

Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen und -bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I – III*

„Das Denken ist, ähnlich dem Film, ein Raum, der sich in der Zeit abspielt. [...] Man geht ja nicht so weit, wie die Philosophie, zum Sein durchsteigen zu wollen oder eine Wahrheit zu bergen, die alles tut, um vor einem davonzurennen, man muss ihr vielleicht den Weg abschneiden, wie einen Faden, weil wir schon bei häuslichen Arbeiten sind.“

Elfriede Jelinek

1. Die *Prinzessinnendramen* – zum „Gesetz“ der Literatur, zum „Gesetz“ der „Serie“: Statt einer Einleitung

Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes - unter diesem Titel legt Elfriede Jelinek 1999 erstmalig drei kleine Dramen vor, deren Titel alle auf Schubertlieder zurückgehen: *Erkönigin*; *Der Tod und das Mädchen*; *Der Wanderer*, wobei „Goethes Erlkönig allerdings [...] das Geschlecht gewechselt“¹ hat. Schon ein Jahr später, 2000, erscheint *Der Tod und das Mädchen II*; 2002 dann *Der Tod und das Mädchen III*, die allerdings gleichsam nur der Auftakt einer Serie waren, denn inzwischen sind die Teile IV und V fertiggestellt und auf Elfriede Jelineks Website veröf-

¹ Jelinek, Elfriede, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hamburg 2002, S. 85. In seinem E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek betont Matthias Dreyer die Form der Dramolette, die „in Österreich eine besondere Tradition [hat, B.L.], in der das Satirische mit dem Didaktischen verknüpft ist.“ Elfriede Jelinek antwortet auf die Frage, ob sie diese Tradition fortsetzen wolle: „Eher ist die Funktion dieser Dramolette, wie gesagt, das Zwischenspiel. Zwischendurch muss ich mich immer selbst vergewissern, dass das unmöglich und unnötig ist, was ich mache. Und ich sage sozusagen, dass ich das weiß. Aber damit erspare ich es niemandem, mir dabei zuzuhören, wie ich es mir noch einmal und noch einmal sage“: Matthias Dreyer, E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Deutsches Schauspielhaus in Hamburg 2002/3, N° 29

fentlicht; mögliche weitere „Zwischenspiele“ werden folgen.² „Todesarten des (weiblichen) Denkens?“ (Kapitel 2 dieser Arbeit) 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. Eine solche supplementäre Geschichte freilich wäre dann notwendigerweise – eine des Scheiterns? Diese Frage lässt sich, das sei vorweg gesagt, nicht mit einem klaren Ja oder Nein beantworten, sondern eher, ganz im Sinne des Dekonstruktivismus, mit einem Ja-und-Nein-Zugleich. Und auch dies vorweg: Diese Arbeit versteht sich nicht als dekonstruktivistische Lektüre etwa im Sinne Jonathan Cullers, die es unternehmen würde, die *Prinzessinnendramen* „Als Frau [...] zu lesen“³. Sie versucht vielmehr einen bedeutungstheoretischen Ansatz im Sinne von Derridas *différance*, indem sie den Bedeutungen und Bedeutungsverschiebungen, d.h. -bewegungen der Wörter und (Eigen-)Namen folgt, gleichsam „den Zeichen auf der Spur“⁴.

Anstelle einer weitergehenden theoretischen Erläuterung zu Derridas Dekonstruktion soll in den folgenden Kapiteln der Versuch unternommen werden, den Schreib- und Denkbewegungen der Texte selbst zu folgen. Das erspart nicht etwa die Einbindung in theoretische Paradigmen – am Ende aber könnte sich erweisen, dass all diese Bewegungen – zugleich Beschreibung des methodischen Vorgehens dieser Arbeit – sich als vielfach in sich verschobene (philosophische, musikalische?) Themen und Stile erweisen und sich so wechselseitig *ineinander* spiegeln, wie sie zugleich Spiegel von Denkbewegungen sind. Das wäre freilich schon eine dekonstruktivistische Auflösung des Spiegelvorgangs als „Repräsentation“, von Urbild und gespiegeltem Abbild; es wäre die Verabgründung dieses Spiegelvorgangs als *mise en abyme*, wie sie Derrida z.B. in *Préjugés. Vor dem Gesetz* aufzeigt. Dort stellt Derrida Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* vor das „Gesetz“ der Literatur, unterzieht sie einer Prüfung ihrer vielfachen „Vorurteile und Vorverurteilungen“⁵. Sie alle nämlich bilden ein „System von Konventionen“ in Bezug auf einen Glauben „axiomatischen Zuschnitts“, dass nämlich „erstens jeder Text eine Einheit sei, eine Selbstidentität, d.h. einen Anfang und ein Ende habe, deren Ränder oder Grenzen uns durch eine gewisse

