GENDER OPEN REPOSITORIUM

Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen : Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek

Lange-Kirchheim, Astrid

2007

https://doi.org/10.25595/1862

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lange-Kirchheim, Astrid: *Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen : Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek*, in: Freiburger GeschlechterStudien, Jg. 13 (2007) Nr: 21, 255-280. DOI: https://doi.org/10.25595/1862.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Astrid-Lange-Kirchheim

Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek

Die Behandlung ausgewählter Texte aus dem Erzählwerk der genannten österreichischen Schriftstellerinnen bietet die Möglichkeit, eine Entwicklung der Männlichkeitskonstruktionen im Roman zwischen 1955 und 1983 aufzuzeigen. Zudem nimmt Bachmann in *Malina* erkennbar auf Haushofer Bezug, desgleichen Jelinek auf Bachmann und – nicht nur vermittelt über diese – auch auf Haushofer. Die intertextuellen Bezüge etablieren eine Genealogie weiblicher Autorschaft und im Verhältnis der jeweiligen Protagonistinnen zum ‚anderen Geschlecht' eine Typologie von Männlichkeit. Spiegeln alle drei Autorinnen den Versuch ihrer Frauenfiguren, schreibend oder künstlerisch tätig ein Subjekt zu werden, mit Virginia Woolf an der Etablierung eines eigenen Raumes – *a room of one's own* –, so kommt Haushofers Heldin erst in ihrem letzten Roman, der titelgebenden *Mansarde*, dort an. Das weibliche Erzähl-Ich in Bachmanns *Malina* verfügt dagegen über eigene Räumlichkeiten – besonders im Verhältnis zum Geliebten Ivan, der für sich und gegenüber wohnt –, hat aber, wenn auch im Hinterzimmer und getrennt durch einen langen Gang (Bachmann 1993, 23), die männliche Figur Malina bei sich einquartiert, deren Status zwar zwischen metaphorisch und real schwankt, dennoch aber Räume des Ichs besetzt hält. Dass dieser Malina genau in jenem österreichischen Heeresmuseum, dem Arsenal, angestellt ist, welches der Mann der Protagonistin aus Haushofers Roman *Die Mansarde* regelmäßig sonntags aufsucht, um sich seiner männlichen Identität zu versichern, zeigt die fortbestehende Abhängigkeit der Protagonistinnen an, die immer noch gezwungen sind, sich im gleichen Haus (Mansarde) bzw. der gleichen Wohnung (Vorder- vs. Hinterzimmer) mit einer traditionell durch Militär und Bürokratie gekennzeichneten hegemonialen Männlichkeit einzurichten. Jelinek greift dieses weibliche Verortungsstreben auf, indem sie der Klavierspielerin und potentiellen -virtuosin im Modus des *double bind* ein „eigenes Reich" zum Schalten zuweist, in dem sie aber von der Mutter „verwaltet wird" (1986, 7). Jelinek scheint also das männliche Machtmonopol zu brechen, indem sie es weiblich umbesetzt, bestätigt es andererseits jedoch radikal, da die Mutter nur in die phallische Position des abwesenden Vaters einrückt. Stereotypen hegemonialer Männlichkeit stellt Jelinek schließlich an dem jugendlichen gewalt-

bereiten Liebhaber Klemmer aus, der mit dem Entschluss beschäftigt ist, ganz unmetaphorisch über weibliche Leichen zu gehen – „er wird sie vielleicht beinahe töten" (1989, 238) –, und schreibt damit das bei Haushofer und Bachmann mit Männlichkeit assoziierte Mordmotiv fort – „mein Vater (...) mein Mörder" (Bachmann 1993, 235). Jelinek ironisiert aber die Machtvollkommenheit der männlichen Figur, indem sie ihre Abhängigkeit von der phallisch-monistischen und heterosexuell organisierten Geschlechterordnung aufzeigt. Klemmer ist qua Namengebung auch der Ver- und Eingeklemmte, der sein eigenes ‚Klammern' auf das weibliche Andere projiziert. Von Haushofer, die noch mit traditionellen Romanfiguren arbeitet, über Bachmann, die den zwitterhaften Malina erfindet, durchläuft die männliche Figur einen Erosionsprozess, bis sie bei Jelinek zu einer Funktion der heteronormen Ordnung selber wird, deren Stereotype sie verkörpert. Dieser Prozess soll im Folgenden in den drei Einzelanalysen aufgezeigt werden.

Marlen Haushofer

Diese 1920 geborene (1970 verstorbene) Autorin, deren Hauptwerke, Romane und Erzählungen, in den 1950er und 60er Jahren erschienen, blieb solange relativ unbeachtet, bis die neue Frauenbewegung in ihren Texten die schonungslose Patriarchatskritik entdeckte. Außerdem kam der subjektive Erzählmodus – personales Erzählverhalten in der Er- oder Ich-Form in Anlehnung an den Tagebuchroman, wobei die Perspektivfigur durchgängig eine Frau ist – dem Selbstverständigungsimpetus der Frauenbewegung entgegen. Im Zentrum des Interesses standen dabei vorrangig die ‚Frauenbilder' bzw. Haushofers Entwürfe von Weiblichkeit, insbesondere von Mütterlichkeit im Rahmen der „katastrophischen Normalität des patriarchalen Alltags" (Nolte 1992, 5). Denn Haushofers Texte lassen sich als Untersuchungen zum männlich dominierten Geschlechterverhältnis lesen, das nicht nur zu tödlichen Folgen in der Familie, sondern auch in die gesamtgesellschaftliche Katastrophe führt. Haushofers Interesse gilt dabei den Mechanismen, die die Komplizenschaft der Frauen mit den Männern bedingen, wozu eine körperfeindliche, Passivität begünstigende Gehorsamkeitserziehung ebenso zu rechnen ist wie die Vorstellung einer Komplementarität im Verhältnis der Geschlechter zueinander. Über die Mittäterschaft als Skandalon sind also bei Haushofer immer auch die Täter im Blick.

Dass alle Aussagen über Männer oder Frauen im Roman nur jeweils perspektivisch genommen werden dürfen, lässt die Autorin eine ihrer Protagonistinnen in Form einer poetischen Metareflexion selbst aussprechen:

> Sie mußte sich ... davor hüten, in ihren Träumen mit einem Gregor zu leben, den es nicht gab und nicht geben konnte, der einfach ein Unding war, denn was anderes konnte ein Mann schon sein, der dem Hirn einer Frau entsprungen war. Auch jede Frau in den von Männern geschriebenen Romanen war ein Unding, und

> das hatte sie beim Lesen noch immer geärgert und verstimmt; derartige Romane waren anmaßend und unwahr. Die einzige Möglichkeit war wohl, das Verhalten eines Menschen aufzuzeichnen. (1957, 108)[1]

Ironischerweise schärft diese Aufforderung zur Vorsicht aber gerade den Blick der Leserin für das „Unding" Mann, und in der Tat heißt es in der Novelle *Wir töten Stella* über den Vater als Verführer der Pflege-Tochter: „Richard ist ein Ungeheuer: fürsorglicher Familienvater, geschätzter Anwalt, leidenschaftlicher Liebhaber, Verräter, Lügner und Mörder" (1985, 25). Diese Beschreibungen, wohlgemerkt wiederum von der Ehefrau im Ich-Erzählmodus abgegeben, kennzeichnen einen der beiden Typen von Männerfiguren in Haushofers Werk. Man hat ihn den Typus des „An-archen" (Schaller 2000, 169) genannt. Es handelt sich bei ihnen um „vitale[ ] Naturen" (1985, 16), „‚Tat- und Genuß-' respektive ‚Genuß- und Erfolgsmensch[en]'. Ausgestattet mit einem kräftigen, großen und rundum gesunden Körper" (Schaller 2000, 169) erscheinen sie den Frauenfiguren „zum unaufhörlichen Genuß befähigt" (1985, 25). „Völlig unberührt von äußeren Unannehmlichkeiten [strömen sie] täglich dieselbe Kraft und Lebendigkeit aus" (1957, 93). Berufliches Durchsetzungsvermögen – als Unternehmer, Anwälte, Direktoren und Fabrikanten – paart sich mit erotischer Tatkraft. In diese Gruppe gehören Väter, Ehemänner und Liebhaber.

Über Tatkraft und erotische Potenz verfügen die blassen, unbescholtenen, langweiligen und biederen Ehemänner nicht oder nicht mehr, die zur zweiten Gruppe gehören und den Gegentypus zum „An-archen" bilden, nämlich „die netten, freundlichen – unsäglich verächtlichen, weil harmlosen Träger von Sakkoanzügen", so das Urteil eines Kritikers, eines Mannes (Tauschinski 1986, 157 f). Zu diesem Typus des schlechten Liebhabers zählen auch die Intellektuellen:

> Die Vorstellung, daß alle diese ernsthaften, dezent gekleideten Männer manchmal die Kleider ablegen und, bleich wie Kartoffeltriebe, darangehen, sich eine Stunde mit Liebe zu beschäftigen, hat etwas Obszönes und Lächerliches an sich. Man kann eben nicht durch Generationen das Fleisch verachten und mit dem Hirn allein leben. Eines Tages rächt sich das Fleisch. (1957, 42)[2]

Diese Männer ähneln gelegentlich Kindern und haben bezeichnende Hobbies, in denen sie die Ehefrauen, gleich Müttern, gewähren lassen: Einer von ihnen ist ein „große[r] Sammler und Hypochonder" (1983, 8), ein anderer verbringt seine Sonntagnachmittage am liebsten vor jenen Schaukästen im Arsenal, dem Heeresmuseum, „in denen Bilder aus dem Ersten Weltkrieg zu sehen sind. Er glaubt nämlich auf einer dieser alten Photographien seinen Vater entdeckt zu haben" (1986, 16), was er jedoch, perfektionistisch, immer wieder überprüfen muss. Hier kreuzen sich Militär und Bürokratie als Sozialisationsagenturen einer Männlichkeit, die in die psychische Erstarrung führt.

