaffung einer literarischen Identität herstellt. Das Blut auf dem Gesicht kann als eine Art Vergegenständlichung des Phallus interpretiert werden, wodurch die Protagonistinnen in gewisser Weise die männliche Machtposition übernehmen. Zweitens steht das Blut als die Kennzeichnung der Rache gegen den Patriarchat. Wie es im vorherigen Kapitel analysiert wird, präsentiert sich die beiden Figuren als die Gegner der patriarchalischen Macht und opfern der Symbolisierung von Phallus als der Eintrittsticket ihrer Reise der Heimkehr. Wie das Argument von Bärbel Lücke lautet, zu dem Daniela Strigl auch stimmt, die drei Figuren von Jelinek verkörpern die drei Rachegöttinnen Erinnyen, deren Sinn dabei über den bei Hesiod sich hervorbringt. Inge gilt als Tisiphone und rächend Mord begeht; Sylvia als Megaira als die Neidische (Zu ihrem Neid würde im späteren Kapitel analysiert) und die Therese-Marlen ist die unablässige Aleko.⁶⁹ Damit wird das Blut als ein Schlüssel zur Wahrheit verwendet.

Trotzdem besteht dabei noch ein Unterschied zwischen *Odyssee* und die Handlung in *Der Wand*. Odysseus verwendet das Blut direkt, während die beiden Figuren in *Der Wand* es zu einer Blutsuppe kochen müssen, bevor es serviert wird. Eine weitere Ironie liegt darin, dass Jelinek die Protagonistinnen Blut zu Suppe kochen lässt, eine Tätigkeit, die als sehr „hausfraulich“ angesehen wird. Im Verlauf des zweiten Aktes versuchen die Figuren, die Suppe mithilfe der „Sonne“ zu erwärmen, die von Apollo repräsentiert wird. Diese Darstellung zeigt, dass die Frauen zunächst glauben, dass sie unmittelbare Hilfe von Männern benötigen, um Einfluss zu erlangen. Doch trotz dieser Vorstellung fließt das Blut bis zum Ende des Stücks weiter. Der Kontrast zwischen den Äußerungen der Figuren und den dargestellten Phänomenen verdeutlicht den Widerspruch zwischen der Unterschätzung ihrer eigenen Macht und dem unterdrückten Selbstbewusstsein im patriarchalen Diskurs. Die Auseinandersetzung mit dem Motiv Kochen würde in weiterem Kapitel noch analysiert und interpretiert.

Die Tätigkeit der Kastration lässt sich letztendlich noch als eine Tätigkeit für das Gewinnen des männlichen Sprachmachts betrachten, wie es von Strigl analysiert wird: „Mit dem Herausreißen der Samenleiter aus dem Widder versuchen die Frauen eine gewaltsame

⁶⁸ Vgl. Annuß, Evelyn: *Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand*. in: Janke Pia (Hrsg.), *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*, Wien 2007, S.34-59. Hier: S.43.

⁶⁹ Stigel, Daniela. Strigl, Daniela (2006): »Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*«, in: *Modern Austrian Literature* 39, S. 73-96. Zit. aus 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 Leser* 1 (2004): 22-41

Aneignung der männlichen Sprachmacht.⁷⁰ In einer Umkehrung der Machtverhältnisse in der Mythologie behalten die Protagonistinnen in *Der Wand* die Kontrolle über die Erzählung und die Wahrheit, anstatt von den Toten abhängig zu sein. Daher gilt die Darstellung des Bluts als eine Art transformative Handlung, durch die die Protagonistinnen ihre eigene Stimme und Autorinnenschaft aktiv beanspruchen. Die Protagonistinnen sind diejenigen, die die Wahrheit sprechen und den Diskurs beeinflussen sollen, wird durch die symbolische Lieferung der Blutsuppe an diejenigen, die den Diskurs geschaffen haben. Durch die Begegnung mit dem Wesen auf den Felsen beendet sich die Suche nach Identität, indem das Wesen den beiden Figuren zusammen die Suppe isst. Das Wesen wird als ein In-Sich-Geschlossenes geschildert: „das ganz im Binden umwickelt ist“ und dass „Es hat neben sich einen Schistock lehnen [...] und es trägt eine modische sehr dunkle“⁷¹. *Mit Doppeldeutigkeit kann man Binden sowohl als Hygienemittel für die Blutung verstehen, als auch ebenfalls als Verband, mit dem man Wunde pflegt. Damit präsentiert sich das Wesen andeutend ebenfalls als Blut, bzw. das Produkt der Figuren aus der Rache gegen Patriarchat. Dadurch, dass den Figuren von dem Wesen Wahrheit erwarten, entsteht eine Ironie, dass die Identitätssuche endet einem einer Errungenschaft, die aus dem Phallus stammt aber trotzdem durch Frauen verarbeitet wird.* Michèle Pommé analysiert dieses Wesen als die gesuchten Seherinnen, bzw. Marlen und Therese⁷², aber die Protagonistinnen essen selbst die Suppe, bzw. sie nehmen die Schlüssel in die eigne Hand nehmen. Diese Tätigkeit lässt sich als eine metaphorische Akzeptanz ihrer eigenen Macht und Verantwortung gesehen werden, die Wahrheit und Identität zu schaffen und zu vermitteln. Diese Aktion betont ihre Rolle als Schöpferinnen und Vorhersagerinnen, die die Kontrolle über den Diskurs übernehmen.

Trotzdem wird die Ironie weiter verstärkt, wenn die Protagonistinnen versuchen, mit dem Wesen zu kommunizieren, indem sie es ansprechen. Die Antwort des Wesens ist jedoch unverständlich und fragmentarisch, was zu weiterer Verwirrung führt. Diese Kommunikationsbarriere zwischen den Protagonistinnen und dem Wesen kann als eine Reflexion der Schwierigkeiten interpretiert werden, die oft im literarischen Schaffensprozess auftreten können. Es kann auf die Herausforderungen hinweisen, die Autorinnen in Bezug auf Ausdruck und Kommunikation erleben, wenn sie versuchen, ihre Botschaften und Ideen in Worte zu fassen. Sie nehmen ihre Identität wahr, gleichzeitig mit dem Publikum durch einen

⁷⁰ Vgl. Strigl, Daniela: Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*, in: *Modern Austrian Literature* 39, Wien 2006. S. 73-96.

⁷¹ Jelinek, TuM. 2003, S.139.

⁷² Vgl. Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig, 2009 (Kunst und Gesellschaft; Bd. 6). Hier: S. 373.

Untertitel, statt die unmittelbare „Schrift“ an sich; mit diesem Entwurf ironisiert Jelinek die Entdeckung der Autorschaft durch die Anerkennung des Publikums als die am meisten wichtige Runde. Der Diskurs, wenn es noch von den Autorinnen geschöpft werden kann, entsteht nur durch die Anwesenheit des Publikums, bzw. des Beobachters, sonst funktioniert es nicht.

Die Verbindung zwischen der Blutsuppe und dem Wesen unterstreicht die Zirkularität der Handlung und die Interaktion zwischen den Protagonistinnen, dem Mythos und der Schöpfung von Wahrheit, was philosophisch zu interpretieren ist. All das reflektieren die Beschreibungen der Suppe, die stockt und nicht von Sonne zu erwärmen ist:

„Die Suppe stockt, ganz unwillkürlich verhält sie ihren Fuß, verstaucht ihn sich gleich, weil sie der Vergegenständlichung dieser gestockten Wahrheit nicht gewachsen ist. [...] Mit einem Verstand, ich meine einer Verstauchung, ich meine einer Vergegenständlichung wird diese Suppe niemals versachlicht sein. Deshalb wird sie ja auch nicht warm, egal an welchem Schalter wir drehen.“⁷³

Die Verbindung zwischen dem Wesen und der Blutsuppe wird durch wiederholte Worte wie „stocken“/ Stock und die Beschreibungen der Erscheinung des Wesens deutlich gemacht. Diese Verbindung stellt einen interessanten doppelten Kreislauf dar, der die Handlung auf subtile Weise durchdringt. Auf der einen Seite repräsentiert die Blutsuppe das Ergebnis des Rachens der Protagonistinnen, wie zuvor analysiert wurde. Da das Blut als Schlüssel zur Wahrheit betrachtet wird, symbolisiert es gleichzeitig die weibliche Kraft und Wut, die in dieser Suche nach Identität mitschwingt. Auf der anderen Seite wird die Suppe als die „Vergegenständlichung der Wahrheit“ als unsachlich geschildert. Diese Darstellung ist "niemals versachlicht", was bedeutet, dass die sprechende Figur ironisch darauf hinweist, dass wegen der phallogozentrischen Betonung auf Vernunft die Werke der Autorinnen oft als zu subjektiv abgetan werden und dass sie als sekundär im Vergleich zu den Werken männlicher Autoren betrachtet werden. Deswegen geraten die Repräsentanten der Autorinnen in Realität weiter in einen Selbstzweifel, dass ihre Werke nicht vom Publikum anerkannt werden können. Ihre Mühe, gegen den Patriarchat zu kämpfen, wird als vergeblich von ihnen selbst verurteilt.

Eine wichtige Symbolisierung in *Die Wand* besteht in der Intertextualität mit Jelineks anderen Stück durch eine ähnliche Beschreibung des Wesens in *Die Wand* und des Alpenkönigs aus *Burgtheater*. Die Verbindung zwischen diesen beiden Stücken ist faszinierend und zeigt Jelineks geschickte Nutzung von Intertextualität, um ihre Botschaft und Ironie zu verstärken.

⁷³ Ebd. A.a.O., S.132

Die Analyse von Evelyn Annuß über das Wesen und seine Beziehung zum Alpenkönig bietet eine tiefere Einsicht in die Bedeutung und Symbolik dieser Figur in Jelineks Werk. Das Wesen soll eine Mischung aus „Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide“ sein und seine Assoziation mit einer Mumie und einem untoten Erscheinungsbild tragen zur Komplexität seiner Rolle bei.⁷⁴ Die Verbindung zur Figur des Alpenkönigs, wie er in *Burgtheater* dargestellt wird, ermöglicht eine Interpretation des Wesens als eine allegorische Figur, die sowohl literarische Traditionen als auch nationale Erinnerungen reflektiert. Es stammt ursprünglich aus dem Zauberspiel von Ferdinand Raimund mit dem Namen *Alpenkönig oder der Menschenfeind*. Bei Kricsfalusi wird die Figur jedoch bei der Verarbeitung bei Jelinek zu einer „zur Zitatensammlung reduzierte Karikatur des Raimund’schen Konzept der metaphysischen Macht“ analysiert⁷⁵. Das Aussehen dieses Wesens lässt sich eine Verbindung mit der Realität des Kriegs setzen⁷⁶, und dessen Anwesenheit mit seinem untoten Erscheinungsbild dient als eine „Auftrittsform als Nachlebender“, als die „Bezugnahme auf die Diskursivierung weiblichen Schreiben im biographischen Zitat“ und als eine „autobiographische Rückprojektion eines fiktionalen österreichischen Images auf eine imaginäre NS-Szene“⁷⁷. D.h., das Wesen, der Alpenkönig bzw., setzt sich in *Burgtheater* mit einem österreichischen Image auseinander. Eine Spannung zwischen der Wiederauferstehung, dem Schreiben und der nationalen Erinnerung tritt ebenfalls damit auf. Trotzdem lässt sich die traditionelle Funktion des Alpenkönigs, bzw. dessen originale Figuren bei Raimund⁷⁸, noch weiter zu beobachten: indem es dazu beiträgt, Menschen zu richtiger Kenntnis über sich selbst bringen. Kricsfalusi analysiert seinen Tod durch den Versuch, den anderen Figuren in *Burgtheater* (die aus Realität stammen und verarbeitet werden) zur richtigen Selbsterkenntnis zu verhelfen und vom Schlagen der Protagonistin verursacht wird, als Jelineks Ironie gegen den literarischen Diskurs und Literaturtradition:

„Er (Der Alpenkönig) stirbt mit den zu Phrasen gewordenen Zeilen der deutschen Klassik: ‚ALPENKÖNIG undeutlich stammelnd: Hier bin ich Mensch, hier darf ich sein.

⁷⁴ Vgl. Annuß, *Spektren*. 2007, S.43.

⁷⁵ Kricsfalusi, Beatrix: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Intertextuelle Schreibverfahren und dramatische Selbstreflexion in zeitgenössischen deutschsprachigen Theatertexten* Wien: Praesens Verlag, 2019 (=Arbeiten zur deutschen Philologie. Sonderband 2. Hg. von Kálmán Kovács) S.89

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Annuß, Evelyn, *Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand*. in: *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater*, Janke Pia (Hg.), S.44

⁷⁸ Im originalen Text soll der Alpenkönig eine menschenfreundliche Figur sein und „gibt sich als ein guter Geist zu erkennen, der den Frieden liebt und den Menschen hilft, besonders die „Verirrten“ mit „Freundessinn / Zum Erkenntnistempel hin“ leiten will.“ Zitiert von:

<https://www.ferdinandraimund.at/stuecke/alpenkoenig/inhalt.shtml> aufgerufen am: 01.08.2023

Er wird von Käthe geschlagen und schreit auf. [...] Klangvoll, und atemlos: Geben Sie Gedankenfreiheit!“⁷⁹

Mit diesem Zitat symbolisiert sich das Wesen als untoter Alpenkönig die deutsche Literatur und Sprache. Die Ironie, dass der Alpenkönig durch Zeilen der deutschen Klassik getötet wird und nach „Gedankenfreiheit“ ruft, verdeutlicht Jelineks Kritik an den politischen und sozialen Einflüssen auf die Literatur und die Manipulation der Sprache für politische Zwecke. Auf der anderen Seite erscheint diese Figur mit einer Wunde in *Der Wand* und bringt den beiden Figuren Selbstkenntnis bei. In Anlehnung an eine ägyptische Mumie und die Todeszeile in Goethes Werk allegorisiert das Wesen die bildliche Darstellung der Hoffnung, wieder lebendig zu werden, was mit Fruchtbarkeit und Weiblichkeit in Einklang steht. Durch die Intertextualität zwischen den beiden Texten von Jelinek lässt sich interpretieren, dass das Wesen an sich als Personifikation der Sprache sowie als Sinnbild für den Verfall des literarischen Diskurses betrachtet werden kann, der größtenteils von männlichen Autoren aufgebaut wurde. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, kann man die Handlung in *Der Wand* so interpretieren, dass die Erzählung über dieses Wesen als ein Akt der metaphorische Selbststrettung fungiert. Die in den Figuren konfigurativen Autorinnen sollen die Retterinnen der deutschen Sprache sein, während das Wesen symbolisch dargestellt wird und sich als Zeichen der Autorschaft präsentiert, das nahelegt, dass die Autorinnen ihre EIGENEN Wahrheit schaffen sollen und selbst zu Darstellerinnen der Wahrheit werden sollen. Die Verwendung von Intertextualität zwischen den beiden Texten von Jelinek ermöglicht es, das Wesen als eine vielschichtige Allegorie für die Sprache, den literarischen Diskurs und die weibliche Autorschaft zu betrachten. Es wird zu einem Symbol für die Notwendigkeit, die eigene Stimme und Wahrheit zu finden und sich von den Einschränkungen und Manipulationen des Diskurses zu befreien. Dies unterstreicht Jelineks tiefgründige Auseinandersetzung mit der Sprache, der Identität und der Machtstrukturen in der Literatur.

Das Blut an sich symbolisiert gleichzeitig das Ergebnis der Rache gegen Patriarchat und die Weiblichkeit; es fungiert als Metapher für das, was die Autorinnen in ihren Werken schaffen, eine implizite Anspielung auf ihre Texte, die ihre persönlichen Beobachtungen und Urteile repräsentieren. Das Kochen und die Einnahme der Blutsuppe dienen als allegorische Darstellung ihrer Identität als Autorin durch die Werke, in denen Urteile und Phänomene ihrer Wahrnehmung reflektiert werden. Das Schreiben wird somit zum Instrument, durch das die

⁷⁹ Kricsfalusi, Beatrix: Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Intertextuelle Schreibverfahren und dramatische Selbstreflexion in zeitgenössischen deutschsprachigen Theaterstücken Wien: Praesens Verlag, 2019 (=Arbeiten zur deutschen Philologie. Sonderband 2. Hg. von Kálmán Kovács) S.90. Zit. Aus: Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*, in: dies., Theaterstücke, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1992, S.129-189.

Frauen ihre aufgestaute Wut auslassen und ebenfalls ihre Wahrheit darstellen können. Aber wie sieht die Wahrheit der Autorinnen aus?

In der Bezugnahme zwischen dem gekochten Blut mit der Sonne findet sich eine Spur: Die Figuren glauben, dass die Sonne das Mittel sein soll, um die Suppe zu erwärmen. Doch selbst wenn die Autorinnen den Schalter drehen, bleibt die Suppe kalt – eine Allegorie dafür, dass die Autorinnen trotz ihrer Schöpfungskraft und Kreativität nicht in der Lage sind, die Machtstrukturen des Patriarchats zu überwinden. Obwohl sie die Schöpferinnen der „Suppe“ sind, werden sie dennoch von den Einschränkungen des männlich geprägten Systems zurückgehalten. Im nächsten Abschnitt wird die Metapher der Sonne genauer untersucht.

3.2.2. Metapher in Sonne-Schatten-Feuer

Die Metapher der Sonne und der Schatten in Elfriede Jelineks Werk *Der Wand* offenbart eine tiefe symbolische Bedeutung, die über die bloße Darstellung von Licht und Schatten hinausgeht. Die Sonne wird nicht nur als physikalisches Licht interpretiert, sondern als Trägerin der Wahrheit und der Anerkennung der Identität und Autorschaft der Protagonistinnen. Dieses metaphorische Konstrukt verweist auf eine symbolische Ebene, die sexuell konnotiert ist und womöglich persönliche Erfahrungen und Beziehungen reflektiert. Die Analyse der Metapher der Sonne-Schatten wird in zwei Schichten ausgedehnt, die eine ist die Auseinandersetzung mit der Wahrheit, bzw. durch das Wortspiel gebildete Dichotomie zwischen „Wahrscheinlichkeit“ und „Wahr-Scheinendem“. Das Paar spiegelt die Suche nach Wahrheit und die Frage wider, wie Wahrheit und Glaubwürdigkeit bei Jelinek definiert werden können. Diese Dichotomie unterstreicht die Unsicherheiten und Nuancen der Wahrheit, insbesondere in einer von männlichen Erzählungen dominierten Gesellschaft. Die Metapher der Sonne-Schatten-Beziehung kann ebenfalls als Reaktion auf die Unterdrückung der weiblichen Autorschaft durch das Patriarchat interpretiert werden. Jelineks Blickwinkel auf diese Unterdrückung wird durch die metaphorische Darstellung der Beziehung zwischen Sonne, Schatten, Identität und Autorschaft verdeutlicht, bzw. wie die Regulation des Patriarchats die Autorinnenschaft unterdrückt und „tötet“. Die Abbildungen dieser beiden Phänomene in der ersten Schicht stehen auf zwei Polare, während im Sinn der hinteren Deutung sie ineinander mischen und gegenseitig kausal leisten.

Die Überlegungen von Bärbel Lücke und Daniela Strigel betonen, dass die Wand im Dramolett ein Ort ist, an dem trügerische Erkenntnisse entstehen, „an dem sich bloß die Schatten der wahren Wesenheiten zeigen“⁸⁰. Die Auseinandersetzung der Figuren mit den

⁸⁰ Vgl. S.74. Strigl, Daniela (2006): »Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Der Tod und das Mädchen V«, in: Modern Austrian Literature 39, S. 73-96.

gegenüberliegenden Symbolen der Sonne und der Schatten kann als ein Ringen mit der Frage nach Wahrheit und Schein interpretiert werden. Die metaphorische Darstellung, dass die Sonne Schatten an die Wand wirft, erinnert an Platons Höhlengleichnis aus *Der Staat*. In dieser Gedankenübung sind Menschen in einer Höhle gefangen und nehmen lediglich die Schatten von Gegenständen an der Wand wahr. Diese Schatten interpretieren sie als die einzige Realität. Doch wenn einer der Gefangenen aus der Höhle befreit wird und das Tageslicht sieht, erkennt er die wahre Realität. Er begreift, dass die Schatten an der Wand lediglich verzerrte Abbilder der realen Objekte sind⁸¹. Dieses Gleichnis symbolisiert die Entdeckung einer höheren, wahrhaftigen Welt der Vernunft, die die eigentlichen Wesenheiten jenseits der sinnlichen Welt enthüllt. Hierbei betont das Höhlengleichnis, dass die Höhle als Metapher für die sinnliche Welt fungiert, in der wir leben. Die Menschen in der Höhle stehen für jene, die nur die Oberfläche der Realität wahrnehmen und von den Erscheinungen und Abbildern der Dinge getäuscht werden. In dieser Interpretation symbolisiert die Sonne die Quelle der Wahrheit, während die Schatten die trügerische Erscheinung der Wahrheit repräsentieren. Die Wand fungiert dabei als Hintergrund, auf dem die Schatten projiziert werden.

Platos Gedanken tragen zur allegorischen Darstellung des Erziehungs- und Bildungsprozesses der Massen durch die Erzieher bei, die gleichzeitig den Diskurs formen können. In Jelineks Dramatext wird jedoch diese Trinität aufgebrochen, da die Figur der Sonne durch den Dialog der Protagonistinnen dekonstruiert wird. Jelinek parodiert die Sonnenfigur zu Beginn als glaubwürdiges und autoritäres Symbol des patriarchalen Diskurses und reduziert sie dann durch Disenchantment.

Jelinek ist nicht die erste und einzige, die das Höhlengleichnis und die Vorstellung von Wahrheit in Frage stellt. Bereits Derrida hat Kritik geübt und sich mit den Argumenten von Jan Patočka auseinandergesetzt. Patočka betrachtet die Höhle als Ort der unterirdischen Verwurzelung euphorischer mystagogischer Rituale. Er argumentiert, dass die Menschen aus der Höhle oder der mütterlichen Erde heraustreten müssen, um sich von den Ritualen der sinnlichen Welt zu lösen und den Glauben an die Wahrheit zu entwickeln, indem sie diese Rituale abstrahieren. Derrida widerspricht dieser Interpretation und behauptet, dass die Menschen auf der Erde immer noch in einem Ritual gefangen sind. Der Glaube an die Sonne basiert immer noch auf einer sinnlichen Vorstellung und unterscheidet sich daher nicht wesentlich von den unterirdischen Umständen.⁸²

⁸¹ Plato: <https://www.projekt-gutenberg.org/platon/platowr3/staat07.html>, aufgerufen am 13:20, 27.05.2023

⁸² Vgl. Derrida Jacques/ Qin Wang ins Chinesisch übersetzt: *Donner la Mort*. Xi'an: Northwest University press 2018. Ursprünglich: Galilee (Hrsg.) 1999. Hier: S.6.