² „Ich sage vorsichtig, dass mit dem fünften Teil dieser ‚Zyklus‘ (der ursprünglich nicht als solcher gedacht war) beendet ist. Aber nach meinen bisherigen Erfahrungen [...] halte ich es nicht für ausgeschlossen, dass ich bis zu meinem Lebensende in – wie sagt man so schön – loser Folge – Prinzessinnendramen schreiben werde. Mir fallen ja jetzt schon neue ein“: Matthias Dreyer, E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek, a.a.O.

³ Culler, Jonathan, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Hamburg 1988, S. 46 – 69

⁴ Lagemann, Jörg; Gloy, Klaus, Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung, Aachen 1998

⁵ Derrida, Jacques, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen - Verl. 1992, S.16; im Folgenden unter Sigle P

Anzahl etablierter *Kriterien* garantiert erscheinen, wohlverstanden etabliert durch Gesetze und positive Konventionen“ (P, 35). Das zweite „Element des axiomatischen Konsenses“ kann hier, da es „wesentlich untrennbar vom ersten ist“ (P, 36), knapp gefasst werden: „Dieser Text hat einen Autor“ (P, 36); das dritte Axiom beschreibt die Zugehörigkeit jeder Narration „zu dem, was wir Literatur nennen“ (P, 37), und die vierte und letzte axiomatische Voraussetzung ist der Titel als Garant der „Identität“, der „Einheit“ und der „Grenzen des ursprünglichen Werkes, das er betitelt“ (P, 41). Wenn diese vier Axiome auf die ‚*Prinzessinnendramen*‘ *Der Tod und das Mädchen I-V* angewandt werden – und das soll hier in gebotener Kürze geschehen –, so geraten sie ebenso ins Wanken, wie Derrida es an Kafka aufzeigt. Wo wären, nehmen wir das erste Axiom, z.B. Anfang und Ende dieser „*récits*“⁶, dieser Zwischenspiele, wenn schon die Namen der in ihnen agierenden Figuren und die „Requisiten“ (zugleich Motive und Themen) aus den Märchen der Gebrüder Grimm (Schneewittchen, Dornröschen), einem romantischen Schauspiel (Rosamunde), aus Texten der Antike bzw. einem Roman von Marlen Haushofer (Kronos, Teiresias-Therese; die Wand) oder der Zeitgeschichte (Jackie O.) entnommen sind? Wo bleibt die „Selbstidentität“ des Textes, wenn auch noch die Eigennamen spielerisch enteignet werden und aus einem Teiresias ironisch eine Therese (als blinde Seherin) wird? Derselbe Name (Schneewittchen, Dornröschen) wird also „in seinem zweimaligen Vorkommen nicht dasselbe“ benennen, „er hat weder dieselbe Referenz noch denselben Wert“ (P, 42/43). Schneewittchen wird eine andere sein, ebenso Dornröschen – der Name als gedoppelter erhält also ein „Double“ als Figur, wird aufgespalten, indem er sich zugleich auf die Märchen- und die Dramenfigur bezieht⁷. Damit aber ist auch die Einheit des Werks, seine Singularität, gespalten; die „Ränder“ (der Märchen, des Schauspiels, des Romans) sind übertreten. Das gilt auch für die Handlung, denn die Zwischenspiele verschieben ihre „Einheit“, wie auch die der Zeit und des Ortes, im Sinne der *différance*: Die „festen“ Namen und Zeichen, die Namen als Zeichen, werden

⁶ Der Begriff wird hier verstanden im Sinne von Gérard Genette, der „*récit*“, Erzählung, versteht als „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs [...], während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt [...] vorbehalten sein soll“: Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München 1994, S. 16; vgl. auch Martinez, Matias; Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 1999, S. 24

⁷ In *Falschgeld* unternimmt Derrida eine solche Analyse anhand des Titels der gleichnamigen Baudelaireschen Erzählung. Dort wird ebenso das Wort „Double“ verwendet, wozu der Übersetzer anmerkt: „Im Original: double, was als Substantiv auch „Doppelgänger“ heißen kann. Das <entsprechende Adjektiv bedeutet übertragen auch „doppelzünftig“, „zweideutig“, „falsch“>: Derrida, Jacques, *Falschgeld*. Zeit geben I, München: Fink 1993, S. 115. Auch die Jelinekschen Zwischenspiele wären also – als Fiktion – mögliches „Falschgeld“, insofern als die festen Konturen des Textes aufgebrochen sind.

