

Weiblichkeitsmythen in Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen*

Bachelorarbeit

zur

Erlangung des akademischen Grades

"Bachelor of Arts"

der Philologischen, Philosophischen und

Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der

Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Paula Klara Pankarter

aus

A - 8010 Graz

Wintersemester 2015/16

Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Die <i>Prinzessinnendramen</i> als Vermischung der Gattungsgrenzen.....	3
3 Weiblichkeitsmythen: Die Frau als tote Prinzessin.....	6
3.1 Jelineks Mythendekonstruktion: Die <i>Prinzessinnendramen</i> als künstliche Weiblichkeitsmythen.....	6
3.2 Die Mythologisierung der Frau zur Prinzessin.....	10
3.3 Die Mythologisierung der Frau zur Toten.....	13
3.4 Die tote Prinzessin als Figur ohne Ort.....	16
4 <i>Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)</i>	19
4.1 Der Tod und das Mädchen als mythologisch deformierte Figuren.....	19
4.2 Die <i>Prinzessinnendramen</i> als Odyssee der Frau und als weibliche Suche nach Erkenntnis...20	
4.3 Der Tod der Frau als Preis für die Macht ihrer Schönheit.....	22
4.4 Die Werkwerdung der Frau.....	27
5 <i>Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)</i>	28
6 <i>Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)</i>	34
6.1 Der Monolog der namenlosen Stimme (Jelineks).....	35
6.2 Dialog zwischen Rosamunde und Fulvio.....	40
7 <i>Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)</i>	45
8 <i>Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)</i>	52
8.1 Die Wand im 1. Akt: <i>Die Wand</i> im intertextuellen Kontext von Marlen Haushofers Roman <i>Die Wand</i> und Ingeborg Bachmanns Romanen <i>Malina</i> und <i>Das Buch Franza</i>	54
8.2 Das Phänomen der Wand im 2. Akt: <i>Die Wand</i> im intertextuellen Kontext von Platons Höhlengleichnis und Homers Unterweltfahrt des Odysseus.....	59
9 Fazit.....	63
10 Literaturverzeichnis.....	66

1 Einleitung

Mit *Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen*¹ inszeniert Elfriede Jelinek das Thema Weiblichkeit als einen Mythos, der die Wahrnehmung und damit auch die Position von Frauen in unserer Gesellschaft entscheidend prägt. Folgende Arbeit geht der Frage nach, welche Weiblichkeitsmythen Jelinek in *Der Tod und das Mädchen I – V* auf die Bühne bringt und was diese Mythologisierung für die Frau bedeutet. Die *Prinzessinnendramen* sollen darauf hin untersucht werden, welche Konstruktionsprinzipien dem Weiblichkeitsmythos zu Grunde liegen und welche Auswirkungen dieser Mythos auf den Status und das Verhalten von Frauen hat.

Der konkreten Textanalyse ist ein theoretischer Teil vorangestellt, auf dessen Basis die *Prinzessinnendramen* interpretiert werden sollen. Jelinek ordnet *Der Tod und das Mädchen I – V* im Untertitel explizit der Gattung der *Prinzessinnendramen* zu. Dadurch fordert die Autorin den Leser zu einer Diskussion heraus: Inwiefern handelt es sich bei den Texten um Dramen und inwiefern sind die Titelfiguren als Prinzessinnen zu bezeichnen? Diesen beiden Fragen soll im theoretischen Teil der Arbeit nachgegangen werden. Dabei wird zunächst dargelegt, dass sich Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* sowohl auf bestehende Gattungen bezieht als auch mit diesen bricht. Besonders der Bezug der *Prinzessinnendramen* auf den klassisch pyramidalen Aufbau des Dramas nach Gustav Freytag soll näher erläutert werden, da dieser den Interpretationsansatz für die Textanalyse dieser Arbeit bildet. Die fünf *Prinzessinnendramen* sollen in dieser Arbeit nicht als unzusammenhängende Serie eigenständiger Dramen, sondern als aufeinander aufbauende Akte des Gesamtdramas um den *Tod und das Mädchen* analysiert werden.

Im Anschluss an die formale Kontextualisierung werden die *Prinzessinnendramen* auf ihren Inhalt hin untersucht: Thema des Dramas um den *Tod und das Mädchen* ist der Weiblichkeitsmythos, in dem die Frau die Rolle der toten Prinzessin spielt. Um dieses Frauenbild ergründen zu können, soll zunächst Jelineks Ästhetik der Mythendekonstruktion ausgehend von Roland Barthes *Mythen des Alltags*², Jelineks Essay *Die endlose Unschuldigkeit*³ und Maria E. Brunners Studie *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*⁴ ausgeführt werden. Die *Prinzessinnendramen* werden dabei als künstliche Weiblichkeitsmythen klassifiziert und anhand von Mateusz Borowskis und Malgorzata Sugieras Forschungsarbeit *Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?*⁵ wird geklärt, zu welchem

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

2 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964.

3 Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa-Hörspiel-Essay. München 1980.

4 Brunner, Maria E.: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried 1997.

5 Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: *Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?*. In: Zittel, Claus und Holona, Marian (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung*. Beiträge zur

Zweck Jelinek diese einsetzt. Anschließend soll ermittelt werden, welche Rolle der Frau im Weiblichkeitsmythos zugeschrieben wird und vor allem, warum die Frau durch diese Rolle patriarchale Strukturen stützt. Jelinek bringt den Weiblichkeitsmythos auf die Bühne, indem sie die Titelfiguren als tote Prinzessinnen auftreten lässt. Zunächst soll danach gefragt werden, was den Mythos der Prinzessin ausmacht und anschließend geklärt werden, warum neben der Prinzessin auch die Tote eine ideale Besetzung der Frau innerhalb des Weiblichkeitsmythos darstellt. Dabei sollen insbesondere Elisabeth Bronfens Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*⁶ und Otto Weiningers misogynen Werk *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*⁷ Erwähnung finden. Zum Abschluss des theoretischen Teils soll erörtert werden, wieso die Frau in Jelineks Texten eine Figur ohne Ort ist und wieso ihre Suche nach einem eigenen Ort scheitert.

Im Folgenden sollen die fünf *Prinzessinnendramen* einer genaueren Analyse unterzogen werden. Dem *Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* wird die Funktion der Einleitung in das Drama zugeschrieben, in dem der Tod und das Mädchen dem Publikum als mythologisierte und damit deformierte Figuren vorgestellt werden. Ausgehend von der einleitenden Funktion des *Schneewittchen* und der abschließenden Funktion von *Die Wand* wird aufgezeigt, dass die *Prinzessinnendramen* sowohl die Odyssee der Frau im homerischen Sinne als auch die Suche der Frau nach Erkenntnis im platonischen Sinne erzählen. Daraufhin wird auf Grundlage einer Textanalyse des *Schneewittchen* aufgezeigt, dass diese Suche letztendlich an der weiblichen Eitelkeit scheitert: Die vermeintliche Macht ihrer Schönheit bezahlt die Frau mit ihrem Leben. Abschließend soll ausgehend von Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*⁸ aufgezeigt werden, wie Schneewittchen (die Frau) zum Werk des Todes (des Mannes) wird und dadurch den Status eines autonomen, produktiven Subjekts einbüßt. *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)* inszeniert die Existenz der Frau als Objekt des Mannes und verschärft damit den Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen. Grundlage der Textanalyse bilden Hegels Ausführungen zu dem herrischen und knechtischen Selbstbewusstsein und zu dem männlichen (menschlichen) und weiblichen (göttlichen) Gesetz in der *Phänomenologie des Geistes*⁹ wie auch Weiningers *Geschlecht und Charakter*. Hegels Vorstellung einer sittlichen Welt enttarnt Jelinek in *Dornröschen* als lächerlich anmutende Ehepropaganda. Als Peripetie markiert *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* den Punkt, an dem der Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen sich zur Katastrophe hin wendet. Der

Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern 2008.

6 Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

7 Weinger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München 1997.

8 Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 2008.

9 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig 1949.

Theatertext ist in einen Monolog und einen Dialog gegliedert, welche separat besprochen werden sollen. Während der Monolog als Jelineks Stimme identifiziert werden kann, spaltet sich die Stimme der Autorin im Dialog in eine weibliche und in eine männliche Instanz auf. *Rosamunde* beschreibt das Scheitern der Frau als eine Selbstzerstörung, deren Grund in der weiblichen Eitelkeit und dem weiblichen Opferkult liegt. Als retardierendes Moment beschreibt *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* eine Möglichkeit, wie die Frau der Katastrophe, ihrem Tod, doch noch entgehen könnte. Indem die Frau die Sprache der Mode beherrscht und als Kleidungsstück ihrer Wahl existiert, kann sie dem Tod Widerstand leisten, doch nur um ihm letzten Endes doch zu unterliegen. Die Analyse des fünften und letzten *Prinzessinnendramas*, *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, geht der Frage nach, wieso die Wand als Sinnbild für den Ausschluss der Frau aus der Gesellschaft das Mädchen in die Katastrophe, seinen endgültigen Tod, stürzt. Das Dramolett ist in zwei Akte gespalten, in denen die Protagonistinnen die Wand zu bewältigen versuchen: Im ersten Akt versuchen sie die Wand als geistigen Gegenstand zu erkennen, im zweiten versuchen sie die Wand körperlich einzunehmen und dadurch als Heimat in Besitz zu nehmen; beide Versuche scheitern. Das Phänomen der Wand soll ausgehend von den Intertexten erschlossen werden, an denen Jelinek die ‚Wand‘ in ihrem Text hochzieht. Im ersten Akt wird dem Phänomen der Wand nachgegangen, indem dargelegt wird, wie Jelinek in ihrem Text die Wände in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*¹⁰ und Ingeborg Bachmanns Romanen *Malina*¹¹ und *Das Buch Franza*¹² ineinander verschiebt und interpretiert. Im zweiten Akt soll die Bedeutung der Wand im intertextuellen Kontext von Platons Höhlengleichnis in *Der Staat*¹³ und Homers Unterweltfahrt des Odysseus¹⁴ erschlossen werden.

Abschließend wird ein Fazit gezogen, in dem die wesentlichen Aspekte des Weiblichkeitsmythos als Grund für das Scheitern der Frau zusammengefasst werden und der Frage nachgegangen wird, wozu Jelinek die Existenz der Frau als ausweglosen Kreislauf des Scheiterns inszeniert.

2 Die Prinzessinnendramen als Vermischung der Gattungsgrenzen

Obwohl die *Prinzessinnendramen* kaum als Dramen im klassischen Sinne bezeichnet werden können,¹⁵ scheint Jelinek durch die betonte Nummerierung der Stücke von *I* bis *V* ostentativ

10 Haushofer, Marlen: *Die Wand*. Hildesheim 1995.

11 Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main 2012.

12 Bachmann, Ingeborg: *Das Buch Franza*. Requiem für Fanny Goldmann. München 2012.

13 Platon: *Der Staat*. Stuttgart 1973.

14 Homer: *Odyssee*. München o.J.

15 Drama leitet sich vom Altgriechischen *dráma* ab (vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. Auflage. Stuttgart 2013. S. 147.) und meint daher

auf den klassischen Aufbau des Dramas zu verweisen. Die Nummerierung erinnert an den pyramidalen Aufbau des Dramas in fünf Akte nach Freytag. Demzufolge hätten die fünf *Prinzessinnendramen* nicht die Funktion von eigenständigen Dramen, sondern vielmehr von Akten innerhalb des Dramas um den *Tod und das Mädchen*.¹⁶

In der Forschung wird *Der Tod und das Mädchen I – V* meist nicht als einheitliches Werk, sondern als beliebig fortsetzbare Serie der Variation des altbekannten Topos *Der Tod und das Mädchen* rezipiert,¹⁷ auch deshalb, weil Jelinek die einzelnen *Prinzessinnendramen* zunächst unabhängig voneinander veröffentlichte¹⁸ und die Interpreten mit folgender Aussage (bewusst?) in die Irre führte: „Der Tod und das Mädchen III‘ ist der dritte und letzte Teil meiner ‚Prinzessinnendramen‘“. ¹⁹ Kurz nach dieser Ankündigung, die *Prinzessinnendramen* endgültig abgeschlossen zu haben, veröffentlichte die Autorin den vierten und den fünften Teil der *Prinzessinnendramen*.

Die vorliegende Arbeit versucht sich von der Forschungstradition zu lösen und die *Prinzessinnendramen* nicht als komplett voneinander unabhängige, isolierte Stücke zu analysieren, sondern die Entwicklung des Konflikts zwischen dem Tod und dem Mädchen innerhalb des

primär die Repräsentation von Handlung durch Figurenrede. Maja Sibylle Pflüger schreibt über Jelineks Dramen:

Versteht man mit Pfister unter Handlung die ‚absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwicklung‘ (Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 169.), so stellt man nicht nur fest, daß es den Dramen [Jelineks] an einer so definierten Handlung mangelt, sondern auch, daß die Autorin ‚absichtsvoll‘ die Auflösung des konventionellen Handlungsschemas betreibt. (Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek* Tübingen, Basel 1996. S. 34f).

Auch die „Einheit von Ort, Zeit und Handlung“ (Scherer, Stefan: *Einführung in die Dramen-Analyse*. Darmstadt 2010. S. 35), das Grundmerkmal eines klassisch geschlossenen Dramas, ist in den *Prinzessinnendramen* nicht eingehalten. Da es in den *Prinzessinnendramen* weder eine klare Handlung, noch ein konkreter Ort, oder eine bestimmte Zeit eindeutig zu identifizieren sind, können sie kaum als klassische Dramen bezeichnet werden.

- 16 Auf den ersten Blick scheinen die einzelnen Dramen um den *Tod und das Mädchen I – V* nicht auf einander aufzubauen, was die eigentliche Funktion von Akten untergräbt. In dieser Arbeit wird jedoch dargelegt, dass dieser erste Eindruck einer genaueren Analyse der Dramen nicht standhält. Auch wenn die konkrete Prinzessin von Drama zu Drama ihr Gesicht und ihre Geschichte wechselt, so bleibt sie als weibliche infantile Figur, die ihrem Tod begegnet doch immer die selbe. Tatsächlich ist zwischen den einzelnen *Prinzessinnendramen* durchaus ein Handlungsverlauf mit einer Spannungskurve zu identifizieren.
- 17 So versteht zum Beispiel Bärbel Lücke die *Prinzessinnendramen* klar als „Serie“ und äußert die Vermutung, dass dem fünften *Prinzessinnendrama* „mögliche weitere ‚Zwischenspiele‘ [folgen] werden.“ (Vgl. Lücke, Bärbel: *Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen III*. In: Gruber, Bettina und Preußler, Heinz-Peter (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm?. Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg 2005. S. 108.)
- 18 *Schneewittchen* erschien 1998 zunächst unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen* in *MACHT NICHTS. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbeck bei Hamburg 2004, zwischen den Stücken *Erkönigin* und *Der Wanderer*. Mit *Dornröschen* erweitert Jelinek *Der Tod und das Mädchen* zu einem Zyklus. *Dornröschen* veröffentlichte die Autorin unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen II* als drittes Stück nach *Das Lebewohl* und *Das Schweigen* in *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen*. Berlin 2000. *Rosamunde* publizierte Jelinek in *In den Alpen*. Berlin 2002. zwischen den Stücken *In den Alpen* und *Das Werk. Jackie* und *Die Wand* veröffentlichte Jelinek zunächst auf ihrer Website. Erst 2003 gab Jelinek alle fünf *Prinzessinnendramen* unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen I – V* heraus.
- 19 Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. Berlin 2002. S. 256.

gesamten Zyklus nachzuvollziehen. Daher werden in dieser Arbeit alle fünf *Prinzessinnendramen* als Akte des Dramas um den *Tod und das Mädchen* untersucht werden. Der Fokus soll vor allem auf der Frage liegen, wieso dieser Konflikt für das Mädchen in der Katastrophe, seinem Tod, endet.

Liest man die *Prinzessinnendramen* als Akte, so fungiert *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* als Exposition, die die Protagonisten, den Tod und das Mädchen, vorstellt und den Leser in den Konflikt zwischen den beiden einführt. In *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)* steigt die Spannung, indem sich der Konflikt zwischen beiden verschärft. *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* dient als Peripetie, in der das Drama um den Tod und das Mädchen seinen Höhepunkt erreicht und sich die Handlung zur Katastrophe hin wendet. *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* fungiert als retardierendes Moment, in dem die Katastrophe doch noch abwendbar scheint. Als fünftem und letztem Stück kommt dem *Tod und das Mädchen V (Die Wand)* die Funktion der Katastrophe des Konflikts zwischen dem Tod und dem Mädchen zu. Die Position legt nahe, dieses Stück als Resümee der Variation von *Der Tod und das Mädchen* zu lesen und damit *Die Wand* als Motto der *Prinzessinnendramen* aufzufassen. Der spielerisch anmutende Gestaltwechsel des Mädchens scheint zielstrebig auf die *Wand* zuzulaufen, die dem Fortgang des Stücks ein jähes Ende bereitet und der Prinzessin endgültig den Tod bringt.

Durch dieses Spiel mit den Gattungen dekonstruiert Jelinek die Vorstellung von eindeutigen Gattungszuweisungen und konstruiert mit den *Prinzessinnendramen* eine Art Zwischen-gattung. Da auch das Phänomen der Wand wesentlich durch das ‚Zwischen‘²⁰ charakterisiert ist, kann *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* als Grundgedanke der Gattung der *Prinzessinnendramen* verstanden werden. Jelinek erweitert dieses metatextuelle Spiel mit dem ‚Zwischen‘, indem sie mit den *Prinzessinnendramen* nicht nur eine neue Gattung schafft, die zwischen bekannten Gattungen steht, sondern auch, indem sie mit der Bezeichnung der Stücke als Dramolette und Zwischenspiele²¹ auf bestehende Gattungen verweist, die das ‚Zwischen‘ kennzeichnen.

Ein Zwischenspiel ist eine „komische Einlage zw. den Akten eines großen Dramas“²².

20 Eine Wand ist eine Grenze, die einen einheitlichen Raum in zwei von einander getrennte Räume teilt. Wände sind primär zweidimensional, da sie sich vor allem horizontal und vertikal ausbreiten; im Verhältnis zu diesen Koordinaten besitzen sie kaum Tiefe. Demzufolge sind sie senkrechte Flächen mit einem Vorne und Hinten. Die Wand selbst ist kein Raum, konstruiert durch ihre Präsenz aber Räume. Sie schafft ein Diesseits und ein Jenseits der Wand, ein Außen und Innen. Sie verwandelt Einheiten in Oppositionen, in Antithesen. Indem eine Wand zwischen zwei Räumen steht, verhindert sie, dass irgendjemand oder irgendetwas anderes zwischen diesen Räumen stehen kann. Hier zeigt sich die Paradoxie einer Wand: Die Wand ist das Zwischen, das das Zwischen verhindert; sie ermöglicht Orte, ist aber selbst kein Ort.

21 Vgl. Arteel, Inge: *Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013. S. 175.

22 Lexikon-Institut Bertelsmann in Zusammenarbeit mit Dr. Hans F. Müller (Hg.): *Das moderne Lexikon*.

Zwischenspiele stehen also zwischen etwas Anderem, das diesem übergeordnet ist. Aber genau dieses große Ganze, zwischen dem das Zwischenspiel steht, fehlt den *Prinzessinnendramen*, denn sie sind schließlich alle Zwischenspiele. Als Zwischenspiele sind sie ‚dazwischen‘, aber es fehlt das, zwischen dem sie stehen. Damit scheinen sie das bloße ‚Zwischen‘ zu verkörpern.²³ Die Stücke fungieren wie Wände, die von ihrer Funktion isoliert sind: Sie stehen zwischen nichts, trennen nichts, sondern sind die reine Trennung. Daher könnte man die *Prinzessinnendramen* als die isolierte, in Sprache gefasste Tiefe der Wand verstehen. Der Bezeichnung ‚Dramolett‘ haftet, wie Inge Arteel feststellt, „die Implikation der Uneigentlichkeit an. Das Suffix ‚-ette‘ bezeichnet sowohl eine diminutive als auch eine weibliche Form“.²⁴ Jelineks Bezeichnung der *Prinzessinnendramen* als Dramolette knüpft das Motiv des ‚Zwischen‘ unabdingbar an das weibliche Geschlecht und erinnert dadurch an den „U-Topos‘ des weiblichen Subjekts, das sich ‚zwischen‘ den bedeutungsvollen Akten aufhält.“²⁵

3 Weiblichkeitsmythen: Die Frau als tote Prinzessin

Titel und Untertitel verweisen darauf, dass es sich bei den Hauptfiguren der Dramen um Mädchen beziehungsweise um Prinzessinnen handelt. Alle fünf Titelfiguren sind weiblich und erfüllen damit die primäre Voraussetzung für ein Mädchen beziehungsweise eine Prinzessin. *Die Wand* stellt bezüglich ihres Geschlechts keine Ausnahme dar; durch den Feminin-Artikel *Die* wird die Weiblichkeit sogar explizit betont. Doch ist *Die Wand* nicht, wie die anderen Titelfiguren, in biologischer, sondern in grammatikalischer Hinsicht weiblich. Hinzu kommt, dass *Die Wand* literarisch gesehen ein primär weiblicher Topos ist, da viele Schriftstellerinnen, vor allem solche, die zu Ikonen des Feminismus wurden, zum Beispiel Haushofer, Bachmann und Plath, sie als zentrales Phänomen thematisieren.²⁶ Dadurch weitet Jelinek den Geschlechtsdiskurs über den biologischen Horizont hinaus.

3.1 Jelineks Mythendekonstruktion: Die *Prinzessinnendramen* als künstliche Weiblichkeitsmythen

Wie schon Titel und Untertitel erschließen lassen, ist das grundlegende Thema der *Prinz-*

Gütersloh, Berlin, München, Wien 1973. Wali-Zz, S. 436.

23 Zwischenspiel, wird auch Intermezzo genannt, was wörtlich, die ‚Pause‘ heißt. Die *Prinzessinnendramen* sind als Pausen zeitlich begrenzte Unterbrechungen eines Vorgangs, ohne dass es einen Vorgang gäbe. Sie sind die reine Unterbrechung, aber von nichts. Jelinek reaktiviert mit dem Zwischenspiel eine Gattung, die „seit dem 17./18. Jh. durch die Zwischenaktmusik verdrängt“ wurde. Damit belebt sie etwas wieder, indem sie ihm seinen Grund und seine Funktion entzieht. Denn eigentlich „sollte [das Zwischenspiel] den Schauspielern eine Ruhepause u. den Bühnenarbeitern Zeit zum Szenenwechsel geben“. (Ebd.)

24 Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I – V. *Prinzessinnendramen*. S.175.

25 Ebd.

26 Auf Haushofers, Bachmanns und Plaths literarische Auseinandersetzungen mit dem Motiv der Wand wird in dieser Arbeit noch ausführlicher eingegangen werden.

essinnendramen Weiblichkeit. Mit den Titelfiguren bringt Jelinek ‚die Frau an sich‘ auf die Bühne und stellt damit das Schicksal Weiblichkeit zur Schau. Weiblichkeit präsentiert Jelinek dem Zuschauer als einen Mythos, der Wahrnehmung und Ordnung der Gesellschaft wesentlich bestimmt. Brunner macht deutlich: „In nahezu allen Texten geht es ihr [Jelinek] nicht um die Abbildung der Realität, sondern um Trivialmythenzertrümmerung“.²⁷ Ganz im Sinne von Jelineks Ästhetik der Mythenzertrümmerung treten die Titelfiguren der *Prinzessinnendramen* nicht als realistische Frauenfiguren, sondern „als Abziehbilder geschlechtsspezifischer Trivialmythen“²⁸ auf. Borowski und Sugiera schreiben über Jelineks Vorgehen bei der Inszenierung des Frauenmythos:

Sie [die Bühne der *Prinzessinnendramen*] ist vielmehr eine Forschungsstätte, wo das rhetorische Handwerk zu ihrer Herstellung und Bezeugung analysiert wird, indem ‚hier und jetzt‘ die Entstehungs- und Wirkungsgründe des Frauenmythos gezeigt werden.²⁹

Um den Weiblichkeitsmythos in Szene zu setzen, vereint Jelinek in ihren Protagonistinnen zwei der dominantesten Imaginationen von Weiblichkeit: In den fünf Titelfiguren verschränkt sie die Figur der Prinzessin mit der des toten Mädchens. Die Dramolette verhandeln Weiblichkeit demnach an der Figur der toten Prinzessin, die den Mythos Frau in der abendländischen Kultur am anschaulichsten repräsentiert. Der Weiblichkeitsmythos, den Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* einer Analyse unterzieht, ist der, den das Patriarchat zur Fixierung der patriarchalen Ordnung geschaffen hat, wie Rita Svandrlik schreibt:

‚Seit Jahrtausenden‘ kennt also unsere Gesellschaft nur eine Männerherrschaft, in der die Männer nicht nur die Frauen von der Macht ausgeschlossen haben, sondern auch die Definitionsmacht haben: Männer bestimmen, was die Frau ist.³⁰

Es geht Jelinek also nicht darum zu zeigen, was die Frau unabhängig von jeder Kultur tatsächlich ist, sondern darum, die Frau als kulturelles und damit patriarchales Konstrukt, als Mythos und damit als deformierte Figur zur Schau zu stellen. Dieser Mythos konstruiert ein starres Bild von Weiblichkeit, aus dem die Frau sich nicht befreien kann. An den toten Prinzessinnen zeigt die Autorin, dass die Frau immer in ihrem Mythos gefangen bleibt und jeder Ausbruchsversuch aussichtslos ist. Jelinek schreibt über die Auswirkungen der Trivialmythen auf die Gesellschaft:

das läuft darauf hinaus daß der menschlichen tätigkeit dauernd enge grenzen vorgezeichnet und ins gedächtnis zurückgerufen werden innerhalb derer er sein ‚leiden‘ durchexerzieren darf ohne zu einer revolutionären veränderung zu kommen.³¹

Da die Existenz der Frau, ihr Denken und Streben, stets innerhalb des Weiblichkeitsmythos

27 Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 151.

28 Ebd. S. 148.

29 Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. S. 254.

30 Svandrlik, Rita: Patriarchale Strukturen. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013. S. 267.

31 Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 82.

verhaftet bleibt, ist ihr Schicksal von Anbeginn an von diesem determiniert; ihr stehen keinerlei Möglichkeiten offen, über sich selbst zu bestimmen und sich so zu einem autonomen Subjekt zu entwickeln. Brunner schreibt über die Konsequenz der geschlechtsspezifischen Trivialmythen: „Die absolute Unmöglichkeit von weiblicher Selbstverwirklichung signalisiert das Fehlen einer potenziellen Verwirklichungsmöglichkeit“.³² Es ist der Frau also völlig unmöglich, wie Jelinek deutlich macht, „zu einer revolutionären Veränderung zu kommen“ und damit aus ihrem permanenten Zyklus des Leidens auszubrechen.

Jelineks Mythenverständnis gründet im Wesentlichen auf das von Barthes. Dieser benennt das „eigentliche[...] Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“,³³ oder wie Jelinek es ausdrückt: Mythen „bilden eine Art von *natürlichkeitsschleim* der alles überzieht und verklebt.“³⁴ Dies bedeutet in Bezug auf den Frauenmythos, dass das Bild der Frau als ein natürliches und damit als absolutes Bild vermittelt wird und nicht als eines, das von der Geschichte des Patriarchats konstruiert wurde und daher auch veränderbar wäre. Barthes stellt fest, dass „der Mythos formal das am besten geeignete Instrument der ideologischen Umkehrung ist“.³⁵ Denn obgleich der Mythos stark motiviert, das heißt ein „System von Werten“³⁶ ist, wird er „als eine unschuldige Aussage empfunden“³⁷ und deshalb von der Gesellschaft weder kritisiert noch diskutiert. Durch den Mythos werden zufällig entstandene gesellschaftliche Strukturen als naturgegeben und deshalb als unveränderlich dargestellt. Jelinek schreibt: „der Zweck der Mäuten des Trivialbereichs ist es daher, die Welt in ihrer *unbeweglichkeit* zu halten.“³⁸ Brunner definiert den Weiblichkeitsmythos folgendermaßen:

Geschlechtsspezifische Trivialmythen sind also Aussagen, die die Rollenverteilung der Geschlechter, als Herr-Knecht-Verhältnis im Geschlechterkampf, als etwas Natürliches deklarieren, sowie die gesellschaftspolitischen und historischen Dimensionen ausblenden, das heißt die Transformationen des öffentlichen, wie privaten Verhältnisses zwischen Mann und Frau, dem Zusammenhang zwischen Rollenverteilung und Herrschaftsverhältnissen, die ökonomischen Bedingungen der Rollenverteilung, aber auch die wirtschaftlichen Interessen des Staates und der Industrie an ihr verschleiern.³⁹

Mythen festigen bestehende Herrschaftsverhältnisse, weil sie diese als „unschuldige und unbestreitbare Natur“⁴⁰ darstellen. Das Patriarchat zementiert demnach seine Herrschaft, indem es Weiblichkeit mythologisiert. Dadurch, dass die Frau im Sinne der patriarchalen Ideologie mystifiziert wird, bleibt sie selbst von der Macht ausgeschlossen und unterstützt zugleich die männliche Macht: Der Weiblichkeitsmythos macht die Frau nicht nur zu einer

32 Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 149.

33 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. S. 113.

34 Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 56.

35 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. S. 130.

36 Ebd. S. 115.

37 Ebd.

38 Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 82.

39 Brunner, Maria Elisabeth: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 156.

40 Ebd. S. 72.

Figur, die nie gegen ihre Unterdrückung rebelliert, sondern er macht aus ihr auch ein Geschöpf und damit eine Komplizin des Patriarchats. Gerade diese Komplizenschaft der Frau schält Jelinek in ihren Texten so deutlich wie kaum eine andere Autorin heraus.