Der Einfluss des Sonnenlichts lässt sich nur schwer von den Schatten oder dem Feuer trennen, wodurch die Sonnenmetapher in der Postmoderne dekonstruiert wird. Es ist daher nicht überraschend, dass das Paradigma der "Sonne als Wahrheit oder Authentizität" in Jelineks Darstellung so brüchig wird. Zudem fügt Jelinek hinzu, wie die Frauen die metaphysische Dichotomie zwischen Wahrheit, die mit Vernunft verbunden ist, und Phänomenen durch Disenchantment ironisieren und ihre eigenen Beobachtungen als ihre individuelle Wahrheit ausdrücken.

Die metaphorische Bedeutung der Sonne in diesem Werk kann auf mythologischer Ebene mit dem Sonnengott Apollo in Verbindung gebracht werden, während die Schatten in Analogie zu den verstorbenen Helden in der *Odyssee* stehen. Hierbei *symbolisiert die Sonne die vermeintliche Wahrheit in den dominierenden männlichen Erzählungen*, die tendenziell allgemein und universell betrachtet wird, während die bleichen Schatten auf das Reich der Toten hinweisen. Dennoch handhabt Jelinek diese Metapher in ihrer Darstellung der Protagonistinnen auf eine ironische Art und Weise, indem sie die weiblichen Figuren werden mit der Farbe Gelb hingegen assoziiert lässt.⁸³ Dies impliziert, dass Frauen, die in den männlich geprägten Erzählungen Anerkennung finden, in einer Zwischenposition verharren – sie sind weder die „Sonne“ noch gehören sie zur Gruppe der Schatten oder verstorbenen Helden. Stattdessen tragen sie die Farbe der Sonne auf ihrer Kleidung und scheinen aufgrund ihrer Fruchtbarkeit in der Lage zu sein, wieder zum Leben im Reich der Lebenden zurückzukehren. Allerdings bleibt das Gelb nur auf ihre Kleidung beschränkt und wird nicht zu einem Ausdruck ihrer eigenen Subjektivität. Sie lassen sich letztlich nicht in die Rolle der Wahrheitsträgerinnen einordnen.

Im Kontext der Identitätssuche entwickelt sich die Selbstreflexion der beiden Autorinnen in zwei aufeinanderfolgenden Phasen. Zunächst sehen sie sich selbst als Repräsentantinnen der Sonne, die dazu in der Lage sind, Licht auf die Schatten zu werfen. Dies wird deutlich durch den Streit zwischen den beiden Figuren über ihre Verbindung zur Sonne bzw. zum Sonnengott. Inmitten dieses Konflikts beschreibt eine Figur, dass der Altar nur in ihrer Fantasie existiert und dass Apoll sie mitnehmen wolle. Die erste Figur bezieht sich auf Gaia, die von Uranos geschändet wird, um ihre Weiblichkeit zu betonen. Die Figuren haben den Wunsch sogar, selbst Apoll zu werden und ihre Identität als Frau und Autorin aufzugeben. Dadurch stehen die beiden Figuren in einem Gegensatz zueinander:

⁸³ Vgl. Jelinek, TuM. S.141.

„ich ausgestreckt auf dem Felsen, spanne und entspanne meinen Körper auf dem Altar und spüre, wie die Sonne mich wundervoll schändet, mich mit der Glut des unpersönlichen und riesenhaften Gottes der Natur erfüllt.“⁸⁴

Die Darstellung der Sonne erfolgt in Form einer paradoxen Figur, die gleichzeitig als "unpersönlich" und als Spender von "Glut" charakterisiert wird. Dies legt nahe, dass der Sonne männliche Eigenschaften zugeschrieben werden und eine sexuelle Beziehung zu einer der Figuren angedeutet wird. Dennoch identifiziert sich diese Figur weiterhin mit der Sonne und wird in einem symbolischen Kontext als Lichtbringerin für die Massen wahrgenommen. Dies wird deutlich, wenn sie zu Beginn des Absatzes feststellt, dass sie bereits „dort (unter der Sonne) liegt“. Auf der anderen Seite streitet die andere Figur, dass die Sonne ihr gehört:

"Nicht alles, worauf du stehst, ich meine liegst, ist gleich ein Altar! Wenn du jetzt auch noch behaupten willst, daß der Leib deines Geliebten warm und pervers unter dir liegt [...]

Aber die Sonne bin natürlich ich selbst. Das, was du siehst, ist nicht jemand anderes als ich. Du siehst mich! Und wenn du selber platzst: du siehst mich auf meinem Altar! !"⁸⁵

Die Darstellung der Sonne wird als eine ambivalente Figur präsentiert, die sowohl "unpersönlich" als auch "Glut ausgebend" ist. Es wird angedeutet, dass die Sonne männliche Eigenschaften trägt und sogar eine sexuelle Beziehung zu einer der Figuren hat. Diese Figur identifiziert sich dennoch mit der Sonne und wird ikonografisch als Lichtbringerin für die Massen wahrgenommen, indem sie am Anfang des Absatzes feststellt, dass sie "schon dort (unter der Sonne) liegt". Auf der anderen Seite besteht die andere Figur darauf, dass die Sonne ihr gehört und dass das, was sie sieht, die Reflexion ihrer eigenen Identität ist.

Durch den Streit zwischen den beiden Hauptfiguren wird eine Rivalität unter den Autorinnen inszeniert. Einerseits wird die Sonne als Geliebter dargestellt, was zu einem Neid zwischen den Figuren führt. Andererseits verkörpert die Sonne ein Symbol für eine idealisierte Identität, nach der die Figuren streben. Dies führt zu einem Wettbewerb, in dem keine Kompromisse möglich sind. In diesem Wettstreit spiegelt sich das Selbstverständnis wider, dass jede von ihnen sich als die alleinige Hüterin der Wahrheit ansieht.

In Bezug auf die Autorschaft kann der Kern des Konflikts in einer Frage zusammengefasst werden: Können Frauen durch Beziehungen zu Männern Zugang zur Anerkennung im literarischen Diskurs erhalten? Können Frauen ihre Wahrheit durch Beziehungen zu Männern offenbaren oder können sie ihre eigenen Erfahrungen (die die Grundlage ihrer Wahrheit

⁸⁴ Jelinek, 2003, TuM., S.111.

⁸⁵ Ebd. A.a.O., S.119.

darstellen) direkt vor dem Publikum präsentieren? Dies führt zu einer weiteren Frage, die von Gudrun bei der Analyse *Malina* es schildert: „[...] die Wahrheit über die männliche Erzählposition, die Bachmann bisher immer eingenommen hatte.“⁸⁶ Kann die Autorinnen die für sie geltende Wahrheit wirklich so darstellen, wie sie es wahrnehmen, *mit der Schöpfung einer weiblichen erzählenden Figur, die mit deren Autorin identisch ist?*

Im Verlauf der Diskussion zwischen den Figuren und der Entwicklung der Handlung wird diese Frage nicht eindeutig beantwortet. Stattdessen werden die Erwartungen und Selbstbilder der beiden Protagonistinnen in Frage gestellt und abgelehnt. Die zweite Phase der Identitätssuche ist von Selbstzweifeln geprägt. Angesichts der Tatsache, dass die Autorinnen keine Toten aus den Schatten hervortreten sehen, stellen sie sich die Frage: „Ob etwa wir die Schatten sind? Ob wir sie selber sind, die da kommen sollen?“⁸⁷ In ihrer Suche nach Identität und Wahrheit geraten die Protagonistinnen unter Stress und Frustration, da ihre Bemühungen, durch die Zubereitung der Blutsuppe Zugang zur Wahrheit ihrer Identität zu erlangen, nicht von Erfolg gekrönt sind.

Diese Frustration wird verstärkt, da die Figuren versuchen, die Sonne über einen metaphorischen „Schalter“ zu kontrollieren und das Licht trotzdem nicht beeinflussen können. Die Sonne erfüllt auch eine ironische Funktion als "Herd", wenn sie erwartet wird, die Blutsuppe zu erwärmen. Durch die Gleichsetzung eines Herds mit der Wahrheit wird das Stereotyp ironisiert, dass metaphysische Philosophie oder abstrakte Diskussionen über die Wahrheit nicht für Frauen geeignet seien und sie sich nur auf häusliche Tätigkeiten wie Kochen konzentrieren könnten.

Das Sonnenlicht wird einerseits durch seine Gleichsetzung mit Lampenlicht weiter dekonstruiert. Hierbei übernimmt es die Funktion des Feuers, das die sinnlichen Erscheinungen der Welt vermittelt. Zudem wird die Kontrolle über die Autorschaft mit der Kontrolle über elektronische Geräte gleichgesetzt, was wiederum das stereotype Vorurteil infrage stellt, dass Frauen technisch nicht versiert sind. In diesem Zusammenhang repräsentiert die Sonne nicht mehr die absolute Wahrheit.

Die Dekonstruktion der Wahrheit wird weiter vorangetrieben, indem die Sonne von den beiden Protagonistinnen reduziert wird. Dieser Prozess findet seinen Höhepunkt im Dialog der Figuren:

„Du mußt übrigens den Schalter so stellen, daß die Suppe auf mittlerer Stellung im Gleichgewicht bleibt, bei drei brennt sie leicht an. Und irgendwann fährt die Sonne

⁸⁶ Kohn-Waechter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart: Matzler 1992. Hier: S.107.

⁸⁷ Jelinek, 2003, Der Tod und Das Mädchen, S.126.

dann, schon aus Angst, sich zu verbrennen, sich in wohliger Bewußtlosigkeit zu verlieren, die Stellung auch noch zu verlieren und hinzuschmelzen, hallo, künftige Generationen!, hinzuschmelzen wie Toast Hawaii[...]“⁸⁸

Der Vergleich mit dem Hawaii Toast verdeutlicht die metaphorische Bedeutung der Sonne, die als Symbol für die von der Gesellschaft anerkannte Wahrheit fungiert. Diese Wahrheit wird als Maßstab für Autoren betrachtet, was darauf hinweist, dass Autoren in einem literarischen Umfeld agieren, das bereits etabliert und vom patriarchalen Diskurssystem geprägt ist. Die Sonne verliert dabei ihre Position als absolut gültige Wahrheit und wird zum Gegenstand der Infragestellung und Kontrolle durch die Autorinnen. Der Prozess des Wandsteigerns kann als Desenchantment der Sonne betrachtet werden, in der sie von ihrer erhabenen Stellung heruntergebrochen wird und von den Autorinnen ironisch betrachtet wird. Die Schatten hingegen haben eine vielschichtige Bedeutung. Einerseits stehen sie symbolisch für die Toten, die aus den Schatten hervortreten sollen. Dies hat Verbindungen zur mythologischen Vorstellung des Sehers in der *Odyssee*. Andererseits repräsentieren die Schatten die sinnlichen Erscheinungen der Welt, ähnlich wie die Schatten in Platons Höhlengleichnis. Sie werden als trügerische Abbilder der Wahrheit betrachtet, die durch das Feuer erzeugt werden. Schließlich können die Schatten auch eine kritische Anspielung auf das Patriarchat sein, das im Text hinterfragt und ironisiert wird. Die Schatten können somit als vielschichtiges Symbol dienen, das verschiedene Aspekte der Wahrnehmung, Realität und Machtstrukturen verkörpert, wie es kritisch hinterfragt und ironisiert wird:

„Also für einen Lebenden ist es, wie ich merke, nicht schwer, zu den Schatten zu gelangen. Ich habe mir das schwieriger vorgestellt. Ein Herd. Eine Zigarette. Ein Nylonnachthemd. Die bloße Haut. Man kann alles nehmen und ein schmackhaftes Menu draus zubereiten, auch wenn es nicht zusammenzupassen scheint. Die Schatten sind nicht zu uns gekommen, also kommen wir zu ihnen.“⁸⁹

Die erwähnten Gegenstände, wie der Herd und das Kochen, verweisen auf traditionelle hausfrauiche Tätigkeiten, die oft dazu dienen, Frauen in den häuslichen Bereich einzubinden und zu kontrollieren. In dieser Hinsicht können die Schatten allegorisch für die Unterwerfung unter das patriarchale System und die Selbstregulierung der Frauen stehen. Interessanterweise symbolisieren sowohl die Sonne als auch die Schatten unterschiedliche Aspekte des patriarchalen Systems und bilden gleichzeitig ein eigenständiges System des Diskurses. Die Hauptfiguren streben danach, sich innerhalb dieses Systems zu positionieren und ihre eigene Rolle zu finden. Die Autorinnen selbst streben danach, Anerkennung innerhalb dieses

⁸⁸ Jelinek, *Der Tod und Das Mädchen*, S.130

⁸⁹ Jelinek, *TuM.*, 2003, S.134.

Diskurssystem zu erlangen. Aus diesem Grund kochen sie die Blutsuppe und hoffen, dass die Sonne sie erwärmt. Wie bereits erläutert, symbolisiert das Blut sowohl das Lebenselixier als auch weibliche Eigenschaften wie Fruchtbarkeit. Es steht auch für die Anerkennung des weiblichen Schreibens. In diesem Kontext wird die mit der Sonne assoziierte Wahrheit mit der gekochten Blutsuppe in Verbindung gebracht.

In diesem Kontext verschmelzen die Funktionen der in platonischen Sinn geschilderten drei Elemente in Bezug auf Wirklichkeit/ Wahrheit miteinander und bilden einen sich wiederholenden Kreislauf. Durch das Werk, in dem Heidegger nach, die Wahrheit eines Zeugs (bzw. dessen Verbindung zur Erde) eröffnet und darstellt, wird die Abbildung eines Gegenstands in der sinnlichen Welt auch DIE Wahrheit in diesem Gegenstand. Das ist die vollende Dekonstruktion der Sonne-Funktion und der Feuer-Funktion. *Die Sonne wird zum Feuer reduziert und wirft Schatten auf der Wand, während die Schatten (durch die in Schatten gelangenden, beschreibende Figuren) die Rolle der Sonne als Darstellung der Wahrheit spielen. Die Schatten übernehmen die Rolle der Sonne als Verkörperung der Wahrheit.* In Jelineks Werk werden die Interpretation und Darstellung der Wahrheit durch diese Dreifaltigkeit zu einem sich ständig wiederholenden Zyklus geformt, der flexibler ist als ein starr definierter Begriff. Es entsteht eine alternative Perspektive auf die Wahrheit, eine neue Facette, die von den beiden Frauen im Vergleich zu ihrer Vorgängerin Therese entdeckt wird und eng mit ihrer Identität und Autorschaft verbunden ist. Die Vorstellung von Wahrheit wird je nach Erzähler sexualisiert, und die bisher konstruierte metaphysische Wahrheit wird umgedreht und dekonstruiert.

Eine weitere Metapher für die Wahrheit findet sich darin, dass die beiden Figuren danach streben, die geopferte Blutsuppe von der Sonne erwärmen zu lassen. Wie bereits analysiert, symbolisiert die Suppe ihre Errungenschaften. Die Vorstellung, dass die Sonne ihre „Suppe“ erwärmt, deutet darauf hin, dass die Figuren wünschen, dass ihre Schöpfungen von der Seherin bevorzugt werden, indem sie durch eine metaphysische Wahrheit beeinflusst werden. Die Anspielung auf die Wahrheit im Dramolett wird durch die Darstellung von Sonne und Schatten sowie durch das Wortspiel zwischen „*wirklichen*“ und „*wahrscheinendem*“ Phänomen verdeutlicht. Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Wörtern ruft die Frage nach der eigentlichen „Wahrheit“ hervor. Dennoch werden Wahrheit und Wahr-scheinend als gegensätzliche Begriffe betrachtet. Die metaphorisch dargestellte sinnliche Wahrheit der Schatten wird als sekundäre Form der Wahrheit betrachtet, während die von der Sonne symbolisierte Wahrheit als absolute und authentische Realität angesehen wird. Das Wort "*Wahr-scheinlichkeit*" wird nicht nur für die Beschreibung von

vorhergesagten Möglichkeiten in Prophezeiungen verwendet, sondern fordert auch die Leser und Zuschauer heraus, darüber nachzudenken, ob die beschriebenen Phänomene wahr oder nur scheinbar wahr sind. Dabei darf das Feuer im Höhlengleichnis nicht übersehen werden, da es dazu dient, die Schatten an der Wand zu erzeugen und eine "falsche Wahrheit" bzw. einen Ersatz für die Sonne und die Erscheinungen der sinnlichen Welt zu formen. Dies führt zu einem Kreislauf der drei Elemente in dieser Trinität. Das Feuer agiert als eine Art Semi-Sonne, die in Form von unvollständiger Wärme und Licht eine unvollkommene Quelle darstellt. Die Schatten hingegen sind das Resultat der wahren Essenz der Objekte, während die Sonne die einzige wahre Realität und Quelle der Wahrheit darstellt, die von Erziehern und Denkern unter den Massen verbreitet werden sollte.

Die Analyse der Metapher in der Sonne-Schatten-Feuer-Trinität ist an diesem Punkt abgeschlossen. Die Untersuchung der Auseinandersetzung mit der Wahrheit und dem "Wahr-Scheinenden" wird jedoch fortgesetzt, indem das Gespräch der Figuren an verschiedenen Stellen auf widersprüchliche Weise miteinander in Konflikt gerät. In einem phänomenologischen Kontext wird dabei der Neid als ein Paradox dargestellt – *die tatsächliche Wahrnehmung der Figuren können in ironischer Stimme verstecken*. Bei Jelinek wird die Wahrheit in Andeutungen präsentiert, während das Gesprochene oft eher das scheinbar Wahre darstellt, insbesondere im Zusammenhang mit der Autorschaft durch das Gespräch der Figuren, in dem Jelineks eigene Haltung als die wahre Natur des Schreibens erscheint. Ihre Argumente werden durch Parodie und Ironie vermischt, etwa wenn die beiden Figuren scheinheilig ihren Neid füreinander ausdrücken.

Der gescheiterte Versuch, die verstorbenen Vorgängerinnen herbeizurufen, und die enttäuschende Erkenntnis, dass ihre Werke von den Toten nicht wahrgenommen werden können, hinterlassen bei den Figuren ein Gefühl der Entfremdung von ihrer eigenen Lebendigkeit. Es wirft die Frage auf, ob sie zu spät gekommen sind. Diese Gedanken über ihre Identität führen zu einer Metapher, die durch ihre Doppeldeutigkeit geprägt ist:

„Unser Opfertier scheint uns noch immer anzuglotzen wie die eingeworfenen Fensterscheiben eines Hauses, in dem längst keiner mehr wohnt. Bleibt nur die Wand für uns? Die Wand war unser Schicksal. Kain war das Schicksal von einem anderen.“⁹⁰

Die Figur drückt ihre Beobachtungen nicht direkt aus, sondern verwendet das Wort *scheint*. In phänomenologischer Hinsicht lässt sich das, was die Figuren als Beobachtung im Dialog beschreiben, lediglich als Erscheinung begreifen. Innerhalb dieser Erscheinung verbirgt sich die als wahr angenommene Beobachtung des Individuums. Wie bereits zuvor analysiert,

⁹⁰ Ebd.

allegorisiert die Kastration des Widders die Rache gegen das Patriarchat, und das vergossene Blut wird zum Resultat dieser Aktion. In dieser Metapher wird der „Widder ohne Blut“ mit einem „alten Haus mit eingeschlagenen Fensterscheiben“ verglichen. Das Blut des Widders fungiert dabei als die Fensterscheiben, durch die das Sonnenlicht ins Haus eindringen kann. Die Handlung des Blutentziehens ähnelt dem Akt des Fenstereinschlagens, um *einen Zugang zum Diskurs-Haus* zu schaffen. Wie zuvor erläutert, repräsentiert der Widder das Phallussymbol und in diesem Kontext wird er speziell auf den Diskurs bezogen. Hier symbolisiert das Haus den Diskurs, der von den männlichen Kollegen der Figuren errichtet wurde, jedoch von niemandem mehr bewohnt wird, da die Motive und Materialien für diesen Diskurs bereits veraltet sind. Obwohl die Figuren es schaffen, in dieses Haus einzutreten, stellen sie fest, dass sie zu spät gekommen sind und nur noch „die Wand“ vor ihnen bleibt. Diese Ironisierung von Jelinek verdeutlicht, dass die Motive des weiblichen Schreibens in der Vergangenheit eingeschränkt wurden, und die einzige Möglichkeit für Frauen, in den Diskurs einzutreten, war es, wie durch eine Wand von außen einzudringen. Dies wurde sozusagen zu ihrem Schicksal, ihre literarische Tradition an die Nachkommen weiterzugeben. Mit der Erwähnung von Kain, einer biblischen Figur, wird angedeutet, dass die Figuren nicht wie Kain sind. Kain symbolisiert Eifersucht und Brudertötung, und die Ablehnung, „Kain“ zu sein, deutet darauf hin, dass die Frauen keine Eifersucht gegenüber anderen empfinden. Eifersucht auf Geschwister steht für die Rivalität mit anderen, und die Figur ironisiert, dass Frauen keine Rivalität mit den vorherigen und kommenden Generationen haben und daher keine Konkurrenz machen oder jemanden „töten“. Trotzdem versuchen die Figuren im nächsten Absatz, ihre vergebliche Wartezeit den Seherinnen zuzuschreiben, und klagen darüber, dass die Seherinnen „mit der Wahrheit Luftgeschäft machen, und ihre Aktien steigen trotzdem.“⁹¹ Die Figuren suchen nach Entschuldigungen und projizieren ihren eigenen Stress auf die Seherinnen, indem sie ironisch bemerken, dass diese „aufs Cover kommen können. Dort kann jeder sie angreifen, aber sie spüren es nicht.“⁹² Die Figuren schließen daraus, dass "auch Frauen sterben! Nur halt später. Ihre Bilder können sich länger halten als sie selbst." Hier ironisiert die Figur, dass die Bilder der Frauen länger präsent sind als die Frauen selbst, und die Beständigkeit der Frauen beruht auf ihrer Darstellung (dies wird später im Abschnitt über die Wand genauer analysiert). Dieses Argument wird von der anderen Figur widersprochen: „Weißt du, Blinde haben vielleicht nicht die Wahl, was sie sehen wollen und was nicht.“⁹³ Mit dieser Bemerkung spielt die Figur auf das Publikum an und ironisiert, dass die Zuschauer

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd. A.a.O. S. 127.

keine Wahl haben, ob sie die Darstellung der Frauen wirklich sehen wollen. Die Frauen präsentieren sich vor den Zuschauern. Diese Dialoge, in denen Beschwerden zum Ausdruck kommen, spiegeln Jelineks Ironie wider, dass die Figur im Theater aus Neid den gestorbenen Seherinnen die Schuld gibt. Trotzdem beschließen die Figuren, dass sie zur Seherin gehen müssen, und hören auf, auf die Toten zu warten. Sie klettern stattdessen die Wand hinauf.