gedoubelt und damit vervielfacht – sie disseminieren, sie sind nicht länger Zeichen, sondern im Derridaschen Sinne „Schrift“; denn

„Derrida spielt mit dem rein äußerlichen Einverständnis, das er zwischen *semen* und *sème* herstellt“⁸,

d.h. die Bedeutung der Zeichen zerstreut sich wie Samen, disseminiert, hat keinen „Bedeutungskern“ mehr als mögliches Zentrum. Auf das zweite Axiom soll gleichsam ironisch – da Ausführungen zu Rechten von Autorschaft, der Bedeutung des Autors, etwa in der Hermeneutik, zu langwierig wären – mit einem Jelinek-Zitat eingegangen werden. Denn während Derrida in *Préjugés* die „Existenz“ des „Unterzeichners“ eines Textes als „nicht fiktiv“ (P, 36) bezeichnet (diese „angenommene Existenz“ aber zugleich in Frage stellt), sagt Elfriede Jelinek, dass bei „der Aufdringlichkeit der jeweiligen Moderne, die alles nivelliert hat, jeden Zustand, auch nachträglich noch, in Totalität verwandelt“, zur Funktion des Autors: „Es ist alles eins. Macht nichts. Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg“ (TM, 90). Dies ist durchaus als ironische Absage an eine Philosophie der Präsenz und der auf ihr fußenden Hermeneutik⁹ zu lesen, die, im Geiste Husserls, das Bewusstsein (die Intention) des Autors als Garanten der Einheit und Geschlossenheit des „Werkes“ setzt (Kapitel 4 dieser Arbeit).¹⁰

Auf das dritte Axiom als Antwort auf die Frage, „wer urteilt, und nach welchen Kriterien, über die Zugehörigkeit [...] zur Literatur“ (P, 39) kann im Rahmen dieser Arbeit nur kurz eingegangen werden. Sind diese Zwischenspiele z.B. überhaupt Texte für das Theater?¹¹ Sind sie nicht eher Philosophiegeschichte in Dialogform (die zudem nicht einmal stringent durchgehalten wird, denn *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* z.B. enthält Gedichte, die von keiner dramatischen Figur gesprochen werden) als Persiflage der Philosophiegeschichte von Platon über Hegel bis Heidegger?¹² Zur Frage der Zugehörigkeit zum „Feld“ der Literatur (oder Philosophie?) übernehme ich hier die Ausführungen Derridas aus *Préjugés*:

⁸ Kofman, Sarah, *Derrida lesen*, Wien: Böhlau 1998, S. 38; vgl. auch Derrida, Jacques, *Positionen*, Graz; Wien: Böhlau, 1986, S. 95

⁹ vgl. dazu auch: Grondin, Jean, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991

¹⁰ vgl. dazu Derrida, Jacques, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt/Main 1979

¹¹ Elfriede Jelineks ironische Antwort: „Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf“: Jelinek, Elfriede, *Macht nichts*, a.a.O., S. 85

¹² „Diese kleinen Texte sind ja zum Teil sehr philosophisch, sie verarschen unter anderem die Philosophie Heideggers, denn die beiden Gebiete, aus denen die Frau am gründlichsten ausgeschlossen ist und war, sind: das Denken und die Musik“: Matthias Dreyer, E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek, a.a.O.

„Zweifelsohne kann man nicht von der „Literarizität“ sprechen als von einer Zugehörigkeit zu *der* Literatur [...]. Das Werk, das Opus gehört nicht zum Feld, es ist Transformator des Feldes (*il est transformateur du champs*)“ (P, 87).