Jelineks Ziel ist es, den Weiblichkeitsmythos als Mythos zu enttarnen und sich damit von ihm zu befreien. Denn Barthes stellt fest: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mystifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen.“⁴¹ Die *Prinzessinnendramen* sind genau das: Sie sind künstliche Mythen von Weiblichkeit, die Jelinek als Waffe gegen die Alltagsmythen von Weiblichkeit einsetzt.⁴² Borowski und Sugiera betonen, dass Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* „die ideologischen Grundlagen des angeblich natürlichen Frauenbildes, das in die Darstellungen der hohen und populären Kunst fest integriert ist, entlarvt.“⁴³ In den *Prinzessinnendramen* durchleuchtet Jelinek den Weiblichkeitsmythos und legt so offen, welchen Prinzipien er folgt und welche Auswirkungen er auf die Individuen hat. Dadurch, dass sie den Weiblichkeitsmythos auf die Bühne bringt, macht sie ihn zum Diskussionsgegenstand. Und sobald ein Mythos diskutiert wird, verliert er seine Wirkungsmacht, denn wenn etwas hinterfragt wird, wird es nicht mehr als naturgegeben und ewig wahrgenommen. Indem Jelinek den Weiblichkeitsmythos ins Rampenlicht rückt, versucht sie ihn zu dekonstruieren. Myung-Hwa und Cho-Sobotka schreiben über Jelineks Ästhetik der Dekonstruktion: „Die Auseinandersetzung mit etablierten gesellschaftlichen Werten und feststehenden Strukturen kommt in der Ästhetik der Dekonstruktion Jelineks zum Ausdruck.“⁴⁴ In den *Prinzessinnendramen* hebt die Autorin den Frauenmythos auf eine „analytische Ebene, welche die Bedingungen und Funktionsweisen der mythischen Repräsentation aufzudecken trachtet.“⁴⁵ Damit fordert Jelinek den Zuschauer heraus, den Mythos zu entziffern und ihn, wie der Mythologe, als eine Deformation zu rezipieren.⁴⁶

41 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. S. 121.

42 Jelineks Verflachungsästhetik orientiert sich an der des Mythos, allerdings zum Zwecke, ihn zu dekonstruieren. Denn Jelineks Texte sind als künstliche Mythen so aufgebaut wie die Mythen, die Barthes beschreibt:

Er [der Mythos] schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. (ebd. S. 131f.)

Mit ihren Texten bringt Jelinek die unbewussten Mythen des Alltags auf die Bühne des Bewusstseins. Doch begründen ihre Mythen keine glückliche Klarheit, sondern präsentieren ein auswegloses Unglück. Indem sie dem Leser die Mythen offenbart, die sein Denken und seine Wahrnehmung der Welt bestimmen, klärt sie ihn nicht nur über die Prinzipien seiner Haltung zur Welt auf, sondern provoziert ihn durch die provokante Einfachheit, die mangelnde Tiefe, die fehlende Komplexität und den Pessimismus auch zu einer Rebellion gegen diese Mythen. Ihre Texte fordern den Leser dazu heraus, sein Verhalten zu überdenken und schließlich zu ändern.

43 Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: *Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?*. S. 241.

44 Myung-Hwa, Cho-Sobotka: *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns Malina, Elfriede Jelineks Klavierspielerin und Yoko Tawadas Opium für Ovid*. Heidelberg 2007. S. 105.

45 Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013. S. 45.

46 Vgl. die Einstellung des Mythologen zum Mythos: Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. S. 111.

In den *Prinzessinnendramen* destruiert Jelinek den Frauenmythos also keineswegs – im Gegenteil – sie stellt ihn als absolut und unabänderlich dar, doch genau durch diese entschiedene Ausweglosigkeit provoziert sie den Zuschauer zur Rebellion gegen den Mythos. Da der Mythos seine Macht durch den gesellschaftlichen Gebrauch entfaltet,⁴⁷ verliert er seine Macht in dem Moment, in dem die Gesellschaft sich seiner nicht mehr bedient. Durch die analytische und überzeichnete zur Schaustellung des Weiblichkeitsmythos als künstlichen Mythos zielt Jelinek darauf ab, ihn als Mythos zu demaskieren und dadurch zu entmystifizieren. Die Autorin will bewirken, dass die Rezipienten den Weiblichkeitsmythos nicht länger als unschuldig, harmlos und selbstverständlich wahrnehmen, sondern sich seiner als patriarchales Konstrukt bewusst werden und ihn kritisch hinterfragen. Indem sie die Zuschauer über den Weiblichkeitsmythos aufklärt, versucht sie, seine Macht zu zerschlagen. Jelinek will den Zuschauer zu genau dem provozieren, was den Figuren in ihren Texten unmöglich ist: zu einer „revolutionären Veränderung“.⁴⁸

3.2 Die Mythologisierung der Frau zur Prinzessin

Den Weiblichkeitsmythos bringt Jelinek mit der Figur der Prinzessin auf die Bühne. Alle fünf Dramolette rekurren auf Prinzessinnen aus Märchen, Dramen oder der Realität. Doch dekonstruiert Jelinek ihre Schicksale dahingehend, dass keiner von ihnen eine glückliche Erlösung vergönnt ist, statt dem Prinzen begegnen sie ihrem Tod. Die Prinzessinnengeschichten, die Jelinek erzählt, enden nicht mit der märchentypischen Schlussphrase ‚und sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage‘, sondern mit dem Tod der Prinzessinnen. Jelineks *Prinzessinnendramen* erzählen die Geschichte des weiblichen Scheiterns.

Die Protagonistinnen der ersten beiden Dramolette, Schneewittchen und Dornröschen, beziehen sich auf Prinzessinnen aus Märchen der Gebrüder Grimm. Rosamunde ist eine bearbeitete Version der Prinzessin von Zypern, der Hauptfigur aus einem romantischen Drama von Helmina von Chézy. Jackie spricht als Jacqueline Kennedy Onassis, die als Ehefrau des US-Präsidenten John F. Kennedy von 1961 bis 1963 First Lady der USA war und damit eine moderne Prinzessin aus der Realität verkörpert. Die Wand ist als Motiv eine literarische Prinzessin, an der sich die Schriftstellerinnen Bachmann und Plath abarbeiten und sich damit selbst in Prinzessinnen zu verwandeln versuchen. Jelinek geht also von der konventionellen Märchenprinzessin aus und erweitert die Bedeutung der Figur schrittweise bis hin zur metaphorischen Prinzessin.

47 Vgl. „Die Menschen stehen zum Mythos nicht in einer Beziehung der Wahrheit, sondern des Gebrauchs.“ (Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. S. 133.)

48 Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. S. 82.

Die Figur der Prinzessin verkörpert die männliche Idealvorstellung von Weiblichkeit und das Wunsch- und Vorbild junger Mädchen. Rainer Wehse fasst zusammen, was die Figur der Prinzessin ausmacht: „eine Prinzessin [hat] schön, menschlich, sittsam und edel zu sein“.⁴⁹ In der Figur der Prinzessin kulminieren alle positiven Stereotype einer Frau zu einem makellosen Bild von Weiblichkeit. Die Prinzessin verkörpert das, was jede Frau sein sollte und was jede Frau sein will. Ihre Figur dient als perfektes, mustergültiges Modell von Weiblichkeit, als Richtschnur, an der Frauen gemessen werden und an der sie sich selbst messen. Je mehr eine Frau in Optik und Charakter dieser Leitfigur gleicht, umso positiver wird sie bewertet. Die Prinzessin ist demnach die Figur, die den Mythos Frau am eindeutigsten repräsentiert.

Wehse schreibt über die Figur der Prinzessin im Märchen:

Ihr Schicksal, ihre Handlungen sind jeweils auf andere, wichtige Charaktere des Märchens bezogen. Die Königstochter als isolierte Gestalt zu behandeln, hieße, lediglich äußere Kennzeichen zu beschreiben. Am häufigsten ist ihr ein Königssohn beigeordnet, vorzugsweise als Freier, der entweder auszieht, sie zu gewinnen oder aber ihr bei seiner Abenteuerreise begegnet und die Schöne am Ende der Geschichte heimführt.⁵⁰

Wehse macht damit auf einen entscheidenden Aspekt des Status der Prinzessin aufmerksam: Die Prinzessin ist keine autonome, sondern immer eine relationale Figur. Sie hat also keine eigenständige Position, sondern markiert durch ihre Präsenz lediglich die Position Anderer: Eine prächtige Tochter rechtfertigt die Herrschaft eines Königs, und führt ein Prinz eine herrliche Prinzessin zum Altar, beweist dies seine Tugend und damit seine Machtansprüche. Die Prinzessin dient demnach primär als Zierde und als Beweis für Macht. Ihre Anwesenheit rechtfertigt die Position derer, an deren Seite sie erscheint. Die Funktion einer Prinzessin ist mit der einer Krone zu vergleichen: Wer sie besitzt, darf regieren. Wie eine Krone agiert auch die Prinzessin nicht als selbstständiges Subjekt, sondern wird von den Herrschern als Zeichen ihrer Macht vorgezeigt. Demzufolge hat die Prinzessin einen Objektstatus und eine Präsentationsfunktion.

In diesem Sinne ist die Prinzessin die ideale Besetzung der Figur der Frau in Jelineks Gedankenwelt. Renata Cornejo schreibt über das Dilemma des weiblichen Ich in Jelineks Werk, das an der Figur der Prinzessin besonders gut nachzuvollziehen ist: „Die Frau ist nie Subjekt oder Individuum, sondern nur Objekt der Begierde des Mannes, die sexuelle Macht des Mannes ist das Paradigma der menschlichen Verhältnisse schlechthin.“⁵¹ Indem Jelinek die Frau stets als passives Objekt des Mannes auftreten lässt, macht sie tief verwurzelte Geschlechtervorstellungen bewusst, wie sie beispielsweise Sigmund Freud definiert. Während

49 Wehse, Rainer: Die Prinzessin. In: Früh, Sigrid und Wehse, Rainer (Hg.): Die Frau im Märchen. Kassel 1985. S. 14.

50 Ebd. S. 9.

51 Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien 2006. S. 38.

Freud dem Mann einen Subjektstatus mit einer eigenen Ich-Identität zuspricht, existiert die Frau lediglich als Objekt des Mannes. Renate Schlesier macht deutlich, dass sich Freud dafür entschied, „das Ich mit dem Mann“ zu identifizieren und „die Frau mit dem Objekt zusammenfallen zu lassen.“⁵² Freud habe dem „Ich die männliche und aktive Rolle, dem Objekt die weibliche und passive Rolle zugeteilt“.⁵³ Auch für den „größte[n] Theoretiker der Misogynie, Otto Weininger“⁵⁴ steht fest: „Es ist das Verhältnis von Mann und Weib kein anderes als das von Subjekt und Objekt.“⁵⁵ Diese geschlechtsspezifische Rollenaufteilung spiegelt sich besonders deutlich in dem Verhältnis des Prinzen zu der Prinzessin im Märchen wieder. Während der Prinz aktiv wird, um die Prinzessin zu gewinnen, bleibt die Prinzessin passives Beutegut; sie selbst handelt nicht, sondern sie dient als Preis für die Handlung des Prinzen. Die Figur der Prinzessin konstituiert sich in einem absolutem Abhängigkeitsverhältnis von zwei Männern: Ihrem Vater, dem König, dem sie ihre gesellschaftlich privilegierte Position verdankt, und dem Prinzen, der ihr als Ehemann den Fortbestand dieser Position garantiert. Während die Prinzessin zwischen der Macht ihres Vaters und der Macht ihres Ehemanns steht, ist sie selbst von der Macht ausgeschlossen. Ihre Funktion ist es, die Macht des Vaters durch die Heirat mit einem mächtigen Prinzen zu erhalten, und durch die Geburt von Nachkommen den Fortbestand der Macht ihres Ehemanns zu sichern. Der Sinn ihrer Existenz erschöpft sich in der Vorausdeutung auf die Ehe. Elisabeth Müller schreibt über die Funktion der Heirat im Patriarchat:

Die Heirat ist ein sehr wichtiger Vorgang im Patriarchat. Sie übergibt die Frau aus der Vormundschaft des Vaters in diejenige des Ehemannes. Die Frau ist eigentlich Privateigentum erst des Vaters, dann des Ehemannes.⁵⁶

Brunner fasst zusammen, was Heirat und Ehe daher für Jelinek bedeuten: „Die Heirat erscheint als Tod und die Ehe als Prozess des Sterbens.“⁵⁷ Durch die Heirat ergibt sich die Frau endgültig der Herrschaft des Mannes und macht sich damit zu seinem Objekt. Der Tod, den Jelinek meint, ist der Tod einer Existenz als ein autonomes Ich.

Da es die Funktion der Prinzessin ist, den Fortbestand der männlichen Herrschaft zu sichern, ist sie die weibliche Figur, die das patriarchale Gesetz besonders eindrücklich symbolisiert. Ihre Funktion als Garant des Patriarchats macht sie zur Komplizin der männlichen Herrschaft und zum Sinnbild eines von der patriarchalen Kultur konstruierten Weiblichkeitsbildes. Die

52 Schlesier, Renate: Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt am Main 1990. S. 115.

53 Ebd.

54 Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main 1982. S. 153.

55 Ebd. S. 391.

56 Müller, Elisabeth: Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen. München 1986. S. 103.

57 Brunner, Maria Elisabeth: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 148.

Prinzessinnendramen greifen sehr deutlich „die passive Unterstützung bestehender Machtverhältnisse durch Frauen auf und fokussieren diese unter dem polemischen Begriff der ‚Komplizenschaft‘.“⁵⁸ Borowski und Sugiera schreiben, dass

Jelinek dem Dasein einer [...] Prinzessin den Rang einer Metapher [verleiht], die das Wesentliche eines sich auf Naturgesetze berufenden Frauenmythos zusammenfasst, um überzeugend seine kulturellen und ideologischen Grundlagen sowie seine Folgen für das Individuum aufzudecken.⁵⁹

Das Dasein einer Prinzessin ist von Anbeginn an von Männern bestimmt und auf diese ausgerichtet, es dient der Fixierung ihrer Macht. An den Protagonistinnen der *Prinzessinnendramen* zeigt Jelinek, dass die Frau ihre Mythologisierung zur Prinzessin mit ihrem Leben bezahlt.

3.3 Die Mythologisierung der Frau zur Toten

Jelinek bezeichnet ihre Protagonistinnen durch die Titelgebung jedoch nicht bloß als Prinzessinnen, sondern zugleich auch als Mädchen,⁶⁰ die ihrem Tod begegnen. Die Namen der Prinzessinnen erscheinen als Substitution des Titels *Der Tod und das Mädchen*. Damit verkörpern die Titelfiguren in ihrer Person keineswegs bloß das Mädchen, sondern genauso auch den Tod, den sie erleiden. Der spezifische Name erscheint als Fleisch gewordene Synthese des Todes mit dem Mädchen. Arteel schreibt: „Die fünf Texte inszenieren die tödliche Verschränkung von Weiblichkeit, Gewalt und kreativem Akt.“⁶¹

Der Tod und das Mädchen ist ein altbekanntes, in der Kunst beliebtes und daher viel thematisiertes Motiv.⁶² Edgar Allan Poe schreibt sogar: „der Tod einer schönen Frau ist fraglos der dichterischste Gegenstand auf Erden“⁶³. Indem Jelinek in ihren Prinzessinnen den Topos Weiblichkeit mit dem des Todes verschränkt, verweist sie auf die enge Verknüpfung dieser beiden Topoi, welche den Frauenmythos entscheidend prägt. Bronfen zeigt in ihrer Studie *Nur über ihre Leiche*, dass Weiblichkeit und Tod in unserem kulturellem Verständnis so dicht ineinander verwoben sind, dass „weiblicher Tod“ als „Pleonasmus“⁶⁴ bezeichnet werden kann. Die „Gleichsetzung von Weiblichkeit mit dem Tod“⁶⁵ führe so weit, dass im westlichen Kulturkreis das Weibliche „als ‚Schoß-Grab-Heimat‘ [...] auf ambivalente Weise [als] ein Ort

58 Christa Güntler, Moira Mertens: Frauenbilder. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013. S. 272.

59 Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. S. 244.

60 Durch die Bezeichnung der Prinzessin als Mädchen betont Jelinek das Infantile dieses Typus Frau: Als Mädchen erscheint die Frau unerfahren und naiv.

61 Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen. S. 175.

62 *Der Tod und das Mädchen* ist zum Beispiel auch der Titel eines Bilds von Hans Baldung Grien (1517), eines Gedichts von Matthias Claudius (1775) und eines Kunstlieds von Franz Schubert (1817), was zeigt, wie alt dieses Motiv ist und dass es in den verschiedensten Kunstgattungen thematisiert wird.

63 Poe, Edgar Allan: Die Methode der Komposition. In: Der Rabe. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt am Main 1992. S. 39.

64 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. S. 321.

65 Ebd. S. 95.

des Todes⁶⁶ verstanden wird.

Bronfen beschreibt die Figur, an der sich am eindrucksvollsten nachvollziehen lässt, wie „der Tod in der kulturellen Konstruktion von Weiblichkeit am Werk“⁶⁷ ist, als Frauentypus, bei dem

physische Schwäche, Selbstopfer und Selbstverleugnung bis hin zur schieren Materialität des in der Abwesenheit schwindenden Körpers, als Beweis physischer und geistiger Reinheit dienen und als Verkörperung von Phantasien einer masochistischen Wendung des Todestriebes nach innen aufgefasst werden kann, die in Selbstnegation und Selbstvernichtung resultiert.⁶⁸

Genau diesen Frauentypus bringt Jelinek mit ihren *Prinzessinnendramen* auf die Bühne: Den Typus der ‚femme fragile‘, das Spiegelbild der ‚femme fatale‘, der Jelinek in ihrem *Königinnendrama*⁶⁹ *Ulrike Maria Stuart* eine Stimme gibt. Die ‚femme fragile‘ verkörpert die leidende, kranke, sterbende Frau, die bereits auf der Schwelle zum Tod, kaum mehr von dieser Welt ist. Sie ist zu schwach für eine irdische Existenz, das Leben droht sie jeden Augenblick zu zerbrechen, so zart und verletzlich ist sie.⁷⁰ Die ‚femme fragile‘ kennzeichnet eine „Sehnsucht nach dem Tod eine ‚masochistisch‘ gegen das Selbst gerichtete Gewalt, eine totale Unterwerfung unter die Gesetze der Kultur“.⁷¹ Sie erscheint als masochistisches Opfer, das sich bis in den Tod hinein quält und Lust am Leiden empfindet.

In diesem Sinne verkörpert die ‚femme fragile‘ das weibliche Prinzip des Masochismus, welcher den Objektstatus der Frau zementiert, wie Weininger nachvollziehen lässt. Weininger erklärt die Gewalt zur Spiegelfläche zwischen der weiblichen und der männlichen Sexualität: „M [hat] in sexueller Beziehung das Bedürfnis [...] anzugreifen (im wörtlichen und im übertragenen Sinne), W das Bedürfnis, angegriffen zu werden“.⁷² Die männliche Aktivität und die weibliche Passivität definiert Weininger damit im Kontext der Vergewaltigung, nur dass die sexuelle Gewalt von beiden Seiten gewollt wird; Sexualität ist einvernehmlicher Krieg zwischen den Geschlechtern. Das Objekt Frau ist aufgrund seiner fortwährenden Sexualität⁷³

66 Ebd. S. 99.

67 Ebd. S. 298.

68 Ebd. S. 312.

69 Es bleibt abzuwarten, ob Jelinek ihr *Königinnendrama. Ulrike Maria Stuart* wie die *Prinzessinnendramen* zu einer Serie ausweitet, oder ob *Ulrike Maria Stuart* die einzige Verkörperung weiblicher Macht in Jelineks Werk bleibt. Ist die Existenz der Frau als Königin ein individuelles Einzelschicksal, oder kann die Königin, wie auch die Prinzessin, unendlich viele verschiedene Gesichter annehmen? Indem Jelinek *Das schweigende Mädchen* zusammen mit dem *Königinnendrama Ulrike Maria Stuart* veröffentlicht, wirft sie die Frage auf, ob auch die Figur der Beate Zschäpe als Königin verstanden werden kann. Wäre das der Fall, würde Jelinek weibliche Herrschaft als Terrorismus einer Ideologie definieren. Damit würde sie ihren Begriff der Herrschaft vom Geschlecht lösen und als die gewaltsame Durchsetzung einer Ideologie bestimmen; sei es die Ideologie des Patriarchats, des Kommunismus oder des Nationalismus.

70 Bronfen schreibt zu dem Typ der ‚femme fragile‘: „Die leidende und kranke weibliche Invalide, an selbstverachtender Entkräftung sterbend, kann [...] als die perfekte Vertreterin der Frau als Christusgestalt aufgefasst werden.“ (Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. S. 312.)

71 Ebd.

72 Ebd. S. 111.

73 Vgl. Ebd. S. 115.

und „Leichtigkeit und Willigkeit der Gesamtanlage“⁷⁴ dabei immer bereit, sich dem Mann zu unterwerfen. Die Frau will vergewaltigt werden, weil die Vergewaltigung ihrem Wesen entspricht und ihrem Dasein Berechtigung verschafft. Weininger schreibt:

Die Frau will nicht als Subjekt behandelt werden, sie will stets und in alle Wege – das ist eben ihr Frau-Sein - lediglich passiv bleiben, einen Willen auf sich gerichtet fühlen, sie will nicht gescheut noch geschont werden, sie will nicht geachtet sein. Ihr Bedürfnis ist vielmehr, nur als Körper begehrt, und nur als fremdes Eigentum besessen zu werden. Wie die bloße Empfindung erst Realität gewinnt, indem sie begrifflich, d.h. Gegenstand wird, so gelangt das Weib zu seinem Dasein und zu einem Gefühle desselben erst, indem es vom Manne oder vom Kinde, als dem Subjekte, zu dessen Objekt erhoben wird, und so eine Existenz geschenkt erhält.⁷⁵

Weininger zufolge erhält die Frau ihre Existenzberechtigung, indem sie Objekt des Mannes wird. Sie will als Körper in Besitz genommen und damit zum Gegenstand werden. Der aggressive Umgang mit dem Besitztum Frau ist von der Frau erwünscht. Sie will nicht respektvoll als Subjekt behandelt, sondern unterworfen, missachtet und gedemütigt werden.

Weiningers Ausführungen machen deutlich, dass die Opferrolle, die Jelineks Prinzessinnen einnehmen, die patriarchale Ordnung stützt. Denn die Idealisierung der weiblichen Opferrolle begründet den Mythos der Frau als Masochistin und bestimmt sie damit als Objekt der Gewalt. Indem der Frau die Rolle des masochistischen Opfers zugeteilt wird, wird die Unterdrückung der Frau als Wunsch der Frau mehr als gerechtfertigt. Brunner stellt fest:

Der Tod als lebenslänglicher Zustand markiert die weibliche Existenz als heterogene und andere, und ist so die Konsequenz der strukturellen patriarchalen Gewalt, also zugleich deren Ergebnis wie auch deren Bedingung.⁷⁶

Der Mythos des weiblichen Opfers ist also nicht nur ein Symptom des Patriarchats, sondern konstituiert die patriarchale Ordnung entscheidend mit. Wie die Prinzessin, so macht sich also auch die Frau als Opfer zur Komplizin des Patriarchats.

Der dekadente Frauentyp der ‚femme fragile‘⁷⁷ wird bis zur Leiche pathologisiert. Als Leiche wird die Frau zum Opfer schlechthin und zum Symbol der Passivität und Schwäche. Christa Güntler und Moira Mertens schreiben:

Der Titel des Dramenzyklus *Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen* (1999-2003) verschränkt den Topos des gepeinigten Mädchens mit dem der Prinzessin und verweist auf Weiblichkeitsbilder, die das Stereotyp weiblicher Ohnmächtigkeit tradieren.⁷⁸

Neben der Frau als Prinzessin stellt die weibliche Leiche eine weitere Idealvorstellung von Weiblichkeit dar: die der völligen Passivität und blanken Körperlichkeit der Frau.

Misogyne Theorien begründen den Ausschluss der Frau aus der Gesellschaft mit dem Materialstatus der Frau. So definiert Weininger die Frau als bloße Materie: „das Weib ist

74 Ebd. S. 111.

75 Ebd. S. 391f.

76 Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 149.

77 Vorbild für die ‚femme fragile‘ ist Ophelia oder die Figur der tuberkulosekranken Aristokratin, die in der Literatur der Jahrhundertwende eine enorme Konjunktur erlebte.

78 Güntler, Christa und Mertens, Moira: Frauenbilder. S. 275.

nichts, es ist Materie.”⁷⁹ Die Dichotomie zwischen Natur und Kultur wird mit der zwischen Frau und Mann identifiziert: Demzufolge verfügt die Frau, im Gegensatz zum Mann, über keinerlei geistige Fähigkeiten, sondern existiert nur als Körper und damit als bloße Materie. Dies gilt als Rechtfertigung, der Frau keine Macht zu überantworten und sie aus der Kultur und der Geschichte auszuschließen. Eine Tote hat keinen Willen, keine Stimme und demnach keinen Subjektstatus. Bronfen schreibt:

Der tote Körper ist in der passiven, horizontalen Position, hingestreckt und gestürzt, während der Überlebende aufrecht steht, durchdrungen von einem Gefühl der Überlegenheit. Folglich ist die Leiche weiblich, der Überlebende männlich.⁸⁰

In der Beziehung des Überlebenden zur Leiche kulminieren die Vorstellungen des Mannes als Subjekt und der Frau als Objekt. Die Leiche ist nur physisch präsent, als Körper, der betrachtet und berührt werden kann, sie ist Objekt der Anschauung. In Gestalt der Leiche erfüllt sich die schiere Materialität des Körpers und die absolute Ohnmacht der Frau am eindrucklichsten.

3.4 Die tote Prinzessin als Figur ohne Ort

Bronfen erklärt, wieso das Motiv der toten Frau so fest in unser kulturelles Gedächtnis eingepägt ist: „die Frau [...] [kennzeichnet] die Ermangelung eines festen Ortes [...]: ein unheimliches Wechseln der Positionen, ein Schwinden und eine Absenz innerhalb der Repräsentation, wie auch ein Überflüssiges.”⁸¹ Da die Frau in der patriarchalen Kultur keinen Ort hat, wird sie im Jenseits verortet, jenseits des Mannes, sowie jenseits der Möglichkeit einer Definition. Durch die Lokalisation der Frau im Jenseits wird sie zum Symbol für das Jenseits. Bronfen schreibt: „Inmitten dieses aporetischen rhetorischen Sprachgebrauchs ist die Position der Frau analog jener des Todes.”⁸² Allerdings erklärt die Bestimmung der Frau als Tote nicht nur ihre jenseitige Position, sondern rechtfertigt und besiegelt diese auch, wie Cornejo klar macht:

Die sich in der abendländischen Philosophie wiederholende Konnotation der Frau mit dem ‚Unterirdischen‘, ‚Unbewussten‘, ‚Dunklen‘ und ‚Irrationalen‘, hat einerseits die Verdrängung, Ausschluss, Fernhalten der Frau als Manifestation und Repräsentation der männlichen Macht zufolge, andererseits dient sie zur Rechtfertigung dieses permanenten Ausschließens der Frau aus der Geschichte und damit aus dem Prozess der Subjektwerdung. Die Frau wird als subjekt- und geschichtsloses Wesen entworfen, sie ist, aber sie kann nicht werden.⁸³

Für Jelinek ist die Frage nach der Existenz der Frau daher immer eine Frage nach dem Ort der Frau. Denn erst, wenn man irgendwo sein kann, kann man sein. Solange der Frau kein Platz in der Gesellschaft zugestanden wird, kann sie auch nicht in der Gesellschaft existieren: Die Lokalisierbarkeit ist die Voraussetzung für das Sein. Den Ausschluss der Frau aus der Gesell-

79 Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. S. 393.

80 Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche*. S. 98.

81 Ebd. S. 303.

82 Ebd.

83 Cornejo, Renata: *Das Dilemma des weiblichen Ich*. S. 19.

schaft bringt Jelinek mit ihrer berühmten These „Die Frau hat keinen Ort“⁸⁴ auf den Punkt. Indem die Titelfiguren als Mädchen beziehungsweise als Prinzessinnen erscheinen, werden sie als uneigentlich charakterisiert und in einer Zwischenposition verortet. Ein Mädchen befindet sich noch im Wachstumsprozess, es ist noch unfertig, unreif. Prinzessinnen stehen zwischen ihrem Vater, dem König, und dem Prinzen, ihrem Ehemann; zwischen der männlichen Macht und der eigenen Ohnmacht. Mädchen und Prinzessinnen sind noch nicht das, auf was ihre Existenz hinstrebt. Indem die Protagonistinnen in den Stücken weder zur Frau noch zur Königin werden, stecken sie in dieser Zwischenposition fest, sie bewohnen eine Art Unort. Wenn man dies auf den Topos der Wand bezieht, könnte man zu dem Schluss kommen, dass die Titelfiguren in der Wand feststecken.⁸⁵

Diese Positionierung der Prinzessin in einem Zwischenreich spiegelt sich auch im Textbild wieder. Nach dem Haupt- und Untertitel des Buches findet sich im Innenteil ein Inhaltsverzeichnis, welches die einzelnen *Prinzessinnendramen* auflistet und betitelt. Die Titelgebung dieser Stücke ist zwiespältig, denn sie veranlasst zu zwei unterschiedlichen und sich scheinbar gegenseitig ausschließenden Lesarten: Einerseits sind die Stücke durchnummeriert, andererseits hat jedes Stück einen, allerdings geklammerten, individuellen Namen. Die seriell wirkende anonyme Durchnummerierung der Stücke nimmt dem einzelnen Stück seine spezifische Individualität und Autonomie, wodurch der Leser dazu aufgefordert wird, die einzelnen Stücke nur als Bestandteile einer scheinbar unendlich erweiterbaren Serie zu rezipieren; als beliebige Varianten der Konstellation von *Der Tod und das Mädchen*. Doch zugleich steht hinter jeder dieser Zahlen der Name der jeweiligen Protagonistin, deren Einzelschicksal Thema des jeweiligen Stücks ist. Diese weiblichen Hauptfiguren geben dem abstrakten Topos von *Der Tod und das Mädchen* ein konkretes Gesicht und damit eine individuelle Identität. Indem Jelinek den *Prinzessinnendramen* bewusst diese Zwiespältigkeit einschreibt, scheint sie den Rezipienten dazu aufzufordern, sich eben nicht zwischen diesen beiden Lesarten für eine zu entscheiden, sondern dieses ‚Zwischen‘ selbst zu lesen.

Die personifizierte subjektive Lesart erscheint jedoch nicht gleichwertig mit der seriellen, denn die Namen der Titelfiguren sind nur in Klammern gesetzt, was ihre bloß fakultative Funktion signalisiert; die jeweilige Protagonistin im Titel zu nennen ist nur eine Option, man könnte ihren Namen auch weglassen. Neben dieser Suggestion von Unwichtigkeit der einzelnen Frau in ihrer Geschichte, wirken die Klammern auch wie Wände, zwischen denen die Protagonistin gefangen ist. Durch diese wird es ihr verweigert, über ihre eigene Identität

84 Vgl. Kaplan, Stefanie (Hg.) unter Mitarbeit von Götsch, Anna und Teutsch, Susanne: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien 2012.