Die zwanghaften Züge, die in den Texten Haushofers den Ehealltag zu einem pedantisch eingehaltenen Ritual machen, bestätigen Judith Butlers Ausführungen zur Zwangsheterosexualität in der phallischen Geschlechterordnung. Auch

die Vorstellung von Geschlecht als Maskerade findet sich bei Haushofer: Die Protagonistin im Roman *Die Mansarde* nimmt wahr, wie der Ehemann seinem Vater immer ähnlicher wird: „Wie ein guter Schauspieler versteht er es, einen hageren alten Mann von düsterem Aussehen zu mimen" (1986, 101). Ihren eigenen Gedanken, es müsse einen wirklichen Hubert gegeben haben, verabschiedet sie, so wie Butler das Konzept eines inneren Kerns von Geschlecht, welches der Performanz vorhergehe, abweist. Das heißt nicht, dass Haushofer die historischen Bedingungen der Geschlechterperformanz nicht berücksichtigen würde. Prozesse, die bekanntlich zur „Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben" und damit zur „Polarisierung der Geschlechtscharaktere" geführt haben (Hausen 1976, 363), formuliert eine ihrer Protagonistinnen:

> Der Verhärtungs- und Verflachungsprozeß hatte eingesetzt, der viele Männer mit den Jahren in einen gut gebügelten Anzug verwandelt mit irgendeinem Kopf darauf, in dem nichts mehr Platz hat als Zahlen, Statistiken, Propagandareden und Schlagworte. (1955, 142)

Auch am Typus des „An-archen" wird der unter Zwängen produzierte Habitus erkannt:

> gerade eine vitale Natur muß von Kindheit an anstoßen in der Zwangsjacke unserer Zivilisation und muß sich, wenn genügend Intelligenz vorhanden ist, zwangsläufig zum Lügner entwickeln. Hinter der Fassade von Gregors gesundem Körper, hinter seiner Kraft und Gesundheit verbirgt sich ein tiefer Riß in seiner Persönlichkeit. (1957, 152)

Diese auch in ihm selbst auftauchende flüchtige Erkenntnis vertreibt er jedoch – gemäß dem Männlichkeitsimperativ aktiv und nach außen gerichtet zu sein – „mit einem Glas Wein, heftiger Arbeit und erotischem Genuß" sowie „langen rasenden Autofahrten" (223). Obwohl die Protagonistin den Prozess wahrnimmt, wie jemand „sich in die Maske eines berufsmäßigen Lügners und kalten Spekulanten verwandelt" (153), reagiert sie nicht mit Protest, sondern nur mit der Selbstaufforderung, diesen Mann noch mehr zu lieben.

Mit einer für die heutige Leserin schwer erträglichen Passivität fügen sich die Haushoferschen Protagonistinnen in die Dichotomie der Geschlechter: „Es war nicht seine Schuld, daß er ein Mann war, ebensowenig war es ihre Schuld, daß sie eine Frau war" (1957, 74). Überdies wird Männlichkeit vom Typus des „An-archen" von den Frauen immer wieder bestätigt, ja legitimiert, da sie auf Grund einer sexualfeindlichen Sozialisation keinen eigenen Zugang zu ihrem Körper haben und daher von den Männern, die ganz mit ihrem Körper leben, ‚erweckt' werden müssen, um dann deren Anziehungskraft oft ganz zu ‚verfallen'.

> Es überfiel mich mit körperlicher Gewalt, wie sehr ich Gregor gehöre. Was bedeuten dagegen gemeinsame Interessen, seelische Übereinstimmung, Mitleid, Zärtlichkeit und wie sie alle heißen, diese hübschen Gefühlchen, die meinem Leben

> einmal ein bißchen Glanz schenkten. Gregor ist das Brot, das mich am Leben erhält. Nur ihm gelingt es, die Welt für mich zum Leben und Glühen zu bringen. (1957, 151)

Wie noch Ivan bei Ingeborg Bachmann wird der Mann hier zur großen Erwecker- und Erlöserfigur stilisiert, und wie bei diesem ist seine Rückseite Gewalt. Erst spät begreifen die Haushoferschen Protagonistinnen, dass sie, aber auch die Geliebten, buchstäblich ‚körperlicher Gewalt verfallen' sind, erkennen „die entsetzliche Sklaverei, in der sie sich beide befanden" (1955, 179). Deren Ausmaß zeigt sich, wenn der Selbstmord oder die Flucht in eine Existenz unter anderem Namen und in einem anderen Land von den Frauen als Modi der Befreiung und Weg zu einem selbstbestimmten Leben angesehen werden. Die Totgeburt eines Kindes, eines ‚schönen großen Knaben', wird sogar als Weigerung der Frau interpretierbar, eine Genealogie großer starker Männer fortzusetzen, in der sie nur als die Mutter von Söhnen eine Rolle spielen würde (1957, 222).

Die Komplementarität der Geschlechter zeigt hier ihr sadistisches Gesicht: Soll der Geliebte zum ‚Leben erhaltenden Brot' werden, muss die Frau zuvor der emotionalen Deprivation ausgesetzt gewesen sein. In der Tat fehlt ihr – bei Haushofer in unterschiedlichen Varianten entworfen – in der frühen Kindheit die Zuwendung und damit Anerkennung vor allem von Seiten des Vaters. Die Männer sind daher für die Frauen Substitute, aber auch Wiedergänger des geliebten, schmerzlich vermissten Vaters. Dass es sich bei diesem Vatermangel nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um ein strukturelles Merkmal patriarchalischer weiblicher Sozialisation handelt, haben die Psychoanalytikerinnen Christiane Olivier und Jessica Benjamin in den 1980er Jahren aufgezeigt: Das kleine Mädchen zählt für den Vater nicht. Bei Haushofer liest sich das so: „‚Er' war fortgegangen, nicht in den Wald und nicht ins Dorf, sondern fort für immer. ‚Er' hatte sie zurückgelassen und vergessen, wie man einen Gegenstand vergißt, den man nicht mehr benötigt" (1957, 220).[3]

Eine andere Variante des Sadismus im komplementären Geschlechterverhältnis beschreibt die Jäger-Beute-Metapher. Die Frau in der Rolle der Beute, der Mann in der des sadistischen Verfolgers, so erlebt sich die Protagonistin im Roman *Eine Handvoll Leben*.

> Sie entsann sich einer Geschichte über die Kopfjäger auf Borneo, die sie einmal in einem Missionskalender gelesen hatte (...). Sogleich, als Lenart [d.i. der Geliebte, A. L.-K.] mit jähem Griff in ihr Haar ihren Kopf zurückgerissen hatte, waren diese vergessen geglaubten Kindergefühle in ihr erwacht. (1955, 148 f)

In Rollenumkehr wird aber auch der Geliebte als Beute, als ein „großes trauriges Tier" imaginiert, „eines der Tiere in den zoologischen Gärten, die hinter Eisenstäben stehen und ins Leere starren (...) voll dumpfer Qual und sprachlos" (137). „Lenart war ein Verlorener, dem eines Tages seine Seele abhanden gekommen war und der anfing, in seinem eigenen Fleisch zu ersti-

cken“ (150). Diese Bilder veranschaulichen, dass es sich bei dem Konzept der Komplementarität keineswegs um Wechselseitigkeit, sondern um Asymmetrie und Hierarchie handelt. Die Frau als ‚Ergänzungsbestimmung des Mannes‘ zu konzipieren[4] bedeutet, in das Geschlechterverhältnis die maligne Dyade von Täter und Opfer einzuschreiben, die sich generationenübergreifend reproduziert. Insofern wären auch die großen Männer mit ihren mächtigen Körpern vom Anarcho-Typus bereits Traumatisierte, Opfer von Gewalt, die es jedoch im Unterschied zu den Frauen ablehnen, darüber nachzudenken.[5] Außerdem – Haushofer skizziert hier eine Geschlechtertheorie des Gedächtnisses – sind sie „Meister im Vergessen“ (1957, 146), während die weiblichen Figuren von der Erinnerung geradezu besessen sind.

Die Figur des Richard in der Novelle *Wir töten Stella* ist in Haushofers Werk von herausragender Bedeutung, weil sie nur in ihr den Liebhaber, Ehemann und Vater mit dem Mörder identisch werden lässt. Stella kommt als Pflegetochter für ein Jahr in die Familie und durchlebt hier eine Entwicklung vom hässlichen Entlein zur – von der Pflegemutter mit neuen Kleidern ausstaffierten – „Prinzessin“ (34, 36), so dass der Ziehvater sie zu seiner Geliebten macht. Ihrer bald überdrüssig geworden, ‚liquidiert‘ er das Verhältnis gewohnheitsmäßig (49, 55). Daraufhin begeht Stella Selbstmord, den sie sogar rücksichtsvoll als Verkehrsunfall tarnt. Zwischengeschoben ist noch ein Schwangerschaftsabbruch, den ein befreundeter Gynäkologe an der 19-jährigen vornimmt, dem Richard als Anwalt einmal zu einer Scheidung verholfen hat.

> Dieser Doktor W. wollte seine Frau loswerden und arrangierte es so, daß sich einer seiner Freunde mit ihr überraschen ließ. Es ist natürlich ein alter Trick, und jedermann wußte, wie es gemacht wurde, und belustigte sich darüber. Aber er wurde schuldlos geschieden und brauchte keine Alimente zu zahlen. (1985, 59)

Bemerkenswert an dieser Geschichte ist Haushofers Scharfblick, einmal für die Verbrechen im Innern, in der Familie, diesseits jeder Strafverfolgung, und zum Zweiten der Scharfblick für die hom(m)osoziale Verfasstheit der symbolischen Ordnung. In der Allianz von Juristen und Ärzten als Form hegemonialer Männlichkeit kollabieren Gerechtigkeit und Fürsorge. Richard ist einer der zahlreichen Anwälte bei Haushofer, die als „Rechtsvertreter ... täglich das Recht verletzen“ (1985, 45).

Im Ich-Erzählmodus analysiert die Mutter und Ehefrau ihre Mittäterschaft, wie sie auch der Titel *Wir töten Stella* unterstreicht; die Ehefrau hat im Horizont der Männer nur den Status eines Objekts inne, ist deren ‚Besitz‘ und muss sich den Status eines Subjekts erst erschreiben. Die Frage, warum er sie liebe, beantwortet der Ehemann mit: „Weil du mir gehörst“ (38). Innerhalb der fiktionalen Wirklichkeit ist daher keine Kommunikation möglich, außer mittels der zunächst idealisierten Sprache der Körper, die sich aber bald als eine der Gewalt zu erkennen gibt. Haushofers Prosa ist Darstellung eines von Sprachlosigkeit und gegenseitigem Unverständnis geprägten Verhältnisses von Mann und Frau, ja sie besteht geradezu „auf einer Art kategorischem Hermetismus

der Geschlechter“ (Schaller 2000, 174). Eine Aufhebung dieser Dichotomie und eine Entwicklung zu selbstbestimmtem weiblichen Handeln ist der Autorin nur imaginierbar unter der Vorbedingung einer Art Apokalypse, wie in dem Roman *Die Wand*. Erst als die Frau nach dem Super-GAU ohne männliches Gegenüber zurückbleibt, kann sie so autonom werden, dass sie den am Schluss doch noch auftauchenden „fremden Mann“ (1983, 226), der ihr Überleben bedroht, in unmittelbarer Beantwortung der Aggression erschießt – ein im traditionellen Geschlechterverständnis männlich-phallischer Akt. Erst durch die Schwächung des herrschenden Diskurs- und Machtregimes – die Ich-Erzählerin ist sozusagen letztes verbliebenes Relikt der patriarchalischen Ordnung – werden Grenzüberschreitungen, auch von Geschlechtsidentität, möglich.[6]

Ingeborg Bachmann: *Malina*[7]

Auch Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* arbeitet mit der Entgegensetzung von Männertypen sowie der Opposition von männlicher und weiblicher Figur. Ivan, die jugendliche Liebhaberfigur, ist dem älteren, als Verkörperung der Vernunft gezeichneten Malina entgegengesetzt. Der Vergleich ist aber erschwert bis unzulässig, denn beide sind nicht fiktionale Figuren in gleichem Recht. Ivan ist eine mit historisch-empirischen Realitätszeichen versehene, Malina dagegen eher eine fingierte, von der Ich-Erzählerin als ihr Doppel und imaginärer Dialogpartner entworfene Figur. Ihm fehlt gleichsam der Körper, und ebensowenig ist er im Kontext von Frauen zu denken (265, 21). Insofern gerät Malina auch in Antithese zur Ich-Figur im Sinne einer personifizierten innerpsychischen Instanz – vergleichbar etwa dem Freud’schen Über-Ich –, wodurch die Opposition weiblich-männlich ins Spiel kommt: die weibliche Erzählfigur kommuniziert mit ihrem männlichen rationalen Doppel während des Erzählvorgangs über das Erzählen und das zu Erzählende. Der Name Malina, der sich sowohl als Vor- wie als Nachname, sowohl männlich wie weiblich verstehen lässt, trägt diesem Aushebeln der Kategorie der binären Opposition Rechnung.