Und was das vierte und letzte Axiom, den Titel, angeht, so gilt auch hier, dass die Referenz auf das Schubert-Lied sowohl die „Referenz“ als auch den „Wert“ verändert. Die Situation ebenso wie die Figuren innerhalb des so betitelten Liedes werden in keinem der Zwischenspiele (also außerhalb des Liedes, dessen Text ein Gedicht¹³ ist) dieselben sein: Kein „sanfter“ Tod als Schlafes Bruder erwartet Schneewittchen; erschossen von der Hand des Jägers wird sie am Ende auf der Bühne liegen; Dornröschen andererseits wird gar kein Tod ereilen, sie wird im Gegenteil mit dem Prinzen Nachkommen zeugen (und der Titel?); Rosamundes Tod durch Ertrinken ist offensichtlich metaphorisch zu verstehen; Jackie O. und die „vervielfältigten“ Figuren des (bisher) letzten Zwischenspiels sind möglicherweise Zombies oder Wiedergänger, so dass sich die Frage aufdrängt, um welche „Todesarten“ (Schneewittchen: „Meine Todesart war gar keine“, TM, 41) es sich überhaupt handelt, und wenn sie alle metaphorisch sind, um welche Todesarten des Denkens, insofern Frauen sich in ihm versuchen – ironisches Spiel der *différance* also, das Bedeutung feststellt (arretiert), dann aber immer wieder und wieder verschiebt, und das heißt ambivalent macht, unentscheidbar. Und doch kann man beharrlich weiter fragen, ob es bei einem solchen Titel in fünffacher Serie nicht letztlich doch um ein „Urbild“ (Matthias Claudius in der Vertonung von Schubert) geht, das zum fünffachen „Abbild“ wird (und was geschieht überhaupt mit einem Text, der zum Lied wird?). Aber diese Abbilder funktionieren nicht mehr, wie zu zeigen sein wird, nach Urbild und Abbild im Sinne von Idee und Mimesis; denn nach Platon liegt jedem Ding unserer sinnlich-wahrnehmbaren Welt ja ein unveränderbares, ewiges und perfektes Urbild als Idee (eidos) zugrunde. Mit diesen Ideen, Wesenheiten oder Entitäten, deren oberste die Wahrheit, die Schönheit und das Gute sind, werden wir es in *Der Tod und das Mädchen* zu tun haben; am intensivsten im ersten Stück; aber auch alle anderen Zwischenspiele nehmen dies als (musikalisches?) „Thema“ auf. Hier aber ist schon nicht mehr auszumachen, was das Urbild sein soll (Gedicht? Lied?), und wenn schon das Urbild gleichsam gedoubelt, vervielfacht ist, so sind es seine Abbilder erst recht. Wenn dies hier eine Frage des Titels ist, als Umrandung, „als Rahmen, als System von

¹³ Dem von Schubert vertonten Lied liegt ein Gedicht von Matthias Claudius in Dialogform zugrunde: „Das Mädchen:/ Vorüber! Ach, vorüber!/ Geh, wilder Knochenmann!/ Ich bin noch jung, geh, Lieber!/ Und rühre mich nicht an./ Der Tod:/ Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!/ Bin Freund, und komme nicht zu strafen./ Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,/ Sollst sanft in meinen Armen schlafen!“ : Claudius, Matthias, Ein jeder hat so seine Weise, Gütersloh 1960, S. 100

Rändern, von Marginalitäten, von Grenzen“¹⁴, so ist der Titel ebenso Spiel der *différance*, und das heißt auch Spiel der „Schrift“, die kein „Textäußeres“¹⁵ hat, also keine fest bestimmbare Referenz - wie eben hier der Titel. Textaußerhalb und Textinnerhalb sind unentscheidbar, aus dem Urbild-Abbild-Verhältnis wird - und das ist hier vor allem am Titel festzumachen - das Differentiell-Serielle der *Schrift* als *différance*. Die Referenz und der Wert des Titels werden innerhalb der Serie nie dieselben, sondern immer wieder andere sein : Spiel der *différance*.

„Wer nun eine Größe der Denkungsart besitzt und Übersicht der ganzen Zeit und allen Seins, hältst du es für möglich, daß den das menschliche Leben etwas Großes dünke? - Unmöglich, sprach er. - Also auch den Tod wird ein solcher wohl für etwas Arges halten? - Am wenigsten wohl.“
Platon, Der Staat

2. Todesarten des (weiblichen) Denkens? Von Platon zu Heidegger

Elfriede Jelinek rekurriert in ihrem ersten Zwischenspiel *Der Tod und das Mädchen*¹⁶ auf die Märchenfigur Schneewittchen aus dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm, die nach dem Erwachen aus ihrem ohnmachtähnlichen Schlaf oder Scheintod durch den Vergiftungsversuch ihrer Stiefmutter die sieben Zwerge sucht. „Seit Ewigkeiten“ irrt sie nun schon durch „die Krümmungen und Biegungen des Waldes“, und trifft schließlich auf den Jäger,