85 Damit erinnert Jelinek sowohl daran, dass die Wand ein spezifisch weibliches Thema ist, als auch an ihre These, die Frau habe keinen Ort. (vgl. Güntler, Christa und Mertens, Moira: Frauenbilder. S. 272.)

hinaus zu blicken oder darüber hinaus zu wirken; sie ist fest in dem jeweiligen Stück, ihrem eigenen Schicksal eingeschlossen. Die Klammern fungieren als feste Grenzen, die das Reich markieren, in dem die Prinzessin sich bewegt. Denn die einzelnen Stücke sind inhaltlich wie formal klar voneinander abgetrennt. Es bestehen weder Zusammenhänge, noch konstruktive Wechselwirkungen zwischen den Stücken. Jedes Stück behandelt ein anderes Thema, gemeinsam ist ihnen nur die Weiblichkeit der Titelfigur und der Tod, den diese erleidet; wobei der Tod weniger als ein physischer Tod, denn als ein Scheitern des eigenen Seins zu verstehen ist. Zudem sind alle Stücke durch Leerseiten klar voneinander abgegrenzt. Diese fungieren wie die Klammern als Visualisierungen der Wand im Textbild. Durch die Leerseiten wirken die Stücke einsam und verloren. Die Titelfiguren unterstützen sich gegenseitig nicht; sie sind Einzelkämpferinnen, die ihrem Tod allein gegenüber treten.

Aber nicht nur die Uneigentlichkeit der Figuren, sondern auch ihre Existenz als Tote verweist auf ihre Ortlosigkeit. Arteel schreibt: Den fünf *Prinzessinnendramen* ist

gemeinsam, dass sie sich auf ironische und sarkastische Weise mit der Abwesenheit der Frau als bedeutungstiftendem Subjekt in der westlichen Gesellschaft auseinandersetzen: Hier sprechen Frauen, die sich vergeblich darum bemüht haben, ein bedeutungsvolles weibliches Leben zu entwerfen. Der Ort, aus dem diese Frauen nun sprechen, ist die Nachwelt der Untoten: Wir hören den Frauen bei ihrem ‚eigenen Nachruf‘ (Neuenfeld 2005. S.147) zu.⁸⁶

Die Prinzessinnen sprechen als Untote aus der Unterwelt und sind damit im wahrsten Sinne „sprechende[...] Kadaver“,⁸⁷ wie Barthes die Deformation von Sinn durch den Mythos bezeichnet. Jelineks untote Prinzessinnen können als Frauengestalten identifiziert werden, die durch den Mythos deformiert sind. Mertens stellt fest, dass Jelinek mit dem Einsatz von Untoten das Ziel verfolgt, „das gesellschaftlich Verdrängte, das immer wieder als untotes Relikt an die Oberfläche steigt, zu erinnern.“ Sie versucht damit, „das Unsagbare und Unheimliche sprachlich aus dem Vergessen herauszulösen“.⁸⁸ Die Mythologisierung der Frau zum Objekt des Mannes macht die Frau stumm. Indem Jelinek den Toten eine Stimme gibt, bringt sie den Unort, das Verdrängte, zur Sprache und damit ins Bewusstsein der Zuschauer. Mit ihren toten Prinzessinnen rückt sie den Frauenmythos ins Rampenlicht und deckt dabei die Konstruktions- und die Deformationsprinzipien des Mythos auf. Durch die Identifikation der Frau als Tote verweist Jelinek zudem auf die Gewalt, die den Tod der Frau verursacht, wie Mertens feststellt:

Jelineks *Prinzessinnendramen* erweisen sich als Interventionen des identitätsstiftenden Begriffs der Prinzessin. Neben dem Vorwurf, im Trivialmythos der Prinzessin werde die patriarchale Ordnung rehabilitiert, wird Jelineks Kritik schwerwiegend, wenn ihre Prinzessinnen Untote sind. Die wiedergängerische tote Körperlichkeit versinnbildlicht die ungeklärte Gewalt, der die Frauen zum Opfer gefallen sind, und weist die Prinzessinnen als Ungewordene aus, die in einer Symbolischen Uneindeutigkeit zwischen Mythos und

86 Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I – V. *Prinzessinnendramen*. S. 175.

87 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. S. 117.

88 Mertens, Moira: Untote. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013. S. 292.

Realität verbleiben.⁸⁹

Die Existenz der Prinzessinnen als Tote in der Unterwelt kennzeichnet die Unmöglichkeit einer Entwicklung. Dieser starre, statische Zustand, in dem Jelineks Prinzessinnen gefangen sind, spiegelt sich auch in der zyklischen Struktur der einzelnen *Prinzessinnendramen* wieder: In jedem Dramolett versucht die jeweilige Prinzessin, aus ihrem Stück, ihrem Schicksal, auszubrechen und darüber hinaus eine Wirkung zu entfalten, doch dieser Befreiungsversuch scheitert jedes Mal. Auch wenn die Prinzessin immerzu ihr Gesicht wechselt, bleibt sie doch ewig das Mädchen, das seinem Tod begegnet. Jelinek zeigt damit, dass „das weibliche Leben, ein ständiger sinnlos anmutender Kreislauf [ist], woraus es kein Entrinnen gibt“.⁹⁰ Lücke benennt die Frage, die die *Prinzessinnendramen* stellen:

„Todesarten des (weiblichen) Denkens?“ [...] könnte ein thematischer Aufriss (als Frage) für alle diese Zwischenspiele sein, wenn man sie (auch) als Geschichte des weiblichen Denkens lesen möchte, gleichsam als Ergänzung – Supplement – einer ganz und gar männlich markierten Philosophiegeschichte.⁹¹

Jelinek inszeniert mit *Der Tod und das Mädchen I – V* den vergeblichen Versuch der Frau, in einer patriarchalen Gesellschaft und Denkweise zu einem eigenen Sein zu gelangen und das bedeutet vor allem auch, einen eigenen Ort, eine Heimat zu finden. Ein Versuch, der zum Scheitern verurteilt ist, weil er sich innerhalb der patriarchalen Kultur vollzieht. Diese patriarchale Kultur erinnert Jelinek durch intertextuelle Strategien: Die Prinzessinnen bewegen sich in Märchen, die von Männern verfasst wurden und sprechen Texte aus der Philosophie und Psychologie, die Männer schrieben. Deshalb läuft die Suche der Frau nach einer eigenen Existenz letzten Endes auf eine Wand zu, die einerseits die Vergeblichkeit und Ausweglosigkeit dieser Suche symbolisiert und zugleich die Wand zwischen den Geschlechtern darstellt, an der die Frau in einer von Männern konstruierten Welt, zwangsläufig scheitern muss. Mit den *Prinzessinnendramen* erzählt Jelinek die Geschichte einer weiblichen Odyssee. Das Drama um den Tod und das Mädchen beschreibt eine Irrfahrt, in der die Frau verzweifelt nach einer Heimat, einem eigenen Ort sucht, doch anstatt dieser findet sie den Tod. Damit zeigt Jelinek, dass die Geschichte der Frau eine Geschichte des permanenten Scheiterns, der ewigen Heimatlosigkeit ist.

4 Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)

4.1 Der Tod und das Mädchen als mythologisch deformierte Figuren

Jelinek führt in den Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen ein, indem sie das

89 Güntler, Christa und Mertens, Moira: Frauenbilder. S. 275.

90 Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. S. 148.

91 Lücke, Bärbel: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. S. 108.

Mädchen in Gestalt Schneewittchens auftreten lässt und den Tod in Gestalt eines Jägers. Lücke schreibt zu dieser Verkörperung der beiden Titelfiguren:

Mit der Transformierung vom Märchen zum Mythos wird auch die in den Text eingeschriebene Differenz von weiblich und männlich einem Prozess der Mythisierung unterzogen und damit gleichsam ontologisiert: Denn das ‚Mädchen‘ Schneewittchen begegnet dem ‚Jäger-als-Mann-als-Tod‘. Diese Differenz ist damit nicht nur markiert durch die Zuschreibung der Macht an die Kategorie /männlich/, sondern ebenso durch die von Ohnmacht an die Kategorie /weiblich/ ⁹².

Borowski und Sugiera betonen, dass „der erste Teil eine einführende Rolle [spielt], indem er am deutlichsten die Problematik des ganzen Zyklus darstellt und die Konstruktionsregeln der weiteren Zyklusteile auslegt.“⁹³ Beide Figuren sollen der Regieanweisung zufolge nicht von leibhaftigen Schauspielern verkörpert werden, sondern von „Zwei riesige[n], popanzartige[n] Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind [...] die Stimmen kommen, leicht verzerrt, aus dem Off.“ (S. 9) Durch diese Regieanweisung betont Jelinek die Künstlichkeit dieser Konstellation. Borowski und Sugiera stellen fest, dass *Schneewittchen* „eine Installationspoetik zugrunde“⁹⁴ liegt. Die Begegnung zwischen dem Tod und dem Mädchen ist keine natürliche, sondern eine vom patriarchalen Mythos konstruierte. Indem Jelinek auf die Gemachtheit der Figuren verweist, hebt sie hervor, dass es sich bei ihnen um manipulierte Materie handelt, denn, wie Jelinek schreibt: „nur aus manipulierter materie (materie für eine angemessene mitteilung bearbeitet) kommt mütische aussage.“⁹⁵ Die Bestimmung der Figuren als Popanze identifiziert sie als mythologisch deformierte Figuren, die Mythos aussprechen und damit reproduzieren. Was die beiden Figuren sprechen und tun ist also Mythos. Jelinek schreibt über Mythenkonformität: „alles ist gleichgemacht erstarrt zur geste.“⁹⁶ Dadurch, dass „die Stimmen [...] leicht verzerrt aus dem Off“ (S. 9) kommen, lässt die Autorin Sprecher und Sprache auseinanderfallen und akzentuiert so, dass mythenkonforme Sprache „enteignete Rede“⁹⁷ ist, also nicht von den Sprechern selbst stammt, sondern von den Herrschaftsinstanzen, die den Mythos konstruiert haben und damit das Ziel verfolgen, das Verhalten der Masse in „genau vorbestimmte richtungen [zu] lenken.“⁹⁸

4.2 Die *Prinzessinnendramen* als Odyssee der Frau und als weibliche Suche nach Erkenntnis

Schneewittchen, als Personifikation der Schönheit, stellt sich dem Publikum als „Wahrheitssucherin“ (S. 9) vor. Sie befindet sich auf einer Expedition im Wald, auf der Suche nach der

92 Ebd. S. 112f.

93 Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. S. 249.

94 Ebd. S. 248.

95 Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 49.

96 Ebd. S. 74.

97 Johanning, Antje: KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. Dresden 2004. S. 203.

98 Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 55.

Wahrheit, die sie bei den Zwergen zu finden glaubt: „Jetzt gehe ich durch die Krümmungen und Biegungen des Waldes schon seit Ewigkeiten, und was finde ich nicht? Zwerge!“, (S. 9) klagt sie. Anstatt auf die Wahrheit trifft Schneewittchen auf den Tod in Gestalt eines Jägers⁹⁹. Diese Begegnung des Mädchens mit ihrem Tod inszeniert Jelinek im Sinne Heideggers „als ständig vorkommendes Begegnis“,¹⁰⁰ wodurch sich das Sein des Mädchens als ein Sein zum Tode im heideggerschen Sinne erfüllt.

Der Jäger merkt sogleich an: „Ist es möglicherweise die Irre, in die Sie gehen?“ (S. 10) Antje Johanning stellt fest, dass „die Suche nach dem (richtigen Weg) zu einem wichtigen Motiv“¹⁰¹ von *Der Tod und das Mädchen I* wird. Schneewittchen befindet sich auf einer ewig langen Irrfahrt und wird dadurch als weibliche Odysseus-Figur inszeniert. Liest man den *Tod und das Mädchen* als einheitliches Werk, das den Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen entfaltet, werden die Dramen um die Prinzessinnen als weibliche Odyssee erkennbar. Denn am Ende des Zyklus in *Die Wand* wird die Unterweltfahrt des Odysseus verlesen, wobei sechs Mal die Worte „Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.“ (S. 141) gesprochen werden. Dem Zuschauer der *Prinzessinnendramen* wird zum Ende also deutlich gemacht, dass er Zeuge einer Odyssee war, allerdings keiner männlichen Odyssee, wie in der abendländischen Tradition üblich, sondern der Odyssee der Frau. Mit dem Geschlecht ändert sich auch der Ausgang dieser Odyssee: Anders als den Mann, führt die Odyssee die Frau nicht nach Hause, sondern in die Unterwelt.¹⁰² Denn Jelinek lässt ihre *Prinzessinnendramen* mit der Unterweltfahrt enden. Anders als Odysseus, wird der Frau in der Unterwelt keine Heimreise prophezeit. Denn ohne Ort hat die Frau auch keine Heimat (in der abendländischen Kultur), zu der sie zurückkehren könnte. Anstatt gewappnet mit dem Wissen um die glückliche Heimkehr wieder aus der Unterwelt emporzusteigen, bleibt die Frau in der Unterwelt. Jelinek beschreibt die Odyssee der Frau als eine Irrfahrt, die nicht mit der glücklichen Heimkehr, sondern mit dem Tod endet.

Schneewittchen bestimmt das Ziel ihrer Irrfahrt jedoch nicht nur im übergeordneten Sinn als Heimat, sondern macht deutlich, dass ihre Reise sie zu der Wahrheit führen soll. Jelinek eröffnet ihre *Prinzessinnendramen* also als eine Suche nach der Wahrheit. Arteel schreibt: „*Der*

99 Theodor Seifert schreibt über die Figur des Jägers in alten kulturübergreifenden Erzählungen: „er [der Jäger] spricht mit den Tieren, ehe er sie erlegt, und bittet sie um Verzeihung, daß er sie töten muß.“ (Seifert, Theodor: *Schneewittchen. Das fast verlorene Leben*. Zürich 1989. S. 99) In diesem Sinne entfaltet sich der Dialog zwischen Schneewittchen, der Frau, und dem Tod, dem Mann, als Jagdlegende, in der die Frau die Rolle des zu erlegenden Tieres einnimmt.

100Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1986. S. 252.

101Johanning, Antje: *KörperStücke*. S. 204.

102Auch das Nachwort *Die Prinzessin in der Unterwelt*, das im Rahmen dieser Arbeit keine weitere Beachtung finden kann, lokalisiert die Prinzessin allein schon durch den Titel eindeutig in der Unterwelt und macht so unverkennbar, dass die Reise die Frau letzten Endes in die Unterwelt, ihren Tod führt.

Tod und das Mädchen I (Schneewittchen) entfaltet das Handlungsmuster einer genderpolarierten Suche: Die Schönheit als weibliche Figur sucht die männliche Figur der Wahrheit.¹⁰³ Die Odyssee der Prinzessinnen ist also eine Erkenntnisfahrt. Damit verschränkt Jelinek die homerische Irrfahrt mit Platons Höhlengleichnis¹⁰⁴: Die Prinzessinnen sind sowohl Odysseus-Figuren als auch Philosophinnen. Lücke stellt fest, dass Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* die „Geschichte des weiblichen Denkens“ als „Todesarten des (weiblichen) Denkens“¹⁰⁵ erzählt. Es geht also um weibliche Erkenntnis; doch was soll erkannt werden? Ist die Suche der Frauen zugleich eine Suche nach Wahrheit und nach Heimat, dann suchen sie in der Wahrheit eine Heimat. Wahrheit und Heimat der Frau liegen jenseits der Deformation durch den Mythos. Jenseits des Mythos könnte die Frau eine Heimat finden, denn ihre Ortlosigkeit ist schließlich ein Konstrukt des Patriarchats, um seine Herrschaft zu sichern. Doch wie die *Prinzessinnendramen* zeigen, scheitert die Frau kläglich. Anstatt irgendetwas zu erkennen, stirbt sie und bildet mit ihrem Schicksal den Weiblichkeitsmythos ab. Weil sie als tote Prinzessin selbst eine mythologisch deformierte Figur ist, kann sie niemals aus dem Mythos ausbrechen, sondern ihn lediglich reproduzieren. Die weibliche Wahrheitssuche wird als sinnlose, zum Scheitern verurteilte Irrfahrt ohne Möglichkeit einer Heimkehr stigmatisiert.

4.3 Der Tod der Frau als Preis für die Macht ihrer Schönheit

Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wieso die weibliche Erkenntnis scheitert. Mit anderen Worten: Wie macht der Weiblichkeitsmythos aus der Frau eine Figur, die dazu verurteilt ist, ewig ihren eigenen Mythos zu reproduzieren und das heißt letztendlich, zu sterben?

Schneewittchen macht klar, dass ihre Suche nach Erkenntnis nicht von ihr selbst ausgeht, sondern von außen initiiert wurde:

Lange habe ich durch mein Aussehen Erfolg gehabt, dann fiel ich voll Eifer, auf der Suche nach noch mehr Erfolg, ins Loch meiner Stiefmutter, die mich von einer Seite her, die ich nicht erwartet hatte ergriff und bald darauf mit Obst vergiftete. Seither bin ich Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten. (S. 9)

Solange Schneewittchen eine prototypisch weibliche Existenz als Schönheit führen konnte, zeigte sie also keinerlei Ambitionen, sich in die männlich markierte Sphäre der Wahrheitssuche zu begeben. Erst nachdem ihre Stiefmutter¹⁰⁶ ihr wegen „ihres Konkurrenzneids“ (S.

¹⁰³Arteel, Inge: *Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen*. S. 175.

¹⁰⁴Neben dem Motiv der Odyssee wird im letzten Teil der *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* auch explizit auf Platons Höhlengleichnis Bezug genommen, wie später in dieser Arbeit noch ausgeführt werden soll.

¹⁰⁵Lücke, Bärbel: *Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie*. S.108.

¹⁰⁶Müller weist darauf hin, „daß das Interesse am Stiefmuttermotiv ganz eng verknüpft ist mit bürgerlich-patriarchalem Denken.“ (Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen*. S. 59.) Denn im Märchen wird „stark gezeichnete Bosheit [...] charakterisiert durch die Aktivität der Frau!“ (ebd. S. 65) Die Stiefmutter wird also zur bösen Frau stigmatisiert, weil sie aktiv wird. Müller führt aus, wie sich das patriarchale Denken in

16) den Platz der Schönheitskönigin streitig machte, erwachte Schneewittchens Erkenntnisinteresse. Schneewittchens Suche nach der Wahrheit beginnt in dem Moment, in dem sie vom Apfel gegessen hat. Der Apfel hat als Symbol viele Bedeutungen in der abendländischen Kultur. An dieser Stelle soll sich auf die beiden naheliegenden beschränkt werden. Im Märchen bedeutet der Apfel Schneewittchens Tod¹⁰⁷ oder Scheintod. Jelinek lässt die Handlung einsetzen, als Schneewittchen bereits vom vergifteten Apfel gegessen hat und lässt Schneewittchen so als Untote auftreten, oder zumindest als Figur, die bereits ‚im Sterben liegt‘ und nur noch auf den endgültigen Tod wartet. Schneewittchens Schicksal, ihr Tod, steht also schon fest, bevor sie die Bühne betritt; das Stück inszeniert nur noch das ihr vorbestimmte und unausweichliche Schicksal. In der Bibel steht der Apfel für die Frucht vom Baum der Erkenntnis. Die Erkenntnis bezahlen Eva und Adam mit ihrem Leben. Dadurch, dass sie vom Baum der Erkenntnis essen, werden sie sündig und damit sterblich. Indem Jelinek die Suche nach Wahrheit mit dem Sterbeprozess verschränkt, verweist sie auf diesen populärsten Urmythos der abendländischen Kultur, der das misogynen Bild der Frau¹⁰⁸ entscheidend mitbegründet.

Schneewittchen, die Schönheit, hofft die Wahrheit bei den Zwergen zu finden; doch anstatt der Zwerge findet sie den Tod. Während die Zwerge das Kleine versinnbildlichen, steht der Tod für das Große. (Vgl. S. 14) Der Jäger charakterisiert die Zwerge als etwas das klein ist, aber durch Hüte, also Kleidung, groß zu scheinen versucht: „Und dann womöglich klein auch noch sein und durch etwas größer erscheinen wollen.“ (S. 11) Die Zwerge sind also nicht der Welt des Seins (das Sein gilt in der abendländischen Philosophie als Gegenstand der Wahrheit), sondern der des Scheins zuzuordnen. Die Zwerge verkörpern das (sinnlich) Wahrnehmbare: Nicht die eine Wahrheit, sondern eine Pluralität von Wahrheiten:

Sieben Personen für die Wahrheit wären, wenn ich es recht bedenke, andererseits gar nicht so schlecht, denn so klein, wie sie ist, sollte sie sich vielleicht vervielfachen, um wenigstens einmal wahrgenommen werden zu können. (S. 12)

Wieso sucht die Schönheit die Wahrheit also im Kleinen? Die Antwort ist die: aus Eitelkeit, das heißt, um ihre Macht zu behalten. Schneewittchens Macht ist ihre Schönheit. Schnee-

den Oppositionen gut und böse im Märchen niederschlägt: „Der reale Vater und menschliche Mann sind gut; das Böse kommt von außen. Die reale Frau aber ist böse, außer wenn sie liebliche Mutter ist von dem Kind, dessen Vater ebenfalls im Blickfeld steht. Diese Erkenntnis – längst eine Binsenweisheit – entspricht ganz der patriarchalen Sicht: Der Mann ist gut, die Frau ist schlecht“. (ebd. S.74) Müller stellt fest: „Für die Mädchen entsteht dadurch die Situation, sich entscheiden zu müssen zwischen Prinzessin und Hexe, also unter dem Druck stehen, ausschließlich gut zu sein, oder zu einer Hexe zu werden.“ (ebd. S.49)

107In den nordischen Göttersagen hingegen bedeutet der Apfel für die Asen „unveränderte[r] Kraft und Jugendfrische“, er verhindert ihren Sterbeprozess. (Vgl. Mudrak, Edmund (Hg.): Der Raub Iduns. In: Nordische Götter- und Heldensagen. Würzburg 2003. S. 62ff.)

108In der biblischen Tradition wird die Frau als Eva stigmatisiert, die den Mann zur Sünde verführt. Auf dieser Vorstellung gründet das Bild der Frau als böse Verführerin, vor der sich der Mann in Acht nehmen sollte, indem er es ihr nicht gestattet, Einfluss auf ihn auszuüben. Dies führt zu der Vorstellung, dass Entscheidungen von Frauen zur Sünde führen und man Frauen daher von der Macht vollkommen ausschließen sollte.

wittchen erklärt, dass sie seit ihre Stiefmutter sie ihrer Schönheit, ihres „Wesens berauben“ (S. 15) wollte, „das machtgerigste Wesen“ (S. 15) ist. Durch den vergifteten Apfel versucht die Stiefmutter die Macht von Schneewittchens Schönheit zu brechen.

Drinne [im Apfel] sitzt doch der Wurm und macht seinen Eröffnungszug, die Verwahrung des Todes in dem Safe, in dem er in Ruhe vor sich hin fressen kann, und damit ist das Grundhafte eröffnet und gleichzeitig wieder geschlossen: das Sein selbst, hallo! (S. 14)

Mit dem vergifteten Apfel nimmt Schneewittchen diesen Wurm, die Zeit, in ihren Körper auf. Der Jäger erklärt: „Wissen Sie, der Tod ernährt sich von fremder Zeit und ist daher immer hungrig.“ (S. 19) Indem die Stiefmutter Schneewittchens Schönheit der Vergänglichkeit preisgibt, versucht sie, Schneewittchen zu entmachten, denn „nichts fürchtet [...] die Schönheit mehr als die Zeit.“ (S. 23) Um selbst zur Schönheitskönigin zu werden, setzt die Stiefmutter auf die Weltlichkeit der Schönheit: „Sie glaubt, die Schönheit geht dann zu ihr hinüber, weil es ihr in einer Toten zu langweilig wird. Die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben“. (S. 15) Indem Schneewittchen die Wahrheit aber nicht in der Vergänglichkeit ihrer Schönheit, ihrem Sein zum Tode, sondern bei den Zwergen, dem Kleinen und der Welt des Scheins sucht, hofft sie, die Macht ihrer Schönheit behalten zu können:

Die Mama kann sich nicht hineinfinden in das Ereignis der meiner Schönheit gegenüber Machtlosen und versucht doch glatt, mir die Mittel meiner Macht mit nichts als einem Apfel aus der Hand zu schlagen. Ein Apfel gegen Apfelwangen! Man stelle sich vor. Natur gegen Natur. Ein Titanenkampf. Dabei ginge es viel einfacher. Man stelle sich vor mich, und schon ist meine Macht fort, weil man mich nicht mehr sehen würde! Nur ein Zwerg könnte das unterlaufen, weil er kleiner wäre als ich, also suche ich seit diesem Ereignis nichts als Zwerge, das ist keine Kleinigkeit, kann ich Ihnen sagen. Und für die Zwerge werde ich mich gern hinlegen, damit die auch ihre Ego-Erfahrungen machen können. (S. 15f.)

Der Titanenkampf, den Schneewittchen beschreibt, ist der zwischen dem Tod, dem „Apfel“, und der Schönheit, den „Apfelwangen“. Da Schneewittchen weiß, dass die Schönheit in diesem Machtkampf unterliegen wird, sucht sie nach einer Konstellation, in der die Schönheit ihre Macht voll entfalten kann. Unter den Zwergen ist sie sich der Macht ihrer Schönheit gewiss, denn ihr ist bewusst, dass sich ihre Schönheit in ihrem „Aussehen“ (S. 9) erschöpft und daher eine rein optische Macht ist. Die Zwerge brechen die Macht ihrer Schönheit nicht, weil sie ihr „nicht [...] an Gestalt [ähneln]“ (S. 9) und ihr deshalb keine Konkurrenz machen. Unter den Zwergen ist Schneewittchens Schönheit immer gut sichtbar und daher am mächtigsten. Um die Macht ihrer Schönheit nicht zu verlieren, ist Schneewittchen also auch gerne bereit, sich wortwörtlich *unter* die Zwerge zu begeben:

Ich habe gehört, sie [die Zwerge] wollen nichts als die schönste Frau der Welt, nur damit sie Behaglichkeit erhalten und ungezwungenes Benehmen austeilen können, auf Wunsch auch außerhalb des Hauses, auf der Wiesenmatte, wo sie mit freiem Glied auf mich zueilen und auf mich draufspringen werden, und zwar alle auf einmal. (S. 21)

Die Macht der Schönheit entlarvt Jelinek als Erotik, als sexuelles Verlangen, das Schönheit bei Männern auslöst. Die Schönheit bewirkt, dass die Frau zum Objekt der männlichen Be-

gierde, zum Sexualobjekt wird. An der Figur des Schneewittchen zeigt Jelinek, dass die Frau nicht bereit ist, diese Macht aufzugeben, stattdessen gibt sie lieber ihren Subjektstatus auf. Schneewittchens Tod versinnbildlicht den Tod des weiblichen Subjekts und die Transformation der Frau zum Objekt. Ursula Bock schreibt über Jelineks Prinzessinnen: „Die Frauen begnügen sich damit, angesehen zu werden, anderen zu gefallen, Erscheinung zu sein, Bild. Sie sind passiv auf Wirkung bedacht, und zwar nur auf Oberflächenwirkung.“¹⁰⁹

Jelinek inszeniert die Zwerge¹¹⁰ klar als patriarchale Gesellschaft. Schneewittchen sucht ihre Wahrheit also im Patriarchat und nicht bei sich selbst. Um ihre Schönheit zu behalten, gibt sie ihr Leben, das heißt ihre Existenz als ein autonomes Ich auf. Borowski und Sugiera schreiben:

Demzufolge überzeugt er [der Jäger] die Prinzessin, dass die Frau, die in der Falle der fremden Blicke gefangen ist, die gesuchte Wahrheit nur im eigenen Tod finden kann, in einem Tod, über den ausschließlich der Mann entscheidet.¹¹¹

Obleich es dem Tod durchaus gefällt, sich „als ultimative Wahrheit“, (S. 12f) „als äußerste Wahrheit“ (S. 13) zu inszenieren, muss er doch zugeben: „Stimmt aber nicht.“ (S. 13) Der Tod ist nicht die Wahrheit, er stellt sie nur für die eitle Frau, Schneewittchen, dar, weil „es zur Zeit keinen besseren Darsteller für sie gibt als mich. Muß ich sie also weiter spielen“. (S. 13) Solange die Frau auf ihrer Schönheit besteht, wählt sie den Tod als Darsteller ihrer Wahrheit. Der Tod der Frau wird als Begegnung mit dem Phallus, als Flinte, inszeniert, wie Lücke feststellt:

[der] Jäger [erhält] [...] hier eine deutlich sexuelle Markierung [...], indem seine ‚Flinte, die immer noch hechelt, tropft und keucht‘, als Phallus demaskiert wird. Für den Jäger-Tod ist Schneewittchen das, was die Frau im phallogozentrischen Denken immer war: Natur, nicht Geist (Wahrheitssucherin), ein ‚Tier‘, das dem Jäger ins ‚Gestell‘ gelaufen ist.¹¹²

Schneewittchen sieht im Phallus, dem Instrument, durch das sie als Frau den Tod findet, ein Licht, von dem sie „immer noch ganz geblendet“ (S. 20) ist. Damit identifiziert sie den Phallus, im Sinne des platonischen Höllengleichnisses, als das Licht, das die Voraussetzung für die Erkenntnis bildet. Indem Schneewittchen im Phallus die Voraussetzung für die Erkenntnis sieht, schließt sie sich selbst als Frau, als Wesen ohne Phallus, vom Erkenntnisvermögen aus und reproduziert damit den Mythos der nicht vernunftbegabten Frau. Sie macht klar, dass sie nur einen „unerkannten Schein“ (S. 22) sehen, das heißt nicht das wahre Sein der Dinge erkennen kann. Indem der Jäger Schneewittchen tötet, realisiert er den Weiblich-

109Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne. Berlin 2011. S. 409.

110Theodor Seifert schreibt: „In der Antike waren sie [die Zwerge] phallische Attribute einer großen Göttin und Mutter, kleine ‚Finger‘ (Daktyloi), in jedem Falle aber schöpferische Potenzen, wie es auch in der Form von Finger und Hand zum Ausdruck kommt.“ (Seifert, Theodor: Schneewittchen. S. 108)

111Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. S. 242.