Dieses Zerschreiben traditioneller Kategorien der Wirklichkeitserfassung wird im Text selbst thematisiert. Das Erzähl-Ich skizziert ein Jenseits von heterosexuell verwendbaren Entgegensetzungen.

> Es gibt Leute, die meinen, Malina und ich seien verheiratet. Daß wir es sein könnten, daß es diese Möglichkeit gäbe, darauf sind wir nie gekommen (...). Die längste Zeit sind wir nicht einmal auf den Gedanken gekommen, daß wir, wie andere auch, überall als Mann und Frau auftauchen. Es war der reinste Fundgegenstand für uns, aber wir wußten damit nichts anzufangen. Wir haben sehr gelacht. (249)

Das Lachen hebt das vorgeführte polarisierende Denken als unsinnig auf. Das Ich und Malina verorten sich also selbst weit jenseits der von Judith Butler diagnostizierten Zwangsheterosexualität. Insofern wird auch die Literaturkritikerin gewarnt, im binären Muster noch Triftiges erfassen zu wollen.[8] In der Tat ist auch die Entgegensetzung von Ivan und Malina entlang der Opposition

von wirklich/fingiert, real/mental unzutreffend. Denn Ivan die Funktion eines Retters und Erlösers in Christus-ähnlicher Gestalt zuzuweisen, lehnt die Figur selbst als unzulässige und lästige Idealisierung ab: „Ivan sagt lachend: ‚Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf, trag niemand mehr in die dünne Luft, das rat ich dir, das lern noch für später!'" (318). Was also vom erzählenden Ich über Ivan ausgesagt wird, muss weitgehend als Projektion einer hörig Liebenden gewertet werden und ist daher in mehrfachem Sinne Konstruktion von Männlichkeit.

Geht man vom Namen aus, ist Ivan ein Durchschnittsmann wie Hans, dem das russische Ivan entspricht. Nimmt man das Anagramm ‚naiv' hinzu, bestätigt sich, dass er sich seiner Identität gewiss weiß und alle Weltbezüge unproblematisch für ihn sind, so z.B. die Kategorie der Zeit. Abends nach Wien zurückgekehrt, wird er, so imaginiert sich das Ich,

> zuerst die Zeitansage anrufen und seine Uhr kontrollieren, dann den Weckauftrag 00, der gleich zurückruft, danach sofort einschlafen, so rasch wie nur Ivan das kann, aufwachen, vom Weckauftrag gerufen, (...) [dann ist er, A. L.-K.] mit einem Sprung im Badezimmer, um sich die Zähne zu putzen, dann unter die Dusche zu gehen (...). (28)

Klassisch mit Goethe gesprochen: Ivan stellt sich der ‚Forderung des Tages', sozialhistorisch gesprochen hat er äußere Repression in Selbstzwang verwandelt, funktioniert, wenn auch mit Groll, als Rädchen im Getriebe.

Auf Grund dieses Einverständnisses mit den geltenden Regeln wird dem zerrissenen weiblichen Ich Ivans Name zur Droge, zum Zeichen eigener Identitätsversicherung. Mehr noch, Ivans Name hat produktionsästhetische Funktion: Mit ihm verbinden sich die Hoffnungen des Ichs auf eine neue, vom Schrecken geheilte Sprache, auf gereinigte, lichte Bilder. Mit den Konnotationen: Repräsentant der Wirklichkeit, Heiland, Spracherlöser und romantischer Märchenprinz zu sein, rückt Ivan, vertauscht man die Geschlechterpositionen, in die Rolle des weiblichen Liebesobjekts ein, welches in klassisch-romantischer Tradition die dichterische Produktion in Gang setzt und unterhält. „Meine Fantasie (...) wird endlich durch Ivan in Bewegung gesetzt" (76). Von Ivan erhält das weibliche Erzähl-Ich die nötigen „Injektionen von Wirklichkeit" (45, 76); Ivan soll sie zum herrlichen, zum schönen Buch befähigen (54, 56). Doch die Umkehrung der geschlechtlich semantisierten sowie hierarchisierten Muse/Dichter-Konstellation funktioniert nicht. Ivan spielt die Rolle der den Dichter bewundernden Frau nicht mit, sondern erteilt dem Erzähl-Ich in Ketten von Imperativen seinerseits Lektionen: „Lach mehr, lies weniger, schlaf mehr, denk weniger" (102). „Nein, erzähl mir bloß nichts" (41). „Übertreib nicht!" (40). Ivan gefällt sich hier gegenüber der um einige Jahre älteren Frau in der traditionellen männlichen Rolle des Aufklärers und Lehrers. Er predigt u.a. das geschlechterstereotype Verhalten im Liebesspiel: „Ich muß doch dir nachlaufen, sorg dafür, du darfst mir nie nachlaufen, du brauchst dringend einen Nachhilfeunterricht, wer hat es denn versäumt, dir den Elementarunterricht zu geben?" (84)

Das weibliche Ich, das doch gerade über die Ivan-Liebe zum Sprechen, Schreiben, Erzählen kommen und damit die Subjektposition erringen möchte, erfüllt zunehmend in traditioneller weiblich-masochistischer Unterwerfung die Forderungen, die an die Objektfrau gestellt werden, nämlich Geliebte, Hausfrau und Mutter zu sein. ‚Naiv' ist der Glaube des Ichs, mit Ivan in einer „konvergierenden Welt" (126) zu leben, zeigt er doch kein Interesse an ihren „Erfindungen" (im Sinne von dichterischen/künstlerischen Erfindungen, 103). Ivan ist naiv, weil er hinsichtlich Kunst, Literatur, Philosophie keine Kenntnisse und Einsichten hat; das Ich tut aber nichts, das zu ändern:

> Ivan ist nicht gewarnt vor mir. Er weiß nicht, mit wem er umgeht, (...) ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, daß ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf. Ivan hält sich sorglos an die Erscheinung, meine Leibhaftigkeit ist ihm ein Anhaltspunkt, vielleicht der einzige. (103 f)

Diese Dialoge des Nicht-Verstehens sind von subtiler Komik, wäre da nicht die spürbare Not des Ichs, das in sich die Anforderungen sowohl an Weiblichkeit wie an Männlichkeit befrieden muss. Da keine gemeinsame Sprache möglich ist – „ich erfahre nichts über Ivan, er erfährt nichts von mir" (104) –, muss die Beziehung schließlich implodieren. Gewalt ist von beiden Seiten im Spiel: Das Ich spricht von den Fesseln, die sie dem Geliebten anlegt, weil sie ihn als „Transformator" (285), „Injektion", Suchtmittel (miss)braucht, um ihre Sprachnot zu lindern, auf Ivans Seite wird direkt Gewalt sichtbar:

> Ivan fragt: Was hast du denn, warum grinst du so blödsinnig? O nichts, es geht mir nur so blödsinnig gut, ich werde blöde davon. Aber Ivan sagt: Es heißt nicht blödsinnig gut, es heißt einfach gut. Wie ist es dir denn früher ergangen, wenn es dir gutging? Warst du immer so blöde davon? Ich schüttle den Kopf, Ivan hebt im Scherz die Hand, um nach mir zu schlagen, da kommt die Angst wieder, ich sage erstickt: Bitte nicht, nicht nach meinem Kopf. (77)

Erneut lassen sich die vergeschlechtlichten Binarismen Dichter/Geliebte, Sprachmeister/gelehrige Schülerin nicht umkehren. Selbst gegenüber der sprachmächtigen und älteren Erzählerin beansprucht Ivan die männliche Definitionsmacht, zensiert und korrigiert die innovative Sprachverwendung und degradiert die Meisterin zum „Fräulein Schlauberger" (40). Mit erschreckender Konsequenz lässt Bachmann die Abwertung in physische Gewalt münden – „nicht nach meinem Kopf" – und macht zugleich das Trauma der Ich-Figur sichtbar: „da kommt die Angst wieder". Der Retter und Erlöser verwandelt sich in den Vernichter und Mörder, in Ivan, den Schrecklichen.[9] Der Sehnsuchtsliebe ist der tödliche Ausgang von Anfang an eingeschrieben, wie die unheilschwangeren Sätze signalisieren: „Der Tod wird kommen" (79), „Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan" (45). Noch vor dem ersten Kuss reguliert Ivan die Liebesbeziehung als eine Nicht-Liebesbeziehung: „Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand"

(58). Die Konsequenz dieses *double bind* ist der Wahnsinn, von dem das Ich sich ständig bedroht fühlt.

Das Ende der Ivan-Liebe fällt mit dem Ende des durch sie initiierten Erzählens und mit dem Ende der Erzählerin zusammen. Die Ivan-Liebe ist eine Mortifikation, eine Todesart auf Raten (gemäß dem impliziten Wortspiel: Todesarten/Todesraten), ist mehr Mord als Selbstmord, denn das Ich trat schon „mit der Würgspur am Hals" (29) in die Beziehung ein: Es wiederholt mit ihr ein frühes Trauma, das sich jedoch wiederum als Funktion der hierarchischen heterosexuellen Geschlechterordnung herausstellt.