3.2.3. Die Wand

Analyse der Darstellung der Wand kann auf zwei Ebenen erweitert werden: Zunächst erfolgt die Interpretation der Wand auf der Grundlage der zuvor analysierten Gegenstände und Phänomene. Außerdem wird die Intertextualität des Stücks mit anderen Werken ebenfalls in Rücksicht genommen, bzw. woher entsteht der Treffpunkt unter den Werken und welche metaphorischen Bedeutungen trägt dieser Gegenstand. Als der Gegenstand, der im Zentrum steht, ist die Wand ein Symbol mehrfacher Sinne: Die Wand steht da und spielt die Rolle einer Grenze vor den Figuren – sie ist die Grenze zwischen Leben und Tod, Autor-sein und Nicht-Autor-Sein (bzw. die Autorschaft der Figuren) sowie auch die Grenze zwischen den Frauen, u.a. den schreibenden Frauen und dem patriarchalischen Diskurs. Zunächst wird detailliert in die Analyse eingegangen.

Beginnend mit der Darstellung der Wand bei Jelinek wird deutlich, dass diese sowohl in polarisierter Form als auch als Objekt der Begierde und des Streits zwischen den Figuren dargestellt wird. In den Dialogen, insbesondere im ersten Akt, streiten die beiden Protagonistinnen darüber, wie die Wand beschaffen ist – ob sie unsichtbar oder durchsichtig ist. Diese Auseinandersetzung steht in Bezug zur Sichtbarkeit der Wahrheit und zur Interpretation der Realität. Analog zu der vorherigen Analyse der Sonne-Feuer-Schatten Trinität stehen die Wand als Träger für die wahr-scheinenden Erscheinungen der sinnlichen Welt und spielt eine Rolle als Hintergrund der Darstellung dieser „falschen Wahrheit“. Daher ist es von entscheidender Bedeutung, nicht zu übersehen, dass alles, was auf der Wand erscheint und präsentiert wird, eine Erscheinung, die ein Individuum oder eine Gruppe Menschen wahrnimmt und dann als Wahrheit beschreibt, statt einer Verkörperung einer universalen Wahrheit, die für jedes Individuum oder alle Menschen. Das ist der Grund, warum die Wand paradoxerweise und widersprüchlich geschildert wird. Dennoch beschreiben die Figuren die Wand als einen Gegenstand, der erkannt werden muss – also einem *Glasdach*, das die Frauen wahrnehmen und in Jelineks *Der Wand* darstellt. Es wird durch den patriarchalischen Diskurs konstruiert, statt eine selbstverständliche Erscheinung der Natur. Wenn in *Der Wand* vornehmlich die Auswirkungen der „Wand“ auf die Frauen behandelt werden, so ist diese Wand (zusammen mit all ihren metaphysischen Implikationen)

gewissermaßen die Projektion der Schatten an der Wand der Höhle – wobei die erlebenden Figuren in dieser Trinität die Rolle der Lichtquelle übernehmen, ob nun als Sonne oder Feuer. In Anbetracht dessen wird die Wand als Vermittler dieser künstlichen Wahrheit betrachtet, wobei die Schatten auf der Wand die Formen dieser erzeugten Erkenntnisse repräsentieren. Dies eröffnet eine Interpretation, in der die Autorinnen die Werke ihrer Vorgängerinnen erkennen und somit deren Autorschaft etablieren.

Ein weiterer Aspekt ist die metaphorische Verbindung der Wand mit einem Spiegel, auf dem Vampire kein Spiegelbild haben können. Dennoch beschreiben die Figuren, wie sie „erst merkt [...], daß sie ein Spiegel ist“⁹⁴. den Spiegel mit einem Spray putzen, sich jedoch darin nicht sehen können. Interessanterweise kontrastiert diese Formulierung der eigenen Wahrnehmung mit den vorherigen Aussagen über die Wand. Hierbei wird deutlich, dass die Darstellung der Wand eng mit der Selbstbetrachtung der Protagonistinnen verknüpft ist. Die Art und Weise, *wie die Wand beschrieben wird, reflektiert ihre eigenen inneren Gedanken und Überlegungen zu den Phänomenen.*

Weiterführend aus der vorherigen Analyse des Blutes wird angedeutet, dass die Autorinnen sowohl Quelle als auch Empfängerinnen von Blut sind, ähnlich wie Gaia. Diese Metaphorik lässt darauf schließen, dass die Autorinnen wie Vampire Blut trinken und daher ihre eigenen Bilder im Spiegel nicht sehen können. Trotzdem wird das Verschwinden des eigenen Spiegelbilds abgelehnt, und es wird festgestellt, dass die Wand kein Spiegel ist (weil die eigne Figur nicht wiedergegeben wird). Vielmehr wird sie als eine Küchenwand beschrieben, auf der die Figuren bereits präsent sind. Ironisch festgehalten wird, dass die Figuren auf der Wand sein sollen und tatsächlich schon auf ihr sind. In *The Madwomen On the Attic* wird auch die Vorstellung der Autorinnen im Spiegel analysiert. Dabei wird aufgezeigt, dass die Frauen erwarten, im Spiegel „the monster that she fears she really is rather than the angel she has pretended to be.“⁹⁵ Durch das Schreiben finden die Frauen einen Ausweg, um ihre aufgestaute Wut freizusetzen. Aufgrund des Kontrasts zwischen dem traditionellen Bild einer häuslichen einer Hausfrau („angel in the house“) und ihrer aufkeimenden Wut werden die wütenden Frauen als "Monster" kommentiert und wahrgenommen, was von den beiden Figuren abgelehnt wird. Stattdessen wird der Fokus auf das Gegenteil gelegt: Die reflektierenden Bilder sind kein Spiegel, sondern vielmehr stellen sie selbst die wütenden schreibenden (schreiende) Monster dar. Aus dieser Perspektive wird die Wand als männliches Prinzip

⁹⁴ Jelinek, TuM., 2003. S.114.

⁹⁵ Gilbert, Sandra M./ Gubar, S.: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.Hier: S.77

repräsentiert und gleichzeitig als Reflexion des von den Autorinnen erwarteten Images von Einmischung und Anerkennung unter diesem Prinzip.

Die Darstellung der Wand nimmt zudem eine stetige und widersprüchliche Form an, was zur Präsentation von mehreren Bedeutungsebenen führt. Bevor die Wand als Spiegel beschrieben wird, durchlaufen die Figuren verschiedene Hypothesen über ihre Form: von einem Zaun, der zersplittert wird, als die Figuren versuchen, ihre Bilder daran aufzuhängen⁹⁶, bis hin zu einem Gegenstand, den die Frauen zu beschreiben versuchen, um eine bestimmte Vorstellung zu etablieren und dadurch das Denken anregen zu ermöglichen⁹⁷. Die Frauen versuchen, ihre Bilder auf der Wand zu schaffen, ähnlich wie sie im Drama versuchen, durch ihre Reise auf dem Felsen/Wand, die einer *Odyssee* gleicht, zum Höhepunkt zu gelangen. Dort begegnen sie einem Wesen, das sie berechtigt, die Wahrheit auszudrücken. Ihre Reise verdeutlicht, dass Bilder auf der Wand platziert werden können. *Diese Bilder repräsentieren die Beobachtung des Publikums und den Erfolg, in die „Hall of Fame“ aufgenommen und anerkannt zu werden. Wenn dieses Ziel jedoch erreicht wird, erleben die Autorinnen gleichzeitig einen ikonographischen Tod (dass sie selbst Ikonen werden) und werden hinter dieser Wand, der Begrenzung zwischen Autoren und Autorinnen, eingeschlossen.* Gleichzeitig verweisen ihre Bilder auf die Umrisse und Schatten der sinnlichen Welt, die in platonischer Hinsicht eine falsche Wahrheit darstellen. Die Autorinnen werden durch ihre Tätigkeit des Schreibens gezeichnet, das durch ihre gesellschaftliche Geschlechtsidentität als Frauen hervorgehoben und auffällig wird. Im Drama wird angedeutet, dass die Autorinnen versuchen, durch die Wand zu gehen und dadurch ihre Autorschaft bekannt zu machen. Doch selbst wenn dieser Wunsch erfüllt wird, kehren sie hinter die Wand zurück, in den Bereich des Todes. Eine radikale Interpretation von Jelineks Standpunkt besagt, dass im Moment, in dem eine schreibende Autorin sich auf der Wand verewigt, also bei der Anerkennung ihrer Autorschaft, ihre wahre Subjektivität stirbt.

Trotz dieser impliziten Darstellung wird in diesem Dramatext darauf hingewiesen, dass die Autorin Inge eine Autorin bleibt und immer noch Anerkennung erhält, sonst wäre sie nicht im Diskurs der Autorschaft von Jelinek präsent. *Andererseits wird die Wand, die ihre Identität verschlingt, aufgrund ihrer Beschreibung nicht die Aufmerksamkeit des Publikums erlangen, und daher bleibt die Wand bestehen. Die Wand präsentiert sich somit als eine Manifestation der Autorschaft des patriarchalischen Diskurses. Im Fall der Autorinnen stellt sie die Hindernisse des Patriarchats dar, die Frauen davon abhalten, ihre Autorschaft anzuerkennen, und ihre Identität als Autorin vor dem Publikum wegwischt.*

⁹⁶ Vgl., Ebd., A.a.O., S. 106

⁹⁷ Vgl. Ebd., A.a.O., S.107

Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass im Dramatext die Wand anfänglich als ein Objekt des Begehrens der beiden Figuren dargestellt wird. Da sie Autorinnen sind, werden sie ermöglicht, die Beobachtungen vorm Publikum darzustellen. Ihre Autorschaft entfaltet sich dadurch, dass sie auch gegen die Wand, bzw. die Abgrenzung zum Aufgriff der Autorschaft durch das Schreiben kämpfen, um durch die Wand zu gehen. Deswegen verlangt jede der Figuren nach der Zugehörigkeit der Wand verlangen. Daher ist die Wand einen Ort, in dem die Figuren ihre Zugehörigkeit zurechtfinden wollen, aber trotzdem des Geschlechts wegen nicht können. Wie beispielsweise die folgenden Zitate aus dem Dramatext:

„[...] rauf auf die Wand, im Fallen dann, wie üblich, alles was der Fall ist, für niemanden sonst ein Fall, außer für die Psychiatrie, so einfach geht das. [...] Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigkeit von uns selbst, aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen.“⁹⁸

Dieses Zitat verknüpft die Darstellung der Wand mit dem Begriff des *Falls*. Wie es von Svandrlik Rita analysiert, gehen die beiden Autorinnen (Jelinek und Bachmann) davon aus, dass alltägliche Gewalttaten und Delikte, auch solche, bei denen „kein Blut fließt“⁹⁹, präsent sind. Während Ingeborg Bachmann in *Der Fall Franza* auf das Fließen von Blut verzichtete, lässt Jelinek in ihrem Dramatext in Bezug auf Bachmanns Text und Blut fließen lässt. Dieses gemeinsame Vorgehen gegen die Gewalt des Patriarchats und die Rebellion gegen dessen Unterdrückung der Frauen manifestiert sich ebenfalls in der Verbindung mit dem Wort *Fall*. In diesem Kontext bezieht sich der *Fall* auf das Werk *Der Fall Franza*, in dem die Protagonistin von ihrem Mann als Patientin festgehalten wird und später in Kairo Selbstmord begeht, nachdem sie an einer Pyramide vergewaltigt wird. Die Krankheit der Protagonistin resultiert aus dem psychischen Terror ihres Ehemanns, der in faschistischer Weise Kontrolle über sie ausübt. Diese Krankheit wird durch die patriarchale Gewalt verursacht, neben der Klage gegen den Nationalsozialismus, die die Autorin vorbringt¹⁰⁰. In Jelineks Interpretation wird die Wand der Pyramide nicht als Mittel zur Befreiung durch Selbstmord betrachtet, sondern vielmehr als Mittäter an dem Verbrechen und als Symbol und Kennzeichnung für den Tod.

Die Doppeldeutigkeit dieses Wortes wird betont, indem es nicht nur die Bedeutung einer medizinischen Diagnose trägt, sondern auch auf das Abrutschen oder den Absturz hinweist.

⁹⁸ Elfriede, TuM., S.106.

⁹⁹ Svandrlik, Rita: „Ich spreche nicht Menschen“.2012. S.342, Vorrede zu *Der Fall Franza* Bachmann, Ingeborg. (1978) Werke, (Bd.) 3. München

¹⁰⁰ Vgl, Plätzer Christian, 1993, Die Ebenen des Verbrechens in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza", Munich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/108893>, aufgerufen am 15.07.2023

Zusätzlich verleiht die passive Form des Wortes, gefallen, eine weitere Bedeutungsebene, die Zufriedenheit mit einer Person oder einem Gegenstand impliziert. Die Autorinnen sind von der Wand gefallen und übernehmen die Rolle von Objekten der Urteile, was sie im metaphorischen Sinne *gefallen* lässt. Jelinek ironisiert auf radikale Weise, dass Frauen als „verrückt“ bezeichnet werden können, sie gerichtlich objektiviert werden und durch das Schreiben sowie die Darstellung ihrer eigenen Wahrnehmungen ihre Weiblichkeit verankern. Die schreibenden Frauen stürzen von der Wand, die für sie errichtet wurde, und es wird auf ironische Weise dargestellt, dass die Autorinnen als psychisch instabile Patientinnen verurteilt werden. Dieselbe Thematik wird auch in *How to Suppress Women's Writing* sowie von Gilbert und Gubar in *The Madwoman in the Attic* beschrieben und beleuchtet, wie Autorinnen objektiviert werden und in einem begrenzten Raum (wie im Dramatext hinter der Wand) als „Verrückte“ gehalten werden.¹⁰¹ Diese Unterdrückung des weiblichen Schreibens als *Fall* im medizinischen Sinne wird bei Jelinek als Fall der Wand" dargestellt. Die Wand fungiert dabei als Symbol, das einerseits den Versuch der Frauen, im literarischen Feld eine Rolle zu spielen, verkörpert, und andererseits die Unterdrückung des weiblichen Schreibens symbolisiert. Daher haben die beiden Figuren hat eine komplexe Haltung zum Urteil des Publikums: auf der einen Seite ist es eine Kennzeichnung ihrer Autorschaft: Das Autorin-zu-Sein bezieht sich zweifellos auf die berufliche Tätigkeit innerhalb der Gesellschaft. Daher sind Autorinnen dazu angehalten, sich mit ihren Leserinnen und Lesern auseinanderzusetzen, um ihre Autorschaft vollständig zu etablieren. Dabei müssen sie sich mit den Vorlieben und Präferenzen ihres Publikums auseinandersetzen, um ihr Werk erfolgreich zu präsentieren. Gleichzeitig müssen sie jedoch auch die von der Gesellschaft erwartete Rolle einer Autorin übernehmen. Diese Anpassung an die Erwartungen des Publikums kann eine Quelle der Auseinandersetzung und sogar des Stresses sein. *Infolgedessen wird die etablierte Autorschaft oft als Ergebnis einer Art „Zähmung“ betrachtet, die mit einem gewissen Maß an Belastung verbunden ist.* Von diesem Sinn ausgeht bringt Autorschaft mit sich die Verschwindung ihrer Subjektivität. Wie in diesem Zitat:

„also wie kommen wir zu einem widerspruchsfreien Urteil, damit wir eine ordentliche Erkenntnis erzielen, wenn wir gar nichts erkennen können als diese Wand?

Also bitte, klau mir nicht meine Wand, ich hab sie zuerst gehabt! Ich hab sie zuerst nicht gesehen!“¹⁰²

¹⁰¹ Wie es von Gilbert und Gubar argumentiert: die verrückten Figuren in Romanen sind Doppelgängerinnen zu deren Autorinnen („The madwomen [...] usually in some sense the author's double, an image of her own anxiety and rage“, S.78), und dass die Figuren in einem engen Raum gehalten werden, deswegen sind sie davon gestresst („anxiety about space“, S.83). Gilbert/ Gubar, *Madwomen* 1979.

¹⁰² Jelinek, TuM., 2003, S.114.

Die Autorinnen streben danach, dass ihre Autorschaft anerkannt wird und sie die metaphorische Anerkennung erhalten, die durch die Wand repräsentiert wird. Ironischerweise wird in diesem Zitat darauf hingewiesen, dass die Autorinnen in einen Zustand der Konkurrenz geraten sind, der es ihnen erschwert, „die Wand“ oder die Hindernisse, denen schreibende Frauen gegenüberstehen, klar zu erkennen. Sobald ihre Autorschaft anerkannt ist, wird von ihnen erwartet, dass sie diese Hindernisse überwinden und die Wand hinter sich lassen. Durch den Wunsch der Figuren, die Wand „zu haben“, wird die Vorstellung hervorgerufen, dass die Existenz der Wand ein Element ist, das ihre Identität bestätigen könnte. Gleichzeitig wird auf radikale Weise ironisiert: Die Beschreibung im obengenannten Zitat, dass die Autorinnen nur die Wand erkennen können, verweist darauf, dass ihre eigene Subjektivität durch das Schreiben gelöscht wird. Die Autorin tritt nur in Erscheinung, indem sie sich selbst und ihre Beobachtungen der Welt durch das Schreiben dem Publikum präsentiert. *Wenn die Autorin die Schwierigkeiten und Hindernisse beschreibt, die sie bei ihrem Weg zur Anerkennung als Autorin erlebt hat, wie es in den selbstreflexiven Werken Malina und Die Glasglocke geschieht, wird diese negativ konnotierte Darstellung der Autorschaft mit ihrer eigenen Subjektivität verknüpft.* Selbst wenn die beschriebenen Phänomene auf Ansichten und Erfahrungen von literarischen Vorgängerinnen basieren, werden die Autorinnen dennoch vom Publikum als Autorinnen beurteilt, die über „die Wand“ schreiben, wie in diesem Zitat auf ironische und kritische Weise dargestellt wird:

„Die Wand ist eine mögliche Anschauung, das heißt, sie wäre es, wenn man sie anschauen könnte. Sie ist jedoch durchsichtig. Kein Echo, kein garnichts. Die Frau ist drinnen, alles andre bleibt draußen. So stellen sich das die Schreibenden vor, die Erkenntnis suchen, ihre Denkfähigkeit im Computertomographen überprüfen, sich glauben machen dürfen, daß es sie gibt, was sehe ich hier auf dem bildgebenden Verfahrenswerfer? Eine Wand.“¹⁰³

Es lässt sich interpretieren, dass in dieser Äußerung von Jelinek ihre persönlichen Ansichten zur Autorschaft zum Ausdruck kommen. Die Metapher der Wand verweist auf einen Zustand der Abgrenzung und Einschränkung, der nur für diejenigen gilt, die in ihrem Einflussbereich gefangen sind. Die Frauen verbleiben metaphorisch in „der Wand“, was darauf hinweist, dass sie sich außerhalb des Diskurses und der Anerkennung befinden. Die Autorinnen streben danach, sichtbar zu sein und ihre Gedanken und Ansichten wahrgenommen zu haben. Ironischerweise blockiert jedoch die Beschäftigung mit ihrer eigenen Sichtweise die Möglichkeit, „die Wand“ zu durchbrechen. *Es symbolisiert in dieser Interpretation die*

¹⁰³ Ebd. A.a.O., S.112

patriarchale Struktur, die Anerkennung und Teilnahme am Diskurs reguliert. Die Autorinnen streben danach, Teil dieses Diskurses zu sein, werden jedoch ausgeschlossen. Je mehr die Autorinnen ihre eigenen Schwierigkeiten als Autorinnen beschreiben, desto stärker werden sie in stereotype Rollen gedrängt, und die Inhalte ihrer Werke werden oft auf das reduziert, was von einer weiblichen Autorin erwartet wird. *Jelinek kritisiert mit den obengenannten drei Absätze, dass die Autorinnen Kompromisse eingehen und sich den Anforderungen und Unterdrückungen ihres Schreibens beugen, was zur Objektivierung ihrer eigenen Identität, oder gar ein gehorsames Verhalten der Autorin zum Patriachat, beiträgt.*

Die Kritik von Jelinek wird dennoch nicht explizit, sondern durch den Dialog präsentiert, indem die Figuren gegeneinander kritisieren: „Es gibt soviel zu erkennen, und du willst nur immer diese Wand erkennen, und du willst sie nur erkennen, um dich selber dort hinzuschaffen.“¹⁰⁴ Entsprechend wird dieser Vorwurf anscheinend widersprüchlich aber mit Einverständnis beantwortet: „[...] aber da war plötzlich diese Wand, durchsichtig. Nur Frauen beschreiben sowas. [...] Männer würden sich nicht aufhalten mit etwas, das man nicht sieht.“¹⁰⁵ Dabei verkörpert die Wand ein Phänomen, bei dem Frauen weniger wahrgenommen werden als Männer. Für Frauen ist die Wand durchsichtig, aber dennoch existent - dies verdeutlicht, dass ihre Sichtbarkeit eingeschränkt ist. Im Gegensatz dazu erscheint die Wand für Männer unsichtbar, da sie diese Erfahrung nicht teilen und daher nicht wahrnehmen können. Die Wand mag ein Hindernis für Frauen sein, sie ist für Männer kaum relevant ist. Die schreibenden Frauen streben danach, diese Wand zu überwinden, während Männer diese Hürde als gegeben hinnehmen. Diese Interpretation lässt darauf schließen, dass die Wand neben der Begrenzung zur Einnahme im Diskurs, es steht auch metaphorisch für die Anerkennung der weiblichen Autorschaft. Sie passen sich dem patriarchalischen Diskurs an, um akzeptiert zu werden; aber nachdem dieses Ziel erfüllt wird, gilt ihr „die Wand“ nicht mehr ein Hindernis, sondern ein Motiv, den sie zur Formulierung bringen würden. Dies bedeutet, dass das Schreiben für Frauen oft eine *performative Handlung* ist, *bei der sie eine männliche Rolle (indem sie bereits in einen männlich dominierten Bereich eintreten) übernehmen und ihre vergangene Subjektivität reflektieren.* Ihre weibliche Identität wird somit in gewisser Weise zum Hindernis für ihre Autorschaft und muss in den Hintergrund treten; gleichzeitig es ist auch das, was die Autorinnen von ihren männlichen Kollegen unterscheidet und ihre Namen als Autorin zu schaffen.