112Lücke, Bärbel: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. S. 119.

keitsmythos als Vision eines typisch patriarchalen bürgerlichen Familienalltags:

Noch glüht das Herdfeuerchen des Seins, im Sonntagabenddebakel erscheint eine Frau in einer Art Nachthemd, verzeihen Sie, daß ich Ihr Gewand nicht besser beschreiben kann, ist ja auch egal, die Nacht durchdringt alles, und ich bringe Sie Ihnen jetzt. *Schießt Schneewittchen tot. Zur Leiche*: [...] (S. 22f).

Der Jäger verwandelt Schneewittchen in eine Leiche, das heißt, in Materie ohne geistige Begabung und macht so aus ihr die Frau, die im „Sonntagabenddebakel erscheint“ und nur durch die Kleidung, die sie trägt, kurzum als bloße Hülle identifiziert wird.

Schneewittchen darf ihre Schönheit also behalten, doch sie bezahlt sie mit ihrem Leben, das heißt mit ihrer Existenz als ein selbstständiges Subjekt, das nach Erkenntnis strebt. Sobald Schneewittchen zur Leiche geworden ist, kommen die Zwerge, „legen Schneewittchen in den gläsernen Sarg und tragen ihn fort.“ (S. 24) Als Leiche im Glassarg endet Schneewittchen als Objekt der (männlichen) Betrachtung. Ihre Existenz als Frau erfüllt sich nicht als eine epistemische, sondern, ganz im Sinne des Weiblichkeitsmythos, als optische.

Die Zwerge merken aber an, dass Schneewittchen die Wahrheit hätte finden können, „wenn sie die Wanderkarte nicht die ganze Zeit verkehrt herum gehalten hätte. Was die Schönheit für Täler gehalten hat, waren in Wirklichkeit Berge.“ (S. 24) Denn die Zwerge identifizieren Schneewittchen als „die Gute“ (S. 24).¹¹³ Wenn Schneewittchen also die Schönheit¹¹⁴ und das Gute¹¹⁵ verkörpert, dann müsste sie im platonischen Sinne auch die Wahrheit sein, denn wie Lücke schreibt, sind die „drei Epitheta ‚das Wahre, das Schöne, das Gute‘“¹¹⁶ eins. Auch Jelinek selbst merkt im Nachwort an: „Nur leider hält sie ihn verkehrt herum, den Plan, aber da er ihr ins Gesicht geschrieben ist, kann sie ihn ohnedies selbst niemals lesen.“¹¹⁷ Es wird also deutlich, dass Schneewittchen selbst die Wahrheit ist, die sie sucht. Doch Schneewittchen, als mythologisch deformierte Frau, hält den Plan verkehrt herum, so dass sie den Weg zur Wahrheit nicht in sich selbst, sondern außerhalb ihrer selbst, im Patriarchat zu finden

113Jelinek demaskiert mit dem Ende ihrer Prinzessinnengeschichte den märchentypischen ‚Sieg des Guten‘ als Tod der Frau, denn erst, sobald Schneewittchen endgültig tot ist, wird sie als gut bezeichnet. Müller schreibt: „Der Satz vom Sieg des Guten stimmt in diesem Falle nur, wenn wir die patriarchalen Axiome internalisiert haben. Wenn wir davon ausgehen, daß die Frau meistens schlecht ist und daher Strafe verdient hat, daß der Mann immer im Recht ist und daß die Frau dem Mann untertan zu sein hat.“ (Müller, Elisabeth: *Das Bild der Frau im Märchen*. S. 59.)

114Hartmut Westermann verweist darauf, dass bei Platon "die Ausdrücke ‚schön‘ (*kalos*), ‚Schönheit‘ (*kallos*) und ‚das Schöne‘ (*to kalon*) [...] eine ästhetische, eine ethische, aber auch eine epistemisch-ontologische Bedeutung annehmen und entsprechend für das sinnlich Anziehende, das moralisch Vorzügliche oder das in seinen Kognitions- und Seinsstatus besonders Ausgezeichnete stehen.“ (Westermann, Hartmut: *Schöne/Schönheit*. In: Horn, Christoph und Müller, Jörn (Hg.): *Platon Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2009. S. 320.) Dies bestätigt, dass Schneewittchen als Schönheit von Anbeginn an auch das Gute, sowie die Wahrheit verkörpert.

115Wehse verweist darauf, dass bei jeder Märchenprinzessin „gut und schön gleichzusetzen sind; denn, das Märchen denkt bildhaft: sagt es ‚schön‘, so meint es damit ‚gut‘ als Zusammenfassung aller positiver Charaktereigenschaften eines Menschen.“ (Wehse, Rainer: *Die Prinzessin*. S. 10).

116Lücke, Bärbel: *Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie*. S. 116.

117Jelinek, Elfriede: *Nachbemerkung*. In: *MACHT NICHTS. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg 2002. S. 87.

glaubt. Und so endet sie, ganz im Sinne des Weiblichkeitsmythos als schönes, aber totes Objekt der männlichen Anschauung.

4.4 Die Werkwerdung der Frau

Jelinek verweist mit Schneewittchens Position im Glassarg auf ein weiteres Konstruktionsprinzip des Weiblichkeitsmythos: Indem sich das Sein der Frau als ein Sein zum Tode erfüllt, erfüllt es sich auch als ein Werkwerden. Denn als Leiche wird Schneewittchen zum Werk des Todes. Jelinek fasst zusammen, wovon ihr Stück handelt: „Es geht um das Wahre, Gute und Schöne, auf das sich viele in der Kunst so gern berufen“.¹¹⁸ Das Stück erzählt also von der Kunst, oder von dem, was allgemein als Kunst klassifiziert wird. Poe schreibt, „daß das Schöne das einzige legitime Gebiet des Gedichts sei. [...] Das zugleich stärkste, erhabenste und reinste Vergnügen erlebt man, wie ich meine, bei der Betrachtung des Schönen.“¹¹⁹ Das Dramolett endet, ganz im Sinne Poes, mit der Betrachtung des Schönen und legitimiert sich dadurch als Poesie. Indem die Frau als Personifikation der Schönheit verstanden wird, wird sie also zum Gegenstand der Kunst. Borowski und Sugiera schreiben, dass die Prinzessin im Glassarg „zu einem zur Schau gestellten Museumsexponat wird.“¹²⁰

Das Stück präsentiert die Werkwerdung der Frau als Tod der Frau. Jelinek bezieht sich bei der Schilderung dieser Werkwerdung offensichtlich auf Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*. Heidegger schreibt: „Das Werkwerden des Werks ist eine Weise des Werdens und Geschehens der Wahrheit.“¹²¹ Weil Schneewittchen zum Werk wird, vollzieht sich ihre Wahrheit, der Tod. Indem sich der Tod Schneewittchen „als Offizier fürs Offene“ (S. 16) vorstellt, erhebt er sich zu ihrer Wahrheit, denn laut Heidegger ist „Die Wahrheit [...] der Urstreit, in der je in einer Weise das Offene erstritten wird“.¹²² Der Jäger verteilt ganz klar die Rollen in diesem Urstreit: „ursprünglich vorgesehen ist er [der Wald] nur für mich und meine Beute.“ (S. 19) Dadurch, dass der Jäger Schneewittchen opfert, erstreitet er die Wahrheit, denn Heidegger schreibt: Eine „Weise wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer.“¹²³ Der Jäger, der Mann, gründet also Wahrheit, indem er Schneewittchen, die Frau, opfert und so zum Werk werden lässt. Heidegger macht klar, dass die Wahrheit nur sein kann, wenn sie sich in einem Seienden, das heißt in einem wahrnehmbaren Körper einrichtet:

Die Offenheit dieses Offenen, d. h. die Wahrheit, kann nur sein, was sie ist, nämlich *diese* Offenheit, wenn sie sich und solange sie sich selbst in ihr Offenes einrichtet. Darum muß in diesem Offenen je ein

118Ebd. S. 86.

119Poe, Edgar Allan: Der Rabe. S. 33.

120Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. S. 242.

121Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. S. 60.

122Ebd.

123Ebd. S. 62.

Seiendes sein, worin die Offenheit ihren Stand und ihre Ständigkeit nimmt.¹²⁴

Die Wahrheit als der Tod richtet sich also in Schneewittchen, dem Seienden, ein. In dem ständigem Tod der Frau, kann der Mann sich in der Welt als Wahrheit einrichten. Dafür muss die Frau aber zum Werk werden, denn die Wahrheit kann nur seiend werden, wenn sie sich in einem Werk einrichtet:

Weil es zum Wesen der Wahrheit gehört, sich in das Seiende einzurichten, um so erst Wahrheit zu werden, deshalb liegt im Wesen der Wahrheit der *Zug zum Werk* als einer ausgezeichneten Möglichkeit der Wahrheit, inmitten des Seienden selbst seiend zu sein.¹²⁵

Indem Schneewittchen zum Werk, also zum Kunstgegenstand wird, wird die Wahrheit seiend. Aber als Werk kann die Frau die Wahrheit, die sich an ihr vollzieht, selbstverständlich nicht selbst erkennen. Wie Jelinek schreibt: „da er ihr ins Gesicht geschrieben ist, kann sie ihn ohnedies selbst niemals sehen.“¹²⁶ Die Wahrheit kann nur ein außenstehender Betrachter des Werks erkennen, das heißt der Mann. Dadurch, dass die Frau zum erkannten Objekt wird, nimmt der Mann die Position des erkennenden Subjekts ein. Indem die Frau zum Werk wird, wird der Mann zum Künstler, denn ein Werk kann sich nicht nur selbst nicht betrachten, es kann sich auch nicht selbst schaffen. Wie Heidegger schreibt: „Wo die Hervorbringung eigens die Offenheit des Seienden, die Wahrheit, bringt, ist das Hervorgebrachte ein Werk. Solches Hervorbringen ist das Schaffen.“¹²⁷ Mit der Werkwerdung der Frau werden die Geschlechterrollen klar verteilt: Der Mann erhebt sich auch zum Schöpfer des Objekts Frau. Genau diese Konstellation thematisiert Jelinek im darauffolgendem *Prinzessinnendrama Dornröschen*.

5 Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)

Während Jelinek den Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen einführt, indem sie an der Figur Schneewittchens die Objektwerdung der Frau als Tod des weiblichen Subjekts inszeniert, so verschärft sie den Konflikt in der *Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*. In *Dornröschen* sind die Geschlechterrollen bereits klar verteilt: Der Prinz, der Mann, ist Subjekt und die Prinzessin, die Frau, existiert als sein Objekt. Während *Schneewittchen* mit dem Tod der Frau endet, so wird in *Dornröschen* die Existenz der Frau als Tote, das heißt als Objekt des Mannes, dargestellt.

Gleich zu Beginn definiert Dornröschen ihre weibliche Existenz als Schlaf¹²⁸ und damit als völlig passive und bewusstlose Form des Daseins: „Mein Dasein ist Schlaf, daher ist Leben

124Ebd. S. 60f.

125Ebd. S. 62.

126Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung. In: MACHT NICHTS. S. 87.

127Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. S. 62.

128Marie-Louise von Franz deutet das Märchen *Dornröschen* psychologisch als „die Geschichte des weiblichen Seelenprinzips, das in der betreffenden Kultur am Leben verhindert worden ist.“ (Franz, Marie-Louise von: Das Weibliche im Märchen. Stuttgart 1977. S. 51.)

meine logische Grenze.” (S. 27) Dornröschen macht ganz klar, dass sie nicht lebt, obgleich sie sich danach sehnt: „Ich würde gern was erleben, doch ich bin von der Unfähigkeit aufzuwachen gelähmt.” (S. 27) Sie führt die Existenz einer Toten:

Das heißt, ich bin derzeit immer noch tot. Aber ich darf mich nicht, wie andere, in den Tod auflösen und zu einer Nichtigkeit machen, sondern mir ist umgekehrt, die Aufgabe gestellt worden, mir den Tod reinzuziehen, bis ich fast platze, er ist sozusagen Konsulent und Konstante meines Daseins, um dessen Abgrund zu bewältigen und mir so die Möglichkeit ZU SEIN jeden Tag aufs neue zu erarbeiten. (S. 27)

Dornröschen erklärt, dass es ihre Aufgabe als Frau ist, den Tod zu leben, ohne dabei endgültig zu sterben, das heißt ohne sich physisch aufzulösen. Sie muss, wie Schneewittchen als Leiche im Glassarg, als Tote körperlich präsent bleiben. Um dies zu realisieren, muss sie ständig den Tod konsumieren, sich ihn ‚reinziehen‘: Sie muss sich also möglichst viele Attribute des Todes aneignen, um schließlich zur lebenden Toten zu werden. Diesen Tod erarbeitet sich die Frau jeden Tag aufs Neue. Die Bezeichnung des Todes als Arbeit, scheint ein Bezug auf Hegel zu sein, der schreibt: „der Tod ist die Vollendung und höchste Arbeit”.¹²⁹ Resultat dieser Arbeit ist das tot-Sein. Hegel schreibt über den Toten: „Der Tote, da er sein *Sein* von seinem *Tun* oder negativen Eins freigelassen, ist die leere Einzelheit, nur ein *passives Sein für anderes*”.¹³⁰ Indem sich die Frau den Status des tot-Seins als ein „passives Sein für anderes” erarbeitet, erarbeitet sie sich den absoluten Status des Knechts, da dieser, laut Hegel, „das unselbstständige [Bewusstsein verkörpert], dem das Leben oder das Sein für ein anderes, das Wesen ist”.¹³¹ Jelineks Geschlechtervorstellung fußt auf Hegels Theorie des herrischen (selbstständigen) und des knechtischen (unselbstständigen) Selbstbewusstseins. Sie schreibt: „das familienbestimmende herr-knecht verhältnis zwischen mann & frau der eine tut die arbeit der andere eignet sie sich an.”¹³² Besonders deutlich legt Jelinek diese Statusdifferenz der Geschlechter in *Dornröschen* dar, wie Lücke betont:

Auch das zweite der *Prinzessinnendramen*, *Der Tod und das Mädchen II*, ist die ironische Überbietung eines Paradigmas. Hier ist es [...] die Parabel von Herr und Knecht aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*. Auch in diesem Zwischenspiel überblendet Jelinek also das zu Grunde liegende Märchen von Dornröschen mit einem philosophischen Text (oder pfpopft ihn dem Märchen auf) und schreibt in dieses Gewebe, das nach Derrida der Text ist, das ‚Drama‘ der Geschlechterdifferenz ein¹³³.

Dornröschen macht klar, dass ihr Tod für sie ein „Konsulent”, also ein Ehrentitel ist, der sie als Frau, für ihr geschlechtskonformes Verhalten, ihr ehrenamtliches Engagement „sich den Tod reinzuziehen”, auszeichnet. Denn erst, wenn der Tod zur Konstante ihres Daseins geworden ist, das bedeutet, wenn sie ihren Subjektstatus gänzlich aufgegeben und den Konsulent

129Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. S. 332.

130Ebd. S. 332f.

131Ebd. S. 146.

132Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. S. 75.

133Lücke, Bärbel: *Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie*. S. 120.

‚Tote‘ erworben hat, besteht für sie die Möglichkeit, zu sein. Das heißt, nicht länger schlafen zu müssen, sondern von einem Mann in Besitz genommen und von ihm zu seinem Objekt erhoben zu werden. Dornröschen formuliert das Ziel des weiblichen Daseins genauso wie Weininger, der schreibt: „so gelangt das Weib zu seinem Dasein und zu einem Gefühle desselben erst, indem es vom Manne oder vom Kinde, als dem Subjekte, zu dessen Objekt erhoben wird, und so eine Existenz geschenkt erhält.“¹³⁴ Die Frau erarbeitet sich ihren Status als Tote in der Hoffnung in dieser Form zum Objekt der männlichen Begierde zu werden und so schließlich von einem Mann zu seinem Gegenstand erhoben, also von ihm geehlicht zu werden und auf diese Weise zu einem Sein zu gelangen. Dornröschen bedankt sich beim Prinzen dafür, dass er ihr, wie Weininger schreibt, eine Existenz schenkt: „ohne daß Sie gekommen wären, gäbe es mich jetzt nicht oder zumindest noch nicht. Danke.“ (S. 30) Während in *Schneewittchen* die Objektwerdung der Frau inszeniert wird, so wird in *Dornröschen* gezeigt, wie die Frau zum Objekt des Mannes wird. Während der Mann Schneewittchen als Tod begegnet, das heißt das Ende ihrer Subjekt-Existenz markiert, so erscheint er Dornröschen als Prinz, als derjenige, durch den sie eine Objekt-Existenz führen kann. Dornröschen bemerkt, dass ihre Existenz als Frau sich darin erschöpft, auf ihren Prinzen zu warten, der sie zu seinem Objekt macht: „Vielleicht ist mein Dasein aber auch nur Warten, bis ich geküßt werde.“ (S. 27) Der Objektstatus, den sie sich hart erarbeitet hat, erfüllt sich als vollkommene Abhängigkeit vom Mann: „Warten als ein auf ein Anders Sein aus sein?“ (S. 27) Damit definiert sich Dornröschen eindeutig als unselbstständiges Bewusstsein und damit als Knecht. Ihre Existenz ist niemals eine autonome: Zunächst existiert sie in Erwartung auf die Relation zum Mann und schließlich in Erfüllung dieser Relation. Denn Dornröschen erklärt, dass sie unfähig ist ein eigenständiges Leben zu führen:

Durch ihn hoffte ich, endlich leben zu können. Sie sagt: Ich wollte nur für ihn leben, und es war, als hätte ich durch ihn erst meine Seele gefunden, als wäre ich nichts als eine leere Schale ohne ihn, und erst er erfüllte mich, und zwar mit Liebe. (S. 29)

Dornröschen erklärt, dass sie als Frau nur durch einen Mann leben kann, weil sie selbst eine leere Hülle ist. Diese Vorstellung von der Frau als einem seelenlosen Wesen, das durch die Besamung des Mannes zu einer Seele gelangen kann, ist in der abendländischen Kultur weit verbreitet. Besonders deutlich beschreibt Weininger diese Theorie und seine Konsequenzen für die Geschlechtermystifikation. Weiningers Leugnung einer weiblichen Persönlichkeit geht mit der Negation einer weiblichen Seele einher und damit mit der Unmöglichkeit einer metaphysischen Existenz der Frau. So kommt der Autor schließlich zu dem Schluss: „Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten Etwas, das Weib, auch das Weib im Manne, ist

¹³⁴Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. S. 391f.

das Symbol des Nichts”.¹³⁵ Die äußerste Reduktion und Entwertung der Frau führt zu der Identifizierung der Frau mit dem Nichts, weil die Frau keinen Wert, keine Bedeutung, keine Persönlichkeit und keine eigene Existenz hat. „Nur indem der Mann sexuell wird, erhält das Weib Existenz und Bedeutung: sein Dasein ist an den Phallus geknüpft, und darum dieser sein höchster Herr und Gebieter.”¹³⁶ Die Existenz der Frau ist damit nicht nur an die des Mannes gebunden, sondern nur durch die des Mannes möglich, denn ohne den Mann existiert die Frau nicht. Durch seine Sexualität schenkt der Mann der Frau ihr Dasein und wird damit zum Schöpfer der Frau. Deswegen müsse sich die Frau dem Mann als demjenigen, der sie geschaffen hat, unterwerfen und ihn als höchsten Herrn ehren.

Genau diese Konstellation beschreibt Jelinek in *Dornröschen*. Der Prinz stellt sich Dornröschen als ihr Gott vor, als die Macht selbst (vgl. S. 31), als „Erwecker von den Toten” (S. 31), als der, der sie „hergestellt” (S. 32) hat. Der Prinz ist froh, dass seine Prinzessin bereits den Konsulentstitel ‚Tote‘ trägt, den sie sich als Schneewittchen erarbeitet hat und nicht gegen ihren Objektstatus rebelliert, sondern sich der Wahrheit seines Prinz-Seins fügt (vgl. S. 29): „Wie gut, daß Sie gleich eingesehen haben, daß Sie ihre Existenz allein mir verdanken.” (S. 31) Während der Prinz, ganz selbstständiges Selbstbewusstsein des Herrn, keinerlei Schwierigkeiten hat, seine Identität zu bestimmen, „Ich bin ich.” (S. 31), so hofft Dornröschen darauf, dass der Prinz ihr erklären kann, wer sie ist: „Wollen Sie mir erklären, wer ich bin, während ich doch bereits aus diesem Kuß schließen darf, wer Sie sind?” (S. 28)

Für Dornröschen steht zwar fest, dass ihr Schicksal von ihrer Existenz als Prinzessin absolut determiniert ist: „Ich bin als Prinzessin eingeweckt und von einem Prinzen aufgeweckt worden.” (S. 34), aber sie äußert leichte Bedenken, ob der Prinz, nur weil er sie aufgeweckt hat, tatsächlich ihr Gott ist, oder ob sie durch ihre Existenz als lebende Tote nicht vielleicht sogar Gott entmachtet hat:

Glauben Sie wirklich, das ist dasselbe, wenn man sagt: Gott ist da, wie der Prinz ist da. Ein Prinz kann ja abgesetzt werden von seiner Mutter, weil er eine böse Frau gevögelt hat, aber wer soll Gott absetzen? Tja, vielleicht sogar ich, weil ich ja, zumindest eine Zeit lang, ebenfalls ewig war? Dornröschen als diejenige, welche Gott besiegt hat! (S. 34)

Diesen Emanzipationsversuch erstickt der Prinz im Keim, indem er Dornröschen erklärt, dass sie als Produkt seiner Schöpfung über keinerlei Macht verfügt und ihr Schicksal ein rein sexuelles ist:

Also ich, Ihr Schöpfer, sage Ihnen: Ihr Sein ereignet sich jetzt, da ich es Ihnen ausgehändigt habe. Aber wenn Sie es besitzen wollen, als Ihr Eigentum, dann muß noch was passieren, was ich Ihnen gleich zeigen werde (*er zieht irgendein Plüschtierkostüm mit einem sehr großen Penis an*). (S. 34f)

Erst dadurch, dass Dornröschen zum absoluten Objekt des Mannes, das heißt zu seinem

135Ebd. S. 398.

136Ebd. S. 400.

Sexualobjekt wird, schenkt der Prinz ihr ein Dasein als sein Objekt. Für Hegel ist die Befriedigung, nach der der Prinz verlangt, ein wesentlicher Zug des Herrn, den er nur über den Knecht, das andere Selbstbewusstsein, erfüllen kann: „*Das Selbstbewußtsein erreicht seine Befriedigung nur in einem anderen Selbstbewußtsein.*“¹³⁷ Dornröschen grenzt sich, dem Mythos der weiblichen „frigidity“¹³⁸ entsprechend, strikt von der sexuellen Begierde des Mannes ab: „Das ist ja ekelhaft!“ (S. 35) Hegel macht klar, dass sich die Tätigkeit des Knechts, die Arbeit, von der herrischen Begierde unterscheidet, denn „Die Arbeit [...] ist *gehemmte* Begierde“.¹³⁹ Seine Theorie über die Begierde wendet Hegel auch explizit auf die Geschlechterrollen an:

Der Unterschied seiner Sittlichkeit [des Weibes] von der des Mannes besteht eben darin, daß es in seiner Bestimmung für die Einzelheit und in seiner Lust unmittelbar allgemein und der Einzelheit der Begierde fremd bleibt; dahingegen in dem Manne diese beiden Seiten auseinandertreten, und indem er als Bürger die selbstbewusste Kraft der Allgemeinheit besitzt, erkaufte sich dadurch das Recht der Begierde und erhält sich zugleich die Freiheit von derselben.¹⁴⁰

Hegel schreibt das Recht der Begierde also allein dem Mann zu. Dornröschen macht, ihrer Geschlechtsrolle entsprechend, ganz klar, dass sie in der Beziehung zum Prinzen nicht Befriedigung, sondern Sicherheit sucht, wie in einem Bausparkonto: „Ich als Prinzessin konnte zu meinen Lebzeiten Lebenseigentum ansparen, das ich jetzt in meiner Beziehung zu Ihnen, Herr Prinz, anlege. Ich hoffe auf gute Zinsen.“ (S. 35) Doch ist sie natürlich sofort bereit, Kompromisse einzugehen und ihre Position den Wünschen des Prinzen unterzuordnen: „Doch ich ahne, daß es ein Fehler wäre, das Leben nur von meinem Standpunkt aus zu sehen.“ (S. 35) Im Phallus des Prinzen erblickt Dornröschen die Seele, das, was sie zu finden hofft:¹⁴¹ „Weil Sie mir jetzt auch noch Ihre Seele zeigen, die offenkundig in Ihnen gesteckt ist wie die Raupe im Schmetterling beziehungsweise umgekehrt. Das wäre doch nicht nötig gewesen.“ (S. 36) Indem der Prinz Dornröschen seine Verwandlung in ein sexuelles Wesen vorführt, beweist er ihr seinen Gott-Status: „Der, der ich jetzt bin, soll Ihnen nur beweisen, daß ich, der ich Gott bin, die Wahl habe, wer ich sonst noch sein möchte.“ (S. 37) Der Prinz erklärt Dornröschen, dass er, wie Hegel schreibt, sowohl das Recht auf Begierde, als auch die Freiheit von der Begierde hat. Die Verwandlung des Prinzen in ein begehrendes Subjekt, die Jelinek als Verkleiden in ein Plüschtier mit einem sehr großem Penis dekonstruiert, zeigt, dass der Mann über sein Sein selbst entscheiden kann und immer die Möglichkeit hat, sich in jemand oder etwas Anderes zu verwandeln, während die Frau immer dieselbe bleiben muss:

137Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. S. 139.

138Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. S. 76.

139Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. S. 149.

140Ebd. S. 326.

141Genau wie Schneewittchen erkennt auch Dornröschen im Phallus das, wonach sie strebt: Schneewittchen erblickt im Phallus des Jägers die Wahrheit, die sie allerdings selbst nicht erkennen kann, und Dornröschen bezeichnet den Phallus des Prinzen als Seele, als das, was die Identität eines Menschen ausmacht.

Ich hingegen glaube, ich bin ein Ereignis, weil ich mich ereigne, nicht weil ich mir was anziehe. [...] Ich bin immer dieselbe, sonst würde ich mich gar nicht ereignen können, sonst würde ich ja dauernd werden, und man würde mich auf meinen Fotos nicht wiedererkennen. Sie, Herr Prinz, sind zum Beispiel jetzt jemand anderer. (S. 36)

Dornröschen bestimmt sich als ein Ereignis: Sie ereignet sich für den Prinzen als seine Begegnung mit der Prinzessin. Da sie nur als Ereignis des Prinzen existiert, kann sie sich niemals entwickeln und, wie der Prinz, zu jemand Anderem werden. Wie auf einer Fotografie, ist ihre Existenz als das fixiert, was sie für den Prinzen darstellt.

Der Prinz erklärt, dass Dornröschen Produkt seines Willens und damit seine Schöpfung ist:

Ich fand allerdings nur, was ich erwartete vorzufinden. Ich habe nur erschaffen, was ich ohnedies erschaffen wollte. [...] Aber ich sage lieber Sie seien meine Findung, mein Findling, und weise Sie der Presse vor. Zuerst wird etwas erfunden, und dann wird es gezeigt. Das ist das Wesen der Schöpfung, meine Spezialität. (S. 37)

Auf diese Bestimmung ihres Daseins antwortet Dornröschen nicht mehr. Für den Prinz bleibt, nachdem er Dornröschen als seine Schöpfung und als sein „Eigentum“ (S. 37) definiert hat, nur noch eine Frage offen: „Ist dieser Gegenstand überhaupt ein Mensch oder nicht? [...] Habe ich eine Leiche vor mir? Oder was?“ (S. 38) Der Prinz hat Dornröschens Existenz in dem Maße von der seinen, als eines autonomen Subjekts, abgegrenzt, dass er sich am Ende unsicher ist, ob sein Eigentum, dieser Gegenstand Frau, in dessen Besitz er ist, überhaupt ein lebender Mensch, oder ob er nicht vielmehr eine Leiche, also ein bloßer menschlicher Körper ohne menschliches Wesen (Seele) ist. Um diese Frage zu klären,

überreicht [er] Dornröschen ein weißes Hasenkostüm aus Plüsch, mit stark hervorgehobener Vulva, und deutet ihr, es anzuziehen, was sie auch tut. Als sie auch ihr Kostüm anhat, beginnen beide sofort wie wild loszurammeln. (S. 38)

Durch die sexuellen Vereinigung mit Dornröschen prüft der Prinz, ob sein Eigentum überhaupt lebt und seine Aufgabe fruchtbar zu sein und ihm Nachkommen zu gebären, erfüllen kann. Der Geschlechtsakt belebt die Umwelt und beweist damit Dornröschens Fruchtbarkeit: Aus der Hecke, die über den beiden zusammenstürzt, „*erheben sich verschiedene Tiere, hauptsächlich Hühner, die sich sehr tierisch benehmen*“. (S. 38)

Hegel schreibt über die Vereinigung von Mann und Frau: „Die Vereinigung des Mannes und des Weibes macht die tätige Mitte des Ganzen und das Element aus, das in diese Extreme des göttlichen und des menschlichen Gesetzen entzweite“.¹⁴² Die Vereinigung von Mann und Frau als Vereinigung der entzweiten Gesetze, bringt Hegel zufolge das „sittliche Reich“ hervor, denn „Das sittliche Reich ist auf diese Weise in seinem Bestehen eine unbefleckte, durch keinen Zwiespalt verunreinigte Welt.“¹⁴³ Jelinek nimmt Hegels Vereinigung des Mannes (dem selbstständigen Selbstbewusstsein und menschlichem Gesetz) mit dem Weib (dem unselfst-

142Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. S. 330.

143Ebd. S. 330.

ständigen Selbstbewusstsein und göttlichem Gesetz) wörtlich, und lässt Prinz und Prinzessin zu einem Wesen zusammenwachsen. Die sittliche Welt, die diese Vereinigung hervorbringt, entlarvt Jelinek als Hühnerhaufen, der Tourismuswerbung macht: „Zwei Hühner entfalten ein Transparent, auf dem steht: ‚BESUCHEN SIE ÖSTERREICH! JETZT ERST RECHT!‘“ (S. 38) Mit Österreich¹⁴⁴ ist in diesem Fall die bürgerliche Ehe zwischen Mann und Frau gemeint, für die das Stück wirbt. Jelinek enttarnt das Märchen sowie Hegels Ausführungen als Werbeveranstaltung für den Trivialmythos der Ehe. Prinz und Prinzessin treten nach dem Geschlechtsakt als Ehepaar auf die Bühne, welches die Zuschauer für die Ehe anzuwerben versucht, mit dem Argument (oder eher der für den Mythos typischen Form der einfachen Behauptung), dass das Singledasein ein Todeszustand und nur das Leben in der Ehe ein wahrhaftiges Leben sei:

Aber wir sagen immerhin, daß wir tot gewesen sind und jetzt leben. Beides probiert - kein Vergleich! Probieren Sie es auch! Der Vergleich wird auch Sie im Straßenverkehr sehr sicher machen, wenn Sie kommen. (S. 39)

Die Ehepropaganda kippt ins Lächerliche, indem der Mythos der Sicherheit in einer ehelichen Verbindung als Sicherheit im Straßenverkehr¹⁴⁵ ironisiert wird.