Das erzählende weibliche Ich konstruiert Ivan und Malina als Gegensätze und macht sich abhängig von beiden: „[I]ch brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist" (284). Da im ersten der drei Kapitel – es hat die Überschrift: „Glücklich mit Ivan" –, die romantische Sehnsuchtsliebe auf ihre asymmetrischen, Gewalt implizierenden Strukturen durchsichtig gemacht wurde, ist zu vermuten, dass auch das „Malinafeld" einer kritischen Befragung unterzogen wird, und zwar im dritten, im Schluss-Kapitel mit der Überschrift „Von letzten Dingen". Dabei ist zu beachten, dass Malina, obwohl imaginiertes Doppel der Erzählfigur, auch als empirische Person behandelt wird. Da diese sich stets vernünftig, vor allem emotionslos verhält und ihr das Licht und die Ruhe als Attribute zugeordnet sind, kann man sie als Personifikation der Aufklärung bzw. der herrschenden Sprache und des geltenden Denkens, d.h. der symbolischen Ordnung sehen. Im engeren Sinne geht es um die „Dialektik der Aufklärung", die sich am Verhältnis von Malina und Ich aufzeigen lässt.[10] Von hier aus gesehen, befindet sich das Ich in der Position des ‚ausgeschlossenen Anderen' der Vernunft. Dafür spricht folgendes Zitat:

> Mir scheint (...), daß seine [Malinas] Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. Deswegen habe auch nur ich etwas zu klären mit ihm (...). (22 f)

Der Halt, den das Ich bei der souveränen Malina-Figur zu finden meint, beruht darauf, dass alle negativen, störenden Anteile, vor allem die Angst, aus der männlichen Position ausgeschieden und dem Ich als dem weiblichen Mängelwesen zugewiesen wurden. Unfälle, Missgeschicke, Katastrophen geschehen nur dem weiblichen Ich: „Ich habe es nur ausgestanden. Ich bin beinahe ertrunken, doch nicht du" (291). Die Differenz von Ich und Malina wird bezeichnenderweise am Ordnungsbegriff entfaltet. Unordnung entsteht nur durch die Anwesenheit des Ichs, „(...) wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung" (171).

Im Laufe des Erzählprozesses beginnt das Ich, die Beschützergeste Malinas zu durchschauen, die zum Ziel hat, das Ich an der Erzählung seiner dunklen

Geschichte, die als eine Geschichte von Verdrängungen auch die Malinas ist, zu hindern. Als das Ich schließlich Malina an zurückliegende Unfälle erinnert sowie an die damals ausgestandene Todesangst, gerät Malina zum ersten Mal aus der Ruhe, wird aggressiv und greift, wie zuvor Ivan, zum Mittel der Gewalt.

> Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. Obwohl ein Papierknäuel nicht weh tut, (...) fürchte ich es kommen. Malina nimmt mich an den Schultern und schüttelt mich, er könnte mir auch mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber das wird er nicht tun, (...). Aber dann kommt ein flacher Schlag (...). [S]chlag mich nicht, bitte nicht schlagen (...). (289 f)

Von hier an datiert das „Feindliche", das zwischen Ich und Malina steht (329).

Beide männlichen Figuren, Ivan und Malina, erweisen sich also mittels der Gewalt, mit der sie die weibliche Stimme zum Schweigen bringen und somit den Mord an der Ich-Figur symbolisch und konkret ins Werk setzen, als Repräsentanten der hierarchischen asymmetrischen Geschlechterordnung, sind mithin eine Inszenierung hegemonialer Männlichkeit. Im Durchleben der Beziehungen zu Ivan und zu Malina hat das Ich in seiner Ausrichtung aufs Erinnern, Erzählen, Erkennen, die menschlichen, die ethischen Defizite zutage gefördert. Dazu gehört, dass diese Repräsentanten von Männlichkeit nur mit Gewalt auf die Herausforderungen des Ichs, welches die das männliche Regime stützenden Denkverbote durchbrochen hat, reagieren können: Das weibliche Ich wird entweder in die unterlegene Position zurückgestoßen oder verlassen. „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt", so schreiben Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* (1969, 40). Ivan und Malina repräsentieren diese männliche Menschheit; die Erfahrung des Furchtbaren wurde abgespalten und auf die weibliche Menschheit projiziert. Das weibliche Ich befindet sich als Überlieferungsträgerin der eigenen und der kollektiven *dunklen* Menschheitsgeschichte in der Position des ausgegrenzten Anderen der Vernunft. Dass das Sich-Antun ein Der-Frau-Antun ist, zeigt Bachmann mit der frühesten bewussten Kindheitserinnerung des erzählenden Ichs auf, die an den Anfang des Romantextes als einer Quasi-Autobiographie gesetzt ist. Hier wird das kleine Mädchen von einem Schulbuben geschlagen: „Es war der erste Schlag in mein Gesicht und das erste Bewusstsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen. Die erste Erkenntnis des Schmerzes" (24 f).

Das zweite Kapitel, mit der Überschrift „Der dritte Mann", enthält die *unbewussten* Erinnerungen an die dunkle Geschichte. Erreichbar und erzählbar werden diese a) weil die Liebesbeziehung zu Ivan das Ich lebendig macht – es kann wieder lachen – und seine „frühesten Schichten", sein „verschüttetes Ich" freilegen (36) und b) weil in Malina ein zunächst wohlwollendes, stützendes und haltendes Gegenüber dem Ich zur Seite steht. Die Funktionen eines Analytikers in der Therapie, Übertragungs-Liebesobjekt einerseits zu sein und

andererseits Helfer beim „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ (Freud 1914, 125) belastender Ereignisse und Konflikte, sind für das Ich sozusagen in Ivan und Malina aufgespalten. Entsprechend wird im zweiten Kapitel die Erzählung der 34 Träume wiederholt unterbrochen durch die Dialoge des Ichs mit Malina in seiner therapeutischen Funktion. Die Alpträume handeln von den Gewaltakten des Vaters gegen die Tochter, in den vielfältigsten Formen. Im Zentrum steht der sexuelle Missbrauch der Tochter, des Ichs, ein Trauma, das mit dem Sprechverbot gekoppelt ist und eine Identitätszerstörung zur Folge hat. Dieser Prozess kann wegen der quasi-therapeutischen Begleitung durch die Figur Malina in Maßen aufgehalten werden, so dass am Ende des Traum-Kapitels eine Distanzierung vom individuellen Vater erfolgt:

> Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder. (...) [Ich habe begriffen, A. L.-K.] – dass man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet. Darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben hat treten können. Einer musste es tun. Er war es. (...) Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg. (235 f)

Eine historische und gesellschaftliche Generalisierung erfährt die Vater-Figur auch durch die zahlreichen ihm zugeschriebenen Rollen und den Wechsel der Kostüme. Der Vater tritt auf als Inquisitor, Faschist, Bücherverbrenner, Operndirektor, Zar, Gefängnisdirektor, Couturier und Zensor. Die mörderische Funktion des Vaters, die von ihm verhängten Todesarten, kann so schließlich mit der patriarchalischen als symbolischer Ordnung, die den Ausschluss des Anderen betreibt, enggeführt werden. Insofern kann einerseits das weibliche Andere mit dem ethnischen Anderen in Parallele treten, wird andererseits die Denkfigur ermöglicht, dass das Faschistische in der Familie seinen Ursprung habe. „Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau“ (Bachmann 1983, 144). Von hier her macht es Sinn, dass sich das Ich vom Vater in eine Gaskammer versetzt sieht. Der Mord, die Auslöschung des Anderen, geschieht auch durch die Aufhebung der Position der Mutter: „Mein Vater hat jetzt auch das Gesicht meiner Mutter“ (230; vgl. auch 233, 234). Traumbilder für das dem Weiblichen erteilte Sprechverbot sind das Ausreißen der Zunge bzw. der Opernauftritt, für den der Vater die Tochter vorgesehen, ihr aber keine Stimme geschrieben hat (187 f). Das Sprechverbot zieht das Schreibverbot nach sich: „[Z]uletzt stellt sich heraus, dass Schreiben für mich nicht zugelassen ist“ (229). Der Überlebenswille der Ich-Figur wird aber in dem Wissen sichtbar, dass ihre Sätze sie nicht verlassen werden sowie in der Traumvorstellung einer „höchsten Instanz“ (230), auf die ihr Vater keinen Einfluss hat. In ihr könnte man das kreative Potenzial der Figur sehen.

Die Traumpassagen um den Vater enthalten als Text im Text und Mittelteil des ganzen Buches wichtige Hinweise auf Funktion und Bedeutung der männlichen Figuren, Ivan und Malina, die gleichsam auf den Seitenflügeln des Altarbilds untergebracht sind, dessen Mitte vom Vater eingenommen wird. Der Geliebte, Ivan, erscheint als „großer Siegfried“, der sich höhnisch nach dem Buch des Ichs erkundigt (177) und schließlich mit dem geliebt-gehassten Vater iden-

tisch wird. Malina, auf der anderen Seite, rückt metonymisch in die Nähe der ‚freundlichen Ärzte', die das Ich mit Elektroschocks behandeln (178). Auf Grund der sexuellen Gewalt in der Missbrauchserfahrung ist das Ich sensibilisiert, die Gewalt in den Männergestalten wahrzunehmen und ans Licht zu bringen, wenn auch im Falle Malinas sehr spät. Vor der Gefahr der Retraumatisierung sowohl durch Ivan (den Schrecklichen) wie durch Malina (den getarnten bürokratischen Militär)[11] ist das Erzähl-Ich auch nicht durch die magische (Selbst-)Vorschrift geschützt, nur jüngere Männer zu wählen (246 f), könnte doch jeder ältere an den Vater erinnern.

Da am Schluss sowohl Ivan wie Malina als Masken des Vaters und dieser selbst als der unheimliche „dritte Mann" enthüllt werden, macht es Sinn, die drei Männerfiguren des Romans als (un-)heilige Trinität zu bezeichnen, in welcher Ivan und Malina jeweils die Positionen von Christus und Heiligem Geist neben Gott Vater einnehmen. Indem Ivan und Malina auf den Mittelpunkt Vater hin geordnet sind, schnurren triadische und dyadische Strukturen zum Monismus zusammen, der als phallischer Monismus wie bei Freud so auch heute im Geschlechtersystem wirksam ist. Das subversive Lachen, in welchem sich das Ich, gepaart mit Malina, einst jenseits der Zwangsheterosexualität positionieren zu können glaubte (249), erweist sich am Ende des Romans als gescheitert.

Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*

Wurde bereits bei Bachmann das Konzept der erzählten Figur fragwürdig, da sie kaum mehr als Individuum, sondern als Träger von Projektionen (Ivan) oder als Personifikation abstrakter Begriffe (Malina als ‚Vernunft') angelegt ist, so wird dieser Prozess der Entindividualisierung in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* noch weitergetrieben. Die Figuren: die Mutter Kohut, die Tochter Erika Kohut, Professorin im Fach Klavier, der Klavierschüler Walter Klemmer treten zwar noch als Individuen mit unterscheidbarer Bedürfnisstruktur auf und der Roman ist personal – mit Passagen direkter, indirekter und erlebter Rede – erzählt. Die Figurenrede ist aber so sehr mit Ideologemen und anderen illusionszerstörenden Elementen durchsetzt, dass sie durch die übergeordnete Perspektive einer alle Figuren satirisch entlarvenden Erzählinstanz gebrochen wird. Die Form des Romans mit seiner eher dürftigen Handlung dient dazu, kollektive Phantasmen und Mythologeme, gesellschaftliche Dispositive sowie Prozesse und Formeln des kulturellen Repräsentationssystems mit den Mitteln von Groteske und Satire, Parodie und Ironie vorzuführen und mit der Lust an der Provokation auszustellen. Es gibt kaum einen Satz im Roman, der nicht durch rhetorische Mittel derb oder subtil entstellt wäre, um Verdrängungen sichtbar zu machen und Konzepte von patriarchalischer Herrschaft aufzudecken. Hinzu kommen die zahlreichen zu komischen Zwecken verhackstückten Redensarten und das Heer der Intertexte, so dass jeder Satz Jelineks ein Netz von Bezügen ausbreitet, das mehr zu fesseln vermag als die individuelle Figur. Wenn z.B. die Mutter sagt, dass Erika in der Wohnung ihr „eigenes Reich" hat, „wo sie schaltet und verwaltet wird" (7)[12], so legt die Entstellung der Rede-

wendung „schalten und walten“ den Besitzanspruch dieser Mutter offen. Da der Text das Besitz-Thema leitmotivisch durchspielt, ist der Bezug zu Walter Klemmer gegeben, der in traditionell männlicher Manier die Frau als Besitz, als ‚schönes Eigentum‘ reklamiert. Damit wird die Rede der Mutter als phallisch und autoritär, als ‚Herrenrede‘ erkennbar.