¹⁴ Derrida, Jacques, Falschgeld. Zeit geben I, a.a.O., S. 113; vgl. auch die dort von Derrida gegebenen Hinweise auf *Die Wahrheit in der Malerei, Die Postkarte* und *Vorverurteilt – Vor dem Gesetz*

¹⁵ Derrida, Jacques, Grammatologie, Frankfurt/Main 1992, S. 274: „Selbst wenn die Lektüre sich nicht mit der Verdoppelung des Textes begnügen darf, so kann sie legitimerweise auch nicht über den Text hinaus- und auf etwas anderes als sie selbst zugehen, auf einen Referenten (eine metaphysische, historische, psycho-biographische Realität) oder auf ein textäußeres Signifikat, dessen Gehalt außerhalb der Sprache, das heißt in dem Sinn, den wir diesem Wort hier geben, außerhalb der Schrift im allgemeinen seinem Ort haben könnte oder hätte haben können. [...] *Ein Text-Äußeres gibt es nicht.*“

¹⁶ Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen*. In: *Machts nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, a.a.O.; im Folgenden als Sigle TM

der sich als Tod zu erkennen gibt und sie erschießt. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Elfriede Jelinek von der bekannten Märchenhandlung abweicht: Die Zwerge findet sie nicht; der Jäger, im Märchen eine positive Figur, ist hier Allegorie (?) des Todes; und ein Prinz taucht gar nicht erst auf. Das Märchen als Gattung wird also nicht etwa durch seine Umformung in ein ‚Zwischenspiel‘ destabilisiert, sondern eher durch seine Quasi-Mythisierung¹⁷, und darunter soll hier zunächst verstanden werden, dass der „optimistische“¹⁸ Gehalt des Märchens aufgelöst wird, indem über Schneewittchen ein tödliches „Geschick“ verhängt wird - aus einem glücklichen wird ein fatales Ende. Mit der Transformation 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 - was Schneewittchens Ohnmacht, dem vermeintlichen Tod, eine neue Bedeutungsnuance verleiht – an die von /weiblich/. Die Quasi-Mythisierung scheint die Ontologisierung dieser Differenz ironisch betonen zu wollen: Denn wenn, wie Max Lüthi feststellt, die Märchen „vom Irdischen aus ins Jenseitige“ blicken, so „liebt“ es der Mythos, „das Geschehen aus dem Irdischen und aus der Zeitlichkeit herauszuheben“¹⁹. Die Ontologisierung und damit Enthistorisierung und Essentialisierung des Weiblichkeits- und Männlichkeitsparadigmas erhält nun noch eine dritte ironische Akzentuierung. Schneewittchen eröffnet den Dialog nämlich damit, dass sie sich als „Wahrheitssucherin“ charakterisiert. Ohne auf mögliche Verschiebungen der Bedeutung durch die Genitivkomposition einzugehen, sei hier erst einmal, wie bei einer exemplarischen Dramenanalyse nach Handlung, Figuren, Ort und Zeit, auf die Handlung abgehoben.

Schneewittchen sucht also die „Wahrheit“, findet sie in der Gestalt des Jägers („Ich bin der Tod und aus. Der Tod als die ultimative Wahrheit“, TM, 36) und wird – das Schicksal „schlägt“ zu – erschossen und damit des Jägers „Beute“²⁰. Das Handlungsschema der Suche mag inzwischen als marginal be-

¹⁷ vgl. R. von Ranke-Graves, der in zwölf Punkten auflistet, von welchen Gattungen der echte Mythos zu unterscheiden ist: Ranke-Graves, Robert von, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Hamburg 1992, S. 11

¹⁸ Bettelheim, Bruno, Kinder brauchen Märchen, Stuttgart 1980, S. 44 ff

¹⁹ Lüthi, Max, Märchen, Stuttgart: Metzler 1976, S. 13

²⁰ Auch der Jäger wird so von einer allegorischen zu einer mythischen Figur transformiert, wird gleichsam zum Ewigen Jäger. Als solcher erinnert er an den Jäger Orion, „der ohne Heimstatt durch Berge und Wälder streift (W. Schadewaldt)“ - Topologie des Zwischenspiels - und noch als Sternbild am Himmel die Töchter des Atlas jagt, „so daß die Jagd verewigt ist“: Ries, Wiebrecht, Kafka zur Einführung, Hamburg 1993, S. 99. Wenn Paul Virilio konstatiert: „Von der *Jagd auf das Tier* um des puren Überlebens willen geht man zur *Jagd auf die Frau* über, später zur *Jagd auf den Mann*. Aber diese Jagd