In *The Madwoman in the Attic* heben Gilbert und Gubar dieses Argument hervor, indem sie das Schreiben und den Stift als Symbole phallischer Dominanz interpretieren. Laut Gilbert

¹⁰⁴ Ebd. A.a.O., S.109

¹⁰⁵ Ebd. A.a.O., S.110

und Gubar wird das Schreiben von Frauen oft als Reflexion etablierter, von Männern verfasster Traditionen betrachtet. Das Schreiben der Frauen wird dadurch akzeptiert, dass es das Paradigma der männlichen Autoren nachahmen und verfolgen, bzw. die „Schreibtradition“ zu verfolgen, die von ihren männlichen Vorgängern etabliert wurde. Die Frauen „ambitions to rise by her own literary exertions, she is implicitly admonishing her female readers that they can hope to rise only through male interventions.“¹⁰⁶ Sie bezeichnen die Brontë-Schwester in einem Kapiteltitel als „die Töchter von Milton“ und behaupten dabei, dass Frauenautoren oft ihre Autonomie verlieren, indem sie sich dem von männlichen Autoren festgelegten Rahmen anpassen, der Konzepte wie die Dichotomie von Gut und Böse, satanische Anti-Heldentum usw. beinhaltet. Frauenautoren sind gezwungen, den Spuren männlicher Autoren zu folgen und verschleiern oft ihre eigenen einzigartigen literarischen Traditionen. In diesem Kontext kann Jelineks Theaterstück als subtile Kommentierung dieser Tradition der Analyse der weiblichen Autorschaft gesehen werden. Ihre Aussage „Indem du dich in die Wand hineinzwängst und dann gleich selber zur Wand wirst.“¹⁰⁷ dient als Kritik und symbolisiert die Art und Weise, wie Frauenautoren versuchen könnten, in bestehende literarische Rahmen zu passen, nur um von ihnen erstickt zu werden und dabei mit ihren eigenen einzigartigen Stimmen nur das alte Paradigma zu folgen.

Durch das intensive Beschäftigen der vorherigen Autorinnen mit der Wand und ihre Darstellung sowie das Schreiben darüber wird die Präsenz der Wand verstärkt. Diese Schreibtradition der Autorinnen bildet für ihre literarischen Nachfolgerinnen ebenfalls eine Begrenzung. Indem sie die Unterschiede zwischen sich und ihren männlichen Kollegen betonen und die Hindernisse auf dem Weg zur Autorschaft als charakteristisch für ihre eigene Autorschaft darstellen, wird es für kommende Autorinnen schwieriger, über diese Schreibtradition hinauszugehen. Jelinek lehnt die Vorstellung ab, dass Frauen, die über ihren Status im literarischen Feld schreiben und sich als Opfer beschreiben, dazu beitragen könnten, die Begrenzung der Autorinnen zu durchbrechen und ihre Freiheit zu erlangen. *Sie ironisiert, dass die Autorschaft der Frauen nur erreicht werden kann, wenn die Autorinnen sich selbst objektivieren.* Das Ergebnis des Schreibens ist dann, dass der Diskurs weitergeführt wird, ohne wesentliche Veränderungen herbeizuführen:

„ob es wohl eine Tafel ist, zum Schreiben und so, was du für eine Wand gehalten hast?
Die Beleuchtung färbt drauf ab, nein, das war ich, und mir ist noch kein Licht
aufgegangen. Also das, was ich da putze, ist nach wie vor durchsichtig oder es ist gar
nicht vorhanden. [...]

¹⁰⁶ Gilbert/ Gubar, *Madwomen* 1979, S.69.

¹⁰⁷ Jelinek: TuM. 2003. S.110.

Nein, es ist meine, die Wand, aber egal, was ich meine, ich bin ja schon in ihr verschwunden. Ich sehe es also sozusagen, nein so, ohne zu sagen, von innen. Da sieht man klarer. Die Frau hat so lang geputzt, bis ihr Objekt verschwunden war.“¹⁰⁸

Die Wand wird auf dreifache Weise dargestellt: als Tafel (Träger und Display des Schreibens), als Hintergrund des Lichts und als das Objekt, das gereinigt werden muss. Auf der Tafel kann geschrieben werden; die Figur stellt sich selbst als Licht dar, als Ersatz für den Sonnengott. Es wird angedeutet, dass das Geschriebene über „die Wand“ auf der Wand selbst das Licht ist. Wie es zuvor bei der Analyse der Sonne interpretiert, die Sonne sowie die allegorische absolute Wahrheit wird dekonstruiert und zur individuellen Darstellung der Wahrnehmung deszendiert. Die Figuren sehen sich als die *Repräsentantinnen der Sonne* und beschreiben sich als diejenigen, die „die neue Erkenntnis mit der neuen Lampe beleuchten“¹⁰⁹. Die Figuren sehen sich als Ersatz zur Sonne/ Feuer las Licht; somit werden Ihre Schöpfungen die Erscheinungen, die sie beobachten, und gleichzeitig sind die Wahrheit.

Wie bereits oben interpretiert wurde, symbolisiert die Wand den patriarchalischen Diskurs, der Frauen von der Autorschaft abhält und sie abgrenzt. In diesem Zitat wird die Selbstbetrachtung der beiden Seiten des Dialogs mit dem metaphorischen Symbol der Wand vertieft, indem das Argument ironisch und fragend zurückgewiesen wird, dass die Wand unsichtbar sei. Die Sprechende beschreibt die Wand als ein Objekt, auf dem sie Einfluss nehmen kann und, das sie ebenfalls durchsichtig reinigen können. Es ist das Objekt, über das die Autorinnen schreiben müssen. Jelinek ironisiert dabei, dass es scheint, als ob die Autorinnen durch das Schreiben die Wand durchbrochen hätten und sich im Diskurs etablieren könnten. Jedoch haben die Frauen aufgrund ihrer Selbstregulierung nicht wirklich die Gleichstellung erreicht. Wie im vorherigen Kapitel analysiert wurde, fordert Jelinek radikalerweise eine Existenz der weiblichen Erzählung, *eine Schreibtradition, die von Frauen dominiert ist*, anstatt auf eine lediglich scheinbare Verbesserung der Situation hinzudeuten. Das ist auch ein zentrales Thema in *Malina*, in dem Bachmann die „Möglichkeit einer ‚weiblichen Schreibweise‘ von Bedeutung“¹¹⁰ in Diskussion gestellt.

Die Diskussion über die Wand kann wie folgt zusammengefasst werden: Durch die Wand betonen die beiden Figuren ihre jeweilige Dominanz und vernachlässigen dabei die Anstrengungen und Erfolge der anderen. Jelinek kritisiert hierbei, dass Autorinnen leicht unter Streit geraten können und sich für überlegen halten, ohne zu erkennen, dass sie beide

¹⁰⁸ Ebd. A.a.O., S.115

¹⁰⁹ Ebd. A.a.O., S.114.

¹¹⁰ Vgl. Kohn-Waechter, Gudrun: *Verschwinden*. 1992, S.13.

Opfer des patriarchalischen Diskurses sind. Die Sichtbarkeit der Wand bleibt zwischen ihnen umstritten, und sie können einander nicht überzeugen. Die beiden Perspektiven über die Wand spiegeln die polarisierten Ansichten über die Autorschaft und die unterschiedlichen Reaktionen auf die Unterdrückung der weiblichen Autorschaft wider.

Auf der einen Seite belohnt sich die Autorin (deren Autorschaft bereit zustande gekommen ist) für ihre erfolgreiche Teilnahme am Diskurs und nutzt ihren Erfolg, um Anerkennung für Frauen zu erreichen. Daher sollte die Wand, also der Diskurs, der von männlichen Autoren geschaffen wurde, für Frauen kein Hindernis mehr sein. Auf der anderen Seite wird argumentiert, dass diese Begrenzung Frauen nicht besiegen kann; die Wand kann nur durchsichtig sein und scheinbar verschwinden. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen sie eine maskuline Fassade aufsetzen. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass diese beiden Ansichten nicht unabhängig voneinander existieren, sondern gemeinsam die Existenz der Wand bestätigen. Indem die Autorinnen über diese Hürde schreiben, wird die unsichtbare Wand durchsichtig und geht von nicht wahrnehmbar zu wahrnehmbar über. Der Streit zwischen den Figuren kann daher als *Konflikt zwischen Autorinnen zweier Generationen* interpretiert werden. Obwohl sie unterschiedliche Schreibziele haben, erreichen sie dieselbe Wirkung. Auch wenn die beiden Figuren in der Realität nicht wirklich gestritten haben, wird der Dialog inszeniert, um das Phänomen darzustellen und Jelineks eigene Ansichten über die Autorschaft zu vermitteln. *Was die beiden mit einander sprechen sind alle Anschauungen von Jelinek und diese Anschauungen sind dadurch zustande gekommen, dass Jelinek die Phänomene beobachten und die Werke der beiden Figuren liest. Deswegen ist Jelinek eigentlich die Sprechende, auf der Basis einem Diskurs, der von den fiktiven Sprechenden im Dramolett konstruiert wird.* Das macht einen Kreislauf der weiblichen Autorschaft. Von diesem Aspekt ausgeht, ist die Verschwindung der Subjektivität durch das Schreiben auch eine Fixierung der Identität vor dem Publikum. Wie es bei Svandrlik analysiert, in *Der Wand* präsentiert sich Jelineks Parodie mit dem Scheitern des Verschwindens in der Wand¹¹¹. Die Autorinnen haben sich selbst oft in einer Opferrolle präsentiert, jedoch gelang es ihnen durch ihre Weiblichkeit dennoch, eine einzigartige Form der Autorschaft zu schaffen. *Obwohl sie als Frauen schrieben und aufgrund ihres Geschlechts oft verurteilt wurden, wurden sie dennoch geschätzt. Ihre Subjektivität gründet besonders auf der Art und Weise, wie sie sich selbst in ihren selbstreflexiven Werken vor dem Publikum darstellen. Dadurch wird ihre Subjektivität ebenfalls gefestigt.* Das macht das Sterben und Weiterleben der Subjektivität zwei Seite einer Münze.

¹¹¹ Svandrlik: Ich spreche nicht Menschen. 2012.

Neben der Handlung mit dem Patriarchat kommt die Auseinandersetzung zwischen den beiden Figuren und dem Tod noch wichtig vor, mit der Unterordnung des Dramoletts unter der Sammlung *Der Tod und das Mädchen*. Die Analyse mit dem Tod kommt mit der Intertextualität zwischen den Werken ins Spiel, und mehr davon, wie der Raum in der Wand einen tötenden Ort gemacht wird und wie die Wand als eine Grenze zwischen Leben und Tod gefasst wird. Diese Interpretation erfolgt daher unter Berücksichtigung der Raumdarstellung, insbesondere in Bezug auf die Aufteilung des Raums durch die Wand. Zunächst tritt die Intertextualität mit dem Roman *Der Wand* auf, der das gleiche Motiv enthält und behandelt wie das Drama. Das Drama wird nicht nur nach dem gleichnamigen Roman benannt, sondern setzt sich eng mit dem Roman auseinander, indem die Autorin selbst im Drama als Figur auftaucht. Der Roman fungiert als Schnittpunkt der Räume im und außerhalb des Dramas bzw. als Verbindungspunkt zwischen Realität und literarischem Kontext.

Tonschlagend findet man intertextuelle Parodie in diesem Zitat:

„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. 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 errodiert ist. Backe backe Kuchen. Aber die Wand ist immer noch kein anschaulich Gegebenes, sie ist und bleibt unsichtbar.“¹¹²

Diese Beschreibung der Wand zeichnet sie als einen starken und harten Gegenstand aus, dem die Figuren gegenüberstehen und gegen den sie anzulaufen scheinen. Gleichzeitig wird die Wand jedoch als zerbrechlich und weich wie Mehl beschrieben, was mit den Aspekten hausfraulicher Arbeit in Verbindung gebracht wird. Auf der einer Seite ist die Wand veraltet (wie im Zitat am Ende der Analyse der Sonne-Schatten die Wand als ein altes Haus geschildert wird), auf der anderen Seite wird die Wand als einen Gegenstand, der kein „anschaulich Gegebenes“ sei. D.h., die Wand gilt für die beiden Figuren eine unnennbare Abgrenzung zur Freiheit; es ist keine explizit dargestellte Regel, aber trotzdem bleibt eine unsagbare Regulation und Verurteilung, die die Autorinnen spüren können. Letztendlich wird zusammengefasst, dass die Wand nicht direkt sichtbar ist. Daniela Strigl hat analysiert, dass die Wand dabei als eine unsichtbare Grenze betrachtet wird, die die Frauen von dem „gesellschaftlich relevanten Sprechen ausschließt“¹¹³.

¹¹² Ebd., S.108

¹¹³Vgl. S.74. Strigl, Daniela (2006): »Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*«, in: *Modern Austrian Literature* 39, S. 73-96.

Die Wand repräsentiert die Missachtung der weiblichen Autorschaft, da Frauen seit Jahrhunderten vom Schreiben ferngehalten wurden, wie Johanna Rass in ihrem Werk *How to Suppress Women's Writing* anhand der gesammelten Hindernisse für Autorinnen analysiert hat. Darüber hinaus wird in diesem Zitat ebenfalls ironisiert, dass die gegenseitige Figur den Kopf in Sandwüste dieses errodierten Wand wie ein Strauß vor Panik. Diese unsagbare Regel erstickt die Figur, indem sie es nicht konfrontieren will und feig bleiben, als entstünde die Wand der Regulation nicht, wenn sie versucht, es nicht zu sehen. Sich zu ersticken dadurch, den Kopf in Sand zu stecken, lässt sich an Sylvia Plath nachdenken, wie sie durch den Kopf im Backofen steckt und Selbstmord begeht. Außerdem wird dasselbe Thema auch in *Der Glasglocke* behandelt, wenn die Ich-Erzählerin von ihrem Aussehen behindert wird, obwohl sie auf ihr Schreiben keinen Einfluss hat und nicht ausreichend in der Literaturliste des Literaturstudiums vertreten ist, bzw. „from Beowulf to the present day. [...] Now I saw that the stupidest person at my mother's college knew more than I did.“¹¹⁴. Das Publikum erwartet von den Autorinnen eine bestimmte Vorstellung von der schreibenden Frau, um Anerkennung zu erhalten. Diese Schöpfungstätigkeit an sich zeigt die Unzufriedenheit und den Stress der Autorin darüber, dass die Autorschaft von Frauen nicht anerkannt wird. Die Fehlversuch der Suche nach Anerkennung und das Gefühl der Gehörlosigkeit (gleichgültig davon, ob es mit der Weiblichkeit der Ich-Erzählerin, oder mit der Beziehung mit Buddy Willard, der Freund, oder eben an dieser Stelle mit dem Studium, durch das die Erzählerin auf sich selbst stolz sei) trägt zu ihrem Selbstmord bei.

Die Wand eines alten Hauses in diesem Zitat bezieht sich ebenfalls auf der Wand in der Bachmann'schen Autorschaft. Wenn man die Idee des Verschwindens in der Wand (bzw. in einem Riss auf der Wand) im Roman *Malina* in Betracht zieht, ergeben sich in dieser Erzählung zwei mögliche Interpretationen: Die Anerkennung als Autorin durch die Ich-Erzählerin wird von ihrem Mitbewohner Malina ersetzt. Wie es aus der Dissertation von Gudrun Kohn dargestellt wird, Malinas Entstehung stammt aus dem Verschwinden der Subjektivität der Ich-Erzählerin¹¹⁵ und dass das „Ich“ nicht ein „Gründungsopfer“ ist, sondern ein „Gründungsmord“ ist¹¹⁶. Wie es von Sylvie Grimm-Hamen kommentiert, mit der Wand in *Malina* „hatte Ingeborg Bachmann das Panorama einer ‚geschiedenen Welt‘ entworfen, in der das Leben, die menschlichen Beziehungen, und besonders diejenigen zwischen Mann und

¹¹⁴ Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. 1st Harper Perennial Modern Classics (Hrsg.) New York: HarperPerennial, 2005.

¹¹⁵ Vgl. Kohn-Waechter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart: Matzler 1992. Hier: S.31

¹¹⁶ Vgl. Ebd. A.a.O., S.122

Frau, an einer inständigen und für sich nicht auflösbaren Spaltung auseinanderbrechen.“¹¹⁷ Durch das Gerede und den immer unstabiler werdenden Psychischen Zustand stellt Ingeborg Bachmann auch ihren eigenen Stress in Bezug auf ihre Autorschaft dar. Die Autorin schreibt, dass ihre Autorschaft von einem männlichen Charakter übernommen wird, der in die Autorschaft eintritt und in der Identität eines Schreibenden Kontakt zur Außenwelt aufnimmt. D.h. *die Wand symbolisiert die Grenze zwischen Leben und Tod.*

Trotzdem wenn man den Blick weiter auf der Wand-Metapher auf deren Ursprung liegt, bzw. auf dem mit dem Dramolett gleichnamigen Roman *Die Wand* von Marlen Haushofer, dann präsentiert sich die Tötung hinter der Wand als eine Rebellion gegen den Patriarchat. Die Protagonistin akzeptiert im Laufe der Geschichte ihr natürliches Leben, das entfernt von der Zivilisation (die eben in Form des Patriarchats gebaut und zustand kommt) und findet ihren Lebensstil in der Natur. Als sie jedoch erlebt, wie ihr Hund und ihr Kalb von einem Mann getötet werden, tötet sie den Mann ebenfalls. Durch diese drastische Handlung wird verdeutlicht, dass die Protagonistin trotz ihrer Isolation in der Natur eine Verbindung zu dieser herstellt und sich mit ihr identifiziert. Sie nutzt die Ressourcen der Natur für ihr Überleben, jedoch in einer harmonischen und anti-anthropozentrischen Weise. Sie schützt die Natur und ihre Tiere und findet so ihre Zugehörigkeit. Der Tod ihres Hundes, der ein Überbleibsel aus ihrem früheren Leben ist und sie während ihrer Zeit hinter der Wand begleitet hat, symbolisiert eine endgültige Trennung von der Zivilisation und dem Patriarchat. Dies verdeutlicht auch die Kritik an der Ausbeutung von Frauen und Natur unter dem Patriarchat, die aus ökofeministischer Perspektive heraus thematisiert wird. Ähnliche Motive finden sich auch in anderen Werken von Jelinek, wie *Die Liebhaberinnen*, *O Wild O Schurz vor ihr* usw. Die Wand fungiert dabei als Grenze zwischen den Lebenden und den Toten, sowohl als Begrenzung und Ursache psychischer Einsamkeit als auch als Schutz vor dem Tod; mehr davon symbolisiert die Entstehung der Wand als der Anfang der Reise der Ich-Erzählerin mit ihrer Reise der Identitätsfindung. Die Handlung des Romans wird als ihre Rede betrachtet, die auf die Gewalt gegen Männer hinweist und kritisch reflektiert, wenn die Autorin Haushofer sich selbst nach der Scheidung zurück zur Ehe mit einem Arzt kehrt. Es lässt sich trotzdem nachdenke, wer ist eigentlich die „Marlen“ im Dramolett *Der Wand*?

Diese Figur kommt nur in den Dialogen der Protagonistinnen als Seherin vor, sowie auch eine gestorbene Vorgängerin. Trotzdem gibt es keine direkte literarischen Bezugnahme zwischen Marlen Haushofer und Sylvia Plath, die Suizide in demselben Jahr wie die Veröffentlichung

¹¹⁷ Sylvie Grimm-Hamen: *Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip.* In: Albrecht, Monika und Götsche (Hg.). *Über die Zeit schreiben. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt.* Würzburg 1998. Hier: S. 204.

des Romans *Der Wand*. Daher soll man die gesuchte Seherin mit dem Namen Marlen nicht als die Autorin sein, sondern eher eine Mischung zwischen ihr und ihrer rebellischen Protagonistin im Roman. Der gleiche Fall gilt bei den beiden Figuren im Dramolett *Der Wand* und den Protagonistinnen in den selbstreflexiven Werken. Diese Figur befindet sich damit in drei Schichten Räumen und eine Verbindung zwischen der Autorin und ihrem Werk entsteht durch, mit einem Durchbrechen der Grenzen zwischen den Räumen der Fiktion und Realität. Die Autorin wird zu einer fiktiven Figur, und ihre Schöpfungen in Form der Romanhandlung werden als eine Offenbarung betrachtet, die den Figuren im Drama zur Wahrheit führen kann.

Die räumlichen Aspekte in und um das Werk können in drei Kategorien unterteilt werden:

1. Die reale Welt, in der die Autorinnen ihre Werke schreiben und veröffentlichen. (Zusammen mit den LeserInnen, bzw. der Raum, in dem diese Arbeit eben geschrieben wird.)
2. Der Raum innerhalb von Jelineks Drama, in dem die drei Autorinnen aus der Realität zu literarischen Figuren werden.
3. Die räumliche Umgebung der Protagonistin in Haushofers Roman *Der Wand*.

Durch die Darstellung von „Marlen“ als Vorhersagerin im Drama wird ihr Gesprochenes zu einem Leitfaden für die Protagonistinnen. Dieses Gesprochene hat seinen Ursprung in der realen Welt, manifestiert sich jedoch in Form eines Romans, wodurch dieser Roman selbst zur Prophezeiung wird. Die Protagonistin in dieser Prophezeiung dient als Vorbild für die Figuren im Drama. Die Verbindung der Autorschaft von Marlen Haushofer lässt die verschiedenen Räume miteinander verschmelzen. Als reale Welt-Autorin gestaltet sie die Darstellung des Wand-Gegenstands. Die von ihr erschaffene Figur liefert wiederum Anhaltspunkte für die Figuren im Raum des Dramas. Durch diese wechselseitige Reflexion von Drama und Roman wird die Grenze zwischen Realität und Werkraum aufgebrochen. Diese Intertextualität entsteht, weil die Autorin selbst das Werk geschrieben hat, das innerhalb des literarischen Werks weiter verwendet wird.

Zusätzlich sind auf Jelineks Webseite für das Stück *Die Wand* Porträtfotos von den drei Autorinnen zu finden:



Foto 1: Screenshot aus der Homepage

Wie Evelyn Annuß diesen Entwurf analysiert, Die Platzierung der Porträtfotos auf Jelineks Webseite für das Stück „Die Wand“ zeigt Ingeborg Bachmann, die nach links schaut, während Sylvia Plath nach rechts schaut. Marlen Haushofers Foto ist in der Mitte platziert, wobei sie direkt nach vorne schaut. Dieses Arrangement wird von Annuß als Darstellung interpretiert, dass die Fotos von Bachmann und Plath die Seitenwände von Haushofer repräsentieren. Die Porträts der Autorinnen werden „Wand“, indem ihrer Bilder auf der Wand als direkte Darstellung des festgelegten Images der Autorinnen vor dem Publikum betrachtet. Außerdem hätten die Zuschauer durch diese Räumlichkeit das Bedürfnis, eine vierte Wand in der hinteren Seite zu imaginieren.¹¹⁸ Gemäß Annuß werden die Bilder, bzw. auch die auf der Wand fixierten Fotos, den Tod der abgebildeten Personen symbolisieren. Annuß bezieht sich bei der Analyse dieses Dramoletts auf die These von Roland Barthes, dass die Darstellung von Fotos nicht den lebendigen Charakter der abgebildeten Personen zeigt, sondern vielmehr eine „fleischlose Wiederkehr der Toten“ ist, dadurch dass die Lebendigen stumm gemacht werden. Sie werden Ikonen vor dem Publikum, während ihre Lebendigkeit gelöscht wird.¹¹⁹ Die Verbindung zwischen der Wand und dem Aufhängen von Bildern verstärkt das Bild der Wand als Symbol und Metapher für den Tod. Entsprechend findet man in *Der Wand* die Ironie von Jelinek dadurch, dass die Bilder der Frauen möglicherweise länger „halten“ (statt leben) könnten als „sie selbst“¹²⁰.