Die Mutter gleicht dem anarchischem Typus der Männerfiguren bei Haushofer, der Vaterfigur bei Bachmann. Hatte dort der Vater im Traum bereits ‚auch das Gesicht der Mutter‘, so tritt hier die Nicht-Differenz in der Elterninstanz als Tyrannis der Mutter in Erscheinung. „Doch da steht schon die Mama (...) und stellt Erika. Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person“ (5). Die rhetorische Figur des semantischen Zeugmas – das Verb ‚stellen‘ regiert hier drei verschiedene Bedeutungszusammenhänge – sorgt für komische Wirkungen, legt aber auch den Anspruch der Mutter auf Alleinherrschaft bloß: Sie stellt Erika wie der Jäger das Wild, sie stellt Erika zur Rede, und sie stellt Erika an die Wand. Mit den Anspielungen auf Gewaltherrschaft setzt Jelinek indirekt Bachmann die These entgegen: Faschismus ist das erste zwischen Mutter und Tochter. Das heißt Jelinek fordert auf zu einem genealogischen bzw. generationenübergreifenden Denken: wie kommt es zum Faschismus zwischen Mann und Frau, wie Bachmann sagt; welche Rolle spielen die Mütter im Blick auf das heterosexuelle Paar? Welche Folgen hat die generationenübergreifende Erfahrung der Frau und Mutter, das zweite, entwertete, verachtete Geschlecht zu sein, für den Sohn, für die Tochter?

Zwar hat bereits Freud beobachtet, dass der Mann in der Ehe die schlechte Beziehung der Frau zu ihrer Mutter erbe, sein monistisches Geschlechtermodell aber nicht revidiert.[13] Jelinek dagegen lässt die Liebhaberfigur Klemmer paradigmatisch mit der Mutter um die Tochter konkurrieren, wobei die Namenswahl ‚Klemmer‘ das männliche Begehren auf einer Folie von Weiblichkeit ridikülisiert: Klemmer verweist auf die Wäsche-Klammern, auf an-klammern, klemmen, einklemmen, verklemmt sein.[14] Und in der Tat will sich Klemmer an der ‚ältlichen Klavierlehrerin‘ schulen für den – offenbar nicht angstfreien – Umgang mit jüngeren Frauen. „In werkzeughafter Aneignung umklammert der Mann [d.i. Klemmer, A. L.-K.] die Tochter dieser Mutter“. „Die Mutter muß erkennen, daß ihre Tochter zu einer Art Sportgerät degradiert wird von diesem Mann. Die Mutter weist empört darauf hin, daß fremdes Eigentum beschädigt wird, nämlich ihres!“ „Wenn einer hier schlägt, dann sie [die Mutter, A. L.-K.]“ (267). „Sie achtete der Freiheit ihres Kindes nicht, und nun geht ein anderer mit dieser Freiheit unachtsam um“ (270). Diese paradoxe Formulierung Jelineks legt nahe, die Vergewaltigung der Tochter durch den Mann als eine Potenzierung der Gewaltakte der Mutter gegenüber der Tochter zu werten. Den Zusammenhang zwischen der mütterlichen bzw. gesellschaftlichen entwertenden – ‚un-achtsam‘ im Sinne von ver-achten – Sozialisation zur Frau und der potentiellen Viktimisierung durch männliche Gewalt deckt Klemmer in zynischer Selbstlegitimation auf: „Wenn du nicht Opfer wärst, könntest du keins werden!“ (270).

Auch Erikas masochistische Wünsche an Klemmer stehen mit dem Gehorsam der Mutter gegenüber in Verbindung: „Ihre gut eingebürgerten Gehorsams-

leistungen bedürfen der Steigerung! (...) ein Mann will darüber hinausgehende Leistung“ (217). In beeindruckender Differenz zu Bachmann zeigt Jelinek, wie das Verhalten der Mutter die Tochter geradezu zum potentiellen Opfer von männlicher Gewalt präparieren kann. Ursache ist die Missachtung der Freiheit, der Unversehrtheit des Kindes, hier durch eine Mutter, die, wie Jelinek drastisch formuliert, „an Kindes Statt einen Ehrgeiz angenommen hat“ (162). Dabei bliebe allerdings zu beachten, dass in der Mutter-Tochter-Beziehung sich die Erfahrungen von Verachtung kumulieren und zu Ehrgeiz, eben als Widerstand und Protest, führen können, was aber nicht als ‚Penis-Neid‘ gewertet werden kann.[15]

Hier nun möchte ich den Vater als männliche Figur in den Blick nehmen, da Erikas Verstricktsein mit der Mutter auf das Fehlen des Vaters und damit auf die ausbleibende Triangulierung in der frühen Eltern-Kind-Beziehung zurückgeführt worden ist. Und in der Tat legt Jelinek alles darauf an, keine triadischen Strukturen entstehen zu lassen. Ihr Fokus ist die Dyade, in der nach dem Muster der polaren Entgegensetzung immer die Gefahr der Asymmetrie und damit der Hierarchie gegeben ist. „Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab. Heute ist Erika flink durch Not geworden“ (5). Der Dritte ist hier quasi gar nicht konstituiert: Das Auftreten des Kindes koinzidiert mit dem Verschwinden des Vaters, d.h. die Dyade bleibt unberührt. Zur inhaltlichen Präzisierung: Das ‚Abtreten‘ ist im Romankontext Metapher für das Wahnsinnigwerden des Vaters. Erika erlebt ihn nie als Person, sondern nur als orientierungslosen Debilen. Was Jelinek hier in der Form des Wortspiels präsentiert – den Stab weiter-geben, ab-treten, den Löffel ab-geben, auf-treten, flink weiterlaufen –, ist eine scharfsinnige Kritik an patriarchalischer Sozialisation, insofern diese sich wie die Psychoanalyse als triangulierend versteht, man denke an das ödipale Dreieck. Auf Grund des Gefälles zwischen hegemonialem ersten und entwerteten zweiten Geschlecht ist der Kampf um Macht bzw. Anerkennung vorprogrammiert. Es ist der Kampf ums ‚Phallus-Haben‘, worauf Jelinek mit dem ‚Stab‘ aus dem Staffettenlauf anspielt. Wie Freud in seiner Vorlesung über „Die Weiblichkeit“[16] ausgeführt hat, ist die Frau als ‚Kastrierte‘ anzusehen: Infolgedessen ist ihr Streben auf Komplettierung ausgerichtet. Zum Ausgleich des Penis-Mangels dient ihr das Kind, das sie ödipal vom Vater, postödipal vom Ehemann sich wünscht. Die vollkommene Restitution der Frau ist jedoch nur durch die Geburt eines Sohnes gewährleistet, der als Penis-Kind den Penis selbst noch mitbringt.

> Nur das Verhältnis zum Sohn bringt der Mutter uneingeschränkte Befriedigung; es ist überhaupt die vollkommenste, am ehesten ambivalenzfreie aller menschlichen Beziehungen. (...) Selbst die Ehe ist nicht eher versichert, als bis es der Frau gelungen ist, ihren Mann auch zu ihrem Kind zu machen und die Mutter gegen ihn zu agieren. (Freud 1933, 143)

Dass Jelinek diese Geschlechterkonzeption in ihrem Roman satirisch ausstellt, bestätigt die textuelle Korrespondenz: Die Mutter gibt an, „daß sie ein Genie geboren habe. (...) Erika ist ein Genie (...). Die Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen" (27).

Von hier aus wird klar, dass der Ehemann nur die Funktion hat, zum Kind zu vermitteln, danach also ‚abtreten' (5) kann, wie Jelinek formuliert. Außerdem ist ersichtlich, dass Freud für die Frau keinen Status außerhalb der Mutter- oder Tochterposition vorsieht: Sie ist entweder Tochter ihres Vaters oder Mutter ihres Sohnes (sc. ihres Ehemannes) – „als weibliches Subjekt in symmetrischer Beziehung zu einem Mann tritt sie dagegen nirgends in Erscheinung" (Rohde-Dachser 1991, 83). Mit diesen Schlussfolgerungen aus Freuds Weiblichkeitstheorie korrespondiert Jelinek auf frappierende Weise. Nicht nur regrediert der Ehemann via Wahnsinn auf die Stufe des Kindes – er soll beim Abschiednehmen von Frau und Tochter in der Irrenanstalt „Winkewinke machen" (97) –, sondern es erlosch auch die Sexualität, deren Ziel offenbar nur war, zur „hl. Mutterschaft" zu führen.

> Bei ihr [d.i. Erikas Mutter, A. L.-K.] hat vor vielen Jahren (...) Begierde zur hl. Mutterschaft geführt, und die Begierde wurde beendet, sobald dieses Ziel erreicht war. Ein einziger Erguß tötete Begierde und schuf Raum für die Tochter; der Vater schlug zwei Fliegen mit einer Klappe. Und erschlug sich selber gleich mit. (233)

Indem der Mann die Frau zur Mutter macht, tötet er sie als Sexualwesen – so das Ideologem: ‚hl. Mutterschaft' –, was, von der Geschlechtersymmetrie her gedacht, auch seine Auslöschung zur Folge hat. Das aggressive Bild – der Vater schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe – enthüllt das Maß an Gewalt, welches in die Geschlechterkonzeption eingegangen ist. Die Frau, Mutter und Tochter, als Kastrierte zu konzipieren, ist ein aggressiver Akt, der auf seinen Urheber, den Mann/den Vater zurück-schlägt. Das führt Jelinek in kruder Wörtlichkeit vor: ‚er er-schlug sich', und er wurde auch geschlagen, denn als der Papa beim Abfahren von Mutter und Tochter „Winkewinke machen" (97) soll, hält er sich, so heißt es im Text,

> statt des Winkens die Hand unvernünftig vor die Augen und fleht, nicht geschlagen zu werden. Dies wirft schlechte, grelle Lichter auf die Rumpffamilie, denn geschlagen ist der Vater nie worden, gewiss nicht. Woher der Papa so etwas hat, (...). (Ebd.)