6 Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)

In *Rosamunde*, dem mittleren der *Prinzessinnendramen*, erreicht der Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen seinen Höhepunkt. Liest man die *Prinzessinnendramen* als Akte des Dramas *Der Tod und das Mädchen*, so markiert *Rosamunde* als drittes *Prinzessinnendrama* die Peripetie: Der Konflikt zwischen dem Tod und dem Mädchen entscheidet sich in diesem Dramolett hin zur Katastrophe.

Dem Rededuell zwischen der Frau, Rosamunde, und dem Mann, Fulvio, ist ein Monolog vorangeschaltet, der „von einer figürlich nicht identifizierbaren Stimme gesprochenen“¹⁴⁶ wird. Jelinek macht klar, dass diese Stimme ihre eigene ist, denn in *Rosamunde* reflektiert sie ihre Position als Schriftstellerin. Jelinek schreibt:

In diesem Dramolett, das auch Fetzen aus dem Originaltext enthält, versuche ich, meine Existenz als Schriftstellerin irgendwie zu fassen. Eine Prinzessin, die fern in der Einöde lebt, sich daher leicht über

¹⁴⁴*Dornröschen* erschien zunächst in *Das Lebewohl*, in dem Jelinek Jörg Haiders Inbesitznahme Österreichs thematisiert. „Dornröschen, das ist auch das kleine, dicke, hübsche, unschuldige, harmlose Land, das vom Prinzen Haider wachgeküßt wird. So ein Kuss ist dem Land schon einmal passiert, und auch damals hat es sich bekanntlich willig hingelegt.“ (Klappentext. In: Jelinek, Elfriede: *Das Lebewohl*. 3 kl. Dramen.) Doch im Kontext der *Prinzessinnendramen* ändert sich die Bedeutung Dornröschens: Hier steht die Prinzessin nicht für Österreich, sondern für die Frau. Da diese Arbeit *Dornröschen* im Kontext der *Prinzessinnendramen* untersucht, wird die Figur nicht als Österreich, sondern ausschließlich als Frau analysiert.

¹⁴⁵Mit dem Wort ‚Straßenverkehr‘ spielt Jelinek auch immer auf Geschlechtsverkehr an. Demzufolge demaskiert sie den Trivialmythos der ehelichen Sicherheit als bloße Sicherheit im Geschlechtsverkehr, oder als Sicherheit des Geschlechtsverkehrs, weil immer ein Geschlechtspartner zur Verfügung steht, wenn man/ Mann ‚kommt‘. (vgl. S. 39)

¹⁴⁶Artee, Inge: *Der Tod und das Mädchen I – V*. S. 176.

alles erheben kann, alles beurteilen kann, sich in Grandiositätsphantasien ergeht in ihrem eigenen Schreiben, das sie jeder Beurteilung zu entziehen sucht, denn jede Beurteilung ist eine narzißtische Kränkung, und die dann doch irgendwie überlebt.¹⁴⁷

In *Rosamunde* inszeniert sich Jelinek selbst als Prinzessin und schreibt sich damit in ihr Drama um den Tod und das Mädchen ein. Jelinek analysiert ihr Dasein als Schriftstellerin, indem sie dieses sowohl in Chézys Drama *Rosamunde*¹⁴⁸ spiegelt, als auch im Schicksal der gescheiterten Schriftstellerin Chézy. In *Rosamunde* verschränkt Jelinek also die fiktive Figur der Königin von Zypern, Rosamunde, mit der realen Figur Chézy, für die das Stück ein großer Misserfolg war. Ihre Existenz als Schriftstellerin projiziert Jelinek zugleich auf die Prinzessin Rosamunde, die abgeschieden in der Natur aufgewachsen ist, erst als Erwachsene von ihrer hohen Herkunft erfährt und schließlich zur Königin von Zypern wird und in die Schriftstellerin Chézy, deren gescheiterte Existenz als Autorin im krassen Gegensatz zu dem drameninternen Erfolg ihrer Figur Rosamunde steht. Diese Selbstreflexion ihrer Person und Position verfasst Jelinek als masochistischen Selbsterstörungsakt. Denn sie gibt ihre Selbstoffenbarung der Lächerlichkeit preis und wirft sich dadurch selbst dem Zuschauer, wie ein Stück Fleisch, dem Löwen zum Spott vor.

6.1 Der Monolog der namenlosen Stimme (Jelineks)

Die körperlose Stimme, die als die Jelineks identifiziert werden kann, stellt sich dem Publikum als Ertrinkende vor: „Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen.“ (S. 43) Die Stimme spricht aus dem Wasser¹⁴⁹ und schildert den Prozess ihres Ertrinkens: „Ich krieg schon

147Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung. In: In den Alpen. S. 256f.

148Chézy, Helmina von: Rosamunde. Drama in fünf Akten. Musik von Franz Schubert. Tutzing 1996. S. 81-150.

149In *Rosamunde* entfaltet Jelinek eine weitere Ausprägung des Weiblichkeitsmythos: Den Wasserfrauenmythos.

Anna Maria Stuby macht deutlich, wieso die Gestalt der Wasserfrau so fest in unserer kollektiven Imagination des Weiblichen verwurzelt ist: „Das Weibliche wird in ihr [der in Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder gekleidete[n] Vorstellungswelt] als das Aquatische, Fließende imaginiert und das Männliche als Kraft, die eindämmt und kanalisiert.“ (Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden 1992. S. 9.) Rosamunde nimmt gleichzeitig verschiedene Gestalten der Wasserfrau an und verweist damit auch auf die historische Entwicklung dieses Mythos: Sie erscheint als stimmungswaltige Sirene, als die mächtige schaumgeborene Liebesgöttin Aphrodite, als Undine, deren Heimat das Wasser und nicht die Welt der Menschen ist und als Ophelia, die im Wahnsinn dem Wasser zum Opfer fällt und sich in diesem auflöst. Die Figur der Rosamunde changiert in besonderem Maße zwischen einer mächtigen, gefährlichen Sirene und dem vollkommen ohnmächtigen Opfer Ophelia. Während die Sirenen primär als weibliche Stimmen existieren, so wird Ophelia als weiblicher Körper imaginiert. Über eine Urform der Wasserfrau, die Macht der weiblichen Stimme symbolisierenden Sirenen, schreibt Gabriele Bessler:

Im homerischen Epos haben die gefährlichen Sängerinnen noch keine eindeutige Gestalt und repräsentieren ausschließlich durch ihre Stimmen den dämonischen Zug der in der Regel tödlich endenden Verführung. Als Seelenwesen besitzen sie zudem die Fähigkeit der wissenden Vorschau. Doch sind sie selbst dem Untergang preisgegeben, wenn ihre Macht versagt, ihnen kein Gehör geschenkt wird. (Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln 1995. S. 10)

Über das andere Extrem der Wasserfrau, Ophelia, Sinnbild für die weibliche Ohnmacht und Körperlichkeit, schreibt Stefan Bodo Würffel: „Als Opfer einer solchermaßen als feindlich erfahrenen Welt entflieht die Ertrinkende“. (Würffel: Stefan Bodo: Ophelia. Figur und Entfremdung. Bern 1985. S. 12) „Ophelia ist zugleich ein Opfer dieses Lebens und eine Zeugin für ein ganz andres.“ (ebd. S. 24)

Stuby weist auf die historische Entwicklung des Wasserfrauenmythos hin, der das zunehmende Verstummen,

keine Luft mehr". (S. 45) Dieses "Wasserunglück" (S. 44) war ein Missgeschick: „Obwohl ich nur meine Bilder ein wenig trinken wollte. Ich bin ziemlich betroffen, daß ich davon gleich ertrinken muß." (S. 43) Ihre Intention war es also ihre Bilder zu trinken und dabei fiel sie, wie Ophelia beim Blumenpflücken, ins Wasser. Als eine, die von sich sagt „Die Feder führ ich unermüdlich" (S. 43), kann das Trinken der Bilder als schriftstellerische Methode identifiziert werden. Lücke schreibt über die Sprache der Rosamunde:

Auch die Wahrheit dieser Frau, die den Monolog spricht und sagt, dass sie eine Schreibende ist, lässt sich nicht einnehmen, weil ihre Sprache sich einer zentrierten Bedeutung entzieht, und das heißt, dass sich keine Wahrheit eines eindeutigen Sinns herstellen lässt.¹⁵⁰

Die Schriftstellerin versuchte ihre textuellen Bilder wässriger, also undeutlicher und dadurch interessanter zu machen und dabei geriet das Wasser, das sie eigentlich nur in ihre Texte füllen wollte, in sie selbst. Das Wasserunglück meint also das Missgeschick der Autorin, sich mit ihrem Werk zu vermischen und das Fiktive faktisch werden zu lassen.

Doch macht die Stimme ganz klar, dass ihr Ertrinken nicht nur aus ihrem schriftstellerischen Stil resultiert, sondern auch aus der Wahl ihres Idols: „Eine Badende im scharfen Bikini wär ich gern, die Schmerzensschreie ausstößt, süßes Gift auf ihrer eignen Zunge." (S. 43) Ihr Ideal scheint sich auf perfekte Medienikonen aus Hollywood-Filmen, oder Fotoshootings zu beziehen: Es ist eine erotisch Ertrinkende, die dem Wasser zum Opfer fällt, aber noch im Sterben begehrenswert ist. „Doch aus der Badenden wird plötzlich Ernst, bloß weil ich sie darstellen muß." (S. 43) Die Stimme spielt die Rolle der Ertrinkenden, weil sie ihr so gut gefällt, dabei unterläuft ihr aber leider das Missgeschick wirklich zu ertrinken. Die Schmerzensschreie, die sie dabei ausstößt, bilden den Monolog, den sie spricht. Dass sie eigentlich nicht beabsichtigt hat, tatsächlich zu ertrinken, erschließt sich aus ihrer lächerlich anmutenden Bitte an die Zuschauer: „Bitte geben Sie mir ein Paar Schwimm-Flügel, mich zu tragen!" (S. 43)

sowie die Ausgrenzung der Frau aus jeglicher Machtposition nachvollziehen lässt:

Daß es nicht allein um Spannungen zwischen den Geschlechtern geht, sondern um die Verhandlung von Machtpositionen, wird schon in der *Odyssee* deutlich. Im Verlauf der Tradierung und Neuaneignung des Mythos läßt sich die Tendenz einer zunehmenden Marginalisierung des Weiblichen nachweisen. Im Stimm- und Sprachverlust weiblicher Wasserwesen wird diese Entwicklung sinnfällig. Die Sirenen in der *Odyssee* haben noch das Ihre, haben ihren alles überwältigenden Zaubergesang. In späteren Sirenenadaptionen tritt die andere, die weiblich konnotierte Stimme, immer mehr zurück, bis sie schließlich ganz verstummt. Oder diese Stimme wird als schriller Wahnsinnschrei wahrgenommen, als Ausdruck weiblicher Verrücktheit. Die Tendenz das Weibliche als stummes oder schrilles Geschlecht vom normativen Ort des Sprechens auszuschließen, es auf oder jenseits der Grenze zwischen symbolischer Ordnung und Chaos anzusiedeln, erreicht im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt. Stimmverlust, Wahnsinn und Tod sind Chiffren für den Prozess der Marginalisierung und Ausgrenzung, den die im Verlauf der abendländischen Rezeption vorgenommenen Umdeutungen des sirenenischen Mythos in Bilder von großer Symbolkraft kleiden. (Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. S. 11)

So wie Stuby das Schicksal der Wasserfrau in der Kulturgeschichte beschreibt, so zeichnet auch Jelinek anhand der Rosamunde-Figur das Verstummen der Frau nach. Es ist sicherlich lohnend, *Rosamunde* auf die Frage hin zu untersuchen, welche Tendenzen des Wasserfrauenmythos Jelinek in dem Dramolett verschränkt und wie die Autorin diese interpretiert und dekonstruiert.

150Lücke, Bärbel: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. S. 129.

Ihr masochistischer Wunsch zu ertrinken, entlarvt sich letzten Endes als heuchlerisch. Sobald sie tatsächlich die Qualen des Ertrinkens erleidet, hofft sie doch auf Rettung. Ihren Masochismus, ihre Lust am Leiden („Ist Ihnen Marter etwa eine Lust?“, S. 44) und am eigenen Unglück („Doch das Unglück, ist nicht auch ein hübsches Kind, von einer andren Mutter?“, S. 44) wird als gekünstelte, affektierte Selbstdarstellung demaskiert. Die Rolle der Leidenden hat sich die Stimme wie ein Büßergewand angelegt: „Umwölkung, extra genäht aus diesem grauen Stoff, den ich mir angeeignet habe, weil er recht billig war.“ (S. 46) Ihren eigenen Opferkult verhöhnt die Stimme als scheinheilige Selbstinszenierung: „Ich schüchtern Reh, das jahrelang die Kugel sucht und dann bloß an jemand anderen weiterschickt: Nein, die ist nicht für mich!“ (S. 47) Sie spielt sich nur als Opfer auf, sobald es aber ernst wird und sie tatsächlich zum Opfer wird, sucht sie nach Auswegen.

Die Stimme verspottet jedoch nicht nur ihre Rolle der ewig Leidenden, sondern auch die der einsamen Einzelgängerin, die mit ihren unendlichen Qualen ganz allein ist: „Später mal, dann ist sie Königin, und ihr Herz wiegt sich erst recht, verurteilt zu sich selbst, so ganz allein auf den Wellen.“ (S. 46) Ihre Rolle der einsam Leidenden gibt sie der Lächerlichkeit preis, indem sie deutlich macht, dass sie sich aus Eitelkeit der offensichtlichen Erkenntnis verweigert, keineswegs die Einzige zu sein, die jemals die schwierige Existenz einer Schriftstellerin geführt hat, sondern dass schon viele vor ihr das gleiche durchgemacht haben wie sie:

Die Schneide dieses Wassers wird doch nicht bewohnt sein? Wo ich so lang gesucht hab, in der Welt herumgeirrt, ohne meinen Schreibtisch zu verlassen, so lang und sowieso allein, da wird doch nicht im letzten Moment noch jemand wohnen, so unbequem wie ich, auf dieses Messers Schneide? Wieso wohnen hier auf einmal so viele Unbequeme? Viel Unbequemere als ich? Das kann nicht sein! Mein hinreißender Schwung hat mich hier her getrieben, und da machten viele andere auch schon ihre Schwünge, wie ich seh, nein, das gibts nicht! (S. 45)

Die Existenz der Schriftstellerin ist eine Existenz auf „Messers Schneide“. Die Schreibende hat keine Wohnung in der Welt, sondern bewohnt den Unort zwischen den Welten, die „Schneide dieses Wassers“.¹⁵¹ Die Stimme hat sich also genau an der Schnittstelle zwischen

¹⁵¹Die Sehnsucht nach einer anderen Welt, einer Wasserutopie, lässt Rosamunde auch als Bachmanns Undine (Bachmann, Ingeborg: Undine geht. In: Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. München 1997. S. 182-192.) erkennen. Diese ersehnt in einer Wasserutopie die Versöhnung der Geschlechter herbei. Ruth Fassbind-Eigenheer schreibt über Bachmanns Undine: „In dieser Undinenwelt, in der ‚dichten Durchsichtigkeit‘ des Wassers, verändert sich die Wahrnehmung, Gegenstände verlieren ihre Konturen und in der Alltagswelt festgelegte Begriffe werden fragwürdig.“ (Fassbind-Eigenheer, Ruth: UNDINE oder die NASSE GRENZE ZWISCHEN MIR UND MIR. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1994. S. 157) Undines Ruf ist der nach einer Überwindung der Spaltung der Geschlechter, wie Fassbind-Eigenheer feststellt:

Ist nun Ingeborg Bachmanns Undinenfigur Symbol für diese absolute, nie erreichbare und doch als Wunsch und Sehnsucht existierende Liebe, so ist Undinen-Liebe dieses mystische, unsagbare und nicht benennbare Verschmelzen von Weiblichkeit und Männlichkeit im ekstatischen Liebesleben. In diesem aus Raum und Zeit gelösten Moment findet ein Ausgleich zwischen ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ statt, der als echte Synthese bezeichnet werden kann (ebd. S. 144).

An der Figur der Rosamunde zeigt Jelinek auf, dass die Grenze zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen nicht überwunden werden kann, indem man eine Utopie entwirft. Rosamunde scheitert an den Grenzen, die ihr der Weiblichkeitsmythos setzt. Jelinek unterzieht diese Grenzen einer genauen Analyse, um

der menschlichen diesseitigen Welt und der Unter(wasser)welt, in der menschliches Leben unmöglich ist, angesiedelt und damit so weit wie möglich von einem menschlichen Dasein entfernt, ohne ihr Menschsein gänzlich aufzugeben, das heißt ohne wirklich zu sterben. Um diesen Unort zu finden, ist die Stimme lange „in der Welt herumgeirrt, ohne meinen Schreibstisch zu verlassen“. Den Umzug meisterte sie, wie eine Kunstschwimmerin, mit einem „hinreißen[n] Schwung“. Jetzt, da sie dort eingezogen ist, erkennt sie, dass sie nicht, wie sie immer glaubte, die Einzige sei, die je nach diesem Ort gesucht und ihn gefunden hat, sondern dass er bereits gut bevölkert ist mit vielen Anderen, die auch die unbequeme Position der Schriftstellerin eingenommen haben.¹⁵² Ihr „hinreißen Schwung“, von dem sie glaubte, in ihm würde ihre Eigenleistung und die Anstrengungen ihres einsames Schicksals kulminieren, entpuppt sich als Teil einer Synchronschwimmer-Choreographie. Sie ist lediglich die nächste in der Reihe, die sich mit hinreißen Schwung zwischen die Wellen wirft, vor ihr „machten schon viele ihre Schwünge“, und nach ihr kommen wahrscheinlich noch mindestens genauso viele. Diese Erkenntnis, dass ihr Schicksal kein Einzelschicksal und daher nichts Besonderes ist, empfindet die Stimme als narzisstische Kränkung und verdrängt die Erkenntnis daher ganz einfach: „nein, das gibts nicht!“ Stattdessen stellt sie sich als diejenige dar, die als Einzige vom Wasser auserwählt ist: „Wasser ist es, hebt das stolze Haupt, die Sterne zu Küssen und erwischt mich! Ausgerechnet mich!“ (S. 45)

Zu diesen „Grandiositätsphantasien“, wie Jelinek sie bezeichnet, gehört auch ihre Ruhmsucht: „ich, eine Tochter, die sich nähert, damit Huldigungen ihr dargebracht werden können.“ (S. 45) Die Stimme, die sich selbst als „Königin der Welt“ (S. 44) bezeichnet, verlässt ihre Wohnung auf dem Wasser also regelmäßig, damit sie den Applaus des Publikums entgegennehmen kann. Trotz der Ehrerbietungen des Publikums fühlt sie sich aber chronisch vernachlässigt und wünscht sich noch viel mehr Aufmerksamkeit für ihr Leiden: „Schneidende Wellen, ich schreib und schreib, die Königin der Welt bin ich, nur sieht mich wieder einmal keiner.“ (S. 44)

Ihr Wasserunglück beschreibt sie als Autounfall:

es war ein Unfall mit dem Wagen. Nicht einmal des Bremslichts vom Vordermann konnt ich mich erfreuen. Habs für mein eigen Licht gehalten, dem ich folgt so viele Jahre, flink und faul zugleich, störrisches Licht, das mir vorausgeflattert ist, und dann wars doch nur meins. (S. 46)

Während die Stimme geglaubt hatte, ihren eigenen Weg zu beschreiten, folgte sie in Wahrheit nur ihren zahlreichen Vorgängerinnen; sie befand sich ihr Leben lang auf einer Autobahn

die Ursachen für das Scheitern der Frau nachzuvollziehen. Ihr geht es nicht wie Bachmann um eine Utopie, sondern um eine Analyse.

¹⁵²Die Frauen, auf die Jelinek hier anspielt, Schriftstellerinnen, die vielleicht noch viel unbequemer sind als sie selbst, lässt sie im letzten *Prinzessinnendramen* auf die Bühne treten: Bachmann und Plath, die jedoch beide noch „für viele andere [stehen]“ (S.103).

voller tragischer Schriftstellerinnen. Das Irrlicht, dem sie nachjagte, war ihre Lebenszeit, die sie auf dieser sinnlosen Irrfahrt verschwendete: „doch was vor mir dahingeflogen ist, das waren die Stunden meines Lebens. Ich mußte zu Hause bleiben wie ein Hund, der kein Lamm hat zum Zerfetzen.“ (S. 46f) Auf der Suche nach dem Ort auf der „Schneide dieses Wassers“ fand sie vor allem eines: Das Alter. Der Wagen, den sie fährt, ein „deutsche[s] Mittelklassenmodell von vor sechzehn Jahren“ (S. 45) ist inzwischen längst veraltet. Kein Wunder also, dass es mit den „völlig abgefahrenen Reifen“ (S. 46) und kaputten Scheinwerfern (vgl. S. 47) schließlich zu dem Unfall kam, dem Wasserunglück: „und jetzt dieser schwere vollkommen unvermeidliche Unfall, geschieht mir ganz recht. Jeder hätte das sofort gesehen, daß dieses Wasser nur darauf gewartet hat mich umzubringen.“ (S. 46) Obwohl klar war, dass ihre Irrfahrt in der Katastrophe enden würde, setzt sie ihre Fahrt fort: „Also ich wanke trotzdem nicht in meinen unzerbrechlichen Überzeugungen“. (S. 47) Obwohl sie als ‚entmastetes‘ Schiff früher oder später nur im Meer versinken kann („Entmastet irr ich seit längerem auf dem Meer“, S. 45), klammert sie sich doch weiter an das Wasser, an ihre Ideale der „Badende[n] im scharfen Bikini“ (S. 43) und an den Ort auf der „Schneide dieses Wassers“. (S. 45) „Das tut mir jetzt aber leid, daß meiner gespottet wird, nur weil ich mich an diese Wassermasse klammere, die mich nur hineinziehen will“. (S. 46) Sie ist sich bewusst, dass ihre Reise der Katastrophe entgegen lächerlich wirkt, vor allem, weil sie jetzt, da die Katastrophe eingetreten ist und sie ertrinkt, so überrascht davon ist und nicht zu ihrem Lebensweg steht, sondern so tut, als ob sie ein solches Ende nie gewollt hätte.

Am Schluss ihrer Selbstreflexion gelangt sie zu der pleonastischen Erkenntnis, dass ihre Selbstreflexion eine Selbstreflexion ist: „Nun wird mir alles klar. Ich beug mich über mich und sag was über mich und schick es ab und trag mich weg in einen tiefen Raum.“ (S. 47) Diese ewig zirkulierende Selbstbespiegelung dient dem Zweck, sich selbst fortzuschaffen. Die Stimme beschäftigt sich unaufhörlich mit sich selbst, um sich dadurch selbst zu verlieren, um sich endgültig aufzulösen, um sich zu zerstören.

Zwischen den Monolog der namenlosen Stimme und den Dialog zwischen Rosamunde und Fulvio sind zwei Gedichte geschaltet. Das berühmteste Gedicht Chézys betitelt Jelinek mit der lakonischen Überschrift „Kindermilchschritte fürs Zwischendurch“. Diese Gebrauchsanweisung, das Gedicht als kleine Zwischenmahlzeit zu konsumieren, steht im krassen Gegensatz zu seinem pathetischen Inhalt, das von der Unmöglichkeit erzählt, die Liebe zu leben und von der Erfüllung der Liebe im Tod: „»Im Leben fern, im Tode dein«.“ Den Pathos Chézys demaskiert Jelinek als Auflistung von Verkehrswegen. Es gibt verschiedene Möglichkeiten den Lebensweg zu beschreiten, aber am Ende fällt die Entscheidung auf das Wasser: „Der

Übergang von Straße auf Wasser“. (S. 48) Die Irrfahrt auf der Autobahn voller tragischer Schriftstellerinnen endet, wie für diese Existenz üblich, im Wasserunglück, der Katastrophe.

6.2 Dialog zwischen Rosamunde und Fulvio

Im zweiten Teil der *Rosamunde* löst sich der Monolog der namenlosen Stimme in einen Dialog zwischen einer Frau, Rosamunde, und einem Mann, Fulvio, auf. In Chézys Drama ist Fulvio der böse Kontrahent der sanften Rosamunde: Der machtgierige und ruchlose Gegenspieler ermordete Rosamundes Eltern, um selbst den Thron einzunehmen. Nachdem er die erwachsene Rosamunde erblickt, verliebt er sich in sie. Da sie seine Liebe nicht erwidert,¹⁵³ versucht er sie zunächst zur Heirat zu zwingen und später zu ermorden. Doch seine Pläne scheitern, Rosamunde wird Königin von Zypern und Fulvio begeht Selbstmord.

Im Dialog zwischen diesen beiden gegensätzlichen Charakteren nimmt die Stimme Gestalt an und zwar sowohl die Gestalt der Rosamunde, als auch die des Fulvio. Der Dialog kann demnach als Fortsetzung des Monologs verstanden werden: Hier spaltet sich die masochistische Stimme in eine weibliche und in eine männliche Instanz auf, wodurch die Stimme ihre Selbstzerstörung und Demütigung wesentlich einfacher vorantreiben kann. Denn in dem Dialog sind die Rollen klar verteilt: Die Frau ist das Opfer und der Mann der Täter, der die Frau zerstört. In der Regieanweisung zum Dialog steht: „Die zwei machen sich fertig, aber echt!“ (S. 49) Der Dialog soll also als verbaler Kampf zwischen dem Mann und der Frau inszeniert werden, als Krieg zwischen den Geschlechtern. Es ist jedoch kein Kampf zwischen Ebenbürtigen, sondern der zwischen einem Täter und einem Opfer, denn es ist lediglich Fulvio, der Rosamunde fertig macht, Rosamunde macht Fulvio in keiner Weise fertig, sie macht bloß sich selbst fertig, oder besser gesagt, sie macht sich lächerlich und bestätigt damit Fulvios Erkenntnis: „die Frau ist doch ein Witz!“ (S. 54) Sowohl der Monolog als auch der Dialog ist als „Mobbing gegen sich selbst“ (S. 60) zu verstehen, es sind beides Akte der Selbstzerstörung.

Fulvio ist die Stimme der gesellschaftlichen Norm, des Patriarchats, die der Frau eine eindeutige Rolle zuweist. Rosamunde ist die Stimme der Feministin, die gegen diese patriarchale Rollenzuweisung rebelliert und versucht, wenn auch letzten Endes vergeblich, sich von dieser Rolle zu emanzipieren. In diesem Stück entscheidet sich, dass die Emanzipation der Frau scheitert und in der Katastrophe enden wird.

Fulvio beginnt seinen Kriegszug gegen Rosamunde, indem er von ihr eine Kapitulation fordert:

¹⁵³Jelinek bearbeitet vor allem die siebte Szene im dritten Akt von Chézy's *Rosamunde*, den Dialog zwischen Rosamunde und Fulvio. In diesem gesteht Fulvio Rosamunde seine Liebe und sie weist ihn zurück. Die meisten Zitate stammen aus dieser Szene.

Nein, wende deinen Blick nicht ab, ergib dich doch bitte der Situation, die sich da neulich ergeben hat, in dieser Bar, wo das Licht sich ein bißchen wehmütig an Verwirrte wie dich geklammert hat. Ich seh dich heut noch, als wärs gestern. Ich nehm dich heut noch, als wärs schon morgen. Ich nehm dich so lang, bis ich dich wiedergewinnen kann aus dir selbst. Dann laß ich deine letzte Hülle fallen. (S. 49)

Die Situation, der sich Rosamunde unterwerfen soll, ist die Situation der Frau innerhalb des Weiblichkeitsmythos, die Rolle, die der Frau im patriarchalen Denken zugeschrieben wird: Die Frau soll so brav und widerstandslos, wie Dornröschen, die passive Rolle einnehmen und sich der Aktivität des Manns fügen, das heißt, sich von ihm ausziehen lassen, also sein Sexualobjekt werden. Fulvio sieht in Rosamunde nur ein Sexualobjekt, daher gilt sein Interesse nicht ihrem geistigen, sondern allein ihrem sexuellen Leben: „eine Frage lässt mich nicht ruhn, seit ich vor dir stehe: Wie viele Sexualpartner hattest du bisher?“ (S. 56) Fulvio präzisiert seine Forderungen an Rosamunde, indem er diese in klare Gebote für die Frau formuliert: „Also, noch mal von vorn, den Ruf, den ich habe: genießen! In Anspruch: nehmen lassen! Von dieser Tätigkeit: abberufen werden! Alles: hinfällig!“ (S. 57)

Die Frau soll also genießen, das heißt nicht gegen ihre Rolle rebellieren, sondern sich über diese freuen. Genuss ist zudem etwas sinnliches und passives, das im Gegensatz zu geistiger Aktivität steht. Außerdem soll die Frau keine Ansprüche stellen, sondern die passive Rolle einnehmen und sich „In Anspruch: nehmen lassen“, vom Mann und der Familie. Fulvio gebietet Rosamunde, ihre Tätigkeit als Schriftstellerin aufzugeben, denn als geistige Produktion widerspricht die Schriftstellerei dem Bild der Frau in der patriarchalen Ordnung. Rosamundes Schreiben wertet Fulvio ab, indem er es als Striptease am falschen Ort abtut:

Die letzten Hüllen hast du doch vorhin selber fallen lassen! In deinem Schreiben, wie du sagst. [...] Aber schau, was du für deine letzten Hüllen gehalten hast, das war bloß die Kapsel von deinem Kugelschreiber! Kein Bedarf. Andere haben viel mehr Schicksal, zumindest haben sie ihr eigenes. Du hast ja nicht einmal das. (S.49)

Laut Fulvio agiert Rosamunde sogar in der Rebellion gegen ihre Rolle rollenkonform, da sie in ihrem Schreiben nichts anderes tut, als das, was Fulvio von Frauen verlangt: sich ausziehen. Doch zeigt Rosamunde durch ihren Striptease nicht ihren nackten Körper, sondern ihr nacktes Schicksal und danach besteht, Fulvio zufolge, überhaupt „Kein Bedarf“. Das Interesse der Öffentlichkeit gilt allein dem Körper der Frau, nicht ihrem Schicksal. Wobei Fulvio klar stellt, dass eine Frau (im Gegensatz zum Mann) auch überhaupt kein Schicksal, oder zumindest kein eigenes zu bieten hat.¹⁵⁴ Deshalb empfiehlt er Rosamunde lieber ihren Körper zu zeigen, als ihr nicht vorhandenes Schicksal. Zuletzt rät Fulvio Rosamunde zur Resignation und dazu, all ihre Anstrengungen endgültig als „vergeblich“ abzustempeln. Damit scheint er sich vor allem auf ihr feministisches Engagement zu beziehen. Rosamunde outet sich sehr

¹⁵⁴Die Behauptung, dass die Frau kein (eigenes) Schicksal hat, deckt sich mit Wehses Analyse der Figur der Prinzessin (vgl. Wehse, Rainer: Die Prinzessin. S. 9.), auf die der Weiblichkeitsmythos, wie bereits ausgeführt, in entscheidender Weise aufbaut.

deutlich als Feministin, indem sie sagt:

Ich fordere endgültig, daß Frauen sich mehr und mehr das Recht nehmen, ihre Sexualität zu leben. Ich fordere endgültig, daß Frauen sich das Recht nehmen endgültig zu leben. Wenn das bei den Männern gegangen ist, dann sollte dies auch bei Frauen möglich sein. (S. 54)

Rosamunde sieht jedoch selbst ein, dass ihre Forderungen nach Gleichberechtigung nur theoretisch funktionieren und in der Praxis, vor allem in der Praxis der Begegnung zwischen den Geschlechtern, der Sexualität, scheitern: „Vorhin beim Abfassen bin ich noch ganz glücklich gewesen. Jetzt beim Anfassen ist das plötzlich nicht mehr so toll.“ (S. 54) Doch warum scheitert die Emanzipation der Frau in der Praxis?