Die Platzierung der Porträtfotos auf Jelineks Webseite für das Stück *Die Wand* kann auch auf eine tiefere symbolische Ebene hin interpretiert werden. Die Positionierung von Marlen Haushofers Foto in der Mitte, zwischen den Fotos von Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath, könnte darauf hindeuten, dass Haushofer als Verbindungsglied oder Brücke zwischen den

¹¹⁸ Vgl. Annuß, Evelyn, Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand. in: Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater, Janke Pia (Hg.), S.37

¹¹⁹ Vgl. Annuß, Spektren. 2007, S.37.

¹²⁰ Jelinek, TuM. 2003. S.127

beiden anderen Autorinnen fungiert. Diese Anordnung könnte metaphorisch die Idee repräsentieren, dass Haushofer in gewisser Weise die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Bachmann und Plath vermittelt. Die Diskussion über die Wand und ihre Beschaffenheit im ersten Akt des Stücks könnte symbolisch für die Barrieren stehen, die zwischen den Werken und Persönlichkeiten der Autorinnen existieren. *Haushofers Position in der Mitte könnte darauf hinweisen, dass sie versucht, diese Barrieren zu überwinden und eine Verbindung zwischen den verschiedenen literarischen Welten herzustellen.* D.h., die Autorinnen sollen im Kontext ihrer Werke und Figuren betrachtet werden, anstatt auf ihre tatsächlichen Persönlichkeiten zu schließen. Es verweist darauf, dass die Figuren in *Die Wand* die literarische Interpretation und Analyse der Protagonistinnen in Werken wie *Malina* und *Die Glasglocke* repräsentieren. *Dies eröffnet eine Metaebene der Reflexion, bei der die Autorinnen in ihren eigenen Werken selbst thematisieren, wie sie als Autorinnen und Frauen wahrgenommen werden.* Insgesamt kann diese Platzierung der Porträtfotos als eine tiefgründige Darstellung der Verbindung zwischen den Autorinnen und ihren literarischen Schöpfungen betrachtet werden. Es betont die intertextuelle Natur des Werkes *Die Wand* und zeigt, wie Jelinek die Werke und Persönlichkeiten der Autorinnen miteinander verwebt, um ein komplexes und reflexives Theaterstück zu schaffen.

Die Zusammenfassung Ihrer Analyse ist sehr umfassend und zeigt, wie die Autorschaft der Autorinnen durch verschiedene Schichten der Reflexion, Intertextualität und Metafiktion konstruiert wird. Sie haben die komplexe Wechselwirkung zwischen den realen Autorinnen, ihren literarischen Figuren und den späteren Generationen von Autorinnen gut erfasst. Dass die Figuren in *Die Wand* sowohl die echten Autorinnen als auch die Protagonistinnen ihrer eigenen Werke repräsentieren, verdeutlicht den verschwommenen Übergang zwischen Fiktion und Realität. Ihre literarischen Figuren werden zu Begriffspersonen, die ihre Ansichten über die Autorschaft widerspiegeln, und diese Ansichten werden in späteren Generationen von Autorinnen weitergetragen. Dies unterstreicht die Metanatur des Dramas und wie es als Reflexion über die Autorschaft selbst fungiert.

Die Debatte über die Selbstreflexion und wie sie in Dialogen präsentiert wird, ist ebenfalls von großer Bedeutung. Es zeigt, wie Jelinek verschiedene literarische Techniken einsetzt, um ihre Botschaft über die Autorschaft zu vermitteln. Die Zusammenführung von Selbstreflexion, Intertextualität und Metafiktion schafft eine komplexe narrative Struktur, die die Leser dazu zwingt, über die Natur der Autorschaft, Identität und Literatur nachzudenken. Ihre Analyse hebt auch die Vielschichtigkeit der Autorschaft hervor, die durch die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Ebenen der literarischen Welt und der realen Welt geschaffen

wird. Es illustriert, wie Autorschaft nicht nur auf der persönlichen Ebene existiert, sondern auch durch die Beziehung zwischen Autorinnen, ihren Werken und den Lesern geformt wird. In der Analyse des Dramas *Die Wand* von Elfriede Jelinek wird die Autorschaft durch verschiedene metaphorische Elemente präsentiert und allegorisch dargestellt. Diese Elemente spiegeln die inneren Konflikte und das Streben der Autorinnen wider, ihre Autorschaft zu reflektieren und auszudrücken. Hier wird speziell auf die Darstellung der Figuren, das Motiv des Blutes, die Symbolik von Sonne, Feuer und Schatten sowie die Allegorie der Wand eingegangen, um das Verlangen der Autorinnen nach Anerkennung und ihre Reflexion über die Geschlechteridentität und Autorschaft zu beleuchten.

Fazit von 3.2

Die Figuren im Drama stehen für verschiedene Perspektiven auf die Autorschaft und die Geschlechterrollen. Die Protagonistinnen, die als Sylvia und Bachmann bezeichnet werden, verkörpern die Auseinandersetzung zwischen den Autorinnen der vergangenen Generation und den nachfolgenden. Diese Auseinandersetzung wird metaphorisch auf der Wand, einem Grenzpunkt zwischen den Geschlechtern und den Generationen, ausgetragen. Durch ihre Dialoge werden die Reflexionen über Autorschaft und Identität vermittelt.

Das Motiv des Blutes in Verbindung mit der Figur der Protagonistinnen kann als Symbol für die Opfer und die Kämpfe der Frauen in der Literatur gesehen werden. Es verweist auf die Geschichte der Unterdrückung und des Widerstands, die in ihren Werken verwoben sind. Die Trinität von Sonne, Feuer und Schatten spiegelt die Dynamik der Wahrheit wider. Die Sonne repräsentiert die absolute Wahrheit, die von den Autorinnen angestrebt wird. Das Feuer steht für die Leidenschaft und den Kampf, den es erfordert, diese Wahrheit zu enthüllen. Der Schatten wiederum symbolisiert die Verzerrung und Verdeckung der Wahrheit durch die bestehenden patriarchalen Strukturen.

Die Reise der Hauptfiguren endet mit ihrer Eingliederung in die Welt der Schatten, in der sie selbst zu Vertreterinnen der Seherinnen werden. Die Schatten repräsentieren nicht nur die bereits erwähnten Metaphern, sondern auch die Erkenntnisse und Wahrnehmungen der Figuren. Aus der Perspektive der Autorschaft kann dies als Erkenntnis der Begrenzungen interpretiert werden, die ihnen auferlegt sind. Dadurch, dass die beiden Figuren selbst zu den gesuchten Vorgängerinnen in den Schatten, lässt sich durch die Analyse einen Schluss zu der am Anfang erwähnten Konkurrenz zwischen den beiden Autorinnen ziehen: Die Frauen beschäftigen sich mit den Arbeiten des Haushalts und sie spielen die Rolle als Vorhersagerin, deswegen gehören sie unter den Schatten/ Totenreich; trotzdem auf der anderen Seite, als Autorinnen die Sonne selbst als auch die Repräsentantinnen der Sonne. Durch das Schreiben

können sie ihre Eindrücke und Erfahrungen in Form von Prophezeiungen der Schatten ausdrücken und somit die Rolle des Feuers bzw. der Sonne übernehmen. Diese Vereinigung von Sonne, Feuer und Schatten kann auf die Autorinnen in der realen Welt verweisen. Ingeborg Bachmann verstarb in einem Brandfall in ihrem Bett, während Sylvia Plath sich im Backofen das Leben nahm. Der Tod und das Erklimmen der Wand können somit als Metaphern für die Suche nach Autorschaft und zugleich als Synonyme für das Leben der beiden Autorinnen betrachtet werden.

Die Allegorie der Wand fungiert als vielschichtige Metapher. Sie grenzt nicht nur die Geschlechter voneinander ab, sondern repräsentiert auch die Begrenzungen, die Frauen in der Gesellschaft auferlegt sind. Die Wand steht für die Mauern der Unterdrückung und Niederschätzung des weiblichen Schreibens. Gleichzeitig symbolisiert sie jedoch auch das Streben der Autorinnen, diese Mauern zu durchbrechen und ihre Stimmen zu erheben. In der Darstellung der Autorinnen als Figuren im Drama und in der Reflexion über ihre Werke werden verschiedene Ebenen der Autorschaft präsentiert. Die Selbstreflexion der Autorinnen in ihren eigenen Werken und die Auseinandersetzung mit den Motiven des Schreibens, der Geschlechterrollen und der Unterdrückung bilden eine komplexe narrative Struktur. Diese Struktur ermöglicht es, die verschiedenen Facetten der Autorschaft zu erforschen und zu reflektieren.

Durch Metaphern werden die drei Identitäten miteinander verknüpft: Die weiblichen Autorinnen projizieren die von ihnen beobachteten Phänomene an die Wand, wodurch die „Wand“ selbst zu einem Schatten wird, der an die Wand geworfen wird. Die Wand repräsentiert die Kluft, die weibliche Autorinnen durch die männliche Herrschaftssprache und das Schreiben selbst erfahren, sowie die erhaltene Disziplinierung; diese Disziplinierung bedeutet gleichzeitig das Verschwinden der Autorschaft der weiblichen Autorinnen. Gleichzeitig beinhaltet der Akt des Schreibens durch die weiblichen Autorinnen auch die Wirkung, die Unterdrückung, die sie erfahren haben, vom Publikum beobachtet zu werden – die weiblichen Autorinnen tragen die Erwartung, ihre Erfahrungen, die ihnen widerfahren sind oder die sie erlebt und empfunden haben, in einer von Mauern umgebenen Erfahrung zu beschreiben. Dies unterscheidet sich deutlich von der Schreibweise männlicher Autoren und bildet die Autorschaft der weiblichen Autorinnen, während es gleichzeitig die Faktoren darstellt, die sie daran hindern, Autorschaft zu erlangen. In diesem Sinne übernehmen die weiblichen Autorinnen auch die Rolle der Sonne oder des Feuers – sie projizieren die „Wahrheit“, die sie empfunden haben, oder die Wahrheit, die Objekte mit der Erde verbindet, in Form von Werken an die Wand.

Insgesamt wird die Autorschaft im Drama *Die Wand* durch metaphorische Elemente, symbolische Motive und die Interaktion der Figuren auf vielschichtige Weise präsentiert und allegorisch dargestellt. Die Reflexionen über Identität, Geschlechterrollen und das Streben nach Anerkennung durchziehen das Drama und ermöglichen den Lesern, tief in die Gedankenwelt der Autorinnen einzutauchen. Das Verschwinden der Subjektivität durch das Werk im Einsatz von Foucault ist auch eine Nebenwirkung der Autorschaft, die männliche Autoren ebenfalls erfahren würden; aber wie es in Jelineks Nachwort zu *Malina* kommentiert, auch wenn „bei Kafka die Männer vielleicht mehr als die Frauen [leiden], oder weniger Widerstandskraft [haben]“¹²¹, die weiblichen Autorinnen müssen mehr gedulden. Bei Bachmann und Jelinek erleiden Frauen eine weit größere Disziplinierung als Männer, das ist auch ein wichtiges Motiv in Werken der beiden Autorinnen, das folgend analysiert würde.

3.3. Wahrnehmung der Autorinnen über den eignen Stress

Wie bereits in vorherigen Abschnitten analysiert wurde, verkörpert Autorschaft für Autorinnen einen ambivalenten Status: Einerseits drückt sich in ihr der Widerstand gegen den patriarchalen Diskurs aus, während andererseits das Verlangen nach Teilhabe am Diskurs selbst vorhanden ist. Die Autorinnen sind sich der Tatsache bewusst, dass sie im patriarchalen Kontext herabgewürdigt werden, und während sie sich bemühen, sich gegen diese Unterdrückung zur Wehr zu setzen, stoßen sie auf Ablehnung. In ihrem Bestreben, die Kluft zwischen ihnen und anerkannter Autorschaft zu überbrücken, geraten sie allmählich in die Falle, diskursive Stereotypen zu verstärken und zu internalisieren. Ihre Autorschaft wird durch Selbstreflexion manifestiert, vorrangig in Form des Überwindens der Hindernisse des Patriarchats. Dies wird hauptsächlich als Reflektion über ihren eigenen Werdegang, ihre Entwicklung und den Erwerb der Identität als Autorin untersucht.

Es ist merkwürdig, wie die Hindernisse, die in *Die Glasglocke* und *Malina* als tragisch und problematisch geschildert werden, in *Die Wand* ironisch als lächerliche Todessüchtigkeit in *Der Wand* ironisch dargestellt wird¹²²; Insbesondere durch den Dialog zwischen den Autorinnen, in dem sie sich gegenseitig neidvoll mit Worten attackieren. Wie in Clars Essay über die Figur der Autorinnen treffend festgehalten wird: „Die „Autorin“ ist unabhängig vom Gesprochenen der anderen nicht denkbar.“¹²³ Bei der Analyse der Darstellung und Präsentation der Figuren sollte nicht nur auf die Selbstdarstellungen der Figuren selbst, sondern auch auf die Kommentare anderer und die ironische Wendung geachtet werden. In diesem Zusammenhang ist es ebenso bedeutsam zu betonen, dass Jelinek bei der

¹²¹ Jelinek Elfriede: *Der Krieg mit anderen Mitteln*, 2013.

¹²² Vgl. Strigl: *Gegen die Wand*. 2006. Hier: S. 89.

¹²³ Clar, Peter. 'Was bleibt ist fort'. 2007.

Rollenverteilung betont, dass die Figuren nicht nur die im Stück genannte Autorin repräsentieren, sondern auch viele andere Facetten darstellen. „Die Autorin sieht sich selbst als andersartig“¹²⁴, wobei sie sich sowohl aus subjektiver als auch aus gegenseitig objektiver Perspektive beschreiben.

Auf diese Weise beteiligen sich die beiden Autorinnen in einem sich wiederholenden Kreislauf, in dem eine gegenseitige Selbstdarstellung durch wechselseitige Prüfung stattfindet. Die Figuren gehen über die realen Autorinnen hinaus und verkörpern auch Charakterzüge, die ursprünglich nicht ausschließlich Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath zugeordnet werden können. Mit anderen Worten, die Figuren repräsentieren die beiden realen Autorinnen in der Welt der Fiktion und symbolisieren sie, obwohl sie in *Der Wand* auf ihnen basieren.

In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt auf der Analyse der Hindernisse, die die beiden Autorinnen erlebt haben, und warum Elfriede Jelinek in *Dramolett* diese Phänomene beschrieben hat. Diese Erfahrungen gelten nur für die Frauen, wie oben bei der Analyse des Gegenstands der Wand interpretiert wird, sind die Männer zu der Anwesenheit „der Wand“ gleichgültig, weil sie irrelevant sind. Deswegen sind bei beiden in diesem Kapitel analysierten Motiven über Regulierung des Patriarchats auf Frauen als Nebenwirkung oder eine Fassade der Autorinnenschaft. Dabei wird untersucht, wie diese Darstellungen intertextuell mit den Hintergründen von Jelineks Werken *Malina* und *Die Glasglocke* in Bezug stehen. Durch den Vergleich zwischen der Beschreibung der individuellen Dilemmata der beiden Autorinnen und der Darstellung in *Die Wand* wird versucht, aufzuzeigen, wie Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath über den Prozess des Schriftstellens reflektiert haben und was es bedeutet, eine Autorin zu sein. Durch diese Verbindung zur Selbstreflexion lassen sich Jelineks eigene Ansichten und Reflexionen über die Autorschaft im Allgemeinen interpretieren.

Die folgenden Analysen dienen dazu, die Grundlage der beiden Hauptfiguren in den biografischen Werken zu identifizieren und aufzuzeigen, wie die Autorschaft durch diesen Vergleich dargestellt wird. Die Untersuchung der Quellen des Stresses erstreckt sich hauptsächlich auf vier Aspekte: Erstens die äußere Erscheinung. Die Autorinnen werden erwartet, ein ansprechendes Erscheinungsbild zu haben und eine perfekte weibliche Präsenz vor dem Publikum zu zeigen. Die patriarchale Kontrolle besteht darin, dass die Autorinnen, wie andere Frauen auch, den patriarchalen ästhetischen Erwartungen entsprechen müssen. Zweitens wird die patriarchale Kontrolle, über die die Autorinnen in ihren selbstreflexiven

¹²⁴ Ebd.

Werken sprechen und die auch in *Die Wand* thematisiert wird, durch die Aufgabe der häuslichen Arbeit erschwert.

3.3.1. Aussehen als eine Stressquelle

Die Wand in *Der Wand* verknüpft Worte über die Selbsterkenntnis mit einem Neid, den die beiden Hauptfiguren miteinander teilen. Im Dialog über Sichtbarkeit und Durchsichtigkeit "entwickelt sich eine anspruchsvolle Diskussion über poetologische Fragen und wie Erkenntnis vermittelt werden kann", wie es von Svandrlik analysiert wird. Dennoch sollte der Neid nicht nur als bloßer Vergleich zwischen den Figuren betrachtet werden; vielmehr lässt sich im Vergleich ihrer Standpunkte eine Reflexion über die Autorschaft erkennen. Das zitierte Gespräch zwischen den beiden Figuren spiegelt durch den Vergleich ihrer individuellen Darstellungen eine Verbindung zur Wand wider, die wiederum mit dem Diskurs in Zusammenhang steht:

„- Jedoch du bist ganz anders schön als ich, aber du bist in gewisser Weise auch schön. Natürlich bin ich die Schönste. Da brauch ich keine Stiefmutter und keinen Spiegel, um das zu wissen.

-Was, ich bin nicht schön?

-Doch, du bist auch schön, aber nur als ich. Ich bin schön wie man sein muß. Du bist nicht so schön wie du zu sein glaubst. [...]

- Doch, du bist auch schön, aber nur als ich. Du bist anders, aber wie ich. Ich meine was die Bewegung deines Körpers gegen diese Wand betrifft. ¹²⁵

In diesem Zitat wird eine Parallelität zwischen der Betrachtung der Aussehen beziehungsweise Schönheit und dem sprachlichen Stil hergestellt. Wenn wir die vorherige Analyse des Spiegels als Kriterium für die Beurteilung der Autorschaft und Identität als Autorin betrachten, dann können wir in der selbstreflexiven Betrachtung der Aussehen eine Bewertung des Schreibens erkennen. Die beiden Hauptfiguren werden als gleich schön angesehen, da sie beide Autorinnen sind; dennoch beansprucht jede von ihnen, in gewisser Weise besser zu sein als die andere. Dies deutet darauf hin, dass jede von ihnen ihr eigenes Werk höher schätzt als das der anderen. Durch den Vergleich und die gegenseitige Abwertung der Kollegin wird die Individualität der Figuren betont. Dennoch stimmen die beiden darin überein, dass sie "gegen die Wand" laufen. Die Ironie in diesem Zitat hat zwei Ebenen: Erstens wird die Darstellung der Autorinnen vor dem Publikum als ebenso bedeutsam angesehen wie ihr Schreiben selbst. Dies geht so weit, dass die Gleichstellung zwischen dem

¹²⁵ Jelinek, TuM. 2003, S.117.

Schreiben der Autorinnen und ihren eigenen Ikonen hergestellt wird, wobei die visuelle Präsentation vor dem Publikum gleichsam ihre Schrift darstellt. D.h., das Schreiben an sich ist nicht nur Darzustellen, sondern auch SICH SELBST darzustellen; Trotzdem liegt die zweite Parodie darin, dass die Figuren trotz des Vergleichs Präsentanten sind, die gegen die Wand, bzw. gegen die Grenze zwischen ihren Schrieben und der Anerkennung der Autorschaft aus dem patriarchalischen Diskurs mit eigener Kraft kämpfen. Das Gleichgewicht zwischen der Aussehen und dem Schreiben stellt eine Quelle des Stresses für die Autorinnen dar (die von den beiden Figuren repräsentiert werden); Andererseits werden die Autorinnen untereinander gleichgestellt, während sie gleichzeitig vom Publikum beurteilt und beobachtet werden. Dies macht die Analyse der Aussehen im Kontext eines Schönheitswettbewerbs zwischen den Figuren zu einem wichtigen Punkt bei der Interpretation der Autorschaft in Bezug auf die Regulierung und Einflüsse des Patriarchats.

Aus einer Foucaultschen Perspektive betrachtet, kann die Unterdrückung durch das Patriarchat in Bezug auf die äußere Erscheinung von Frauen als eine Form der Regulierung verstanden werden. In einem Machtmatrix geraten das Subjekt unter der Beobachtung und Disziplinierung der Macht und deswegen man „[versuchen] müßte, die peripheren und vielfältigen Körper zur analysieren, d.h. die Körper, die von den Machtwirkungen als Subjekte konstituiert werden.“¹²⁶ Judith Butler greift dieses Konzept auf, insbesondere in ihrer Analyse der Entstehung der Geschlechtsidentität, um die Entstehung des Körperlichen zu beleuchten. Unter der Beobachtung und Disziplinierung des Körpers bildet sich eine neue Form der Identität heraus, die den Regeln des Beobachters entspricht. Wenn den Körper unter Beobachtung reguliert wird und wenn man einen durch körperliche „assujettissement“¹²⁷ zähmt, entwickelt sich in demjenigen Körper eine neue Seele, die sich die Regeln des Beobachters anpasst. „This "subjection," or assujettissement, is not only a subordination but a securing and maintaining, a putting into place of a subject, a subjectivation“¹²⁸.

Butler betont, dass die physische Form des Geschlechts so gestaltet wird, dass sie mit den gesellschaftlichen Normen übereinstimmt. Dies hat Auswirkungen auf die Gedanken und Denkmuster des Individuums. Ähnliche Ansichten werden auch von Roland Barthes im Kontext von Geschlechteridentität und äußerlicher Darstellung vertreten. Barthes greift auf Saussures linguistische Konzepte von *Bezeichnende* und *Bezeichnete* zurück, um hinter der äußeren Erscheinung eine Bedeutung zu analysieren. Daher ist die äußere Erscheinung eines

¹²⁶ Foucault, M. Recht der Souveränität/ Mechanismus der Disziplin. In: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978. S.82

¹²⁷ Butler, Judith P: Bodies that matter, on the discursive limits of "sex". [M]. Roudedge New York & London. 1993.

¹²⁸ Ebd.