Insofern ist die Invalidisierung des Vaters, sein Ab-treten beim Auf-treten der Tochter keine erzählerische, biographische Vorkommnisse einflechtende, Beiläufigkeit, sondern symptomatisch für die vorliegende phallisch-monistische Geschlechterkonzeption, für welche Jelinek die Litanei gefunden hat: „gewalt zeugt gewalt. GEWALT ZEUGT GEWALT! gewalt zeugt gewalt. (...)" (1970, 204).

Jelinek zeigt, dass die ödipale Triade die Dyade maskiert und in ihr auf Grund der Asymmetrie die Gewalt kursiert: Vater, Mutter, Tochter schlagen. Sie zeigt überdies, wie die Psychoanalyse am Gesamt des kulturellen Repräsentationssystems partizipiert, indem sie diese mit der christlichen Religion kurzschließt: Die Idealisierung der Mutter-Sohn-Beziehung gilt für beide und wird – im Kürzel ‚hl. Mutterschaft' ironisch akzentuiert – zur unbefragten herrschaftsstabilisierenden Tatsache.
In ähnlicher Weise demaskiert Jelinek gesellschaftliche Mythologeme und Dispositive, indem sie Erika als Voyeurin und Masochistin vorführt. Es handelt sich hier um Geschlechterdispositive, die als männlich ausgestellt werden, indem der Akteur weiblich umbesetzt wird. Wenn Erika Kohut als Voyeurin Peep-Shows aufsucht, beobachtet sie durch ein Guckloch eine entkleidete, sich auf einer drehenden Scheibe räkelnde Frau. Die Peep-Show ist also

> insofern eine geschlechtsspezifische Angelegenheit, als den Geschlechtern, Mann und Frau, bestimmte, von einander abweichende Verhaltensmodi zugeschrieben werden. Es ist der Mann, der, als aktiver Part gedacht, seinen Blick auf den ihn erregenden weiblichen Körper richtet, und es ist die Frau, die (...) ihren Körper zur Schau stellt (...). Die Positionen ‚Sehendes Subjekt' und ‚Gesehenes Objekt' sind zwar umkehrbar, jedoch ändert dies nichts an der ‚vergeschlechtlichten' Struktur der Dialektik von Sehen und Gesehen-Werden. Der voyeuristische Blick ist, weil er der Verleugnung und Verschleierung einer Bedrohung dient, immer schon ein phallischer Blick, ein Blick, der jenen Mangel symbolisiert, den nur die Frau repräsentieren kann, da ihr in der symbolischen Ordnung die Funktion zukommt, Spiegel und Objekt des männlichen Begehrens zu sein. Der Voyeur besetzt damit die männliche Position des *Phallus-Habens* (...). Unter dieser theoretischen Vorgabe schließt sich eine geschlechtliche Umkehrung der Positionen ‚männlicher' Voyeur und ‚weibliches' Objekt aus. (Öhlschläger 1996, 136)

Jelinek dekonstruiert die männliche Institution Peep-Show a) durch die Einführung eines weiblichen Beobachters und b) durch die Ironisierung des traditionellen Geschlechtersymbolismus, wie er etwa in Freuds *Traumdeutung* vorliegt. Erika, die den Phallus nicht hat, verschafft ihn sich als „Extrawurst". „Erikas Täschchen, das sie zusätzlich zur Notenmappe trägt, wird von gesammelten Zehnschillingsmünzen ausgebeutelt. So gut wie nie verirrt sich eine Frau hierher, aber Erika will ja immer eine Extrawurst haben" (51). Dem grob redensartlich entidealisierten Phallus korrespondiert das expressis verbis ‚ausgebeutelte Täschchen', was das weibliche Genital (mit seiner Potenz zur Schwangerschaft) symbolisiert.[17] Dieses wiederum konterkariert als Etwas jenes ‚Nichts', das der Voyeur zu schauen wünscht, und spielt zugleich auf die lange Geschichte der Fehlbenennung der weiblichen Genitalien durch die männliche medizinische Wissenschaft an:

> Der Mann am Eingang (...) bittet ... sie gleich in seine gute Stube hinein, in der beschaulich die Lämpchen über Brüste und Fotzen hinweg glühen. Haarbuschige Dreiecke erglimmend herausmeißeln, denn das ist das allererste, worauf der Mann

> schaut, da gibt es ein Gesetz dafür. Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. Zuerst schaut er auf das Nichts, dann kommt die restliche Mutti auch noch dran. (53 f)

Das ‚Gesetz' zielt auf Freuds Theorem, auf die Folgen der Wahrnehmung des Geschlechtsunterschieds durch den Knaben, die Drohung der Kastration. [18]

Den sadomasochistischen Vertrag, der ebenfalls der Abwehr der Kastrationsangst dient, stellt Jelinek durch Umbesetzung beider Akteure als männliches Arrangement heraus. In ihrem Brief an Walter Klemmer entwirft Erika Kohut detaillierte Folteranweisungen als Liebesbedingungen.

> Sie gibt ihre Freiheit zwar auf, doch sie stellt eine Bedingung: Erika Kohut nützt ihre Liebe dazu aus, daß dieser Junge ihr Herr wird. Je mehr Gewalt er über sie erhalten wird, umso mehr wird er aber zu ihrem, Erikas willigem Geschöpf. (...) Er muß überzeugt sein: diese Frau hat sich mir ganz in die Hand gegeben, und dabei geht *er* in Erikas Besitz über. (208)

Im literarischen Muster, in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, ist es der Protagonist Severin, der seine Geliebte, Wanda, zur vertraglichen Domina macht. Gerade von der Frau gepeitscht zu werden, schützt vor der Kastration. Weiblichkeit ist die Maskerade, die verhüllt, dass die Frau den Phallus doch hat, Kastration also nicht stattfindet bzw. nicht stattgefunden hat. Auch als Domina dient die Frau dem Mann, der ihr Sklave ist.

Wenn also Erika den masochistischen Vertrag aufstellt, macht sie sich selbst zum eigentlichen Herrn der Beziehung, ‚Herrn' Walter Klemmer aber in Umkehrung der Geschlechteropposition zur Domina, zur Frau, zum Sklaven. Dieser Zusammenhang wird natürlich von Klemmer durchschaut, nämlich, „daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, ihrer niemals Herr werden kann? Indem sie bestimmt, was er mit ihr tut, bleibt immer ein Rest von ihr unergründlich" (217). Zur Frau lässt Klemmer sich nicht machen. Die Unergründlichkeit ist traditionell – ‚Gottes Wege sind wunderbar' – ein Privileg der männlichen Position. Eine Komplizierung erfährt die Umkehrung der masochistischen Situation durch das Konzept eines femininen Masochismus, der das Wesen der Frau, vor allem in der Liebe, ausmache.[19] „Erika gibt brieflich an, sie wolle unter ihm ganz vergehen und ausgelöscht sein" (217). In ihren Quälszenarien imaginiert sie also auch eine Übererfüllung ihrer feminin-masochistischen Rolle, was auf den Wunsch schließen lässt, Qual und Folter hinter sich zu lassen. In der Tat hofft Erika „inbrünstig", „daß ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt" (217). „Sag mir etwas Liebes und setze dich über den Brief hinweg, erbittet sie unhörbar" (230). Erikas Liebesprobe besteht Klemmer nicht. Mehrfach formuliert der Roman die gänzliche Dichotomisierung der Geschlechter, welche die von Erika ersehnte ‚Gegenseitigkeit' nicht zulässt (264). „Die Frau sagt hü, der Mann hott" (141). „Beide Geschlechter wollen immer etwas grundsätzlich Gegensätzliches" (142).

An der Figur des Walter Klemmer demonstriert Jelinek eine Reihe von Männlichkeitsstereotypen. Er ist verortet in den Koordinaten von Technik und Sport und damit Vertreter von instrumenteller Vernunft und Leistung. Andere Menschen wie auch der eigene Körper, insbesondere der Penis, werden ihm zu Gegenständen, Werkstücken, Bauteilen usw., die es zu handhaben bzw. in Betrieb zu nehmen gilt (178, 202). Bevorzugte Sportarten sind der Kampfsport und das gefährliche Wildwasserpaddeln, zweifellos Differenzverstärker gegenüber dem Weiblichen. Jelinek entfaltet hier die Idolisierung des gesunden, natürlichen, sauberen („Zweimal täglich duschen", 204), funktionsbereiten männlichen Körpers. Mit ihm glaubt Klemmer in ungestörter Kommunikation zu stehen und spielt ihn gegen den Geist aus:

> Ja, Klemmer horcht im Zweifelsfall immer nur auf seinen Körper, der sich nie täuscht und mit der Sprache des Körpers zu ihm und auch zu anderen spricht (...). Beim Sport sagt der Körper stets zu Klemmer, wann er endgültig genug hat und wann noch ein wenig im Reservetank vorhanden ist. Bis er sich voll verausgabt hat. Danach fühlt Klemmer sich einfach herrlich! nicht zu beschreiben, beschreibt Walter Klemmer freudig bewegt seinen Zustand. (203)

Als Konsequenz möchte er ‚den Leib' der Frau verwenden: „Wenn nötig unter Zwang" (203). Jelinek zeigt in den Selbstwidersprüchen Klemmers das autarke Verfügen über den Körper auf. Er horcht gerade nicht auf dessen Stimme als eines ‚Anderen'. Genauso schottet er sich gegenüber der ‚Anderen', Erika, ab. „Klemmer sieht sich außerstande, diese Frau zu begehren, doch seit längerem wünscht er, in sie einzudringen. Koste es, was es eben kostet, sicher Liebesworte. Erika liebt den jungen Mann und wartet auf Erlösung durch ihn" (207). Jelinek ironisiert die stereotype Entkoppelung von psychosexuellem Begehren und physiologischem Eindringen. ‚Außerstande' ist Klemmer denn auch tatsächlich, als er kurz entschlossen auf Erikas Liebesverlangen eingeht: „Er entscheidet, nicht allzuweit [ins Grüne] hinausgehen zu müssen, um etwas Neues auszuprobieren. Wissenschaftlich interessiert, wie er immer ist, bietet er an: Erika wird staunen! es an Ort und Stelle zu tun. Wozu in die Ferne schweifen? Außerdem kann er dann noch bequem um drei im Judoklub sein" (242). Es, der Liebesakt, wird metonymisch mit Wissenschaft, Sport und rationalisierter Zeitplanung verschränkt, um ihn der Kontrolle zu unterwerfen und aus dem Gefahrenfeld emotionaler Beteiligung herauszuhalten. Hier gleicht Klemmer ganz Ingeborg Bachmanns Ivan. Schonungslos bezeichnet die Erzählstimme diesen männlichen Habitus als ein „Konkordat aus Bürokratie und Gier" (175).