trachtet werden, im Rahmen der ironischen Quasi-Mythologisierung des Märchens hat es aber einen gewissen Stellenwert²¹. Ein semiotisches narratives Schema der Suche hat z.B. A. J. Greimas entwickelt, indem er sich auf die Analyse der russischen Zaubermärchen durch Vladimir Propp bezieht: Darin geht er aus von einem initialen Destinateur (destin!) als Schicksalslenker, der das Destinataire-Subjekt (in diesem Falle Schneewittchen) mit allen Gaben ausstattet, mithilfe derer es sich bewähren muss; denn ein finaler Destinateur, identisch mit dem initialen (hier dem Jäger-Mann-Tod), wird es für seine Taten belohnen oder bestrafen: Man erkennt schon hier die theologisch-metaphysische, ontologische Grundlage der Theorie, ihre zirkuläre Struktur von Arche und Telos, die, wie auch Martinez/Scheffel bemerken, immer auf die Tiefenstruktur von Texten zurückgeht. Dabei wird jede Bedeutungsgenerierung auf überzeitliche, hierarchische Kategorien zurückgeführt, die notwendig als stabile und unveränderliche Differenzen organisiert sein müssen, und zwar in kleinsten Bedeutungskernen (Semen) wie /Leben-Tod/ oder eben /männlich-weiblich/. Diese hierarchischen Werte sind in die Objekte der Welt, die Sprache, das menschliche Wahrnehmen und Denken eingeschrieben: In einem semiotisch-ontologischen narrativen Modell wie dem von Greimas²² ist

ist schon kein Abschlichten mehr, kein Töten mehr, sondern ein Einfangen, das Einfangen eines Bestandes an Weibchen“, so straft der Text ihn gleichsam dadurch Lügen, dass er das „Gesetz“ der Jagd als das Töten und eben nicht das Einfangen des Weibchens durch den Mann, der für die Frau zum Jäger, zum „Todesprinzip“ wird, festschreibt: Virilio, Paul, *Metempsychose des Passagiers*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1992, S. 8

²¹ vgl. auch Martinez, Matias; Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 154: „Alle diese anthropologisch orientierten Erzähltheorien haben jeweils eines gemeinsam: Sie führen die manifeste Handlungsebene narrativer Texte auf einen elementaren Bedeutungskern zurück und ähneln insofern [...] strukturalistischen und semiotischen Untersuchungen zur Tiefenstruktur von Erzählungen.“

²² vgl. dazu auch: Lücke, Bärbel, *Semiotik und Dissemination*. Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks „Prosa“ „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002

/männlich/ immer ein hierarchisch höherer Wert als /weiblich/, die Geschlechterdifferenz also in ein zeitlos-gültiges (mythisch-theologisches) Paradigma überführt. Schreibt also der Jelineksche Text, eingeschrieben in all diese Paradigmen, die Geschlechterdifferenz - und das ist die Frage - im Sinne einer ontologischen fest?

Die Leser des ersten ‚Prinzessinnendramas‘ *Der Tod und das Mädchen* bemerken die Ironisierung, die Elfriede Jelinek an den Figuren vornimmt, zuerst an deren De-Humanisierung in der „Regieanweisung“: Die Figuren erhalten nicht etwa Masken-Kostüme (wie das in *Der Tod und das Mädchen II* der Fall sein wird), gemäß dem griechischen Wortsinn von Ironie (eironeia: sich in seiner Rede verstellen, eine Maske tragen), sondern sie sitzen – ihrer menschlichen Körper beraubt - als „riesige, popanzartige“, ausgestopfte Wollfiguren auf der Bühne und sprechen mit Stimmen, die „leicht verzerrt [...] aus dem Off“ kommen (eironeia: sich in seiner Rede verstellen). Gestrickt aus Wollfäden sind sie jederzeit auftrennbar, wie jedes Gewebe: Als männliche oder weibliche Figuren sind sie daher (trotz des Hutes und der Flinte beim Jäger als Akzidenzien) in ihrer Substanz nicht stabil, und d.h. dass sie auch als Paradigmen einer Geschlechterdifferenz nicht unveränderbar, zeitlos und stabil sein können, wie das metaphysisch-ontologische Denken von Platon bis Husserl vorgab: Dem zeitlichen Werden und Vergehen sind die ewigen Formen der Dinge (eidos) oder Substanzen (ousia) enthoben; in diesem Paradigma liegt dem sinnlich-wahrnehmbaren Objekt „Frau“ die ewige Idee *weiblich* als intelligible zugrunde, und die ist im Denken der Differenz der Idee *männlich* unterlegen. Hier aber, bei Jelinek, wird die Differenz als ontologisch-intelligible Wahrheit der Dinge destabilisiert im Figuren-Woll-Gewebe der *différance*²³, der Auflösung der Differenz. Es wird nun dem nachzugehen sein, ob und wie auch der Text solche Destabilisierungen im Sprachlichen erzeugt.