Individuums eng mit den ideologischen Vorstellungen der Gesellschaft verbunden, die den Diskurs und die Machtstrukturen beeinflussen. In der Analyse von Jelineks Werken wird Roland Barthes' Beitrag *Die Mythen des Alltags* häufig als Methode verwendet, insbesondere bei der Untersuchung der Beobachtung und Verurteilung des Publikums in Bezug auf die Autorinnen. Hierbei steht die Weiblichkeit und die Identität als schreibende Frau im Konflikt. Die Autorschaft wird somit als eine Art Visage der Autorinnen betrachtet, wobei das Schreiben selbst auf zwei Ebenen mystifiziert wird.

Erstens lässt sich die Verurteilung des Bildes der Autorinnen erkennen. Die Autorinnen befinden sich in derselben Position wie andere Frauen und sind einem aufmerksamen Blick ausgesetzt. Dennoch tragen die Autorinnen in gewissem Maße die Erwartungen des Publikums, die mit der Anerkennung ihrer Autorschaft einhergehen. Dies bedeutet, dass das Schreiben und die Veröffentlichung ihrer Werke nicht nur Beobachtung mit sich bringen, sondern auch eine Mystifizierung des Bildes der schreibenden Frau. Aufgrund ihrer Position im von Männern dominierten Bereich der Literatur werden sie sowohl erwartet, ästhetische Standards zu erfüllen, als auch wegen ihres Aussehens beurteilt. Die Beobachtung der Autorinnen konzentriert sich nicht nur auf den Inhalt ihrer Schriften, sondern auch auf ihre äußere Präsentation vor dem Publikum. Die Autorinnen streben danach, dass ihre Autorschaft im Diskurs anerkannt und akzeptiert wird. Wenn dieser Erfolg erreicht wird, werden sie ikonisch vor dem Publikum stehen und zur Objektivierung werden. Gleichzeitig sind sich die Autorinnen bewusst, dass sie in gewisser Weise einen Teil ihrer subjektiven Individualität aufgeben könnten, nachdem sie ihre angestrebte Autorschaft etabliert haben.

Die Objektivierung der Autorinnen resultiert nicht nur aus den durch das patriachalische Publikum geschaffenen Erwartungen, sondern auch aus den eigenen Wahrnehmungen der Autorinnen selbst. Wie bereits erwähnt, kann die Analyse der Selbstobjektivierung im Kontext der Foucault'schen Theorie darüber informieren, wie die Regulierung des Geistes durch die Kontrolle des Körpers erreicht wird. Gleichzeitig kann die Regulierung des Körpers auch die Einstellung eines Individuums formen. Die Erwartungen des Diskurses und die damit verbundene Regulierung werden internalisiert, wodurch das Streben nach positiver Bewertung in Bezug auf das *äußere Erscheinungsbild oft eine Maske für das Streben nach Anerkennung im Diskurs* wird. Dies führt zu einem Widerspruch in der Wahrnehmung der Autorschaft durch die Autorinnen und zu einer Komplexität, die im Dialogformat des Dramas zum Ausdruck kommt. Diese Gehorsamkeit zu dieser impliziten Regulierung auf den Frauen wird bei Jelinek ironisiert, durch einen Kontrast in der Darstellung der Wahrnehmung der eignen Figur:

Wie es im vorherigen Kapitel analysiert, repräsentiert sich Malinas Entstehung die psychische Zerstörung der Ich-Erzählerin, beim Anfragen nach der Aussehen:

„[...] er sagt freundlich: ‚Wie siehst du denn aus? Was ist den jetzt wieder? Im Gesicht verschmiert Malina mit die Wimpertuche [...] Malina sieht mir zu, nachdenklich, er sagt: Du fragst mich zu viel und zu früh.“¹²⁹

In diesem Zitat befindet sich eine merkwürdige Volte mit der Verwendung der Präsenz. Das ganze Zitat wird in Präsenz verfasst, d.h., das ist was die Erzählende bei der Erzählung erlebt, oder was die Leser beim Lesen diesen Absatz zusammen mit der Erzählenden erfahren. Wie es eben Ingeborg Gleichhof mit die Ansichten auf Intertextualität von Bachmann zusammenfasst: „das Lesen und das Schreiben begegnen einander“¹³⁰, beim Lesen werden Leser auch in der Schöpfung eingeschlossen werden und durch das Lesen auch in der Narration erfahren können; beim Lesen mit Präsenz würden die Leser in der Zeit und Selbstdarstellung der Erzählenden anwesend sein. Es handelt sich um die Zeit, indem Malina als „zu früh“ die Zeit nennt. Trotzdem ist ursprünglich Malina, der die Frage stellt; und er versucht die Erzählerin zu schminken (wenn er auch abgelehnt wird). D.h., Malina repräsentiert eine Aussehen, die vom Publikum erwartet wird; die Aussehen würde auch stetig ändern. Die Aussehen verbindet sich dann mit der identischen Selbstbetrachtung – „wie siehst du aus“ lässt sich als eine Nachfragen nach danach verschreiben: „wie würde das Publikum dich betrachten?“ und der Antwort wird von derselben Person gegeben, dass die Aussehen auch verändert wird – auf der einen Seite liegt die Veränderung auf dem Fortfahren des Schreibens, daher würde sich die Autorschaft der Erzählerin verändert; auf der anderen Seite befindet sich dabei die Andeutung, dass Malina mit einem männlichen Visage die weiblichen Erzählende in der Zukunft dieser Zeit ersetzen würde. Daher fragt Malina in der Tatsache: „wie sieht ich zukünftig aus?“

Dieses Argument wird bei Jelinek ironisiert, dass Schminken kommt bei der Figur selbstverständlich: „Der pickt dann in der Mauer und faßt das Gegebene auf, nein, das Gegebene faßt den Lippenstift auf, er(neuer Lippenstift) heißt Terracotta aus der matten Serie von Clinique, ich meine aus der Serie matt von Clinique.“¹³¹ „Terracotta“ bezieht sich dann auf der Puder der Fixierung des Schminkens oder auf der Farbe des Lippenstifts; damit lässt sich diesen Ansatz interpretieren, dass das Make-up der Figur von der Wand „gefasst“ wird, bzw. durch das Einschlagen auf der Wand bleibt die Visage, die vom Patriarchat geschminkt wird, auf der „Wand“. Was unterschiedlich zur Narration in Malina ist, dass die Figuren sich

¹²⁹ Bachmann. Malina. 1981. S.61.

¹³⁰ Gleichhof, Ingeborg: Mord ist keine Kunst. Der Roman Malina von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film. Hamburg: Kovac Verlag, 1995. S.4

¹³¹ Jelinek, TuM. 2003. S.118.

selbst schminken, mit dem Bewusstsein, dass diese geschminkte Visage auch zur Autorschaft beitragen würden.

Das macht die Autorinnenschaft ein Paradox: Einerseits bedeutet sie, Weiblichkeit zu überwinden, während sie andererseits zu einer Form der Objektivierung führt. Dieser Widerspruch spiegelt sich im Dialog der beiden Figuren im Drama wider. Die Dialogform des Dramas ermöglicht es den beiden Figuren, ein gemeinsames Phänomen der schreibenden Frauen zu verkörpern: die ambivalenten Aspekte des Schreibens. Dies ist auch einer der Gründe, warum die metaphorische Darstellung der Wand im Drama in einer paradoxen und widersprüchlichen Art und Weise präsentiert wird.

In *Der Glasglocke* geraten die Ich-Erzählerin unter eine Minderwertigkeit des eigenen Images dadurch, dass sie sich selbst mit einer anderen Figur, Doreen vergleicht. Anfang des Romans wird dargestellt, dass Doreen „one of my (der Ich-Erzählerins) troubles“¹³² wegen ihres Neids sei, bevor sie als eine Freundin der Erzählerin geschildert wird. Die Erzählerin fühlt sich bei Doreen trotzdem selbstbewusst und stolz, dass sie „would have been nervous about my dress and my odd color, but being with Doreen made me forget my worries. I felt wise and cynical as all hell.“¹³³ Doreen wird als ein reiferes Mädchen als die Ich-Erzählerin dargestellt, indem sie nicht nur aus einer Hochschule, die „so fashion conscious“ stammt, sondern auch von der Gewohnheit an die amerikanische „dating-Culture“. Esther findet in dieser Figur eine gewünschte Haltung zur Außenwelt, dass sie dieselbe Schönheit in der Weiblichkeit haben könnte und dass sie ebenfalls wegen dieser Schönheit von Männern fasziniert werden könnte. In der Narration betrachtet Esther sich besser als Doreen, indem sie bei der Flirt auf der einen Seite repräsentiert Doreen als einen idealen Status der Selbstvorstellung, auf der anderen Seite bringt diese Idealität Esther Stress, indem Schönheit unmittelbar mit der gesellschaftlichen Herkunft. Während das städtische Leben in New York für Esther neu ist, insbesondere bei den Partys spät in der Nacht, kennt Doreen schon alles und wie die andere New York Mädchen alles „Boring“. Das Praktikum in New York bei der Mode Magazin gilt Esther als der Anfang in die Welt der Modernität, in der die *Werte der Frauen sowie ihre Weiblichkeit auf ihrem Aussehen beruht, als Ressource von Männern beobachtet wird*. Deswegen zieht diese Reise Esther aus ihrer „comfort zone“, in der sie nur „good at [...] winning scholarships and prizes“¹³⁴, in einer sinnlichen *Welt des Konsumismus, des kapitalistisch-patriarchalischen Welt* eingeworfen wird. Diese Welt gilt für Esther unbekannt und dass sie auf der einen Seite

¹³² Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. 1st Harper Perennial Modern Classics (Hrsg.) New York: HarperPerennial, 2005.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

nach dieser glänzenden Welt verlangen, auf der anderen Seite fürchtet sie, dass sie nicht einpassen kann.

Neben dem Vergleich mit anderen weiblichen Figuren können die Protagonistinnen auch in einen Vergleich mit ihrem eigenen Spiegelbild geraten, wobei auf dieses Thema im Kontext von *Malina* verwiesen werden kann.

„Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir. Ich blinzele, wieder wach, in den Spiegel, mit einem Stift der Lidrand schraffierend. Ich kann es aufgeben. Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich, ich war nicht da für Ivan und habe nicht in Ivan gelebt, es war ohne Bedeutung.“¹³⁵

In diesem Zitat entsteht eine Doppelfigur in Bezug auf die Ich-Erzählerin. Diejenige, die sich schminkt und sich im Spiegel betrachtet, kann mit der Erzählerin in einem Spannungsverhältnis stehen und die Fähigkeit besitzen, sich nicht an die Zeit zu binden. Das bedeutet, dass die im Spiegel abgebildete Figur, die vollständig objektiviert wird und den Vorstellungen der patriarchalen Ästhetik folgt, keine lebendige Figur ist, sondern ein fixiertes Bild. Daher ist dieses Bild nicht an die Zeit gebunden. Diese ironische Fixierung der Entfernung der Subjektivität durch Bilder wird ebenfalls im Dramatext *Der Wand* aufgegriffen, wie bereits im ersten Kapitel analysiert wurde. Die Bilder hängen an der Wand wie die Schatten, die durch das Feuer an der Wand geworfen werden und eine Symbolik des Todes tragen. In dieser Perspektive betrachtet, kann die Erzählung in *Der Wand* als eine Fortsetzung dieser ironischen Selbstbetrachtung der Protagonistin in *Malina* angesehen werden. Allerdings ist bei *Malina* die Andeutung lediglich eine Beschreibung eines Gefühls, das bei der Beobachtung und Selbstbetrachtung entsteht, während in *Der Wand* diese Formulierung zu einer allgemeinen Zusammenfassung der Situation von Frauen wird.¹³⁶

Von dieser Perspektive aus betrachtet, sollte *Die Wand* nicht nur als ein ironisch angedeutetes Drama über das Dilemma der Autorinnen verstanden werden, sondern auch als eine Repräsentation vieler anderer Frauen. Die Dialoge zwischen den beiden Autorinnen sollten daher nicht nur als Diskussion über Autorschaft betrachtet werden, sondern auch als Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Frauengruppen. Die Autorinnen werden somit zu Vertreterinnen aller objektivierten und mystifizierten Frauen, bei deren Identität man eine Einheit des Paradoxen erkennen kann. Der Dialog zwischen den beiden Autorinnen soll man deswegen nicht nur als die Diskussion über die Autorschaft betrachten, sondern auch ein

¹³⁵ Bachmann I.: *Malina*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1980. S. 135

¹³⁶ „[...] auch Frauen Sterben! Nur halt später. Ihre Bilder können sich länger halten als sie selbst.“ Jelinek, TuM. 2003. Hier: S.130.

Streit zwischen den Gruppen allgemein. Die Autorinnen werden deswegen Präsentanten alle objektiviert mystifizierten Frauen, in deren Identität man eine *Einheit des Paradoxes* beobachten kann. Das ist auch ein Kommentar von Jelinek über Ingeborg Bachmann in ihrem Nachwort zu *Malina*, dass Bachmann „ist alle Frauen und gleichzeitig keine Frau, weil die Frau nichts ist.“¹³⁷

Ein weiterer Aspekt der Mystifizierung, der die Autorinnen unter Stress setzt, ist ihre Repräsentation der Literatur eines Landes. Die Autorinnen treten als Vermittlerinnen einer vorgegebenen literarischen Umgebung auf, in der ihre Identität nicht nur mit dem Akt des Schreibens verbunden ist, sondern auch mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur oder Nation. Ihre Texte beschreiben die Landschaft, soziale Umgebungen und ihre eigenen Wahrnehmungen als Frauen dieses Landes. Daher werden sie zu einer visuellen Darstellung dieses kulturellen Diskurses oder Symbols, das ein Land oder eine Nation repräsentiert. Die Erwartungen an Autorschaft und Identität reichen über das Schreiben selbst hinaus und involvieren die Vorstellung eines Staates oder einer Nation. Die Autorinnen könnten erwartet werden, bestimmte Inhalte darzustellen und positive Darstellungen des Landes zu liefern, andernfalls könnten sie kritisiert werden.

Die beiden Figuren treten zu Beginn des Stücks in besonderen Kostümen auf: „Ingeborg Bachmann ein Dirndl und Bergschuhe an, Sylvia Plath einen einteiligen Badeanzug aus dem 50er Jahren, aber auch Bergschuhe an“¹³⁸. Es ist interessant, in dieser Beschreibung auch die mythologischen Elemente zu beachten, wie das Schlachten eines Widders und das Einreiben seines Blutes auf die Haut. Es fällt auf, dass trotz der charakteristischen Merkmale der beiden Autorinnen, Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath, auch Bergschuhe in die Darstellung integriert werden. Dies kann interpretiert werden, dass die Handlung des Bergsteigens in den Vordergrund gerückt wird, und die beiden Figuren hauptsächlich als Bergsteigerinnen dargestellt werden, wobei das Bergsteigen ihre Hauptcharakteristik definiert. Dies macht die Figuren weniger zu individuellen Personen im Stück, sondern vielmehr zu Sprachträgerinnen und -interpretinnen. Obwohl sie die Namen der Autorinnen tragen, sind sie nicht unbedingt als ihre direkten Repräsentationen zu verstehen. Stattdessen vermitteln sie vielmehr den Prozess des Bergsteigens, der symbolisch den Kampf des weiblichen Schreibens gegen den patriarchalischen Diskurs repräsentiert.

Diese beiden Phänomene der Mystifizierung und Ikonisierung der Autorinnen durch die Beobachtung und Verurteilung des Publikums treten nicht nur in literarischen Werken auf, sondern spiegeln sich auch in der realen Welt wider. „Die Ikonisierung der Jelinek, sei es

¹³⁷ Jelinek: *Der Krieg*. 2013.

¹³⁸ S.103, Jelinek, *Elfriede*. 2012

durch Photos, die sie als femme fatale zeigen, oder durch Interviews, die genüßlich ihre Ängste breittreten [...], ist es was zumeist interessiert.“¹³⁹ Diese Aspekte sind es, die oft im Mittelpunkt stehen. Gleichzeitig wird sie jedoch auch als "Nestbeschmutzerin" bezeichnet, da sie kritisch den Faschismus und die Rolle der Frauen in der Gesellschaft anspricht. In dieser Hinsicht können die Beobachtung und Verurteilung aus dem patriarchalen Diskurs als eine Nebenwirkung der Autorschaft betrachtet werden. Die Art und Weise, wie die Figuren im Dramatext ihre Aussehen präsentieren, trägt zu einer Fassade bei, in der nicht die realen Autorinnen, sondern das allgemeine Konzept des weiblichen Schreibens repräsentiert wird.

3.3.2. Die Hausfrauliche Arbeit und die Regulation des Patriarchats

Die Darstellung des Motivs der hausfraulichen Arbeit ist eng mit der thematischen Ausrichtung und der Struktur des Dramas verbunden. Dieses Motiv, das die Rolle der Frau im häuslichen Umfeld betrifft, wurde bereits seit den 1970er Jahren behandelt und gewinnt insbesondere seit der Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren in der Literatur der viktorianischen Epoche an Bedeutung. Frauen wurden in dieser Zeit oft als „Engel in the House“ bezeichnet, was auf ihre traditionelle Rolle als Hausfrauen und ihre Hingabe für die Haushaltsführung verwies. Virginia Woolf prägte diesen Ausdruck, um auf die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen hinzuweisen. Die Darstellung der hausfraulichen Arbeit in der Literatur steht in Kontrast zum Schreiben, *das als Befreiung von den Hausarbeiten und als Rebellion gegen die patriarchale Ordnung gesehen werden k*. Schreibende Frauen wurden oft als herausfordernde *Monster* wahrgenommen, die sich gegen das Idealbild der gehorsamen Engel im Haushalt stellten. Dieser Gegensatz zwischen Schreiben und Hausarbeit spiegelt die tiefgreifenden gesellschaftlichen Normen und die patriarchale Kontrolle wider.

Trotzdem wird in *The Madwomen on the Attic* diese stereotypische monströse Figur kritisiert, dass es ursprünglich aus der Niederpressung des Diskurses propagiert wird. Die Art und Weise, dass die Frauen diese Unterdrückung entlassen und die Grenze zwischen „Engel“ und „Monster“ brechen können liegt an Schrieben und dass sie jedes Recht haben, wütend zu sein.¹⁴⁰ Mit der Etablierung der eignen Wie in der Kapitel 3.2.4, über die Darstellung der Wand analysiert, dass der Ablauf des ganzen Dramas, bzw. die Kastration und das Bergsteigen an sich das Prozess des weiblichen Schreibens beschreiben. Trotzdem sind Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath Beispiele dafür: was passiert nach dem diese Grenze gebrochen wird?

¹³⁹ Clar, P: 'Was bleibt ist fort'. 2007.

¹⁴⁰ Vgl. Gilbert/ Gubar: *The Madwoman in the Attic*. 1979. S.76

Die Autorinnen haben erfolgreich geschafft, eine Balance zwischen Autorschaft und dem Leben gefunden, dass die auf der einen Seite die Identität als eine berühmte Autorin etabliert haben, sogar von Pommé als die Prinzessinnen im literarischen Umfeld kommentiert (als einer der Gründe, warum *Die Wand* überhaupt in *Der Tod und Das Mädchen*, also eine Sammlung der Prinzessinnendramen unterordnet). Trotzdem geraten sie in demselben Status wie die andren Frauen, dass sie den Haushalten kümmern müssen. Es wird bei Jelinek in diesen beiden Weisen ironisiert: ersten im Entwurf des Dramas, zwischen in der Bezugnahme zum Selbstmord von Frau Plath in der Realität. Erstens ist es merkwürdig, dass die Rache der Autorinnen durch das Kochen der Blutsuppe geübt wird. Wie im ersten Kapitel analysiert, die Blutsuppe ist eine Versinnbildlichung der Wut der Autorinnen und gleichzeitig gilt es auch als der Zugang zum Wecken der Seherin, bzw. als die Schlüssel zur Selbsterkennung; die Suppe lässt sich ebenfalls als ein Erfolg des Schreibens betrachten. Dieser Zugang soll durch die vom Patriarchat anerkannten Wahrheit bearbeitet, bzw. die Sonne erwärmt werden, bevor es zu den Toten in den Schatten geliefert werden. Ironischerweise wird das Schreiben als ein Prozess des Kochens dargestellt und ursprünglich kommt diese Handlung des Kochens in *Odyssee* nicht vor. Der Entwurf dieser Tätigkeit lässt sich als eine Jelinek'sche Parodie betrachten, dass die Autorinnen zur Selbsterkenntnis dadurch gelangen können, dass sie die hausfrauliche Arbeit ausfüllen; mehr davon, der kausalische Zusammenhang dazwischen liegt dahin, dass die Autorinnen ihre Autorschaft nur so anerkannt werden können, dass sie sich um die hausfrauliche Arbeit kümmern und die Forderung des Patriarchats an den Frauen erfüllt haben. Die Autorinnen lassen sich damit auch gewöhnen, wie z.B., bevor Sylvia Plath Selbstmord begeht, lassen sie ihre Kinder auch in einem anderen Zimmer bleiben. Danach steckt sie den Kopf im Backofen und beendete ihr Leben. Es wird in diesem Teil die Parodie in den Beschreibungen über die hausfrauliche Arbeit analysieren, u.a. durch die Analyse der beiden Punkte, Kochen und Putzen. Ein Treffpunkt dieser beiden Punkte liegt dahin, dass die Arbeit des Haushalts so beschrieben wird, dass die Figur die Wand putzt, um die eigne Figur in der Wand zu sehen. Aber wenn das nicht gelungen ist, dass beschreibt die Figur, dass die Wand kein Spiegel, sondern eine Küchenwand ist. Bei der Analyse der Metapher der Wand wird dargestellt, dass die Wand den patriarchalischen Diskurs allegorisiert; von diesem Aspekt ausgeht lässt sich diesen Entwurf so interpretieren: Die Autorinnen halten durch die hausfrauliche Arbeit die Normen des Patriarchats und lassen sich einpassen. Was sie hinter der Wand, bzw. von den männlichen Autoren trennt und abgrenzt, ist die Küchenwand, die für das Kochen steht. Trotzdem halten die Figuren sich besser als Hausfrauen, suchen sie trotzdem nach einer Selbsterkennung durch die hausfrauliche Arbeit. Es wird ironisiert, wie

die Autorinnen sich als eine kochende Hausfrau halten und den Männern schmecken sollen: „Unser Schicksal liegt in einem Löffel, wenn es dem Mann nicht schmeckt.“¹⁴¹

Ähnliche Beschreibung und Handlungen tauchen ebenfalls in *Malina* auf, indem die Ich-Erzählerin Ivan zu ihrem Zuhause zum Abendessen einlädt und ein Kochbuch durchblättert. Diese Darstellung taucht ebenfalls in *Der Wand* auf, indem die Frauen nicht mit der Suppe die Seherinnen einziehen können. Der Grund wird festgelegt, dass sie die „Sonne“ nicht eingeschaltet haben und deswegen ist die kalte Suppe nicht einziehend. Die Frauen schulden einander gegenseitig, dass ihre Kollegin nicht gut kochen kann: „Die Schatten sind deshalb gekommen, weil du den Schalter nicht auf die im Kochbuch angegebene Ziffer gestellt und die Sonne nicht eingeschaltet hast.“¹⁴² In *Malina* wird das Kochen sowie auch Kochbücher mit dem Schreiben gleichgesetzt. Wenn das Ich nach der Suche in der Bibliothek nach einem Kochbuch (gleichzeitig wird die Titel der anderen Bücher gelistet), dann wird erzählt: „Ich werden dieses Buch, das er noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst.“¹⁴³ Danach wird beschrieben, wie die Erzählerin kocht. Durch diese Montage der Buchtitel und Kochmaterialien wird angedeutet, dass das Kochen an sich auch das Schreiben ist. Wenn angesichts einem männlichen Sprechpartner, würde die gelesenen Bücher der Frauen „nicht zu brauchen“ können.