Der Anspruch, gegenüber Erika zum „Hochleistungsgeliebten" (239) zu werden, wird früh ironisiert. Klemmer bedarf der imaginierten Bestätigung seiner Potenz, wenn er sich – allein wie Gott der Schöpfer – zum Erzeuger der Lust der Frau berufen fühlt:

> Er denkt daran, wie er diesen Körper handhaben wird, der Fachmann, der sich von Funktionsstörungen nicht so leicht beirren läßt. Eine leicht mit Grausen vermischte Vorfreude ergreift von Klemmer Besitz. Noch schreitet Erika friedlich, aber bald wird sie vor Lust hell aufschreien! Die Lust wird er, Klemmer, ganz alleine erzeugt haben. Noch ist dieser Leib harmlos mit verschiedenen Gangarten beschäftigt, doch erst Klemmer wird den Waschgang ‚Kochen' einschalten. (202)

Klemmers Vorstellungen bestätigen, dass, wie die Männerforschung herausgestellt hat, die Idee der Beherrschbarkeit, der vollständigen Kontrolle und technischen Machbarkeit zu den tragenden Säulen heterosexueller Männerphantasien und -wünsche gehört, wobei sich diese nicht nur auf den eigenen, sondern auch auf den weiblichen Körper richten (Pohl 2004, 374). Im Hausfrauenvokabular, das sie Klemmer ironisierend zuweist, entlarvt Jelinek diese Männlichkeit als Prätention.

Die Versagensangst wird auch beschwichtigt durch die Selbstvergewisserung Klemmers, zur Norm zu gehören (216), im Kontrast zur Frau, dem „klinischen Fall" (219). Obwohl Klemmers zentrales Versagen vordergründig durch Erikas ‚phallische' Aufforderung zum Liebesakt ausgelöst wird, ist es in den Verleugnungs- und Projektionsvorgängen immer schon präsent. Die Erfahrung der Impotenz kommt einer Vernichtung gleich und löst massiv die Abwehrvorgänge aus. Der Grund für die Unfähigkeit wird projektiv der Frau zugeschoben[20] und diese schließlich objektalisiert und reduziert zum „Liebesautomat" (245), der auch auf Fußtritte nicht mehr reagiert. Schließlich steigert sich Klemmers Strategie der Entwürdigung zum Vorwurf, Erika stinke. Monoton werden die Worte ‚stinken' und ‚Gestank' wiederholt, die verachtend auf das weibliche Geschlecht zielen, ‚die Fotze', laut Pohl ein Gossenwort, das etymologisch von ‚faulen', ‚stinken' abgeleitet ist. Es handele sich dabei „um eine projektive (männliche) Weiblichkeitsphantasie, die unter negativen Vorzeichen der Neigung von Männern entspricht, den eigenen Penis unbewußt zu idealisieren und sich mit den ihm angedichteten ... Qualitäten (Größe, Härte, Ausdauer, Stärke, Kraft, Macht und Omnipotenz) zu identifizieren" (Pohl 2004, 377). Die Entmenschlichung der Frau durch die Reduktion ihres Körpers auf ein erregendes und empfangsbereites, die Männer aber zugleich bedrohendes Organ trage sadistische Züge, so Pohl (ebd.).

Sein Versagen stellt für Klemmer eine tödliche Kränkung dar und hat eine immense Entladung von Gewalt zur Folge. Die Erfahrung der Impotenz kommt einer Initiation gleich: Klemmer wird mit ihr „erwachsen" (261). Er sieht sich als ein waidwundes Jagdtier. „Daher ist Klemmer jetzt für jeden, aber auch jeden, eine potentielle Gefahr!" (254). Akte von Vandalismus und ein „grausames Vernichtungswerk" (255) an der Geliebten mit potenziell tödlichem Ausgang sind die Folge dieser Externalisierung von Gewalt. Männerforschung würde hier von Hilflosigkeit im Umgang mit Affekten sprechen; Männer hätten nicht gelernt, bei sich zu sein, innere Zustände wahrzunehmen und zu reflektieren.[21] Vielmehr bestünde „das grundlegende Verbot, sich mit der emotionalen Innenwelt zu befassen" (Walter 2000, 103). So wird Schuld projiziert und nach einem Ventil für die maßlose Wut gesucht. Erschwerend kommt die gesellschaftliche

Forderung, männliche *coolness* zu bewahren, hinzu. Diese konkretisiert Jelinek grotesk mit Klemmers Eiskaufen (leider nur „Softeis" und dazu „lauwarm und schlapp", 260)[22] und Wassertrinken: „[D]er Mann liebt es kalt" (274). In der furchtbaren Vergewaltigung Erikas bringt Klemmer sein Instrument, von dem er sagte, dass es im Grunde überhaupt nichts mit seinem übrigen Körper zu tun habe (245), in Stellung, macht das Lustorgan Penis zu einem Angriffsorgan: „Er schießt nicht über das Ziel hinaus, sondern genau ins Ziel hinein. Der sportliche Meister hat es vollbracht" (276).[23] Von den Folgen der Tat versucht er sich, hilflos, durch Verleugnung zu befreien: „Er läßt ganz bewußt nur positive Gedanken sein Hirn passieren, das ist das ganze Geheimnis seines Erfolgs. Sein Gehirn ist nämlich ein Einweg-Gehirn! Einmal gebrauchen, und dann löschen" (277).

Jelinek lässt Klemmer ungeschoren davonkommen; allerdings steht das Bild des wahnsinnig gewordenen Vaters – die ‚leere Stirn' (88) – hier als Menetekel auch über Klemmers männlicher Entwicklung. Insofern konfrontiert Jelinek am Ende einen trügerischen Komödienschluss – Klemmer wird „voll auflachend" in einer Gruppe ebenfalls lachender Studenten gezeigt (282) – mit einem Pseudo-Tragödienschluss: Auf das Ende von Kafkas *Proceß* anspielend zeigt sie uns Erika Kohut, wie sie sich ein Messer einzubohren versucht, was als Akt des Selbstopfers symbolisch tragische Schuld zu sühnen hätte. Doch Jelinek lässt es bei einer Selbstverletzung und der Rückkehr der Protagonistin zur Mutter bewenden. Den Frauen verachtenden Zug der heterosexuellen Geschlechterordnung – „eine Frau ist eine Frau" (87) –, den sie mit den verschiedensten Strategien satirisch ausstellte, führt Jelinek am Ende zum Höhepunkt, indem sie den Ausschluss des Weiblichen aus dem kulturellen Repräsentationssystem bestätigt: Die Frau sei „noch nicht einmal würdig ... Opfer zu werden. Sie kann sich weder als Täter noch als Opfer einschreiben."[24]

Die exemplarische Relektüre von Texten Haushofers, Bachmanns und Jelineks unter dem Aspekt der Behandlung der männlichen Figur ergab, dass bei allen drei Autorinnen von Anfang an Männlichkeit als eine Funktion der Geschlechterordnung im Blick ist. Bei Haushofer steht deren Konzeption als Komplementarität von Mann und Frau auf dem Prüfstand, eine Konzeption, die als Verhüllung von Asymmetrie und Hierarchie entlarvt wird. Die Aufgabe des eigenen Berufes und der eigenen Wohnung im Zuge der Heirat mit dem erfolgreichen Rechtsanwalt kommt für die Protagonistin des Romans *Die Tapetentür* einer Identitätsvernichtung gleich, was durch die Überlegungen zur Selbsttötung wie in der Tatsache der Totgeburt eines ‚schönen Kindes' symbolisiert wird. Wie dieses ist das Dreieck Vater, Mutter, Kind nicht lebensfähig, reduziert sich vielmehr analog den abendländischen Monismen auf die Figur des (Ehe-)Mannes, dem seriell Objektfrauen zur Verfügung stehen. Die in die Komplementarität eingegangene Gewalt stellen Bachmann und – auf sie referierend – Jelinek an der Unumkehrbarkeit des Geschlechtermusters im Paar Lehrer-Schülerin aus. Die ‚ältliche Lehrerin' Erika Kohut wird vom jugendlichen Klavieraspiranten Klemmer ebenso schonungslos darüber belehrt, wer in der Beziehung das Sagen hat, wie das schriftstellernde weibliche Ich in Bachmanns *Malina* durch Ivan. Wie die Monopolisierung der Macht die Herrschaft über die

Gegensätze impliziert, stellt Jelinek an Klemmer zur Schau, der sich wie ein anderer Faust, das große abendländische Genie, selbstgefällig als Ich mit Spaltungen inszeniert: „Klemmer erklärt Erika, daß in ihm zwei extreme Extreme gegeneinander kämpfen, und zwar der Sport (wettkampfmäßig) und die Kunst (regelmäßig)“ (1986, 196). Die Reduzierung vorgeblich triadischer Strukturen auf dyadische bzw. auf die Monade führt Jelinek – am Beispiel der Relation Vater-Mutter-Tochter – am konsequentesten vor. In den Beziehungen manifestiert sich eine Triangulierungsabwehr zugunsten dyadischer „Zweisamkeit“ (Jelinek 1986, 76), in welcher die Gewalt jedoch den Machtanspruch und damit die traumatische Beziehungsgenese offenlegt. Diese thematisieren alle drei Autorinnen am Missbrauch der Töchter sowie an deren Parentifizierung – und das ist der Beitrag Jelineks – durch *beide* Elternfiguren. Auch am dementen Vater muss Erika Kohut – das sei an dieser Stelle nachgetragen – mütterlich-pflegerische Handlungen vollziehen (1986, 88). Alle drei Autorinnen arbeiten somit am Aufbrechen scheinbar fester Binarismen sowie an der Erschütterung eines (phallisch-monistischen) Systems von Gegensätzen, in welchem sich die Triangulierungsabwehr verfestigt. Sie setzen damit eine Verschiebung von Bedeutung und eine Veränderung geltender Diskurse in Gang, was bei Jelinek in der Aufsprengung sprachlicher Automatismen ganz buchstäblich vor die Augen tritt.

Anmerkungen

1 Geklammerte Zitatnachweise nennen Erscheinungsjahr und Seite der Haushoferschen Erzähltexte.

2 Um die These von der intertextuellen Bezugnahme der drei Autorinnen aufeinander zu stützen, sei hier darauf verwiesen, dass Jelinek die Reihung der den Ansprüchen der Künstlerin Erika Kohut nicht genügenden Liebhaber wie folgt beschließt: „Die kümmerliche Ansammlung weißhäutiger Stubenhocker wird von einem jungen Juristen und einem jungen Gymnasialprofessor komplettiert" (1986, 76). „Keiner dieser Herren hatte je eine Pianistin daheim auf dem Kanapee sitzen gehabt" (77), mit Blick auf Bachmann ließe sich fortsetzen ‚auch keine Schriftstellerin'. „Doch beim Liebesakt bleibt keine Frau lang grandios. ... Die Frau wird hernach belogen, betrogen, gequält und nicht oft angerufen" (77) – das zielt auf das vergebliche Warten des Ichs auf Ivans Anrufe in *Malina*.