Der Grund für das Scheitern der Frauen wird ganz klar: Die Frauen scheitern, wie schon in *Schneewittchen* deutlich wird, an ihrer Eitelkeit. Der Grundkonflikt des Dramas um den Tod und das Mädchen, in den in *Schneewittchen* eingeführt wurde, erreicht in *Rosamunde* seinen Höhepunkt und wendet sich endgültig zur Katastrophe: Die Suche der Frau führt sie in den Tod, weil sie unbedingt die Schönheit bleiben will. Rosamunde erkennt den Grund für ihr Scheitern, für das Misslingen ihrer Vorstellung und verflucht ihn:

Die verfluchte Schönheit klebt an uns wie Mutterkuchen. Jeder wird ihn los. Keiner wird ihn los. Wir wenden Lasertechnik an und schneiden uns zu einer beßren Form zurecht. Zuerst blaues Licht, dann: Weiß. Gelbliches Weiß. Alt. Farblos. Kein Ergebnis. (S. 59)

Rosamunde verflucht die Schönheit, weil diese der Grund für das Scheitern ihrer Existenz ist. Solange die Frau die Schönheit verkörpert, das heißt Schönheit das wesentliche Merkmal von Weiblichkeit ist, muss die Frau scheitern. Denn Schönheit ist vergänglich und damit muss die Existenz der Frau als Schönheit zwangsläufig am Ende, im Alter, misslingen. Das Dasein der Frau als Schönheit bleibt ergebnislos. Jede Frau wird ihre Schönheit los, aber keine wird ihr Streben nach Schönheit los. Auch wenn sich die Frau, um dieses Scheitern zu verhindern, in einen aussichtslosen Wettkampf gegen die Zeit begibt, kann sie mit den Schönheits-OPs das Scheitern ihrer Schönheit nur zeitlich nach hinten verschieben, aber niemals verhindern. Als Intellektuelle weiß Rosamunde um die Banalität dieser Erkenntnis und schämt sich für ihre Eitelkeit: „Es ist zu abgebrüht, um zu erröten“, (S. 60) doch sie kann diese trotzdem nicht überwinden:

Die Form: eventuell ein Zustand, der sich noch verschlimmern könnte. Nein. Kein Zustand, der sich noch verschlimmern könnte. Es ist alles andere besser, sogar wenn es als Landschaft gemalt oder als Film gefilmt oder als Foto direkt eins zu eins abgenommen und nie zurückgegeben wird: Es ist alles andere besser, und es haben alle anderen besser gemacht als ich. (S. 60)

Die Angst vor der Hässlichkeit, dem Formverlust, lässt Rosamunde ihre rebellische Existenz als Schriftstellerin bereuen. Indem sie den Fokus auf ihren Intellekt gerichtet hat, fürchtet sie ihre Form, ihre äußere Erscheinung, vor allem ihre Figur vernachlässigt zu haben. Fulvio macht ihr klar, dass er ihre geistige Existenz nicht für besonders attraktiv hält. Stattdessen

empfiehlt er ihr, mehr Sport zu treiben, um dadurch ihre Optik zu optimieren:

Damit hast du mich keine zwei Minuten verblüffen können, da mußt du dir schon was anderes ausdenken! Ohne Laufen geht gar nichts, die Richtung ist egal. Du wirst dich niemals halbieren können, ohne zu laufen. Indem du einen Teil von dir loswirst, bist du noch lang nicht schlanker geworden! (S. 51)

Fulvios banale Behauptung, dass er Rosamunde für zu dick hält, stürzt diese in eine panische Vergebungslitanei, in der sie alles bereut, was ihr gerade einfällt: „O meine Mutter, vergib mir! O mein Schreiben, vergib mir! O mein Werk, vergib mir! Natur, vergib mir auch! Hautenge Hose, vergib mir! Ärmelloses Oberteil, vergib mir!“ (S. 51) Doch wofür bittet Rosamunde um Vergebung? Es scheint so, dass sie tatsächlich darum bittet, dass ihr verziehen wird, dass sie nicht gut genug aussieht. Dass sie den Körper, den sie von ihrer Mutter und der Natur geschenkt bekommen hat, für ihr Schreiben, ihr Werk vernachlässigt hat, und dass sie sich, obwohl sie zu dick dafür ist, figurbetont gekleidet hat. Wenig später macht Rosamunde dies ganz klar: „Ortsbild, das immer eine andere auf einer Plakatwand darstellt, vergib mir, daß ich nicht so aussehe! O meine Oberschenkel, mein Po, vergebt mir, dass ich, was ihr seid, aus euch gemacht hab!“ (S. 51) Rosamunde empfindet es als ihre Schuld, dass sie nicht so aussieht wie die Modells auf den Plakaten. Sie glaubt, dass ihre Figur aus der Form gekommen ist, weil sie sich nicht genügend um ihr Aussehen gekümmert hat, also, wie Fulvio sagt, zum Beispiel nicht genug Sport getrieben hat.

Für diese „Verfehlung“ ersehnt sie sich eine demütigende Strafe: „Schmeiß dich (Wille) wenigstens schneller auf den Boden, wenn ein Starker kommt! Schmeiß dich wenigstens auf den Boden, wenn ein Fescher kommt! Tritt auf mich, wenn ein Forscher kommt“. (S. 51) Rosamunde hofft auf die komplette Erniedrigung vor einem Mann, allerdings vor einem, den sie attraktiv findet. Sie hat die masochistische Sehnsucht, einem Mann zum Opfer zu fallen: „Fremder Mann, der mich opfert, vergiß mich danach sofort wieder! Fremder Mann, der mich opfert, vergiß mich danach nicht! Auf keinen Fall! Hörst du nicht vergessen!“ (S. 51) Rosamunde will, dass dieser Opferzustand ein dauerhafter bleibt. Fulvio wirft Rosamunde ihren ewigen Masochismus vor, in dem sie immer die Opferrolle einnehmen will:

Sag, was ich gewohnt bin: warum du ein Opfer bist und ein Opfer bringst und zu einem Opfer gemacht wurdest und, dein ganzes Dasein in einer einzigen Hand, ausgerechnet ein Opfer werden willst, ausgerechnet mein Opfer werden willst. (S. 56)

Wie Dornröschen entscheidet sich also auch Rosamunde dafür, Objekt eines Mannes zu werden und nicht dafür, ein selbstbestimmtes, geistig aktives Leben zu führen. Fulvio verkündet die Sensation:

Alles muß sich jetzt in diesem Augenblick entscheiden. Und wer entscheidet sich wirklich für mich, ist das zu glauben? Dududu! Hätt ich nie gedacht. So oder so, aber sofort! Ruckzuck! Na ja, da hilft nichts, da muß ich halt das Beste draus machen. Weg das Mädchengeschwätz! Mein muß du sein, dein Leben hängt an meinem Augenwink! (S. 53)

Sogar Rosamunde, die feministische Schriftstellerin, entscheidet sich für die Unterwerfung unter einen Mann, der ihr sogleich verbietet, ihr „Mädchengeschwätz“ weiterzubetreiben, also weiterhin schriftstellerisch aktiv zu sein. Durch diese Entscheidung kann der Leser Rosamundes Rebellion gegen die patriarchale Kultur nicht mehr ernstnehmen und sie wird der Lächerlichkeit preisgegeben.

Doch obwohl sich Rosamunde für den Mann entscheidet, genügt sie den männlichen Ansprüchen nicht:

Sag mir bitte endlich das Resultat meiner Verfehlung! Damit ich weiß, wie weit ich wieder in Sachen Erotik danebengehauen habe. Hab ich diesmal genug Punkte zusammenbekommen? Wieder nicht? Ich werfe meinen Haß auf den unschuldigen Song Contest und den Musikantenstall und das Welttreffen der volkstümlichen Musik und die Jubiläumssendung von irgendwas". (S. 57f)

Ihr Versagen in Sachen Erotik, ihre mangelhafte Attraktivität, ihre „Abscheu über Verschmähtwerden“ (S. 51) kränkt Rosamunde so sehr, dass sie wahllos mit Hass um sich wirft. (Vgl. S. 61) Der Grund für ihren Hass liegt also nicht in der Sache, auf die sich ihr Hass richtet, nicht im „unschuldigen Song Contest“ und so weiter, sondern der Grund für ihren Hass liegt im Scheitern ihrer Schönheit. Wie Schneewittchens Stiefmutter, so versagt auch Rosamundes Schönheit und wie jene verfällt auch Rosamunde in eine universale Zerstörungswut:

Der Haß ist es, der über die Felder schreitet, ruhig, gelassen, seiner sicher, die Hand Körner schleudernd. Irgendwie ist das doch auch wieder positiv, oder? Wälder ins Feuer! Menschen, raus aus dem Feuer! Ihr seid jetzt gar. (S. 61)

Da Rosamunde nicht die Schönheit sein kann, wird sie zur „Anklägerin“ (S. 58), die Anklage gegen die gesamte Welt erhebt. Fulvio demaskiert diese Rolle der Königin des Hasses, die den Hass als Krone, als „Reif, der brennend meine Stirn umkrönte“ (S. 58) trägt: „du [bist] nichts als ein ordinärer Napfkuchen [...], mit einem Geschmack, der keiner Vorstellung entspricht“. (S. 59) Rosamundes universaler Hass verwandelt sich in Selbsthass: „Grad schlägt der Haß in meinem Herzen Wurzeln, schon wieder, er ist zurück, ich habs ihm doch streng verboten, ach nein, er schlägt nicht andre, er schlägt mich! Ausgerechnet mich schlägt er!“ (S. 60) In ihrer Selbstzerstörung löscht sich die Stimme der Rosamunde selbst aus: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts.“ (S. 61) Übrig bleibt die Stimme Fulvios, das männliche Alter Ego der gestaltlosen Stimme (Jelineks) vom Beginn, der die wesentlichen Merkmale von Jelineks Schreiben formuliert und sich dadurch als Jelinek zu erkennen gibt: „Also diese Scheinheiligkeit der Gesellschaft regt mich jetzt unheimlich auf. Ich will viel Humor haben und einen guten Intellekt, und warmherzig soll ich sein“. (S. 61) Fulvio entscheidet sich dafür weiterzugehen („Doch doch, ich gehe!“) und zwar „hinunter“ (S. 61), in die „Hölle“, unter Wasser? – auf jeden Fall dorthin, wo er sich dem Thema Mensch, als „Mensch von einem Bild“ (S. 61), also der Bildwerdung des Menschen widmen

kann. Und genau diese Bildwerdung ist Thema des nächsten *Prinzessinnendramas Jackie*.

7 Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)

Jackie beginnt mit einer außergewöhnlich langen Regieanweisung, der längsten der *Prinzessinnendramen*, woraus geschlossen werden kann, dass die Autorin, wie man aus *Rosamunde* folgern könnte, keineswegs verstummt ist. Doch scheint die Autorin weniger mit der romantisch leidenden Stimme der Rosamunde zu sprechen, als mehr mit der direkten sarkastischen Stimme des Fulvio.

Ganz im Sinne von Jackies Existenz als ein Kleidungsstück,¹⁵⁵ („Ich bin Kleidung. Ich bin diverse Formvarianten von Kleidung.“, S. 98) wird in der Regieanweisung Jackies Person ausgehend von ihrer Kleidung beschreiben. Nach dem Motto: „Das Kleid entsteht im Beschreiben“ (S. 80), nimmt auch die Figur Jackie über die Beschreibung ihrer Kleidung Gestalt an. Die Beschreibung Jackies in der Regieanweisung deckt sich mit der Beschreibung ihrer Kleidung, denn Jackie ist, wie sie mehrfach betont, ihre Kleidung (vgl. S. 82, 95, 98). Ursula Bock schreibt:

Die Garderobe wird zum Metonym der Person. Sie bedeutet mehr als einen Modeartikel oder ein notwendiges Bekleidungsstück. Sie ist das Eigentliche der Person. Jackie ist das Duchesse-Abendkleid, das Vichy-Karohemd und vor allem das Chanel-Kostüm, das indexikalisch auf die Identität zwischen Kleid und Figur sowie symbolisch auf die Leere hinter der Aufmachung hinweist. [...] Hinter der Hülle existiert kein Individuum, keine ‚eigentliche‘ Person.¹⁵⁶

Jelinek schlägt zwei verschiedene Variationen von Kleidungen vor, die Jackie in unterschiedlichen Lebenslagen repräsentieren: Entweder sollte Jackie im blutbespritzten rosa Chanel-Kostüm auftreten, das sie als junge mächtige Frau bei der Ermordung ihres Präsidenten-Ehegatten getragen hat, oder in „Trenchcoat, Perücke (da Haare durch Chemo ausgegangen), Sonnenbrille und Hermès-Kopftuch“, (S. 65) der Kleidung die sie auf „diesem letzten Foto“ kurz vor ihrem Tod als alte, kranke Frau getragen hat. Beide Kleidungen verweisen auf öffentlich bekannte Bilder der Stilikone und damit auf zwei unterschiedliche Lebenslagen Jackies: Das Blut auf dem Chanel-Kostüm deutet auf den Tod ihres Mannes hin und die Perücke mit Hermès-Kopftuch auf ihren kurz bevorstehenden eigenen Tod. Beide Kleider symbolisieren durch den medialen Kontext, der sich im kollektiven Gedächtnis eingebrannt hat, Jackies Konfrontation mit dem Tod.

¹⁵⁵Ähnlich wie in die schreibende Rosamunde scheint sich Jelinek auch in die modefanatistische Jackie hineinzu projizieren. In einem Interview sagt Jelinek: „Von wenigen Dingen verstehe ich so viel wie von Kleidern. Ich weiß wenig von mir, interessiere mich auch nicht sehr für mich, aber mir kommt vor, daß meine Leidenschaft für Mode mir mich selbst ersetzen kann“ (Jelinek, Elfriede: Mode. Magazin der Süddeutschen Zeitung. März 2000. Zitiert nach Wirth, Uwe: Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. S.71. In: Eder, Thomas und Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010.) Jackies Existenz als ein Kleidungsstück bietet Jelineks Selbstaussage zufolge auch Trost und Halt und ist daher keineswegs nur negativ zu bewerten.

¹⁵⁶Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 410.

Die körperlos anmutende Kleidung wird in der Regieanweisung in starken Kontrast zu der extrem physischen Aktivität der Jackie-Darstellerin gestellt. Jackie leistet während ihres in leichtem Plauderton vorgetragenen Monologs Schwerstarbeit, indem sie „all ihre Toten“ (S. 65) hinter sich herschleift. Diese Toten sollen „ein ganz hübsches Gewicht“ ergeben, also eine tatsächlich physische Last bilden, an der Jackie „wie beim Tauziehen“ ihre Kräfte misst. Mit dieser Handlungsanweisung verweist Jelinek auf die konkrete Physis der Jackie-Schauspielerin:

Die Schauspielerin soll die (aneinandergehängten?) Toten mühevoll hinter sich herschleifen und daher beim Sprechen immer atemloser werden, keuchen, bis sie den Monolog irgendwann abbrechen muß, weil sie nicht mehr kann. Je nach Kondition und Tagesverfassung wird das einmal früher, das andere Mal später sein. Und dann ist der Monolog eben aus und aus. (S. 65f.)

Diese extreme Betonung der Physis untergräbt Jackies Behauptung, sie hätte unter ihrer Kleidung überhaupt keinen Körper. Denn ihr Monolog, in dem sie sich selbst als bloße Kleidung inszeniert, endet mit ihren körperlichen Grenzen, der „Kondition und Tagesverfassung“, auch wenn sie behauptet, ihr seien keine körperlichen Grenzen gesetzt, da ihre Grenze nicht wie die ihrer Kontrahentin Marilyn Monroe „ihr Fleisch“ sei, sondern ihre „Grenze ist aus Duchesse und Wolle“. (S. 94) Die Bühnenhandlung enttarnt diese Behauptung als Lüge, denn am Ende des Stücks scheitert auch Jackie an ihren körperlichen Grenzen.

Als vierten Akt des Dramas um den *Tod und das Mädchen* kommt *Jackie* die Funktion des retardierenden Moments zu. Im vierten *Prinzessinnendrama* scheint die Katastrophe, auf die das Mädchen zusteuert, sein Tod, doch noch abwendbar. Stefan Scherer schreibt über die Funktion des vierten Aktes im klassischen Pyramidenschema Freytags:

Kurzfristig scheint eine Lösung in Sicht, die aber tatsächlich nicht besteht. Das retardierende Moment verheißt damit noch einmal, dass dem bereits entschiedenen Ausgang zu entkommen sei, weil ein Ausweg aufscheint. Es bewirkt einen Spannungsabfall, der dennoch auf die Katastrophe hinstrebt.¹⁵⁷

Inwiefern scheint in *Jackie* also eine Lösung für das Mädchen in Sicht, durch die es doch noch seinem Tod entgehen kann?

Jackie hat sich mit ihrer weiblichen Existenz als optisches Objekt, dessen Oberfläche das alles Entscheidende ist, abgefunden. Sie schämt sich nicht, wie noch Rosamunde, dafür, dass sie allein über ihr Aussehen wahrgenommen wird und versucht nicht, ihrer Optik eine geistige Innerlichkeit entgegenzustellen. Im Gegenteil, Jackie weiß, dass sie als Frau nur das ist, als was sie erscheint. Sie versucht sich nicht, wie Rosamunde, über ihr Sprechen zu definieren, sondern wundert sich, dass sie, die nur als Bild existiert, überhaupt sprechen kann: „Ein Wunder, daß ein Bild wie ich sprechen kann!“ (S. 67) Bock schreibt über Jelineks tote Prinzessinnen: „Die Frauen begnügen sich damit, angesehen zu werden, anderen zu gefallen,

¹⁵⁷Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. S. 36.

Erscheinung zu sein, Bild. Sie sind passiv auf Wirkung bedacht, und zwar auf eine Oberflächenwirkung.¹⁵⁸ Doch mit diesem Wissen um die eigene Oberflächlichkeit weiß Jackie perfekt umzugehen, denn sie hat den Schein zu ihrem Fachgebiet gemacht: „Ich bin in meinem Element, wenn ich mich zeige“. (S. 82) Jackie hat eine Fähigkeit entwickelt, durch die sie trotz ihres weiblichen Daseins als Oberfläche selbst über sich bestimmen kann und dadurch als Frau zu einer gewissen Autonomie und Macht gelangt: Sie beherrscht die Sprache der Mode: „Die war meine Schrift, meine Kleidung“. (S. 77)

Indem Jackie sich kleidet, kann sie selbst darüber bestimmen, als was sie erscheint: „Ich habe selbst bestimmt, was und wer und wo ich sein wollte.“ (S. 94) Ihre Fähigkeit, sich geschickt zu kleiden, macht Jackie zu einer perfekten Inszenierungskünstlerin. Ihr Bild ist nicht fremdbestimmt, sondern sie kann es frei nach ihrem Willen kreieren, es ist ein „Selbstbildnis“. (S. 71) Bock schreibt: „Die Bildwerdung der Frau gelingt mit Hilfe von Kleidern, die einen weiteren zentralen Metaphernkomplex der Texte bilden. Jackie stellt ein Bild dar, das ihre Kleider konstituieren.“¹⁵⁹ Mit ihrem Wissen um Mode gewinnt sie die Herrschaft über den Schein und damit auch die Macht über die Öffentlichkeit, so dass sie sich schließlich als „Gebietet der Öffentlichkeit“ (S. 88) betiteln kann. Das Wissen um Mode gibt der Frau eine Macht, die sie anderswo nie erlangen könnte: Die Macht der Selbstbestimmung. Gürtler und Mertens schreiben über die Bedeutung der Mode in Jelineks Werk: „Die Mode ist dabei ein Werkzeug, mit dem Jelineks Frauenfiguren ihr eigenes Bild bestimmen.“¹⁶⁰ Jackie macht ganz deutlich, dass ihr Wissen um Mode ihr Macht verleiht: „Mager zu sein, das gibt Macht! Ich bin zwar nicht mager, aber ich kann so erscheinen, weil ich mich geschickt kleide.“ (S. 82) Der Schein ist das alles Entscheidende und über den kann Jackie durch bewusst gewählte Kleidung selbst bestimmen. Jackie gewinnt durch ihre Herrschaft über den Schein jedoch nicht nur die Macht, sich nach dem eigenen Willen selbst eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben, sondern sie wird tatsächlich selbst bedeutend, was eine Frau im Weiblichkeitsmythos eigentlich nicht werden kann: „Ich bin die Bedeutende, nicht sie [Marilyn]. Ein Mensch kann nie so bedeutend sein wie ich.“ (S. 81) Uwe Wirth stellt fest: „Das Gewicht der Kleider macht nicht nur die Kleider selbst, sondern auch den Körper, der sie trägt, bedeutsam.“¹⁶¹ Durch Kleidung kann Jackie ihrem Körper einen Sinn geben und damit zu einer Bedeutungsträgerin werden. Jackie ist die einzige Prinzessin des Dramas um den *Tod und das Mädchen*, die ihr Stück als reinen Monolog spricht und damit ihre Geschichte selbst erzählt.

158Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 409.

159Ebd. S. 410.

160Gürtler, Christa, Mertens, Moira: Frauenbilder. S. 272.

161Wirth, Uwe: Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. In: Eder, Thomas und Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010. S. 77.

Dies zeigt, dass Jackie sich selbst inszenieren darf und dies auch kann. Im Text ist es ihr gestattet, sich selbst eine Bedeutung zuzuschreiben.¹⁶²

Jackie ist darüber hinaus die einzige Frau in den *Prinzessinnendramen*, die eine Tätigkeit ausübt, mit der sie auch wirklich Erfolg hat und Bestätigung vonseiten der Öffentlichkeit erhält.¹⁶³ Diese Tätigkeit ist das Einkleiden:

Das hab ich gut hingekriegt, was? Alles meine Tätigkeit, die Menschen von diesem entzückenden Tod in Rot und Hellblau, dem Tod in Gestalt zweier kleiner Kinder, reizend, wie ein schlanker Himmel ungefähr, zu überzeugen, dem Tod, der auch ihnen bevorsteht, nur so toll wird er dann nicht sein, fürchte ich. (S.72)

Jackies Wissen um Mode reicht so weit, dass sie über den Tod gebieten kann; oder über die öffentliche Wahrnehmung des Todes, was für Jackie das Entscheidende ist. Ziel ihrer geschickten Inszenierungen ist es, sich ins Gedächtnis der Menschen einzubrennen und damit unsterblich zu werden: „Mein Umriß ist sehr kompliziert, aber es gibt ja die Kürzel dafür, die meine Kleider ausdrücken, und ich nutze sie alle, um mich in Kurzschrift ins Buch der Menschen einzuschreiben“. (S. 82) Jackie verfolgt mit ihrer Herrschaft über die Mode also ein sehr ehrgeiziges Ziel: Mit ihrer Armee von Kleidern will sie den Tod besiegen und unsterblich werden. Als sterblicher Mensch kann sie dem Tod nicht entinnen, aber als Kleid glaubt sie der Vergänglichkeit entkommen zu können und ewig zu werden: „Ich bin das Kleid darüber, nein, das Kleid ist mehr als ich, es ist größer, es geht nie in meiner Gestalt auf, es behauptet sich tapfer gegen mich, und es bleibt auf ewig in der Erinnerung der Menschen.“ (S. 80) Arteel stellt fest: „Die Kleidung ist für Jelineks Jackie das Medium, das die körperlose Ikonisierung am perfektsten ermöglicht.“¹⁶⁴ Als Modeikone scheint die Frau ihren Kampf gegen den Tod doch noch gewinnen zu können. Jackie weiß um diesen perfiden Kampf, in dem sich jede Frau befindet und den Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* auf die Bühne bringt:

Aus uns Frauen aber spricht immer, was wir auch tun, etwas anderes auch noch, und leider lauter als alles, und zwar der Tod. Indem wir das Leben so oft verfehlen. Ja, das Leben spricht schon auch aus uns. Aber lauter spricht der Tod. (S. 86)

Den Tod, der aus Jackie, wie aus jeder Frau spricht, versucht Jackie mundtot zu machen, indem sie durch ihre Kleider ihren Körper verdeckt und damit ihre Sterblichkeit verleugnet:

¹⁶²Jackie ist als einziges *Prinzessinnendrama* ausschließlich als Monolog verfasst. Doch es fällt auf, dass Jackie nicht nur von sich als einem Ich spricht, sondern auch von sich als einem Wir, das heißt ihre Stimme ist eine polyphone. Sie spricht als wir Mächtigen, wir Öffentlichen, wir Frauenfiguren. Diese Beobachtung eines polyphonen Sprechens spiegelt sich auch in der Regieanweisung wieder, in der Jelinek explizit „Mitarbeiterin und Mitarbeiter“ (S. 65) angibt, als wären diese Personen Mitspieler im Drama. Auch wenn jedes der *Prinzessinnendramen* massiv intertextuell ist, so ist Jackie doch das einzige, in dem Jelinek diese Intertextualität textintern hervorhebt.

¹⁶³Andere Prinzessinnen des Dramas, wie Rosamunde, Inge und Sylvie verweisen zwar auf die sehr erfolgreichen Schriftstellerinnen Jelinek, Bachmann und Plath, aber werden in den Texten als in Wahrheit gescheiterte Existenzen entlarvt. Schneewittchen sagt zwar, dass sie durch ihr Aussehen Erfolg gehabt hätte (vgl. S. 9), aber Aussehen ist keine Tätigkeit. Auch Dornröschen hat zwar Erfolg beim Prinzen, aber geheiratet werden ist ebensowenig eine Tätigkeit wie gut auszusehen. Daher ist Jackie tatsächlich die einzige Prinzessin, die, indem sie sich und andere einkleidet, eine erfolgreiche Tätigkeit ausübt.

¹⁶⁴Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I – V. *Prinzessinnendramen*. S. 177.

„Mit all meiner kostbaren Kleidung, diesen Haufen und Haufen von Stoff [...] will ich vor-täuschen, ich hätte darunter gar keinen Körper.“ (S. 76)

Jackie warnt Frauen eindringlich davor, ihren Körper zu zeigen, wie Marilyn es getan hat: „Wir sterben alle, aber diese Frau [Marilyn] mit gutem Grund.“ (S. 88) Den Körper völlig frei zu offenbaren, bringt der Frau Jackie zufolge zwangsläufig den Tod. Marilyn führt Jackie als Kontrastfigur zu sich selbst an und erörtert an deren Negativbeispiel, welches Fehlverhalten dazu führt, dass eine Frau zwangsläufig dem Tod unterliegt. Marilyn beschreibt Jackie als absolute Antithese zu sich selbst: Während Marilyn die „Geburt des Natürlichen, ja der Natur selbst“ verkörpert, kann man in Jackie „eher die Geburt des Künstlichen mit ansehen, welches die Natur so geschickt verbirgt“. (S. 92) „[Marilyn] ist Verwesung, denn sie ist Fleisch.“ (S. 91) Wohingegen Jackie Kleid ist: „ich bin nicht Fleisch, ich bin ja sein Überzug, bin das Kleid!“ (S. 95) Für Jackie steht fest: „Das Fleisch unterliegt“. (S. 94) Denn das Fleisch unterliegt der Vergänglichkeit und damit zwangsläufig auch dem Tod. Indem Jackie verleugnet, dass sie Fleisch ist, entgeht sie dem Verwesungsprozess und damit dem Tod: „Ich bin meine Kleidung, und meine Kleidung ist ich [...] Es ist kein Fleisch darunter. Was es ist, das ist es, aber es ist nicht vergänglich, denn es ist kein Fleisch. Ich verwese nicht.“ (S. 82) Jackie will kein Mensch sein, weil dies bedeuten würde, dass sie verwest und dem Tod unterliegt. Ihr enormes Interesse für die Mode begründet Jackie wie folgt: „Deshalb habe ich mich so für die Mode interessiert. Sie ist was sie ist. Und darin verschwindet der Mensch.“ (S. 80)

Das Entscheidende an einem Kleidungsstück ist für Jackie seine feste Form, die durch seinen Umriss, sein Schnittmuster, also seine Nähte realisiert wird. Daher spezifiziert Jackie ihr Dasein als Kleidung auf eine Existenz als bloße Form: „Ich bin die Nähte“. (S. 83) Als Form selbst bleibt Jackie natürlich auch immer fest in ihrer Form. Nichts kann sie aus der Fassung bringen, denn „es ist alles eingesperrt und eingenäht.“ (S. 96) Marilyn hingegen, „dieser zu üppige Körper“, (S. 92) droht der Formverlust, die Auflösung, die Verwesung, der Tod, wie Jackie von Anfang an voraussieht:

Die fliegt, die fliegt raus, definitiv, obwohl kurvig und erdlastig, fleischig die Hüften, die Brüste, die Schultern, schon an der Grenze zum Formverlust, grad noch eingenäht ins Kleid, aber im Grunde: nicht zu halten (S. 92).