Mit ihrem ersten Redepart klagt Schneewittchen dem Jäger, dass sie nun schon „seit Ewigkeiten“ (Redensart? Zeitdimension des Mythos? Auf jeden Fall gibt es ihre „Geschichte schon seit Jahrhunderten“, TM, 33) „durch die Krümmungen und Biegungen des Waldes“ gehe und leider die Zwerge nicht finden könne, von denen sie nur weiß, dass sie „gemütlich“ und darin den Menschen ähnlich sein sollen. Vom Jäger weiß sie offenbar mehr, z.B., dass er zwar „ungemütlich“ ist, dafür aber „Verantwortung“ trägt:

²³ Den Begriff der Differenz fasst Derrida zu Beginn seines gleichnamigen Aufsatzes so: „Andererseits scheint das Wort *Bündel* das geeignetste zu sein, um zu verdeutlichen, daß die vorgeschlagene Zusammenfassung den Charakter eines Einflechtens, eines Webens, eines Bindens hat, welches die unterschiedlichen Fäden und die unterschiedlichen Linien des Sinns - oder die Kraftlinien – wieder auseinanderlaufen läßt, als sei sie bereit, andere hineinzuknüpfen“: Derrida, Jacques, *Die différance*. In: Derrida, J., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 29/30

„Es macht sicher viel Arbeit, das Seiende zu lichten und das Richtige zu richten. Ich bin eher für das Leichte zuständig. Lange habe ich durch mein Aussehen Erfolg gehabt“ (TM,33).

Damit schreibt Schneewittchen ihrerseits die Differenz /männlich-weiblich/ insofern fest, als die Zuordnung der jeweiligen Prädikate dem konventionellen gesellschaftlichen Denken entspricht: Männlich ist es, Verantwortung zu tragen etc.. Elfriede Jelinek spielt mit dem Differenzbegriff, indem sie ihn zwischen Ontologisierung und Historisierung changieren lässt: Sie hält ihn in der Schwebelage, macht ihn unentscheidbar, suspendiert die Bedeutung im performativ-strategischen Spiel wie schon im Spiel zwischen Märchen und Mythos. Die philosophisch interessierten Leser lesen zudem den hineingewobenen Sinnfaden mit, der das Textgewebe mit Heidegger-Zitaten anreichert. Vom Märchenwald zur „Lichtung“ spannt sich ein Bedeutungsbogen, der so vielfache Bedeutungs-„kümmungen“ hat wie die Bedeutung von „Wald“ selbst. Zunächst zur Topologie: Die wird schon allein dadurch in ihrer Bedeutung destabilisiert, dass man bei dem Begriff „Wald“ seine etymologischen „Ab-schattierungen“ mitliest: Vom realen Ort als geographischer Denotation erhält er so konnotative Komponenten: „[...] engl. (veraltet) *wold*, auch *weald*, beide „offene Gegend“; das anord. *völlr*. bedeutet ‚erdboden, grund, unbebautes feld‘, [...] wahrscheinlich wird als Grundbegriff ‚nicht der kultur unterworfenen land‘ anzusetzen sein [...].“²⁴ Das mag hier genügen. Schneewittchen ist offenbar in die (zivilisatorische?) Wildnis geraten, über die allein der Jäger Macht²⁵ hat, der das „Seiende“ lichtet und das „Richtige“ richtet. Der eingeschriebene philosophische Text legt es ebenso nahe, dass Schneewittchen aus der Welt des „Scheins“, in der das „Leichte“, das „Aussehen“, der „Erfolg“ und der Neid der Stiefmutter auf ihre „Schönheit“ herrschen - also der Welt der platonischen Höhle gewissermaßen, der Welt der „lichten“ Schatten (die hier der Spiegel²⁶ -

²⁴ Grimm, Jakob u. Wilhelm, Deutsches Wörterbuch. Band 27, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1984, S. 1072 - 1075