Ironisch wird bei Jelinek darüber dargestellt, dass die Figur selbst ein Gericht wird, indem sie im Backofen liegt:

Das mit der Suppe hat immer noch nicht geklappt. [...] Wir sollen sie selbst auslöffeln, weil keine Kinder da sind und kein Haus da ist und keine Herde mehr da ist und nichts mehr da ist, wovor wir uns hüten könnten? [...] Ich liege im Backofen, die Kinder liegen in ihren Pfannen, in die ich sie reingehauen habe wie Spiegeleier. Also legen wir uns, es bleibt uns ja nichts andres mehr übrig, die Vernunft aus, damit wir uns wenigstens mit ihr noch auseinandersetzen können! Die ist das einzige, das noch nicht irgendwo liegt und auf seinen Tod wartet.“¹⁴⁴

Wenn die Suppe auf den Zugang zum Selbsterkennung und die Etablierung der Autorschaft hindeutet, und mit dieser Basis dieses widersprüchliche Zitat die Reifolgen und Resultaten wieder ordnen, lässt sich dabei ein Paradox finden: Die Figuren sollen selbst die Suppe essen, weil die Dargestellten nicht mehr da sind; trotzdem gibt es zwei mögliche Zusammenhängen zwischen den Figuren und dem Verschwinden der Gegenstände. Die Figur könnte sich vor dem Verschwinden dieser Gegenstände hüten; sie könnten ebenfalls sich vor der Anwesenheit

¹⁴¹ Jelinek, TuM. 2003. S.111.

¹⁴² Ebd. A.a.O. S.130.

¹⁴³ Bachmann. *Malina*. 1981. S.81.

¹⁴⁴ Jelinek, Elfriede. *Krieg*. 2012. S.134

der gelisteten Gegenstände hüten. Bei der vorderen Möglichkeit lässt es sich so interpretieren, dass die Figuren wegen dem Verfehlen der Gegenstände, bzw. Haus, Kinder, Herde (Pl. Form des Herds und das Maßen), sollen die Suppe selbst essen. D.h., selbst eine Autorin zu werden, wird ein Ersatz zu dem Behalten dieses Gegenstands. Sie könnten eigentlich sich davor hüten, diese Gegenstände zu verlieren, haben aber nicht, und deswegen sollen sie die Suppe selbst essen als Kompensation. Sie werden selbst Seherin können die eigne Identität als Autorinnen bestätigen. Aber wenn die Frauen bereits Haus, Kinder und Herd/ Herde haben, dann sollen sie nicht Zugang zur Autorschaft haben. Bei der zweiten Analyse liegt dahin, dass die Gegenstände den Frauen entgegengesetzt werden; die Frauen könnten eigentlich sich vor denen hüten; weil sie aber nicht mehr da sind, sollen die Frauen selbst die Suppe essen und über die eigne Identität erfahren. Dadurch lässt sich in diesem Zitat durch eine Fragenstellung die Information geliefert: Kinder, Haus und Herde sind diejenigen, die die Figur davon abhalten und Hindernis gelten, selbst Seherin zu werden und die eigene Identität selbst zu erfahren.

Während das Backen sollen die Figuren die Vernunft als Grundlage gelegt haben. Es wird ironisiert, dass die Vernunft gilt den Figuren nur innerhalb der Küche, sonst können sie nicht mit der Vernunft auseinandersetzen. Die Vernunft findet keine intelligente Verwendung, wenn das Subjekt selbst ein Gericht wird. Jelinek ironisiert dabei, dass die Frauen in der phallogozentrischen Umgebung als die Sensitiveren und die Unvernünftigeren verurteilt werden. Zusammen mit den Frauen soll Vernunft sekundär zur männlichen Intelligenz „gebackt“ (objektiviert) wird. Die Formulierung, dass Frauen nicht messen oder kalkulieren können, wird das Stereotypen gegen die Frauen ironisiert, dass die Werte der Frauen rein in der hausfraulichen Arbeit gesehen wird und dass die Frauen sensibler als Männer sind.

In *Der Wand* tauchen die Beschreibungen über Backen darüber hinaus ebenfalls dabei auf: „Du stirbst in der Wüste, du verreckst im Sand, der aus der unsichtbaren Wand in Jahrtausenden abgebröckelt und zu griffigem Mehl erodiert ist. Backe backe Kuchen.“¹⁴⁵ Diese Ironie lässt sich so interpretieren: wenn man die Wand als den literarischen Diskurs betrachten, dann deutet die darauf hin, dass die in dem Sand (abgelaufene und veraltete Normen des Schreibens) versteckte Autorin sich in diesem Diskurs einmischen lassen, statt dagegen zu kämpfen; trotzdem gelingt die Einmischung auch nicht, weil sonst würde die Figur an sich auch ein Teil des Sandes würden. Es wird ebenfalls ironisiert, dass die Schreibende Frauen mit dem Rest des patriarchalischen Diskurses nur backen können. Das

¹⁴⁵ Jelinek, E. *Die Wand*. S.108

Schreiben gilt der Schreibenden als Zusatz zur hausfraulichen Arbeit, oder in ihrem Schreiben gilt nur die hausfrauliche Arbeit.

Derselbe Kontrast zwischen dem Schreiben und der Haushaltsarbeit gilt ebenfalls in den metaphorischen Gegenständen: Schreibmaschine und Staubsauger. Dieses Paar taucht in *Malina* auf:

„Auch der Schreibmaschine und der Staubsauger, die früher einen unerträglichen Lärm gemacht haben, müssen von dieser guten und mächtigen Firma aufgekauft und besänftigt worden sein [...]“¹⁴⁶

Durch eine Alliteration wird das Paar entgegengesetzt: aus der Schreibmaschine bekommt man die Schöpfung aus der Wut einer Autorin, und diese Schöpfung wird als Lärm ironisiert; in derselben Weise untergeschätzt wird die Haushaltsarbeit, indem die Staubsauger ebenfalls als die Quelle des Lärms kommentiert. Danach, dass die Arbeit aus der Schreibmaschine gekauft wird, wird es von der Firma für die Publikation gesänftigt, weil die Leser die Wut der Autorin nicht braucht und nicht erwartet. Bei Bachmann wird ironisiert, wie das Horizont und Stereotypen zum weiblichen Schreiben die Autorinnen bewirken können. Das Schreien in den Werken der Autorinnen sind so unerträglich wie den Lärm aus dem Staubsauger – die Frauen erhalten weder durch das Schreiben Respekt noch durch die hausfraulichen Beiträge.

Neben Backen und Saubermachen wird auch Putzen als Haushaltsarbeit verfasst, u.a. dabei, dass die Frauen mit Putzspray die Wand (sowie auch die Spiegel) klare putzt, deswegen ist die Bezüge zwischen den Figuren zum Putzen mit der Darstellung der Wand zu verbinden. Wie es in der Wand dargestellt wird, werden Putzspray und Haarspray auf derselben Stelle zusammengesetzt. D.h., das gesprayte Objekt, bzw. die Wand und die Figuren einigen sich mit dieser Tätigkeit. Wie in diesem Zitat:

„die Wand wärs vielleicht auch noch gewesen, aber durch deinen Putzspray hindurch- und auf deinen Haarspray herabgesehen, na, immerhin kann man aufgrund des Sprays überhaupt hindurchsehen bis auf den Grund, also dadurch gesehen ist weder das Empfundene, noch das Wahrgenommene ein Gegenstand im strengen Sinn.“

Die Figur als eine Schreibende wird anhand des Sprayens mit unter „der Wand“ untergeordnet. Ironisch wird angedeutet, dass die Schreibenden sich selbst zur Wand werden, indem sie bestimmten Aussehen vor dem Publikum zeigen; Dass sie durch die Regulation der Aussehen unter dem Patriarchat unterordnen lassen. Dadurch, dass sie darüber weiter verfassen, besteht die Wand auch weiter.

¹⁴⁶ Bachmann Ingeborg: *Malina*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag. 1980. (641), S.29

Wie es im vorherigen Kapitel dieser Arbeit analysiert, die Wand steht auf der einen Seite als den Zustand, dass die Autorinnen von der Diskursteilnahme gesperrt werden, und auf der anderen Seite diese Sperrung als Gegenstand und Objekt beschreiben. Damit steht die Wand in einer paradoxen Weise sowohl für die Abgrenzung zwischen den schreibenden Frauen und dem patriarchalischen Diskurs sowie auch die Anerkennung und Zugehörigkeit des Massen als ein „Hall of Fame“ und ein „Denkmal“, wie es von Michelè Pommé genannt wird. Von diesem Aspekt ausgeht ist das Putzen der Wand eine Prüfung des eignen Images und gleichzeitig eine Abspiegelung der Frieden. Dass die Figuren die Wand putzen würde die klare und durchsichtiger, deswegen wird es als eine heuchlerische Tätigkeit der Friedensmachung mit dem Diskurs, nachdem eine scheidende Frau dahin akzeptiert wird. Es scheint, dass die Wand oder ein „es“ (wie dieses Wort in *Der Wand* häufig auftaucht und andeutend auf Phallus andeutet, wie in der Interpretation der mystifizierten Figuren ausdehnt) den Frauen gegeben wird, trotzdem gehört es den Frauen auf keinen Fall. Die Frauen können wahrscheinlich mit einem Stift schreiben, aber das Recht zum angedeuteten Diskursschreiben hinter dem Stift können die Frauen jedoch wegen des Geschlechts nicht gönnen. Wie beispielsweise im folgenden Zitat:

„Die Frau hat so lang 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.“

Das Dilemma gilt solange ein Problem, wenn es in der Ursache problematisch oder unterdrückend wahrgenommen wird. Das Objekt deutet dabei auf den Gegenständen und Phänomenen des Schreibens, bzw. auf ihren Wahrnehmungen und Erlebnissen durch die Hindernisse des Patriarchats sowie dessen Regulierung hin; aber wenn die anderen Frauen es nicht problematisch finden, deswegen gibt es dahin nichts zu beschreiben. Auf einem anderen Standpunkt ausgeht, gleicht das Putzen der Wand das weibliche Schreiben, durch das die Autorinnen Autorschaft anerkannt werden können und deswegen gilt die Abgrenzung zwischen ihnen und den männlichen Autoren nicht mehr. Deswegen soll die Wand nach dem Putzen verschwinden. Putzen trägt damit andeutend der Wünsche, dass das beobachteten Objekt aus ihrer Subjektivität in der Wand/ Spiegel ebenfalls verschwinden kann. Die Autorinnen im literarischen Umfeld sortiert, kennzeichnet und mit den Autoren verglichen; deswegen wird „die Wand“ auffälliger. Von diesem Aspekt ausgeht, lässt sich Jelineks radikale Ironie dabei interpretieren, dass das Geschlecht der Schreibenden immerhin beim Publikum Unterschied macht. Das „Gegebene“ deutet ebenfalls auf der Wendung „es gibt“, dadurch, dass das Subjekt des Gebens ursprünglich ein „es“ ist und das Existierende wird als

einen Gegenstand, den zu dem Individuum gegeben wird. Trotzdem gehört den Figuren dieses „es“ nicht von wird von ihnen geraubt. Bei der Analyse der Mystifizieren Figuren im Teil über die Aussehen (3.3.1) wird analysiert, dass das „es“ im Dramatext *Der Wand* als Phallus sowie auch das Recht zum Schreiben betrachtet werden und dabei eine Resonanz mit anderen hingedeuteten Gegenständen machen kann. Damit entschlüsselt man mit dem „es“ in diesem Zitat, dass das Recht zum Schreiben den Autorinnen nicht gegeben werden, auch wenn sie die eigen objektivierten Bilder auf der Wand wegputzen. Dieses Objekt in Form der Gestalt einer Autorin führt zur Beobachtung und Sortierung aus dem Patriarchat zurück; die durch den geschlechtlichen Charakter hervorgehoben werden. Deswegen putzen die Frauen auf der Wand (des Diskurses) ihren eigen weiblichen Charakter um sich hineinzufügen. Das Abgeben der Weiblichkeit stimmen sich mit dem Ende in *Malina* überein, dass die Erzählerin im Brand verfallen und von ihrem männlichen Doppelt Malina ersetzt wird. Die beiden österreichischen Autorinnen kritisieren dasselbe Phänomen: Dass der Diskurs und Literaturkanon von Männern überwiegend versetzt werden und dass die schreibenden Frauen ihre Weiblichkeit zum gewissen Maß aufgeben müssen, um einen Platz unter den Autoren zu erhalten.

Das bezieht sich auf dem Stress der Autorinnen im Sinn des Motivs der Vaterfigur – sowohl biologisch als auch literarisch und wie halten die Autorinnen ihre männliche Dopplung.

Die Bezugnahme auf der Autorschaft wird enger und expliziter, indem es durch die Rede immer mehr vorangebracht wird:

„[...] Glaubst du, das waren Helden, die da gewesen sind? Glaubst du, das waren Helden, die das gewesen sind?

Hoffentlich nicht. Sonst würden wir mit unserem Essen zu spät kommen. Und Therese kommt gleich gar nicht, wie mir scheint. [...]

So. Das war Fassung eins. Fassung zwei werde ich einfach verlieren. Fassung drei wird es nie geben. Alles, was wir fassen können, ist in unseren Geschirren.“¹⁴⁷

Die Figuren akzeptieren, dass sie die Wahrheit von Therese vielleicht nicht erfahren können und dass sie dürfen rein die hausfrauiche Arbeit „fassen“ können, statt die Fassungen schreiben. Außerdem ist die Äußerung dabei merkwürdig, dass den Prozess der Kastration und des Wandsteigens als Fassung mit Imperfekt zusammengefasst wird, während die Fassung zwei und drei mit Futur I beschrieben werden. Darüber hinaus hat die Figur bei Fassung zwei noch Herrschaft, während bei der Beschreibung der Fassung drei kommt irgendwelche Persona nicht als Subjekt vor. „Es“ gibt keine Fassung drei lässt sich so interpretieren, dass „es“ keine Fassung geschrieben werden lässt. Deswegen kann man die

¹⁴⁷ S.139, Jelinek, *Der Tod und Das Mädchen*

Folge dieser drei Sätze als das Prozess der Verschwindung der Autorschaft betrachten. Zu diesem Punkt geraten die Figuren unter Frustration, dass sie keine Autorschaft, bzw. die Identität als Autorinnen behalten können. Gefolgt davon, dass sie letztendlich von dem Wesen auf der Wand dazu ermahnen, dass sie die Wahrheit erzählen sollen. Durch dieser Selbstverdacht und die Ermächtigung wird ein Kontrast und eine Spannung gebildet. Die Figuren setzen dadurch zusammen, dass ihre Reise zu den Schatten ihre Fassung ist, dementsprechend erinnert man sich an den phänomenologischen Ansätzen, dass die dichterischen Fassungen auf den Erkenntnissen sowie auch die Erfahrungen beruhen.

3.4. Die innere Beziehung unter den Autorinnen – Begriffsperson

Mit der oberen Analyse über die Unterschiede zwischen die Figuren in den selbstreflexiven Werken und die Figuren in *Der Wand*, bzw. die die Figuren verarbeitet werden, wird die Anschauungen zur Autorschaft von den Autorinnen analysiert und verglichen. Zunächst wird analysiert, wie werden die Protagonistinnen in *Der Glasglocke* und *Malina* dargestellt; zusätzlich kommt ebenfalls ein zusammenfassender Vergleich zwischen den Figuren in den Werken und den in *Der Wand* vor.

Neben dem Dramatext bezieht sich Jelinek bereits seit Anfang 90er Jahre mit *Malina* von Ingeborg Bachmann, indem sie das Drehbuch von der filmischen Adaption verfasst hat. Außerdem wird Jelinek selbst auch eine Figure in *Malina*, bzw. mit einer Variation des Namens als eine „Frau Jelinek“, und diese Figur wird als ein Sekretär zu dem erzählenden Ich tätig geschildert. Der Roman *Die Wand* von Marlen Haushofer und *Der Glasglocke* werden in demselben Jahr veröffentlicht und deswegen können die beiden Frauen als Vorfahrerin und Nachkommende betrachtet werden. Bei Michelè Pommé wird eine andere Figur, „Ria“ ebenfalls eine andere Autorin gehalten, zu der Bachmann offenbare Bezugnahme äußerte. Trotzdem lässt sich dieser Name ebenfalls mit Rhea als dem Mythos beziehen, daher diese Figur in *Der Wand* als eine Mischung der beiden Charakter analysieren ist.

Rhea ist die Frau von Kronos und die Mutter von Zeus sowie die andern olympischen Götter; sie wird auf Insel Demeter (als eine Marke gleichzeitig ebenfalls in *Der Wand*) gelassen, nachdem sie ihre Kinder dabei hilft, Macht deren Vater zu gewinnen. Mehr davon geht es darum, wie die Frauen ineinander beziehen und als eine weibliche Einheit machen, in der sie denselben Charakter dargestellt werden.

Die Figuren, die Jelinek als Protagonisten schildert, ist eine Mischung zwischen den Autorinnen in der Realität und die Figuren in ihren Werken.

3.4.1. Autorschaft in autobiographischer Fiktion und fiktionaler Autobiographie

Wie haben sich die Protagonistinnen in *Malina* und *Der Glasglocke* und wie treue sind die Darstellungen der Selbstreflexion? Wie sieht die Autorschaft in den beiden Werken aus und wie sehen die beiden Autorinnen ihre Beziehung zu Schrieben? Wie es bei Peter Clar Jelineks andre Drama wie Das Werk Jelinek selbst zitiert und zusammenfasst: „Die Autorin als IST das Sprechen und spricht nicht, indem sie sich ständig widerspricht, ins Leere spricht, an sich vorbeispricht.“¹⁴⁸ In den Sprechakten der Figuren verstecken sich die Erfahrungen sowie Repräsentation der Wahrnehmung der Autorinnen, und mehrdavon, die Sprechenden Figuren im Dramolett werden durch eine biotische Identifikation mit den Autorinnen in der Realität bezogen. Der Roman *Malina* endet damit, dass die Ich-Erzählerin von ihrem Mitbewohner Malina ersetzt wird und in der Wand verschwindet, was ihren Tod hindeutet. Der Roman endet in den Worten „Es war Mord“, daher wird es auffällig, die Ursache des Sterbens der Protagonistin. Sie hat das Sterben nicht gewählt, sondern von einem anderen ermordet. Es lässt sich damit interpretieren, dass die Subjektivität als eine Autorin wird von dem Patriarchat ermordet und gelöscht werden, indem ihre Weiblichkeit von deren männlichen Dopplung ersetzt wird. Malina soll eigentlich ein weiblicher Name sein, trotzdem wird in einer männlichen Figur geschildert und das ist eben die Absicht von Bachmann.

Die Metapher in den beiden Figuren Malina und Ivan lässt sich in zwei Schichten analysieren: Erstens als Sprache und Parole in einem linguistischen Sinn; und zweitens sind sie die Versinnbildlichung der Schöpfungskraft sowie Anregung zur literarischen Schöpfung von außen Welt und von den innen Gefühle der Protagonistin. Malina begleiten die Protagonistin bereits seit Anfang des Romans, während sie Ivan danach durch Nachbarschaft kenngelernt. Malina ist eine Figur, die für ein gesellschaftliches Leben geeignet ist, während es weniger Fassung über Ivans gesellschaftliche Beziehung, neben seinen Kindern, gibt. Malina repräsentiert die von der Erzählerin verinnerlichte literarische Anregung und den männlichen Charakter innerhalb der Erzählerin; deswegen ist Malina die Parole der Protagonistin, oder überhaupt von einer schreibenden Figur. Trotzdem gilt Ivan als eine utopische Existenz außer der Protagonistin, eine literarische diskursive Utopie, nach der die Erzählerin nur streben kann. Deswegen steht Ivan für die Sprach, insbesondere die literarische

¹⁴⁸ Clar, P.: 'Was bleibt ist fort' – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen. Über: <http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-istfort.pdf>, 2007.

Bei Analyse der fiktiven Autorinnenfiguren zitiert Clar aus Jelinek: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“ Mit diesem Zitat findet er Unterstützung zu seinem Argument, dass die die Autorinnen und Schöpfer sich unter der Maske als Figuren im Drama befindet. Deswegen soll man die Autorinnen, statt der Figuren als die Sprechenden halten. Zitiert aus: Jelinek, E.: Sinn egal. Körper zwecklos. In: *Theaterschrift* 11 (1997), S. 24

Sprache der Protagonistin. In den Darstellungen über Malina lässt sich Spuren aus der Realität finden, indem sein Umgehen mit der Protagonistin Bezug zu der Beziehung zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann nimmt. Beispielsweise in diesem Zitat:

„Manchmal bemerke ich noch beklommen den Magnolienbaum mit den ersten Blüten, aber man kann nicht jedes Mal eines Aufhebens machen davon; [...] Er (Malina) kennt den Satz mit den Magnolien schon.“¹⁴⁹

Magnolienblumen werden in Celans Sammelband Mohn und Gedächtnis in einem Stück für Ingeborg Bachmann erwähnt; von diesem Sinn ausgeht haben Bachmann in der Ich-Erzählerin die eigne literarische Auseinandersetzung eingesetzt.