Wohingegen Marilyn, das Fleisch, ganz schnell unter dem Druck der Öffentlichkeit zusammenbricht, ist Jackie, das Kleid, die Nähte, nie zu brechen, egal unter welchem Druck sie steht:

Wir stehen alle unter Druck, keine Frage, ich aber bin nicht zusammenzudrücken! Sie können drücken und drücken, es kommt nichts raus, nicht einmal Wasser. Ich bleibe allein, ich sage Ihnen das Geheimnis. Niemals mit jemand zusammenrücken! (S. 99)

Jackie wählt ganz bewusst die Existenz als Kleidungsstück, weil sie in dieser Form unver-

wundbar, unzerstörbar und damit letztendlich auch unsterblich ist: „Man nimmt mir nichts weg. [...] weil ich alles in meine Kleidung weggesperrt habe und mich selbst auch. Ich bin und ich bin nicht. Ich bin auch so ein Vampir. Ich bin tot, aber ich werde nie sterben.“ (S. 96)

Auch die Regieanweisung macht deutlich, dass Jackie sich in einem Wettkampf, in einem Kräftemessen mit dem Tod befindet. Auf der einen Seite zieht, „wie beim Tauziehen“ (S. 65), der Tod nach ihr, in Gestalt ihrer vielen Toten, und auf der anderen Seite steht Jackie und versucht mit ihrer ganzen Kraft gegen den Tod anzukämpfen, sich von der Last des Todes nicht in die Knie zwingen zu lassen. Die Frage ist: Wer ist stärker, wer gewinnt das Duell? – Jackie oder der Tod?

Diesen Kampf bestreitet Jackie bewaffnet mit ihren Kleidern. Ihre erste Kampfhandlung gegen den Tod besteht in der Entscheidung, ihre Taille nicht zu betonen: „Also ich markiere mich selbst wie meine Taille, die ich nicht betone. Ich trage unbetonte Kleider. Meine Taille würde durch Betonung erst erzeugt und dann sofort betoniert werden.“ (S. 66) Jackie weiß genau, dass ihre Taille der Teil ihres Körpers ist, aus dem der Tod am lautesten spricht, denn ihre Taille verweist auf ihre vielen Fehl- und Totgeburten und damit auf ihr Versagen als Frau: „meine [Taille] ist nicht das beste an mir, ich muß von ihr ablenken. Zu viele Geburten, mehr als die Hälfte vergeblich.“ (S. 84) Auch wenn ihr bewusst ist, dass John mit seiner Geschlechtskrankheit eigentlich die Verantwortung dafür trägt, denn „Meine Fehl- und Totgeburten waren wahrscheinlich Folgen dieser Ansteckung.“ (S. 87), weiß sie, dass die Schuld am Tod doch letzten Endes ihr, als Frau, zugeschrieben wird: „Und wir [Frauen] sind schuld.“ (S. 86) Doch Jackie weiß sich aus diesem Dilemma der Frau geschickt zu befreien. Mit dem Wissen, dass die Frau nur als Bild existiert, ändert sie durch ihre Kleidung einfach das Bild nach ihrem Willen und nimmt dadurch dem Tod die Möglichkeit aus ihrem Körper heraus zu sprechen. Denn sie weiß „Meine Taille würde durch Betonung erst erzeugt“. (S. 66) Indem sie ihre Taille einfach nicht betont, gibt es sie auch nicht mehr und damit auch keine Schuld am Tod ihrer Kinder. Indem Jackie sich geschickt kleidet, gewinnt der Tod keine Macht über sie und sie kann selbst über ihre Bedeutung bestimmen.

Doch so mächtig die Sprache der Mode zunächst erscheint, erweist sie sich bei näherer Betrachtung doch letzten Endes als eine ausgesprochen arme Sprache. Die Sprache der Mode ist bloß eine „Kurzschiff“, (S. 82) weil ihre Macht sich nur darauf bezieht zu entscheiden, was betont und was nicht betont wird:

In mein vorsprachliches Stadium, das man auch das Kleider-Stadium nennen könnte, also in die Form, in der noch nicht gesprochen wird, die aber schon da ist und auf ihre Aussage vor dem Gericht der Menge wartet (S. 77).

Kleider sind, wie auch Worte, also durchaus Ausdrucksmedien, aber solche, die nur Urteile

sprechen können, und zwar das Urteil darüber, was betont wird und was unbetont bleibt. Barthes schreibt, dass sich die Sprache der Mode im Wesentlichen aus einer Variation der Betonung ergibt, also dem Prinzip betont – unbetont folgt: „Und da die Betonung eine gesteigerte Existenz ist, stellt auch ihr Gegenteil eine Steigerung dar; dieses Gegenteil ist nicht mehr das Fehlen, sondern die schlichte, unbetonte Existenz, das Neutrale.“¹⁶⁵ Auch Jackie weiß: „Ich entstehe durch Betonung und Betonierung.“ (S. 68) Jackie scheint sich auf Barthes zu beziehen, der auch in der Regieanweisung als „Mitarbeiter“ (S. 65) angeführt wird. In *Die Sprache der Mode* schreibt Barthes: „Wenn zum Beispiel das Fehlen eines Elements physisch unmöglich ist und folglich kein Spielraum für die Existenzvariante bleibt, kann die Existenz dadurch bedeutsam werden, daß die Betonung variiert.“¹⁶⁶ Als Frau an der Seite eines mächtigen Mannes ist Jackie ebenso obligatorisch, wie die Nähte bei einem Kleidungsstück,¹⁶⁷ aber um in dieser festen Rolle trotzdem bedeutsam zu werden, muss Jackie ihre Betonung immer wieder variieren. Die Sprache der Mode eröffnet Jackie also eine Freiheit, aber nur die Freiheit zu entscheiden, was sie betont und was nicht. Sie kann sich durch die Mode einen Wert verleihen, aber nur einen sehr dürftigen: „daher wurde es mein Spiel: mir einen Wert geben und dieser Wert war das Betonieren des Haares und das Unterbewerten meiner Taille.“ (S. 81) Jackies Macht über die Kleider gibt ihr nur die Macht, ihr Haar anstelle ihrer Taille zu betonen und damit die ohnehin erforderliche Betonung an die gewünschte Stelle zu setzen. Wirth schreibt:

Sowohl für Barthes als auch für Jelinek stehen Kleidung und Körper in einem Bedeutungsverhältnis, das durch ein Spiel von Betonung und Nicht-Betonung entsteht. Durch dieses Spiel ermöglicht die Kleidung den Übergang vom Sinnlichen zum Sinn.¹⁶⁸

Ihre Verwandlung in ein Kleidungsstück erspart Jackie zwar viel Schmerz, aber dafür bezahlt sie einen hohen Preis: Sie muss als leere Hülle, die eigentlich „Völlig unbewohnbar“ (S. 100) ist, existieren. Mit ihrer Herrschaft über die Kleider kann Jackie dem Tod für eine gewisse Zeit Widerstand leisten, aber noch bevor Jackie den Mund aufmachen und in den Kampf gegen ihren Tod treten kann, macht die Regieanweisung ganz klar, dass dieser Kampf vergeblich ist und dass die Frau früher oder später scheitern und ihrem Tod unterliegen wird. Doch es scheint so, als ob Jackie diese Niederlage, ihren Tod, gar nicht bemerken würde. Denn Jackie ist inzwischen so hart und emotionslos, dass sie selbst der Erkenntnis, ihrer völligen Leere und Einsamkeit, mit Gestaltungsinitiative begegnet: „Ich befinde mich wieder einmal mitten in einer Renovierung.“ (S. 100) Jackie erlebt sich selbst als ewige Gegenwart,

165Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 1985. S. 124.

166Ebd. S. 123.

167Vgl. ebd. S. 123f.

168Wirth, Uwe: *Lob der Oberfläche!*. S. 75.

genau wie die Mode, von der Barthes schreibt: „Die Mode erlebt sich selbst als ein Recht, als das Naturrecht der Gegenwart über die Vergangenheit.“¹⁶⁹ Jackie empfindet sich als unsterblich, was aber nicht heißt, dass sie es tatsächlich ist. Barthes stellt fest, dass der „Rhythmus“ der Mode „der der Blutrache“ ist. Denn jede Mode begeht „die Morde an ihrer eigenen Vergangenheit“.¹⁷⁰ Wirth befindet: „Die Mode operiert an der Schwelle zwischen Leben und Tod.“¹⁷¹ Die Gemeinsamkeit von Mode und Tod besteht laut Wirth darin, dass beide demselben Prinzip folgen: „Und eben darin sind sich Mode und Tod gleich. Beide folgen dem Prinzip des ewigen Vergehens.“¹⁷² Das modische Prinzip des permanenten Wechsels, der Vergänglichkeit, macht Mode zu etwas Morbiden. Auch wenn Jackie also ihren physischen Tod ignoriert, so wird sie doch, wie jede Mode, irgendwann unmodern werden (wenn sie es nicht sowieso schon längst ist) und damit wirklich sterben. Da die Mode selbst dem Prinzip des Todes folgt, ist es letztendlich also völlig aussichtslos, dem Tod in der Mode zu entgehen.

8 Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)

Im Gegensatz zu allen anderen *Prinzessinnendramen* ist die Titelfigur des fünften *Prinzessinnendramas* keine Person, sondern ein Gegenstand: Eine Wand. Wohingegen die titelgebende Figur in ihrem jeweiligen Stück selbst spricht und agiert, ist *Die Wand* in ihrem Stück Gegenstand von Rede und Aktion der beiden Protagonistinnen: Sylvia und Inge, die deutlich auf die Dichterinnen Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann verweisen.¹⁷³ Als letztes der fünf *Prinzessinnendramen* kommt der *Wand* die Funktion der Katastrophe in dem Drama um den Tod und das Mädchen zu. Das Dramolett beschreibt das endgültige Scheitern der Frau; es zeigt ihren Tod. Die Suche der Frau nach Erkenntnis und Heimat scheitert an der *Wand*. Was also ist diese *Wand*?

Die Wand ist vor allem in der zeitgenössischen weiblichen Literatur ein viel thematisiertes Phänomen.¹⁷⁴ Der Titel *Die Wand* ist ein Zitat des Titels von Haushofers gleichnamigen

169Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. S. 279.

170Ebd.

171Wirth, Uwe: Lob der Oberfläche!. S. 81.

172Ebd.

173Die realen Dichterinnen dürfen jedoch nicht mit ihren Kunstfiguren gleichgesetzt werden. Maja Sibylle Pflüger stellt fest: „Die Figuren in Jelineks Theatertexten stellen keine Personen dar, denn die Autorin abstrahiert in der pointierten Zeichnung ihrer Figuren vom Individuellen“ (Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. S. 30)

174Jelinek macht mit dem Titel *Die Wand* einen Gegenstand der Literatur zum Gegenstand ihrer Literatur. Dadurch signalisiert die Autorin, dass es sich um ein „intertextuell übercodierte[s] Titelmotiv“ (Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franzä*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert 2009. S. 300.) handelt, das als solches extrem mehrschichtig und mehrdeutig ist. Die durch die Intertextualität aufgerufenen Bedeutungen des Gegenstands ‚Wand‘ schwingen im Text gleichzeitig mit. Jelinek siedelt ihren Text *Die Wand* zwischen den Textwelten an, sodass sich die Protagonistinnen auf eine (Irr)fahrt durch die Textwelten begeben, auf die sie der Leser begleiten muss. Michèle Pommé schreibt:

Roman *Die Wand* und die Protagonistinnen verweisen auf zwei Schriftstellerinnen, die in ihrem Werk immer wieder die Wand zum Thema machten. Es wird also deutlich, dass *Die Wand* ein Motiv ist, mit dem sich in der Moderne vor allem Frauen konfrontieren und an dem sie ihre Stellung als Frau reflektieren. Bock schreibt: „Sie [die Wand] figuriert durchgehend als Metonym für die Trennung zwischen Menschen.“¹⁷⁵ Insbesondere in Bachmanns Werk symbolisiert die Wand das Problem einer grundsätzlichen Spaltung der Welt in die zwei Geschlechter. Sylvie Grimm-Hamen schreibt dazu:

In ihrem Todesarten-Zyklus insbesondere wird das Leben zunehmend auf elementare Grundformen verkürzt, die als Erklärungs- und Deutungsmodelle für eine undurchsichtige Welt fungieren. Dabei kommt unter allen anderen dem tragenden Motiv der Spaltung und Entzweiung des Lebens, in dem auch das Thema Liebe und die Geschlechterbeziehungen eingebettet ist, eine immer zentralere Rolle zu. Von Anfang an [...] hatte Ingeborg Bachmann das Panorama einer ‚geschiedenen Welt‘ entworfen, in der das Leben, die menschlichen Beziehungen, und besonders diejenigen zwischen Mann und Frau, an einer inständigen und für sich nicht auflösbaren Spaltung auseinanderbrechen. Antithetische Bilder, komplementäre Gegensätze, polare Gegenüberstellungen zwischen Ich und Du strukturieren bereits die ersten Gedichte und wiesen auf eine grundsätzliche Dialektik und Ambivalenz der Welt hin¹⁷⁶.

Die Wand fungiert als Bild für die Trennung der Geschlechter und damit für den Ausschluss der Frau

Das Dramolett *Die Wand* stellt einen Text im eigentlichen Sinne des Wortes dar, ein Geflecht, das sich aus unterschiedlichen Stoffen zusammensetzt: Jelinek verarbeitet neben rein literarischen auch philosophisches und mythologisches Material. (Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. S. 322.)

Die Wand erscheint in den verschiedenen Kontexten als ein sehr vielgestaltiger Gegenstand. Jelinek legt sich in ihrem Text nicht auf eine der unzähligen Erscheinungsformen der Wand fest, sondern verschränkt diese durch ein unentwirrbares Gewebe von Verweisen miteinander und lässt sie ineinander überfließen. Die verschiedenen Bedeutungen des Motivs Wand fluten aus dem Text heraus und sind kaum zu differenzieren, wodurch eine einheitliche Definition der Wand unmöglich wird. Jelinek sagt selbst über ihren Arbeitsprozess: „ich bin jemand, bei dem es plötzlich anfängt zu wuchern. Und dann schießen aus dem Geflecht unter der Erde überall Pilze heraus – bei guter Düngung.“ (Jelinek, Elfriede: „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde“. Gespräch mit Rose-Marie Gropp und Hupert Spiegel. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 8.11.2004. Zitiert nach Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Tod und das Mädchen V*. S. 102. In: Eder, Thomas Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München 2010. S. 102.) Jelinek geht es also gerade nicht um die Eindeutigkeit, sondern um die Vieldeutigkeit, um die Masse an verschiedenen Bestimmungsmöglichkeiten und sich teilweise gegenseitig ausschließenden Erscheinungsvarianten des Phänomens Wand, die alle wie einzelne Pilze an der Textoberfläche sichtbar werden. Beim Versuch, diese isoliert zu analysieren, muss der Interpret jedoch feststellen, dass diese unter der Textoberfläche alle miteinander verwoben und deshalb nicht auf den einen letzten Punkt zu bringen sind. Maja Sibylle Pflüger beschreibt die Problematik des Jelinek-Interpreten: „Kaum glaubt man, einen Hauptaspekt des jeweiligen Stücks ausfindig gemacht zu haben, ist man schon auf Ab- oder Nebenwege geraten und findet sich mitten in einem fremden Text wieder.“ (Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 60.) Auch Daniela Strigl stellt fest: „die Technik der fortwährenden Überblendung sperrt sich [...] gegen den Interpreten-Drang nach Eindeutigkeit.“ (Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch?. S.89.) Jelineks Texte verweigern sich einer konventionellen Analyse, daher muss sich die Analyse an der Bedeutungskomplexion des Textes orientieren und die Akkumulation des Phänomens Wand und die Offenheit seines Sinns akzeptieren. Bärbel Lücke stellt fest: „Elfriede Jelineks Texte leben alle von solcher Vervielfältigung von Sinn und Bedeutung [...] ihre ambivalenten Wortspiele, denen keine einheitlich-eindeutige Bedeutung mehr zuzuweisen ist.“ (Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetisches Verfahren und das Theater der Dekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien 2007. S.62.) Wie sich das Phänomen der Wand dennoch aus einer Textanalyse erschließen lässt, beschreibt Pommé: „Die Bedeutung der Wand erschließt sich erst aus dem Gegeneinander der Prätexte und der Systeme für die sie stehen.“ (Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. S. 391.)

175Bock, Ursula: *Die Frau hinter dem Spiegel*. S. 415.

176Sylvie 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.

aus der Gesellschaft. Denn eine Wand markiert auch immer ein Diesseits und ein Jenseits. In der patriarchalen Kultur setzt sich der Mann als Norm und positioniert sich damit diesseits der Gesellschaft, während er die Frau jenseits von sich und damit von der gesellschaftlichen Norm verortet. Jelinek führt die Geschichte der Frau an das Motiv der Wand zurück und verweist damit auf den Ursprung der Exklusion der Frau.

Die Wand ist das einzige der *Prinzessinnendramen*, das nicht als einheitliches Textgebilde konstruiert, sondern in zwei Akte aufgeteilt ist.¹⁷⁷ Während in allen anderen Stücken die Redeanteile durch Nennung der jeweils sprechenden Person klar einem Sprecher zugeordnet werden können, ist dies bei dem fünften *Prinzessinnendrama* nicht mehr möglich.¹⁷⁸ In der Regieanweisung schreibt Jelinek dazu:

Was die Aufteilung der Texte betrifft, so ist sie vorgegeben, die Personen können sich aber auch verdoppeln oder vervielfältigen, die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere. (S. 103)

Mit der potentiellen Vervielfältigung der beiden Figuren verweist Jelinek darauf, dass die Protagonistinnen „plurale Identitäten“ mit „dezentrierter Subjektivität“¹⁷⁹ sind. Jelinek spaltet durch dieses Vorgehen die Sprache vom Sprecher ab und setzt dadurch ihre theoretische Forderung in Text um: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“¹⁸⁰ Der Hinweis, dass die Protagonistinnen nicht für sich, sondern für „viele andere“ stehen, signalisiert die prototypische Funktion von Inge und Sylvia. Durch die Regieanweisung des letzten *Prinzessinnendramas* wird noch einmal explizit gemacht, dass Jelineks Prinzessinnen keineswegs nur sich selbst darstellen, sondern das Schicksal Weiblichkeit als das Schicksal der Frauen auf die Bühne bringen.

8.1 Die Wand im 1. Akt: *Die Wand* im intertextuellen Kontext von Marlen Haushofers Roman

Die Wand und Ingeborg Bachmanns Romanen *Malina* und *Das Buch Franza*

Im ersten Akt ist die Wand Gegenstand der Rede: Inge und Sylvia loten das Phänomen der Wand aus und versuchen so zu erkennen, was *Die Wand* sein könnte. Die Protagonistinnen suchen also nach Erkenntnis. Indem sie die Wand zum Gegenstand ihrer Erkenntnis erklären,

¹⁷⁷Diese Trennung des Dramoletts kann als Spiegelung der *Wand* auf das Druckbild verstanden werden, womit die zwei Akte die zwei Seiten der Wand darstellen.

¹⁷⁸Die Entpersonalisierung der Rede bewirkt auf der Ebene des Druckbilds, dass sich die Abschnitte als Textblöcke gegenüber stehen, wodurch der leere Raum zwischen den Textblöcken in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und als Wand auf der grafischen Ebene des Textes erkennbar wird. Diese Wand zwischen den Abschnitten ist nur als leerer Raum sichtbar; nur diesseits und jenseits dieser Leerräume erstreckt sich der Text. Indem Jelinek dieses Unsichtbare zwischen den Zeilen grafisch sichtbar macht, fordert sie den Leser dazu heraus, vor allem auch zwischen den Zeilen zu lesen, also die Knotenpunkte, durch die der Text zu einem intertextuellen Konnotationsnetz wird, zu fokussieren.

¹⁷⁹Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. S. 33.

¹⁸⁰Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. In: Stecken, Stab und Stangl. Neue Theaterstücke. Reinbeck bei Hamburg 2004. S. 9.

machen sie deutlich, dass sie an der Wahrheit über die Trennung der Geschlechter und den Ausschluss der Frau aus der Gesellschaft interessiert sind. Sie wollen die Position der Frau verstehen.

Gegenstände ihres Diskurses über die Wand sind unter anderem die Wand in Haushofers Roman *Die Wand* wie auch die Wand in Bachmanns Romanen *Malina* und *Das Buch Franza*. Doch sind diese Wände sehr unterschiedlich beschaffen und gekennzeichnet: Während die Wand in Haushofers Roman die Ich-Erzählerin vor der toten Außenwelt schützt und ihr dadurch einen Raum schafft, in dem sie überleben kann, so ist die Wand in Bachmanns Roman *Das Buch Franza* eine Möglichkeit zum Selbstmord und in *Malina* der Ort in den die Protagonistin verschwindet. Die folgende Textanalyse soll die Wand ausgehend von diesen Inter-texten erschließen.

Jelinek entlarvt die vermeintliche Schutzfunktion, die die Wand in Haushofers Roman für die Ich-Erzählerin hat, als Ausrede, um sich vor der Außenwelt abschotten zu können: „Da hättest du doch endlich deinen Grund, nicht verreisen zu müssen. Du dürftest dableiben, weil du gar nicht weg könntest. Müßtest nicht hinaus ins Leben!“ (S. 107) Damit legt Jelinek das Motiv für die Wand in Haushofers Roman offen: Die Wand dient als „Selbstausschluss durch eine unsichtbare Hürde“.¹⁸¹ Die Wand in Haushofers Roman ist unsichtbar. Diese Unsichtbarkeit der Wand macht Jelinek zu einem ihrer Hauptmerkmale und lässt die beiden Frauen vor allem darüber reflektieren: „Hör mal, da hat sich eine andere Frau als wir doch glatt eine Wand einfallen lassen, die vollkommen unsichtbar sein soll!“ (S. 107) Die Unsichtbarkeit der Wand verweist darauf, dass die Frau nicht durch materielle, offensichtliche Barrieren aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird, sondern durch Wände in der Gedankenwelt einer Gesellschaft. Bock schreibt: „Die Wandmetapher, gesehen als gewaltsame Trennung der Geschlechter, lässt sich nicht beiseite räumen, auch wenn niemand sie sieht.“¹⁸² Da die Wand äußerlich nicht sichtbar ist, muss sie sich in demjenigen auftürmen, der auf sie stößt. Nicht nur in den Köpfen der Männer, sondern eben auch in denen der Frauen sitzen Wände, die die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern verhindern. Daniela Strigl schreibt dazu: „Bei Marlen Haushofer wie bei Sylvia Plath (*The Bell Jar*/ *Die Glasglocke*) fungiert die Wand auch als Sinnbild der Depression.“¹⁸³ Diese Depression ist das Leiden der Frau an ihrer Ausgrenzung. Dass die Wand auch Symbol einer psychischen Krankheit ist, wird im Text deutlich: „eine unsichtbare Wand, daß man im Leben nicht weiterkommt als wenn man wegfährt aus dem Leben“ (S. 108). Die Wand stellt, als Bild für die Depression, eine Blockade dar, die einem im Lebens-

181Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch?. S. 95.

182Bock, Ursula: *Die Frau hinter dem Spiegel*. S. 420.

183Ebd. S. 93.

weg steht, so dass man nicht mehr weiter leben kann und dadurch aus dem Leben hinaus geleitet wird. Die Wand des Patriarchats hindert die Frau daran, vollständig am Leben teilzunehmen. Strigl schreibt: „Wer ‚wegfährt aus dem Leben‘, um zu leben, der sucht den Tod.“¹⁸⁴ Jelinek verweist mit der unsichtbaren Wand also auch auf die psychischen Erkrankungen, an denen nicht nur die fiktiven Figuren in den Werken der beiden Dichterinnen Bachmann und Plath litten, sondern auch die Dichterinnen selbst, die schließlich beide Selbstmord begingen. Evelyn Annuß stellt fest: Jelinek „zitiert [...] unterschiedslos aus Werk und Biografien von Bachmann und Plath“.¹⁸⁵ Genauso wie Jelinek im Text die Grenzen zwischen den unterschiedlichen literarischen Kontexten verschwimmen lässt, so unterscheidet sie auch nicht zwischen Autor und Werk; sie sprengt die Wände zwischen Fiktion und Realität auf und vermischt alles zu einem Text. Indem eine Frau schöpferisch tätig wird, überschreitet sie, Jelinek zufolge, ihren geschlechtlichen Kompetenzbereich und begibt sich in männliches Terrain. Die beiden Schriftstellerinnen Bachmann und Plath sind Paradebeispiele für diese Überschreitung. Die intensive Thematisierung der Wand in ihren Werken, sowie ihre schweren psychischen Erkrankungen, die in dem Bild der Wand Gestalt annehmen, können als Reflexion und Folgen dieser Überschreitung interpretiert werden. Bachmann beschreibt in ihrem Roman *Das Buch Franza* die Wand als Sinnbild für die Lebensverweigerung, als Flucht vor dem Patriarchat, als Möglichkeit des Selbstmordes. Darin heißt es: „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.“¹⁸⁶ Die Wand ist hier Sinnbild für das Leiden an sich selbst, für einen Wahnsinn, in dem man sich selbst zum Opfer fällt. Franza ist ihre Position als Frau so unerträglich, dass sie daran zerbricht; sie zerbricht sich wortwörtlich den Kopf an der Wand des Patriarchats, das sie als Frau aus allen Strukturen der Macht ausschließt. Jelinek entwirft in ihrem Text Franzas Wand wie folgt:

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 [...] Aber die Wand ist immer noch kein anschauliches Gegebenes, sie ist und bleibt unsichtbar. Du kapitulierst und bist selber weg. (S. 108)

Der Selbstmord wird als lächerlicher Versuch gedeutet, die Wand und damit die Ausgrenzung und die daraus resultierende geistige Krankheit sichtbar zu machen, um sie so fassen zu können.

In ihrem Essay *Das Tremendum – Sylvia Plath: ›Die Glasglocke‹*¹⁸⁷ lobt Bachmann an Plaths

¹⁸⁴Ebd. S. 91.

¹⁸⁵Annuß, Evelyn: Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien 2007. S. 39.

¹⁸⁶Bachmann, Ingeborg: *Das Buch Franza*. S. 134.

¹⁸⁷Bachmann, Ingeborg: *Das Tremendum – Sylvia Plath: ›Die Glasglocke‹*. *Entwurf*. In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleinere Schriften. München 2011.

Roman vor allem, dass sie darin „ein Krankheitsbild mit unheimlicher Präzision beschreibt“ und bezeichnet „die geistige Figur einer denkenden, zerfallenen, geschlagenen und zerstörten Kreatur als das einzig Interessante und Hinreißende an einem Menschen“, weswegen sie Plath zu einer der „großen Kranken“¹⁸⁸ kürt. Strigl macht klar: „Sie [Inge und Sylvia] definieren sich [...] als ewige Opfer, der weibliche Masochismus wird zum Hauptantrieb für die künstlerische Produktivität, und der Text stellt das auf sarkastische Weise fest.“¹⁸⁹ Jelinek parodiert diese Art von „Selbstlegitimation durch das Leiden“,¹⁹⁰ indem sie Inge sagen lässt: „Man sieht es nicht, aber man kommt nicht darüber hinweg und es bereitet einem entsetzliche Qualen, das ist sehr wichtig. Daß es eine Qual gibt, ist das wichtigste überhaupt.“ (S. 112) Jelinek lässt die unsichtbare Wand in ihrem Text zu einer Art masochistischem Fetisch-Objekt mutieren, von dem Sylvia und Inge nicht ihre Stimmen lassen können, sondern immer weiter darüber reflektieren müssen, gerade weil sie keine Lösung finden können. Damit zeigt Jelinek, dass die Selbststilisierung der Frau zum Opfer der patriarchalen Wand nichts an den Verhältnissen ändert, sondern im Gegenteil diese stabilisiert, da die Opferrolle Teil des patriarchalen Weiblichkeitsmythos ist. Auch Grimm-Hamen kritisiert die strikt antithetische Rollenverteilung in Bachmanns Werk:

Die Geschichten folgen einer aggressiven und gleichzeitig stereotypen Dramaturgie, in der die Männer, mit allen realen und fantasmatischen Attributen der Gewalt und Macht versehen, als Repräsentanten des Bösen und als Vollstrecker der Repression und Unterdrückung den Frauen gegenüberstehen, denen allzu eindeutig die Opferrolle zugewiesen wird.¹⁹¹

Das Kriterium der Unsichtbarkeit, das die Wand in Haushofers Roman auszeichnet, verknüpft Jelinek mit dem Motiv des Verschwindens in der Wand, welches die Wand in Bachmanns Roman *Malina* charakterisiert: „Eine Wand mit einem Riß [...], in dem du verschwindest“. (S. 108) Mit dem Verschwinden in der Wand wird die Wand zu einem Raum zwischen den Räumen. Strigl schreibt: „Als Nicht-Ort lässt sich auch die Wand selbst sehen.“¹⁹² Indem die Ich-Erzählerin in *Malina* in einem Riß in der Wand verschwindet, zieht sie in diesen Unort ein. Im Interview über ihr Drehbuch zu der Verfilmung von *Malina* sagt Jelinek:

ich glaube, dass Frauen Kunstproduktion buchstäblich mit ihrem Leben bezahlen. Frauen müssen sich entscheiden, entweder zu leben oder sich in etwas anderes, in einen anderen Raum hineinzubegeben. Dieser andere Raum ist die ‚laterna magica‘, der Raum des Verschwindens.¹⁹³

Während Jelinek im Interview das Verschwinden als den hohen Preis bezeichnet, den die Künstlerin für ihre Erkenntnis bezahlen muss, kehrt sie in ihrem Text die Verhältnisse um: „Es

188Ebd. S. 158f.

189Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch?. S. 92.

190Ebd. S. 96.

191Sylvie Grimm-Hamen: *Der Jäger und seine Beute*. S. 207.

192Ebd. S. 96.

193Jelinek, Elfriede: Interview aus „Der Fall Bachmann“ von Boris Manner. In: Schroeter, Werner: *Malina*. Ein Sieg tödlicher Leidenschaft über kalte Vernunft. DVD. Official Selection 1991.

gibt so viel zu erkennen, und du willst immer nur diese Wand erkennen, und du willst sie nur erkennen, um dich selber dort hinzuschaffen.“ (S. 109) Das Verschwinden in der Wand ist hier also nicht der Preis, sondern das Motiv für die Erkenntnis: Die Frau will nicht Kunst schaffen, obwohl sie dann verschwindet, sondern nur, weil sie dadurch verschwindet.