3 Noch in dem späten Roman *Die Mansarde* ist die Wut über den Verlassenden konserviert: Ihrem Ehemann wirft die Protagonistin Feigheit und Verantwortungslosigkeit vor. „Hubert hat Angst vor alten, häßlichen und kranken Leuten. Er wagt nicht, sich die Wirklichkeit vorzustellen. Indem er mich abgeschoben und verraten hat, ist er sich treu geblieben. Jetzt habe ich niedergeschrieben, was ich nie denken und schon gar nicht schreiben wollte. Abgeschoben und verraten. Sogar der Jäger fühlt sich verantwortlich, aber Hubert, der nie einen Hund schlagen würde, hat mich verraten" (1986, 123).

4 So, klassisch, Georg Simmel (1911).

5 Hubert „liebt seine Arbeit sogar, weil sie ihn davon abhält, über Dinge nachzudenken, über die er nicht nachdenken will" (1986, 71).

6 Siehe hierzu ergänzend Frei Gerlach (1988, 222 f).

7 Die geklammerten Zitatnachweise folgen der Bachmann-Werkausgabe von 1993, 3. Band: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*.

8 Wie sehr das Arbeiten mit polaren Entgegensetzungen – nach dem Muster von *femme fragile* und *femme fatale* – auch heute unreflektiert wissenschaftliche Untersuchungen strukturiert, zeigt die Typisierung von Therapeuten, die sich des Missbrauchs ihrer Patientinnen schuldig gemacht haben, in: *Sexuelle Übergriffe in Psychotherapie und Psychiatrie* (1997, 43 ff und 110 f). Dort wird dem Therapeuten nach dem „Rachetypus" der vom „Wunscherfüllungstypus" gegenübergestellt, wobei ersterer noch einmal binär ausdifferenziert wird als „Distanzierter Gott" und „Hilfsbedürftiger Messias", der Wunscherfüllungstypus hingegen eine Aufspaltung in ‚einfühlsamer Retter' und ‚bewunderter Sex-Guru' erfährt. Dass diese Oppositionen wiederum mit der Entgegensetzung von männlich/weiblich oder aktiv/passiv konvergieren, ist offensichtlich.

9 Auf Seite 273 spricht das Ich von den Russen als Vergewaltigern, ihren Taten als „ein geheiligter frommer Schrecken". Hinweise auf ein bewusst nicht erinnerbares Missbrauchstrauma finden sich mehrfach: „Ich, zum Beispiel, war sehr unzufrieden, weil ich nie vergewaltigt worden bin" (273), behauptet das weibliche Erzähl-Ich im Modus der Verleugnung, als es von den grassierenden Vergewaltigungen im Nachkriegswien berichtet. An anderer Stelle bekennt das Ich, in der Hölle (zu ergänzen: mit einem älteren Mann) gewesen zu sein. „Aber ich erinnere mich nicht" (247).

10 Siehe ergänzend Frei Gerlach (1988, 267 ff).

11 Malinas Anstellung als Staatsbeamter im Arsenal, dem Österreichischen Heeresmuseum, ist eine von den zahlreichen Anspielungen auf Haushofer (1986,

15 f) bei Bachmann (11), wodurch hier ansatzweise eine Genealogie von Männlichkeit durch die Autorinnen errichtet wird.

12 Die geklammerten Zitatnachweise folgen der Ausgabe von *Die Klavierspielerin* im Rowohlt Taschenbuch Verlag 1986.

13 Vgl. Freuds Vorlesung „Die die Weiblichkeit" (1933, 143).

14 Vgl. zu den zahlreichen die Männlichkeit Klemmers unterminierenden Namenswortspielen: „An Oberflächlichkeiten klammere sie [Erika, A. L.-K.] sich fest, doch der Mann abstrahiert und trennt Wesentliches vom Unnötigen" (119).

15 Zur Ehrgeiz-Thematik vgl. Freuds Vorlesung über „Die Weiblichkeit" (1933, 143).

16 Ebd., S. 119-145.

17 Vgl. Sigmund Freud, „Die Symbolik im Traum" (1917, 150-172).

18 Vgl. Sigmund Freud, „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds" (1925, 23 f). Dass dem Mädchen der Penis fehle, wird dem Knaben, so Freud, „wenn eine Kastrationsdrohung auf ihn Einfluß genommen hat, (...) bedeutungsvoll werden (...). Zwei Reaktionen werden aus diesem Zusammentreffen hervorgehen, die (...) sein Verhältnis zum Weib dauernd bestimmen werden: Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben."

19 Zum ‚femininen Masochismus' vgl. Sigmund Freud: „Das ökonomische Problem des Masochismus" (1924, 374 f).

20 „Klemmer kann nicht, weil er muß. Das Müssen geht von dieser Frau in magnetischen Wellen aus. Sie ist das Müssen schlechthin" (244).

21 Vgl.: „Nach außen hat er [Klemmer, A. L.-K.] ein Bild von ruhiger Zornlosigkeit geboten. Innen treten ihn seine Sinne in den Leib" (263).

22 Vgl. außerdem: Klemmer „genießt seine Kälte, diesen Eiswürfel in der Mundhöhle" (266).

23 Vgl. zu dieser Umfunktionierung des Penis vom Lust- zum Angriffsorgan die sehr erhellenden Ausführungen von Pohl über die (den sexualphysiologischen Vorgängen widersprechende) „Penifizierung der Sexualerregung" (Pohl 2004, 365-387) in den gängigen Theorien über die männliche Sexualität, etwa bei Freud. In der Zentrierung auf die äußeren Genitalien würden die an der Sexualerregung beteiligten – und potenziell bedrohlichen – Empfindungen aus dem Körperinneren verleugnet, projektiv der Frau zugewiesen und mit dem Penis als Waffe abgewehrt und bekämpft (so Pohl, bes. 370 f).

24 So Jelinek selbst in Bei und Wehowski (1984, 42). Indem sie am Schluss ihres Romans Erika Kohut mit Josef K. aus Kafkas Roman *Der Proceß* intertextuell in Beziehung setzt, übersieht Jelinek freilich, dass auch Josef K. sich nicht mehr als Opfer einschreiben kann, der traditionelle Tragödienschluss von Kafka vielmehr in ein fahles ironisches Licht gerückt wird. Siehe hierzu ergänzend die Ausführungen von Claudia Liebrand (2006, 42-45).

Literatur

Bachmann, Ingeborg (1993) *Werke*. 4 Bde. Hg. Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster. Dritter Band: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Neuausgabe. München/ Zürich: Piper.

Bachmann, Ingeborg (1983) *„Wir muessen wahre Saetze finden". Gespräche und Interviews*. Hg. Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum. München/ Zürich: Piper.

Becker-Fischer, Monika/ Gottfried Fischer (1997) *Sexuelle Übergriffe in Psychotherapie und Psychiatrie*. Unter Mitarbeit von Claudia Heyne und Günter Jerouschek. Institut für Psychotraumatologie, Freiburg i. Br. 1995. Stuttgart/ Berlin/ Köln: Kohlhammer.

Bei, Neda/ Branka Wehowski (1984) „*Die Klavierspielerin*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek". *Die schwarze Botin* 24/ 1984: 3-9 und 40-46.

Benjamin, Jessica (1988) *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller. Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Frei Gerlach, Franziska (1988) *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Geschlechterdifferenz und Literatur, 8. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Freud, Sigmund (1914) „Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse: II Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten". *Gesammelte Werke,* Bd. X (1960). Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. Hg. Anna Freud, E. Bibring/ W. Hoffer, E. Kris/ O. Isakower/ Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 125-136.

Freud, Sigmund (1916–1917) „Die Symbolik im Traum". *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke,* Bd. XI (1960). Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. Hg. Anna Freud, E. Bibring/ W. Hoffer/ E. Kris, O. Isakower. Frankfurt/M. S. Fischer Verlag, 150-172.

Freud, Sigmund (1924) „Das ökonomische Problem des Masochismus". *Gesammelte Werke,* Bd. XIII (1960). Unter Mitwirkung v. Marie Bonaparte. Hg. Anna Freud/ E. Bibring/ W. Hoffer/ E. Kris, O. Isakower. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 369-384.

Freud, Sigmund (1925) „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds". *Gesammelte Werke,* Bd. XIV (1960). Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. Hg. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 17-30.

Freud, Sigmund (1933) „Die Weiblichkeit". *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke,* Bd. XV (1960). Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. Hg. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 119-145.

Haushofer, Marlen (1955) *Eine Handvoll Leben. Roman*. Wien/ Hamburg: Zsolnay.

Haushofer, Marlen (1957) *Die Tapetentür. Roman*. Wien/ Hamburg: Zsolnay.

Haushofer, Marlen (1985) *Wir töten Stella. Novelle* [1958]. Neuausgabe. Düsseldorf: Claassen Verlag.

Haushofer, Marlen (1983) *Die Wand. Roman* [1963]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Haushofer, Marlen (1986) *Die Mansarde. Roman* [1969]. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hausen, Karin (1976) „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere' – eine Spie-

gelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben". *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas: neue Forschungen*. Hg. Werner Conze. Stuttgart: Klett, 363-393.

Horkheimer, Max/ Theodor W. Adorno (1969) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt/ M.: S. Fischer Verlag.

Jelinek, Elfriede (1970) *wir sind lockvögel baby! roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (1986) *Die Klavierspielerin. Roman* [1983]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Liebrand, Claudia (2006) „Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*". *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Bd. 5. *Schwerpunkt: Elfriede Jelinek*. Hg. Paul Michael Lützeler/ Stephan K. Schindler, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 25-49.

Nolte, Anke (1992) *Marlen Haushofer: „... und der Wissende ist unfähig zu handeln". Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*. Münster/ New York: Waxmann.

Öhlschläger, Claudia (1996) *Die unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br.: Rombach.

Olivier, Christiane (1980) *Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*. Übersetzt aus dem Französischen von Siegfried Reinke. Düsseldorf: Claassen-Verlag.

Pohl, Rolf (2004) *Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen*. Hannover: Offizin-Verlag.

Rohde-Dachser, Christa (1991) *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin/ Heidelberg/ New York: Springer.

Sacher-Masoch, Leopold von (1980) *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. Frankfurt/M.: Insel Verlag.

Schaller, Wolfgang (2000) „‚... einfach ein Unding ...'. Die Männerbilder in Haushofers Werk". *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...": Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. Anke Bosse/ Clemens Ruthner. Tübingen/ Basel: Francke, 157-175.

Simmel, Georg (1911) „Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem". Georg Simmel (1996) *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*. Georg Simmel. Gesamtausgabe, Bd. 14. Hg. Rüdiger Kramme/ Otthein Rammstedt. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 219-255.

Tauschinski, Oskar Jan (1986) „Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa". *„Oder war da manchmal noch etwas anderes?" Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik, 141-166.

Walter, Willi (2000) „Gender, Geschlecht und Männerforschung". *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. Christina von Braun/ Inge Stephan. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 97-115.