Außerdem wird das Märchen *Prinzessin Kagran* ebenfalls ein Paradigma des ganzen Romans betrachtet. Es wird ebenfalls parodisch Verarbeitet bei Jelinek in Verfassung *Der Wand*. Die Prinzessin geht zwei Mal durch das ein unbekanntes Land und werden zwei Male gerettet durch einen unbekanntes Ritter. Trotzdem stirbt die Prinzessin, wie auch die erzählende Figur in Malina. Es wird analysiert, dass das Motiv der Drachentötung, das „eine zentrale Deutungsmuster der NS-Ideologie“ sei, sei auch das zentrale Trauma von Paul Celan. Das Märchen *Prinzessin Kagran* soll eine Vorgeschichte des Todes der Ich-Erzählerin, daher sei es auch „im Kontext der ‚geistigen Autobiographie‘ die Vorgeschichte der Lyrik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans.“¹⁵⁰

3.4.2. Begriffspersonen unter den Autorinnen durch Intertextualität

Der Begriff der *Begriffsperson* nach Deleuze kann auch auf die Präsentation der Autorschaft und die Darstellung der Wahrnehmungen der Autorinnen angewendet werden. Obwohl Autorschaft kein philosophisches Argument an sich ist, handelt es sich dennoch um die Reflexion bzw. Selbstreflexion über den Werdegang und das Wachstum einer Autorin. Dies wird insbesondere in autobiografischen Fiktionen und fiktiven Autobiografien deutlich, in denen die Protagonistinnen die Rolle der *Begriffsperson* für ihre Schöpferinnen übernehmen. Diese *Begriffsperson* trägt sowohl die Vergangenheit der Autorin als auch fiktive Elemente. Dieses Konzept ermöglicht eine Verschmelzung von Fiktion und Realität, da die Grenzen zwischen beiden verwischen. Gleichzeitig eröffnet es ein Fenster zur philosophischen Betrachtung der Autorinnen, wodurch auch die Trennlinie zwischen Literatur und Philosophie verschwimmen kann.

¹⁴⁹ Bachmann Ingeborg: *Malina*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag. 1980. (641) S.14

¹⁵⁰ Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand*.1992. Hier: S.52

Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek waren beide Studierende der Philosophie und haben in ihren Werken intensive philosophische Überlegungen angestellt, wie bereits in den oben analysierten Passagen dargestellt. Durch Experimente mit der Sprache und die Verwendung von Methoden wie Parodie, Ironie und Wortspielen haben sie ihre eigenen Argumente und Kritiken an gesellschaftlichen Phänomenen ausgedrückt. Daher ist es durchaus angemessen, *die Werke der beiden Autorinnen auch aus einem philosophischen Blickwinkel zu erforschen und sie als Beitrag zur Philosophie zu betrachten. Das ermöglicht die Analyse der Autorinnenschaft, dass sie als philosophische Einsätze betrachtet werden können.*

In *Die Wand* wird ein sprachlicher Raum geschaffen und aufgebaut, in dem die Protagonistinnen selbst die Sprache auf die Bühne bringen. Die beiden Figuren mit den Namen Inge und Sylvia sind eine Mischung aus den realen Autorinnen und den Protagonistinnen in ihren Werken. Durch die Aussage einer Figur, dass sie in die Wand verschwindet, wird eine Verbindung zur Protagonistin in *Malina* hergestellt. Diese Äußerung wird ironisch aufgegriffen, indem suggeriert wird, dass die Figur die Autorschaft (dargestellt durch die Wand) erlangen kann, wenn sie die Wand bekommt. Diese intertextuelle Verbindung schafft einen Kontrast, da die Protagonistin von "Malina" ersetzt wird, während sich die Figur bei Jelinek mit ihrer männlichen Dopplung auseinandersetzt. Die Haltung dieser Figuren von Ablehnung bis hin zu Stolz und Anerkennung des Ersatzes kann als eine weitere ironische Nuance in Jelineks Werk betrachtet werden.

Wie es in Clar Peters Forschung über die Autorinnenfigur in Jelineks Werk darauf hinweist: „Die Stimmen verschwinden, „Realität“ und „Fiktion“, griechische Mythologie und österreichische Vergangenheit, der Wahnsinn [...] des Vaters der Autorin vermischen sich ebenso, wie die Rolle von Täter und Opfer, wer spricht?“¹⁵¹ Jelinek nach sollen die Schauspieler der Akt des Sprechens an sich, statt was gesprochen wird.

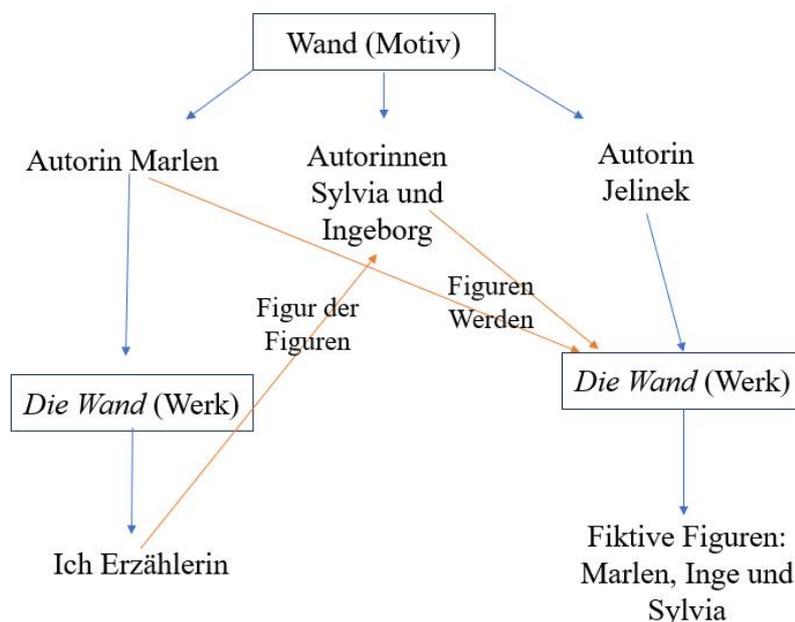
In *Der Wand* zeigt sich eine ähnliche Dynamik der Intertextualität, wie die anderen metadramatischen Stücke von Jelinek. Das Stück vereint die Aspekte von Intertextualität auf vielfältige Weise: Die Protagonistinnen sind sowohl in der realen Welt als auch in ihren selbstreflexiven Werken Autorinnen. Sie übernehmen die Rolle der Ich-Erzählerinnen, die ihre eigenen Erfahrungen und Gedanken dem Publikum präsentieren. Hierbei entsteht auf Grundlage ihrer persönlichen Erinnerungen eine Figur, die weder ausschließlich real noch rein fiktiv ist. Diese Figur erwächst aus der Reflexion der Autorinnen über ihre eigene Vergangenheit und die Ereignisse, die sie vor dem Schreiben erlebt haben. Daher können

¹⁵¹ CLAR: 'Was bleibt ist fort'. 2007.

autobiographische Werke als eine Mischung aus dokumentarischer Erfassung ihrer eigenen Reaktionen und einer kommentierenden Analyse betrachtet werden.

Es ist merkwürdig, dass die Ich-Erzählerin sowohl eine Figur im Roman als auch eine erlebende Erzählerin ist. Ihre Platzierung ist eigentlich auch flexibel, unstabil und Dimensionen-übergreifend. Mit vielen charakteristischen sowie auch biogische (z.B. in Malina die Erzählerin stammt ebenfalls aus Klagenfurt wie Ingeborg Bachmann und die Erlebnisse der Erzählerin in Der Glasglocke deckt die von Sylvia Plath) Kennzeichnungen der Autorinnen in den Ich-Erzählerinnen lässt sich die selbstreflexiven Werke eine Erinnerungswerk, in dem die Selbstreflexionen überwiegend aus dem Aspekt des Werden der heutigen Schreibenden, bzw. *das Prozess, wie eine Frau eine Autorin wird und wie sie ihre eignen Erfahrungen begreifen*. Es wird in Der Wand einen zweifachen Kreislauf dargestellt, auf der einer Seite ist die Figuren in den Selbstreflexiven Werken fiktiv, aber sie repräsentieren und symbolisieren die Autorinnen in der Realität; die Autorinnen treten in die Welt der Fiktionen dadurch, dass sie von Jelinek beschrieben werden und zusammen mit diesen von ihren geschöpften Figuren eingemischt werden.

Mit einer Grafik lässt sich die Beziehung zwischen den Figuren so präsentieren:



Die Autorinnen erfahren die Ambivalenz der Autorschaft auf vielfältige und komplexe Art und Weise. Sie wird gleichermaßen durch gesellschaftliche Normen geprägt und zu einer individuellen Erfahrung. Die Autorinnen erschaffen fiktive Charaktere von sich selbst, indem sie über ihre eigenen Leben schreiben. Dennoch betreten sie nicht eigenhändig eine fiktive Welt. Stattdessen agiert die von ihnen erschaffene *Begriffsperson*, selbst fiktiv und nicht real,

in ihrer realen Welt, wo sie tatsächliche Wahrnehmungen und Erfahrungen erlebt. Diese Vermischung von Fiktion und Realität führt zu einer komplexen Verschmelzung, die den Prozess der Autorschaft noch komplizierter gestaltet. *Die Begriffsperson ist nicht ein Doppelgänger, sie ist die Autorin in der Fiktiven und die Präsentantin der Wahrnehmungen.*

4. Schlusswort

In dieser Arbeit wird die Repräsentation im Dramatext *Die Wand* der österreichischen Autorin Elfriede Jelinek untersucht. Der Begriff der Autorschaft wird dabei hauptsächlich in zwei Aspekten betrachtet: die Identität und der gesellschaftliche Beruf als Autorin sowie die Selbstreflexionen im Prozess der Erlangung dieser Identität. Diese Selbstreflexion deutet auf die Hindernisse und Unterdrückungen hin, die Autorinnen in diesem Prozess erfahren und anschließend in ihren Werken widerspiegeln. Autorschaft manifestiert sich nicht nur in den Selbstreflexionen der Autorinnen über ihre eigene Vergangenheit in selbstreflexiven Werken (autobiographischen Fiktionalen und fiktiven Autobiographien), sondern auch in den Werken literarischer Nachkommen. Durch die Reflektion von Jelinek über die Selbstreflexionen von Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath, basierend auf deren Werken *Malina* und *Die Glasglocke*, entsteht eine weibliche Autorschaft durch Intertextualität.

Die Reflexion über Selbstreflexion wird in dieser Arbeit als Begriffspersonen-Konzept behandelt, das ursprünglich von Deleuze stammt. Dieses Konzept betrachtet den Prozess, wie ein Begriff entsteht und wie er von einem Philosophen durch Argumentation entwickelt wird. Zusätzlich zu dieser Methode der Interpretation des Dramas von Jelinek werden auch Platons Höhlengleichnis sowie Heideggers Argumente über Wahrheit als theoretische Grundlage zitiert, da Jelinek stark mit philosophischen Ansätzen von Heidegger arbeitet.

Die Arbeit ist in drei Kapitel unterteilt: Im ersten Kapitel wird die Metapher im Dramatext *Die Wand* analysiert, sowohl im Bezug auf die mystifizierten Figuren als auch auf die Gegenstände, wie Blut, Sonne-Schatten und die Wand selbst. Im zweiten Kapitel wird untersucht, woher der Stress als schreibende Frau stammt und wie er sich in selbstreflexiven Werken darstellt. Durch eine intertextuelle Analyse werden die Motive der Regulierung und Selbstregulierung im Patriarchat interpretiert. Schließlich wird im dritten Kapitel die Beziehung zwischen den Autorinnen in der Realität, den Protagonistinnen in ihren selbstreflexiven Werken und den Figuren im Dramatext analysiert. Die Protagonistinnen in *Die Wand* sind eine Mischung aus den Autorinnen und ihren fiktiven Charakteren. Diese Mischung dient als Grundlage zur Darstellung ihrer Autorschaft. Das erzählende Ich in den selbstreflexiven Werken wird als Begriffsperson der Autorinnen betrachtet. Diese neuen Figuren bei Jelinek werden zu Begriffspersonen für Elfriede Jelinek, um ihre Sichtweise auf

Autorschaft und die Teilnahme von Frauen am patriarchalischen Diskurs darzustellen. Die Unterschiede in den Selbstreflexionen und die Reflexionen darüber werden vergleichend analysiert, um die Sichtweise der Schreibenden auf Autorschaft in den beobachteten Ergebnissen der Reflexion zu verbergen. Auf dieser Grundlage kann Autorschaft der Autorinnen als ein Status definiert werden, der darlegt, wie Autorinnen ihre Erfahrungen durch die schriftstellerische Tätigkeit im literarischen Umfeld wahrnehmen – eine Fassade der Nebenwirkungen des Schreibens.

In dieser Arbeit könnte auch die fehlende Inszenierung des Dramoletts als eine bedeutende Forschungslücke betrachtet werden. Eine mögliche Forschungsrichtung könnte die Adaption des Dramoletts sein. Andererseits bieten sich viele Möglichkeiten für weitere intertextuelle Untersuchungen im Zusammenhang mit diesem Stück sowie anderen Werken von Jelinek. Jelinek ist bekannt dafür, intertextuell mit ihren eigenen Werken sowie den Werken anderer Autoren zu arbeiten. Zum Beispiel tauchen ähnliche Figuren und Darstellungen in verschiedenen Werken von Jelinek auf, wie die Alpenkönig-Figur, die sowohl in "Burgtheater" als auch in *Die Wand* vorkommt. Ein weiteres Beispiel wäre der detaillierte Vergleich zwischen "Der Tod und *Das Mädchen IV* (Jackie) und *Der Wand*. Es könnte auch erforscht werden, wie der Tod im Kontext der Ikonisierung der Autorinnen steht, die vom Publikum anerkannt werden. Die Auseinandersetzung des Schreibens und der Pop-Kultur mit der Ikonisierung von Autorinnen und politischen Figuren wie Jacqueline Kennedy bietet ebenfalls Forschungspotenzial. Dieselbe Auseinandersetzung mit Jelineks anderen Werken befindet sich ebenfalls in einer metadramatischen intertextuellen Interpretation des Dramoletts *Die Wand* und dem späteren Drama *Ulrike Maria Stuart*, zu dem bereits Forschungsergebnisse vorhanden sind, sowohl über das Dramatext, als auch über das inszenierte Dramastück. Es solle eine „Volte dekonstruktiver Selbst-Ironie“¹⁵² sein, wie auch die selbstreflexiven Werke wie *Malina* und *Die Glasglocke*, zusätzlich mit der eignen Kennzeichnung von Jelineks Parodie. Mit Analyse in dieser Arbeit lässt sich die verschiedenen Selbstreflexionen der verschiedenen Generation unter den Autorinnen betrachten. In den Analysen der weiblichen Autorschaft könnte man tiefer eintauchen. Die komparatistische Methode der Betrachtung von Jelineks Werken könnte weiter erforscht werden. Auch die Bezüge zwischen Jelinek und Ingeborg Bachmann könnten aus der Perspektive der literarischen Traditionen sowie der Auseinandersetzung mit staatlicher Ideologie betrachtet werden. Die filmische Adaption des Romans *Malina* könnte ebenfalls

¹⁵² Fliedl, Konstanze: Terror im Spiel. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 55–64. Hier: S.61.

analysiert werden, insbesondere Jelineks eigene Interpretationen von Bachmanns Schreibverfahren und literarischer Kreation. Ein Vergleich zwischen diesen Werken könnte mithilfe der Raumanalyse und transmedialen Analyse erweitert werden, da im Film eine Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität zu beobachten ist.

Betrachtet man die Ergebnisse bisheriger Arbeiten und Literatur, ergibt sich die Möglichkeit, Jelineks Werke aus selbstreflexiven Aspekten zu analysieren und ihren parodischen Schreibstil aus metafikционаler Perspektive zu betrachten. Auch in den angelsächsischen Literaturforschungsgebieten gibt es zahlreiche Forschungsmöglichkeiten, die Auseinandersetzung zwischen Autorinnenschaft und weiblichen Kanonen zu berücksichtigen. Virginia Woolfs *A Room of One's Own* könnte hier als Beispiel dienen, wo Überlegungen und Zusammenfassungen einer Autorin über die Situation von Autorinnen enthalten sind.

Eine mögliche zukünftige Forschungsrichtung könnte sich auch mit der Kanonisierung von Autorinnen aus diesem Blickwinkel beschäftigen. Hierbei könnte untersucht werden, ob die Autorinnen ihre eigene literarische Tradition fortsetzen, anstatt sich in wiederholenden Motiven zu verlieren, oder ob sie diese Motive in neuen Formen ausdrücken oder neu bewerten. Besonderes Augenmerk könnte dabei auf Veränderungen in den Hindernissen auf dem Weg zur Anerkennung als Autorin sowie in der stressigen Umgebung, die Autorinnen erfahren, liegen. Wie bereits aus der Analyse dieser Arbeit hervorgeht, ist die Autorinnenschaft nicht bloß auf das Schreiben beschränkt, sondern bezieht sich auch auf die Umstände, die das Schreiben umgeben. In dieser Hinsicht spiegelt das Schreiben die Erfahrungen und Wahrnehmungen des Lebens wider. Es wäre interessant zu ergründen, ob diese metaphorische *Wand*, die bisher nur für die Autorinnen galt, im Laufe der Zeit dünner wird und letztendlich zu einer einladenden Tür wird – eine Tür, die den Erfolg literarischer Vorgängerinnen, wie beispielsweise Jelinek selbst, für die kommende Generation von Autorinnen repräsentieren könnte.

5. Literaturverzeichnis:

Primäre Literatur:

Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen. I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin 2003.

Bachmann Ingeborg: *Malina*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag. 1980. (641)

E-Book:

Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. 1st Harper Perennial Modern Classics (Hrsg.) New York: HarperPerennial, 2005.

Webseite:

<https://www.elfriedejelinek.com/>

Begriffe:

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix/ ins Deutsche übersetzt von Vogl Joseph: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. (6. Auflage)

Foucault Michel: *Was ist ein Autor?* In: M. F.: Schriften zur Literatur. In: Defert, D./ Ewald, F. (Hg.) Aus dem Französischen übersetzt von Bischoff, M., Gondek H.-D. und Kocyba, H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. (= stw. 1675.) S. 234-270.

Ternès, Anabel: *Intertextualität. Der Text als Collage.* Wiesbaden: Springer VS 2016. Hier: S.11

Derrida Jacques/ Qin Wang ins Chinesisch übersetzt: *Donner la Mort.* Xi'an: Northwest University Hrsg. 2018. Ursprünglich: Galilee (Hrsg.) 1999. Hier: S.6.

Vermant/ Xiangmin Ma ins Chinesisch übersetzt: *L'Univers, Les Dieux, Les Hommes. Récits grecs des origines,* Shanghai: Wenhui Hrsg. 2021. Ursprünglich: Éditions du Seuil, 1999.

Metafiktion:

Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction,* London/ New York: Methuen 1984.

Imhof Rüdiger: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939* (Britannica et Americana, Folge 3. 9). Heidelberg: Winter, 1986. 8

Sekundäre Literatur:

Annuß, Evelyn: *Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks Die Wand.* in: Janke Pia (Hrsg.), *Elfriede Jelinek: Ich will kein Theater,* Wien 2007, S.34-59.

Arteel, Inge: *Das Werk.* In: Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch.* Wien: Praesens Verlag 2013, S.174-185.

Bethman, Brenda L., und Elfriede Jelinek: “‘My Characters Live Only Insofar as They Speak’: Interview with Elfriede Jelinek.” *Women in German Yearbook*, vol. 16, 2000, pp. 61–72. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/20688906>. Accessed 19 Aug. 2023.

Brückner, C. (2019) <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/glossary/kulturelle-gewalt/>, aufgerufen am: 23.02.2023

Clar, Peter: ‘Was bleibt ist fort’–Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen. *Über:* <http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-istfort.pdf>, 2007.

Fliedl, Konstanze: Terror im Spiel. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 55–64.

Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press 1979.

Janke, Pia, Kaplan S.: *Politisches und feministisches Engagement*. In: *Jelinek-Handbuch*. Janke, Pia e.t. (Hrsg.). Stuttgart: Metzler 2013.

Jürs-Munby Karen: *Mythen weiblicher (Ohn-)Macht und ihre Demontage im Theater Machträume bei Bobby Baker und Elfriede Jelinek*. In: Birkner, Nina / Geier, Andrea / Helduser, Urte (Hg.): *Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S.195-210

Plato: <https://www.projekt-gutenberg.org/platon/platowr3/staat07.html>, aufgerufen am 13:20, 27.05.2023

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 Leser* 1 (2004): S. 22—41.

Plätzer Christian: *Die Ebenen des Verbrechens in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza"*. Munich, GRIN Verlag 1993, <https://www.grin.com/document/108893>, aufgerufen am 15.07.2023

Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek: intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig, 2009 (Kunst und Gesellschaft; Bd. 6)

Felski, Rita (2008). Enchantment. In *Uses of Literature*, R. Felski (Ed.).

<https://doi.org/10.1002/9781444302790.ch2>

Sylvie Grimm-Hamen: *Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip*. In: Albrecht, Monika und Götsche (Hg.). *Über die Zeit schreiben. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Würzburg 1998. S. 204.

Schenkermayr, Christian (2009): »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks«, in: Małgorzata Leyko/Artur Pełka/Karolina Prykowska-Michalak (Hg.), Felix Austria. Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts, Fernwald: Litblockin, S. 344-363.

Svandrlík, Rita: „,Ich spreche nicht Menschen‘. Von der Ermordung der Wirklichkeit im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen“. In: Franciszek Grucza/ Stowarzyszenie Germanistów

Polskich/ Silvia Bonacchi (Hrsg.): *Mensch – Sprachen – Kulturen*. Warszawa: Wydawnictwo Euro-Edukacja, 2012. S. 342 – 355.

Strigl, Daniela: *Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Der Tod und das Mädchen V*, in: *Modern Austrian Literature* 39, Wien 2006. S. 73-96.

Malina:

Gleichhof, Ingeborg: *Mord ist keine Kunst. Der Roman Malina von I. Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film*. Hamburg: Kovac Verlag, 1995.

Jelinek Elfriede: *Der Krieg mit anderen Mitteln*. In: Bachmann Ingeborg. *Malina*. Berlin: Ebook Suhrkamp 2013. (eISBN 987-3-518-73470-4)

Kohn-Waechter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart: Matzler 1992.

Lücke, Bärbel: *Ingeborg Bachmann, Malina: Interpretation*. 1. Aufl. München: Oldenbourg, 1993. (Oldenbourg-Interpretationen; Band. 60)

Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei meinen Unterstützern bedanken, die mir während dieser Reise zur Seite gestanden haben:

Meinem lieben Begleiter Honglin Kang, der stets an meiner Seite war und bedingungslos unterstützt hat;

Meinen Eltern und Freunden, die mich kontinuierlich ermutigt haben;

Frau Erk und Herrn Lenz, die mir nicht nur während des Schreibens dieser Arbeit, sondern auch während meines gesamten Studiums viele wertvolle und inspirierende Gedanken gegeben haben;

Dem Lehrstuhl Literatur und Medien an der Universität Bamberg, der mir die Möglichkeit zum Masterstudium geboten hat, wofür ich zutiefst dankbar bin;

Ohne die Hilfe und Unterstützung von allen Beteiligten wäre ich nicht an diesem Punkt angekommen...

Und schließlich möchte ich auch mir selbst danken, für meine Ausdauer trotz aller Herausforderungen und für die Entschlossenheit, niemals aufzugeben.