Für Inge und Sylvia ist die Wand auch Gegenstand an sich („den Gegenstand, die Wand“, S. 107) und die „Wand der Erkenntnis“ (S. 110). Strigl schreibt dazu: „Als Trick wird die Erfindung der Wand bei Elfriede Jelinek nicht nur in psychologischer Hinsicht enttarnt, [...] sondern auch für die Verdeutlichung von Erkenntnis.“¹⁹⁴ Unmittelbar vor der ersten Erwähnung des Begriffes Wand machen die Dichterinnen klar, dass sie „das Dings nur [wollen], um [sich] darüber hinauszuschwingen“. (S. 106) Sie wollen also gar nichts erkennen, sondern nur die bloße Erkenntnis. Sie interessieren sich demnach überhaupt nicht für die Grenzen, die der Frau im Patriarchat gesetzt sind, sondern sie wollen diese einfach nur überwinden. „Wenn man eine durchsichtige Mauer schafft, dann aus durchsichtigen Motiven: Damit man nicht warten muß und seine Anschauung gleich ausbreiten kann, denn man sieht ja eh nichts.“ (S. 111) Die durchsichtige Mauer wird nur geschaffen, damit man den Gegenstand der Anschauung nicht anschauen muss, sondern ohne Erkanntes sofort zur reinen Erkenntnis gelangt. Damit scheint Jelinek jenen Feminismus zu kritisieren, der sich nicht mit den Prinzipien und Folgen der Ausgrenzung der Frau beschäftigt, sondern sich, ohne die Lage zu verstehen, einfach nur über diese hinwegsetzt und glaubt, das Problem damit zu lösen. Mit ihren Texten macht Jelinek deutlich, dass die Ausgrenzung der Frau tief in unserer Gesellschaft verwurzelt ist und komplexe Auswirkungen auf die Gesellschaft hat. Daher kann die Wand nicht überwunden werden, indem man sie ignoriert. Es bedarf vielmehr einer genauen Analyse und genau dies leistet Jelinek mit den *Prinzessinnendramen*. Die beiden Dichterinnen haben die Wand nur zum Gegenstand ihrer Erkenntnis gemacht, weil sie nicht zu erkennen ist. Am Ende des ersten Aktes scheint die widersprüchliche Erkenntnis der Wand vermeintlich auf den Punkt gebracht, indem der Widerspruch selbst erkannt wird: „Wand, Verschwinden, Paradox, also daß dieser Widerspruch die eigentliche Erkenntnis wird.“ (S. 116) Aber auch diese Erkenntnis bringt das Phänomen der Wand nicht auf den Punkt, denn „jetzt ist der Punkt zu einer Wand vor deinem Kopf geworden, und nicht einmal den kannst du sehen!“ (S. 119) Am Ende bleibt nicht nur bei den Protagonistinnen, sondern auch beim Leser Ratlosigkeit. Nicht ohne Grund lautet der letzte Satz des ersten Aktes: „Es ist nicht zu fassen.“ (S. 120) Inge und Sylvias Versuch, die Wand zu erkennen, scheitert.

194Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch?. S. 91.

8.2 Das Phänomen der Wand im 2. Akt: *Die Wand* im intertextuellen Kontext von Platons Höhlengleichnis und Homers Unterweltfahrt des Odysseus

Im zweiten Akt ist die Wand kaum noch Gegenstand der Rede, sondern vielmehr Gegenstand der Handlung, was man allein schon daran erkennt, dass der Begriff ‚Wand‘ fast vollständig aus dem gesprochenen Text verschwindet und stattdessen in die Regieanweisungen rutscht: „sie [...] klettern die Wand hoch.“ (S. 128) Da Inge und Sylvia die Wand sprachlich nicht fassen konnten, versuchen sie diese körperlich zu erklimmen, um so zur Erkenntnis zu gelangen. Diese körperliche Beziehung, die die beiden im zweiten Akt zur Wand pflegen, kann indirekt auch aus dem ersten Satz des zweiten Aktes geschlossen werden: „Ich entscheide mich für eine körperliche Beziehung.“ (S. 121) Durch die Besteigung der Wand versuchen die Protagonistinnen die Ausgrenzung der Frau mittels einer physischen Aktion zu überwinden: Einerseits versuchen sie sich auf die Seite der Männer, diesseits der Gesellschaft zu begeben, andererseits nehmen sie durch diese Expedition die Wand als Ort in Besitz. Sie verlassen also den Raum jenseits der Wand und versuchen die Wand als ihre neue Heimat einzunehmen. Das Besteigen der Wand kann als Versuch der Frau interpretiert werden, den Ort zu wechseln und eine neue Heimat zu finden. Bock stellt fest: „Wie sich zeigt, können sie die männlich bestimmte Ordnung aber nicht überwinden oder umgehen. Über die Wand gelangen sie nicht hinaus. Sie bildet eine wirksam trennende Barriere.“¹⁹⁵

In der Besteigung der Wand schwingen wiederum unzählige Bedeutungen mit. Die Übercodierung dieses Motivs, die Jelinek im zweiten Akt ebenso bewusst aufbaut wie die Übercodierung der Wand im ersten Akt, soll beispielhaft an Platons Höhlengleichnis in *Der Staat* und der Unterweltfahrt des Odysseus in Homers *Odyssee* aufgezeigt werden. Während, wie Pommé schreibt, „die intertextuelle Beziehung zu Platon in einer thematischen Analogie zu dem von ihm im siebten Buch der *Politeia* beschriebenen Höhlengleichnis“¹⁹⁶ besteht, kennzeichnet Jelinek den elften Gesang der *Odyssee* sowohl durch die Figurenrede, als auch durch „handlungsstrukturelle Analogien“¹⁹⁷ als Prätext. Indem zum Schluss des Stücks die entscheidende Passage aus dem Versepos auditiv auf die Bühne gebracht wird und dabei sechs Mal die Aussage „Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren“ (S. 141) wiederholt wird, wird der Anschein erweckt, dass die fünf *Prinzessinnendramen* überhaupt keine autonomen Stücke sind, sondern bloße Visualisierungen des elften Gesangs der *Odyssee*. Vergleicht man diese beiden Prätexte miteinander, so ist zunächst festzustellen, dass das Höhlengleichnis dem Bereich der Philosophie angehört und die *Odyssee* dem der Mytho-

195Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 421.

196Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. S. 357.

197Ebd. S. 371.

logie¹⁹⁸. Indem sich Jelinek auf beide Kontexte zugleich (und noch auf viele andere mehr) bezieht, wird deutlich, dass die Autorin in ihrem Text die Wände, die die verschiedenen Bereiche voneinander trennen, ineinander verschiebt.

Gemeinsam ist den beiden Geschichten, dass das Ziel die Erkenntnis der Wahrheit ist. Auch Inge und Sylvia suchen nach der Wahrheit: „Zuerst kommt aber Therese dran, die muss uns einfach die Wahrheit sagen [...] Also die müssen wir erst einmal untersuchen, die Wahrheit.“ (S. 123) Während Inge und Sylvia bei ihrer Wahrheitssuche in Parallelität zum Höhlengleichnis als Philosophinnen auftreten, erscheinen sie im Kontext der Unterweltfahrt als Odysseus-Figuren. Die Wand spielt in beiden Erkenntnisfahrten eine entscheidende Rolle: Für Platon ist die Wand „der Ort der falschen Erkenntnis, an dem sich nur die Schatten der wahren Wesenheiten zeigen.“¹⁹⁹ Um die wirklichen Dinge zu sehen, das heißt, um die Wahrheit zu erkennen, muss man die Höhlenwand hinauf klettern und so die Schattenwelt unter sich zurück lassen. Oben angekommen, erblickt man dann die lichte Welt der wirklichen Dinge. In der *Odyssee* markiert ein „Fels“²⁰⁰ den Eingang in die Unterwelt und den Ort, an dem das Opfertier geschlachtet und eine Grube ausgehoben werden muss. Damit signalisiert die Wand den Eingang zur Wahrheit, denn in der Unterwelt erfährt Odysseus sein Schicksal vom blinden Seher Teiresias: Er prophezeit ihm „Weg und Mittel“²⁰¹ der Heimkehr. Sobald Inge und Sylvia oben angekommen sind, ist nicht mehr von einer Wand, sondern von einem Fels die Rede, wie er in der *Odyssee* erscheint: „Die beiden Kletterinnen mit ihren Blutgeschirren sind oben auf dem Fels angekommen.“ (S. 139). Dadurch dreht Jelinek die Chronologie der Unterweltfahrt um: Inge und Sylvia steigen nicht vom Fels hinab in die Unterwelt, sondern von der Unterwelt hinauf zu ihrem Eingang. Der Anfang der Wahrheitssuche des Odysseus ist das Ende der Wahrheitssuche von Inge und Sylvia. Während das Motiv des „Hinaufkletterns auf die Wand“ im Höhlengleichnis eine Annäherung an die Wahrheit darstellt, bedeutet dasselbe in der *Odyssee* eine Entfernung von dem Ort der Offenbarung. Sowohl bei Platon als auch bei Homer ist die Wand wesentlich durch die Vertikale charakterisiert, die man entweder hinauf oder hinunter muss, um die Wahrheit zu erkennen. Anders als die Philosophen im Höhlengleichnis, muss Odysseus nicht nach oben zum „Sonnenlicht“,²⁰² weg von den Schatten, sondern nach unten, hinunter zu den Schatten in die Unterwelt, um die Wahrheit zu erfahren.

198Obgleich die *Odyssee* als Versepos streng genommen dem Bereich der Literatur angehört, so kann sie im Sinne von Barthes Mythendefinition sicher als Mythos bezeichnet werden. Auch Pommé ordnet die *Odyssee* in ihren Untersuchungen zu *Die Wand* (Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek.) dem Bereich der Mythologie zu.

199Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch?. S. 89.

200Homer: *Odyssee*. X 515.

201Ebd. 540.

202Platon: *Der Staat*. VII 516.

Sobald Inge und Sylvia anfangen die Wand hoch zu klettern, sprechen sie über die Sonne: „Wenn ich zur Sonne sage grüß Gott“. (S. 128) Doch zugleich machen sie klar, dass sie die Wand nicht hochklettern, um, wie die Philosophen, die Schatten unter sich zurück zu lassen, sondern um zu ihnen hinauf zu klettern: „Die Schatten sind nicht zu uns gekommen, also kommen wir jetzt zu ihnen.“ (S. 134) Dadurch, dass Sylvia und Inge nach oben zu den Schatten klettern, vermischt Jelinek Koordinaten und Figuren dieser beiden Vorstellungen und dekonstruiert dadurch die klare Zuordnung.

Während für Platon die Schatten die falsche Erkenntnis verkörpern, so sind diese bei Homer die Toten in der Unterwelt. Inge und Sylvia reden von den Schatten meist wie von den Toten: „Die Toten kommen jetzt. Aus dem Dunkel. Dem Reich der Schatten.“ (S. 125) Und doch schwingt bei den Schatten auch die Bedeutung der Schatten in Platons Höhlengleichnis mit, was in Sätzen wie „Ich ermahne die Schatten jetzt zur Wirklichkeit“ (S. 124) deutlich wird. Inge und Sylvia sind sich jedoch selbst nicht sicher, „Ob etwa wir die Schatten sind?“, (S. 126) oder ob es nicht ihre eigenen Schatten sind, denen sie begegnen: „Vielleicht ist es aber endlich unser Schatten, der da rauskommt“. (S. 131) In Bezug auf Platon würde das bedeuten, dass sie selbst die Täuschung sind, in der sie fälschlicherweise glauben, die Wahrheit zu erkennen. Denn in *Der Staat* heißt es: „Haben nun diese Gefangenen wohl von sich selber und voneinander etwas anderes gesehen als ihre Schatten, die das Feuer an die Wand der Höhle wirft, der sie gegenüber sitzen?“²⁰³ Im Kontext von Homer wäre es ein Verweis darauf, dass sie tot sind. „Also für einen Lebenden ist es, wie ich merke, nicht schwer zu den Schatten zu gelangen.“ (S. 134) Da sie nach dieser Feststellung über Selbstmordmethoden reden, die aufgrund von Bachmanns Tod als solche identifiziert werden können, scheint es naheliegend, die Schatten in dieser Aussage als Tote zu verstehen; mit anderen Worten, es ist einfach zu sterben. Aber im Kontext des Höhlengleichnisses könnte der Satz auch bedeuten, dass es einfach ist, das Falsche zu erkennen, wohingegen es schwer ist, von den Schatten weg zur wahren Erkenntnis zu gelangen.

Während bei Platon die Suchenden die Wahrheit am Sonnenlicht selbst erkennen, so wird Odysseus die Wahrheit vom blinden Seher Teiresias vorhergesagt, bei dem Jelinek eine Geschlechtsumwandlung vornimmt und ihn zu Therese macht. Jelinek vermischt diese beiden Arten der Erkenntnis, indem Inge und Sylvia in Bezug auf die Wahrheit gleichzeitig von Therese und der Sonne sprechen: „die Wahrheit, die uns Therese mitteilen soll, aber die will unsere Suppe nicht. Die Sonne will unsere Suppe auch gar nicht erwärmen“. (S. 131f) Odysseus muss Teiresias das Blut eines zuvor geschlachteten Opfertieres zu trinken geben, damit

203Ebd. VII 515.

dieser ihm die Wahrheit prophezeit. Jelinek macht dieses Motiv, allerdings mehrfach kodiert, zur Rahmenhandlung des Stücks: Inge und Sylvia schlachten im ersten Akt ein Tier, dessen Blut sie im zweiten Akt in Tupperware-Geschirre füllen und damit die Wand hoch klettern. Währenddessen reden sie von der „Blutsuppe“, (S. 136) die als das Blutopfer in der *Odyssee* identifiziert werden kann, durch welches Teiresias die Wahrheit vorhersagen kann. Bei Homer ist das Blutopfer also Voraussetzung um die Wahrheit zu erfahren. Für Platon müssen für die Erkenntnis der Wahrheit keine derartigen Bedingungen erfüllt werden. Hier zeigt sich der eigentliche Unterschied zwischen diesen beiden Varianten der Erkenntnisfahrt: Bei Homer ist die Erkenntnis von Anderem bedingt; man kann die Wahrheit nicht selbst erkennen, sondern sie wird einem von jemand Anderem vorhergesagt, der die Wahrheit wiederum auch nicht ohne Bedingungen voraussagen kann, sondern dafür das Blut des Opfertieres trinken muss. Im Höhlengleichnis hängt die Erkenntnis allein von dem ab, der erkennen will, denn Platon geht davon aus, „daß das Vermögen sowohl wie auch ein Werkzeug zur geistigen Aufnahme in jedes Menschen Seele sich befindet.“²⁰⁴. Man muss sich die Wahrheit nicht von jemand Anderem vorhersagen lassen, sondern kann sie selbst erkennen. Jelinek zeigt die Vergeblichkeit der Bemühungen ihrer Figuren, diese beiden Arten des Erkennens miteinander in Einklang zu bringen, denn Inge und Sylvia versuchen die Sonne und die Suppe in eine konstruktive Wechselwirkung zu stellen, was jedoch scheitert: „Die Sonne will die Suppe auch gar nicht erwärmen, und das Offenbare geschieht: [...] Die Suppe stockt“ (S. 132). Durch das Blutopfer erfüllen Inge und Sylvia die Voraussetzungen der mythologischen Erkenntnis, trotzdem stellt sich diese nicht ein: „Die Suppe stockt“ (S. 132) „Und Therese kommt gleich gar nicht“. (S. 139) Stattdessen trinken die Protagonistinnen ihre Blutsuppe einfach selbst: „Die Frauen halten eine Blut-Kinderjause.“ (S. 140) In dieser Handlung offenbart sich die Verschränkung der beiden scheinbar unvereinbaren Erkenntniskonzepte: Indem sie die gestockte Blutsuppe selbst trinken, versuchen die Frauen sich die Wahrheit selbst einzuverleiben, um dadurch, wie die Philosophen im Höhlengleichnis, selbst zu erkennen. Doch auch dies scheitert, denn im Höhlengleichnis geht es schließlich gerade darum, sich von seinen Fesseln zu befreien, anstatt seine Erkenntnis an die Vorstellungen Anderer zu binden. Indem Jelinek die beiden Erkenntniskonzepte ineinander schaltet, kehrt sie die einzige Gemeinsamkeit der Geschichten in ihr Gegenteil: Anders als die Philosophen und Odysseus, erkennen Inge und Sylvia am Ende ihrer Wahrheitssuche nichts. Die vermeintliche Erkenntnis beschränkt sich auf den banalen Kontext hausfraulicher Tätigkeit:

Ich kann es als mein Werk bezeichnen, daß ich feststellen kann, daß dieses Unterleiberl gewaschen werden muß, und zwar rasch, bald, das ist die Wahrheit, die Falschheit, die Erkenntnis, die Über-

204Ebd. VII 518.

schätzung, die Unterschätzung unserer geschätzten Bestandsaufnahme. (S. 139)

Wie im ersten, geht es auch am Ende des zweiten Aktes wieder um das Fassen. Wohingegen das Schlusswort im ersten Akt lautet: „Es ist nicht zu fassen.“, (S. 120) machen Inge und Sylvia zum Schluss des zweiten Aktes klar: „Alles was wir fassen können, ist in unseren Geschirren. Uns genügt es.“ (S. 139) Während das Fassen im ersten Akt noch als prinzipiell unmöglich erscheint, so begnügen sich Inge und Sylvia am Ende des Stücks mit ihrem eigenen Fassungsvermögen, und dieses Fassungsvermögen ist das, was einer Hausfrau zur Verfügung steht: ihr Geschirr. Die beiden Dichterinnen sind ihre permanente Fassungslosigkeit leid und entschließen sich zur Resignation in ihr Schicksal als Frauen. Sie beschließen, sich mit dem zu begnügen, was ihnen ihre weibliche Existenz zur Verfügung stellt und das ist immerhin das Geschirr, das eine Hausfrau ihr Eigen nennen darf. Der Versuch, die Wand zwischen den Geschlechtern zu überwinden, scheitert; er entpuppt sich bloß als ‚netter Ausflug in die Berge‘. Der Emanzipationsversuch der Frau, ihre Suche nach einer eigenen Heimat und nach Erkenntnis, endet in der Waschküche. Als mythologisierte Gestalt kann die Frau nicht aus ihrem Mythos ausbrechen; jeder Ausbruchversuch führt zu einer Repetition des Mythos und so enden die toten Prinzessinnen als Hausfrauen in der Waschküche.

9 Fazit

Abschließend kann festgestellt werden, dass Jelinek mit ihren *Prinzessinnendramen* das Drama der Frau auf die Bühne bringt. Dieses Drama inszeniert Jelinek in der klassischen Form des pyramidalen Fünfsaktschemas und lässt damit die Entwicklung der Frau hin zur Katastrophe, ihrem Tod, genau nachvollziehen. Die Autorin setzt die Existenz der Frau als einen Konflikt mit dem Tod in Szene. Indem die Protagonistin permanent ihre Gestalt wie ein Kleidungsstück wechselt, doch dabei stets als tote Prinzessin auftritt, ist sie als abstrakte Figur ‚Frau‘ zu identifizieren, die zwar viele verschiedene Gesichter annehmen kann, doch immer einem Mythos unterliegt, der ihr eine ganz bestimmte Rolle zuschreibt: die der toten Prinzessin.

In Form eines künstlichen Weiblichkeitsmythos unterzieht Jelinek den Weiblichkeitsmythos einer genauen Analyse und macht damit die Position und den Status der Frau in der Gesellschaft begreifbar. Die Autorin nimmt den Handlungsverlauf von zwei der elementarsten Mythen des Abendlandes auf, doch mit dem Geschlecht ändert sie den Ausgang der beiden Mythen und verweist damit auf die Bedeutung des Geschlechts für eine Geschichte: Wie der homerische Odysseus suchen die Frauen nach ihrer Heimat und wie Platons Philosophen im Höhlengleichnis suchen sie nach Erkenntnis, doch im Gegensatz zu ihren männlichen Vor-

bildern hat die weibliche Suche keinen Erfolg. Die Frau bleibt am Ende vollkommen heimat- und erkenntnislos. In der mythologisierten Gestalt der toten Prinzessin versucht sie ihren Status als Frau zu erkennen, sucht nach Identität und nach einer Form der Existenz, und sie sucht nach einem Ort, versucht sich in der Welt zu positionieren. Beide Versuche scheitern: Die Frau kann weder sich noch sonst etwas erkennen und sie kann sich nirgends positionieren. Die weibliche Existenz entpuppt sich als eine Tragödie.

Jelinek geht es in ihren Texten jedoch nicht nur darum zu zeigen, *dass* das Leben der Frau ein tragisches ist, sondern sie versucht zu verstehen, *wieso* es ein tragisches ist. Die *Prinzessinnendramen* legen den Grund für das weibliche Scheitern offen: Die Frau ist in einem Mythos gefangen, der sie zur ewigen Identitätslosigkeit und Heimatlosigkeit verurteilt. Mit ihren *Prinzessinnendramen* macht die Autorin deutlich, dass dieser Mythos der Frau primär nicht von außen, den Männern, aufgezwängt wird, sondern dass die weibliche Selbstwahrnehmung, das Denken und die Wünsche der Frau sie in diesen Mythos einschließen; die Frau macht sich selbst zu einer mythologisierten Figur. Jelinek arbeitet in den *Prinzessinnendramen* zwei wesentliche Gründe für das Scheitern der Frau heraus: die weibliche Eitelkeit und den weiblichen Opferkult.

Da die Frau die Rolle des schönen Opfers (in Gestalt der toten Prinzessin) spielen will, kann sie weder einen Subjektstatus erreichen, noch eine eigenständige Position in der Gesellschaft finden. Denn ein schönes Opfer ist ein passives Objekt der Anschauung, und damit eine vollkommen relationale Figur, die allein als Material und Oberfläche existiert. Ein schönes Opfer kann nicht über sich selbst, nicht über die eigene Position bestimmen, kann nicht produktiv werden, es hat keine Stimme, keinen Willen, keine Möglichkeit zu handeln. Jelineks Prinzessinnen versuchen zwar aus ihrem Kreislauf des Scheiterns auszubrechen und erfolgreich zu sein, aber sie sind nicht bereit, ihre Rolle des schönen Opfers aufzugeben und so enden sie als Gescheiterte. Selbst der Versuch, sich aus dem Mythos zu befreien, führt zu einer Wiederholung ihres Mythos. Jelineks tote Prinzessinnen sind gerade keine Frauen, die mit ihrem Schicksal als Frau zufrieden sind, sondern Frauen, die gegen ihr Schicksal rebellieren und nach Emanzipation streben, sie sind Feministinnen. Indem Jelinek auch sich selbst als tote Prinzessin entlarvt, macht sie deutlich, wie tief das Rollenbild des schönen Opfers in jeder Frau, selbst der vermeintlich emanzipierten Autorin der *Prinzessinnendramen*, verwurzelt ist und die Selbstwahrnehmung bestimmt.

Das Drama der Frau führt Jelinek an die Wand als Sinnbild für die Geschlechtertrennung zurück und verweist damit auf den Ursprung des Weiblichkeitsmythos. Diese Wand schließt die Frau aus jeder Möglichkeit auf Heimat und auf Erkenntnis aus. Jelinek zeigt, wie sich

Ikonen des Feminismus an dieser Wand abarbeiten, sie zu überwinden versuchen und daran letztendlich kläglich scheitern. Die Wand zwischen den Geschlechtern ist nicht zu bezwingen. Die Frau bleibt jenseits der Wand, an einem Unort, jenseits der Gesellschaft, der als Tod zu identifizieren ist.

Diese absolute Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit der Frau, die Jelinek mit den *Prinzessinnendramen* darstellt, dient jedoch keineswegs dazu die Rebellion gegen den Weiblichkeitsmythos als von vornherein vergeblich abzustempeln und zu resignieren, sondern im Gegenteil dazu zur Rebellion gegen den Weiblichkeitsmythos zu provozieren. Die Unerträglichkeit der Situation und der totale Pessimismus, mit der sie beschrieben wird, soll den Rezipienten so reizen, dass er die Verhältnisse nicht länger hinnehmen kann und aktiv werden will. Jelineks Provokationen zielen darauf ab, das kollektive Unterbewusstsein als Grundlage für Unrechtsstrukturen zu entlarven und diese aufzusprennen. Ihre Texte fordern den Leser heraus, sein eigenes Denken und Handeln zu problematisieren und Verantwortung dafür zu übernehmen. Die extreme Fixierung auf Probleme fördert einerseits das Problembewusstsein der Rezipienten, aber zugleich fordert es auch eine positive Gegenreaktion heraus. Indem sich der Rezipient als Teil der Gesellschaft selbst verändert, verändert er gesellschaftliche Strukturen und genau dies will die Autorin mit ihren Texten erreichen.

Jelinek führt ihr Drama um den Tod und das Mädchen an die Ursprungsfrage des Dramas zurück: „*tí dráso* („Was tun?“)“.²⁰⁵ Da ihre Figuren diese Frage nach dem richtigen Handeln überhaupt nicht beantworten können, wird die Frage an die Zuschauer zurückgeworfen: Was kann man tun, damit die Strukturen, die in den *Prinzessinnendramen* dargestellt sind, nicht weiter fort wirken? Wie kann man aktiv werden, damit sich die Verhältnisse verändern? Jelineks Texte geben keine positiven Antworten auf diese Fragen, aber sie zeigen, wie notwendig es ist, solche zu finden. Sie bringen messerscharf zur Sprache, was nicht hinzunehmen ist, und provozieren den Rezipienten zur Rebellion gegen diese Unrechtsstrukturen.

205Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. S. 9.

10 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bachmann, Ingeborg: Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldmann. München 2012.
- Bachmann, Ingeborg: Das Tremendum – Sylvia Plath: ›Die Glasglocke‹. *Entwurf*. In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleinere Schriften. München 2011.
- Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main 2012.
- Bachmann, Ingeborg: Undine geht. In: Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. München 1997.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 1985.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964.
- Chézy, Helmina von: Rosamunde. Drama in fünf Akten. Musik von Franz Schubert. Tutzing 1996.
- Haushofer, Marlen: Die Wand. Hildesheim 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Leipzig 1949.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 2008.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 1986.
- Homer: Odyssee. München o.J.
- Jelinek, Elfriede: Das Lebewohl. 3 kl. Dramen. Berlin 2000.
- Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen. Berlin. 2003.
- Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay. München 1980.
- Jelinek, Elfriede: „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde“. Gespräch mit Rose-Marie Gropp und Hupert Spiegel. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 8.11.2004. Zitiert nach Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Tod und das Mädchen V*. In: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche*. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010.
- Jelinek, Elfriede: Interview aus „Der Fall Bachmann“ von Boris Manner. In: Schroeter, Werner: *Malina*. Ein Sieg tödlicher Leidenschaft über kalte Vernunft. DVD. Official Selection 1991.
- Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin 2002.
- Jelinek, Elfriede: MACHT NICHTS. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbeck bei Hamburg

2004.

Jelinek, Elfriede: Mode. Magazin der Süddeutschen Zeitung. März 2000. Zitiert nach Wirth, Uwe: Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. In: Eder, Thomas und Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010.

Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. In: Stecken, Stab und Stangl. Neue Theaterstücke. Reinbeck bei Hamburg 2004.

Platon: Der Staat. Stuttgart 1973.

Poe, Edgar Allan: Die Methode der Komposition. In: Der Rabe. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt am Main 1992.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. München 1997.

Sekundärliteratur

Annuß, Evelyn: Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: ‚Ich will kein Theater‘. Mediale Überschreitungen. Wien 2007.

Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I – V. Prinzessinnendramen. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013.

Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln 1995.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried 1997.

Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne. Berlin 2011.

Borowski, Mateusz und Sugiera, Malgorzata: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen?. In: Zittel, Claus und Holona, Marian (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern 2008.

Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien 2006.

Degner, Uta: Mythendekonstruktion. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013.

Fassbind-Eigenheer, Ruth: UNDINE oder die NASSE GRENZE ZWISCHEN MIR UND MIR. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouquè zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1994.

Franz, Marie-Louise von: Das Weibliche im Märchen. Stuttgart 1977.

- Grimm-Hamen, Sylvie: 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.
- Güntler, Christa und Mertens, Moira: Frauenbilder. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013.
- Johanning, Antje: KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. Dresden 2004.
- Kaplan, Stefanie (Hg.) unter Mitarbeit von Götsch, Anna und Teutsch, Susanne: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien 2012.
- Lexikon-Institut Bertelsmann in Zusammenarbeit mit Dr. Hans F. Müller (Hg.): Das moderne Lexikon. Gütersloh, Berlin, München, Wien 1973.
- Lücke, Bärbel: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I – III. In: Gruber, Bettina und Preußler, Heinz-Peter (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm?. Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg 2005.
- Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks ästhetisches Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien 2007.
- Mertens, Moira: Untote. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013.
- Mudrak, Edmund (Hg.): Nordische Götter- und Heldensagen. Würzburg 2003.
- Müller, Elisabeth: Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen. München 1986.
- Myung-Hwa, Cho-Sobotka: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Studien zu Ingeborg Bachmanns *Malina*, Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* und Yoko Tawadas *Opium für Ovid*. Heidelberg 2007.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5. Auflage. Stuttgart 2013.
- Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen, Basel 1996.
- Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert 2009.
- Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt 2010.

- Schlesier, Renate: Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt am Main 1990.
- Seifert, Theodor: Schneewittchen. Das fast verlorene Leben. Zürich 1989.
- Strigl, Daniela: *Die Wand*: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Tod und das Mädchen V*. In: Eder, Thomas und Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010.
- Stuby, Anna Maria: Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden 1992.
- Svandrlík, Rita: Patriarchale Strukturen. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart 2013.
- Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main 1982.
- Wehse, Rainer: Die Prinzessin. In: Früh, Sigrid und Wehse, Rainer (Hg.): Die Frau im Märchen. Kassel 1985.
- Westermann, Hartmut: Schöne/Schönheit. In: Horn, Christoph und Müller, Jörn. (Hg.): Platon Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2009.
- Wirth, Uwe: Lob der Oberfläche! Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks ‚Jackie‘. In: Eder, Thomas und Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München 2010.
- Würffel: Stefan Bodo: Ophelia. Figur und Entfremdung. Bern 1985.