²⁵ Adorno sieht in der Jagd das Paradigma der Aufklärung, des Rationalismus als Herrschaft: „Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, sofern er sie manipulieren kann. [...] Dadurch wird ihr An sich Für ihn. In der Verwandlung enthüllt sich das Wesen der Dinge immer als dasselbe, als Substrat von Herrschaft [...]“: Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1973, S. 12

²⁶ Vom „Spiegel“ aus lässt sich auch literaturtheoretisch auf Jelineks literarisches Verfahren schließen: Ihr Schreiben lässt sich dann mit Raymond Federman so charakterisieren: „Schreiben heißt also, Bedeutung zu PRODUZIEREN, und nicht, eine prä-existente Meinung zu REPRODUZIEREN. [...] In diesem Sinne kann Literatur nicht länger Realität sein, keine Imitation der Realität, keine Repräsentation der Realität, nicht einmal eine Neuschöpfung der Realität; sie kann nur eine REALITÄT sein - eine autonome Realität - , deren einzige Beziehung zur wirklichen Welt darin besteht, diese Welt zu verbessern. [...] Statt also als Spiegel zu dienen oder sich selbst zu

speculum, metaphysische Spekulation, Symbol der Repräsentation - zurückwirft, wie die wahren Formen der Dinge an die Wand der Höhle bei Platon als Schatten²⁷ geworfen werden, und diese Wand wird dann nicht nur als Untertitel von *Der Tod und das Mädchen V* wiederkehren) - der eingeschriebene philosophische Text legt es also nahe, dass Schneewittchen aus der Welt des Scheins ins Sein eintritt und damit in die Wahrheit. Als „Wahrheitssucherin“ ist sie nämlich eine Philosophin im platonischen Sinne (als Nietzschesche Wahrheit-Frau wird sie - in ihrer Bedeutung verschoben - in *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* wiederkehren). Aber da sie dem Tod als dem wahren Arbeiter am Sein in die Arme läuft (der „lichtet“ durchaus den Bestand des Seienden), kann sie sich nicht im platonischen Ideenhimmel befinden, der „besseren“ Welt zeitloser Entitäten, die in den drei Epitheta ‚das Wahre, das Schöne, das Gute‘ eine unveränderliche Geistexistenz haben und auch nur mit dem Geist zu erfassen sind. Schneewittchen kommt von der Welt der Schatten (Illusionen) in das wahre Sein von heideggerischem, nicht platonischem Zuschnitt, während sie selbst durchaus platonischen Zuschnitts ist: Sie ist die „Wahrheitssucherin“ (dieser Geist-Entitäten), die Verkörperung des (illusionär) Schönen, ja sogar des Guten, wie die Zwerge (die Vertreter der vielfachen, nämlich siebenfachen, Wahrheit) zum Schluss des Zwischenspiels bissig-ironisch bemerken:

„Da geht sie hin, die Gute. Dabei hätte sie uns rechtzeitig finden können, wenn sie ihre Wanderkarte nicht die ganze Zeit verkehrt herum gehalten hätte. Was die Schönheit für Täler gehalten hat, waren in Wirklichkeit Berge. Nur das Gute kann Berge versetzen, manchmal auch der Glaube, die Schönheit kanns jedenfalls nicht“ (TM, 46).

Die verkehrt gehaltene Wanderkarte führt Schneewittchen also „ins Offene“ (vgl. die Etymologie zu *Wald*), zu Heideggers „Lichtung“.²⁸ Dass sie damit, wie

verdoppeln, bietet die Literatur eine Ergänzung zur Welt“: Federman, Raymond, Surfiction: Eine postmoderne Position. In: Federman, R., *Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik-Lektionen, Frankfurt/Main 1992, S. 62/63

²⁷ Die Stiefmutter glaubt z.B., Schneewittchens Schönheit könne erst nach deren Tod „zu ihr hinübergehen“; erst der Eintritt in die Ewigkeit offenbare das Wesen eines Menschen: „[...] und will mich allen Ernstes meines Wesens berauben! Sie glaubt, die Schönheit gehe dann zu ihr hinüber, weil es ihr in einer Toten zu langweilig wird“ (TM, 38). Die platonische Höhle als symbolischer Ort der illusionären, minderwertigen Welt wird vom Jäger auch als „Kino“ bezeichnet; so z.B., wenn er zur Leiche Schneewittchens sagt: „Waren Sie auch eine von diesen Frauen, die nur Kinogestalten in die Welt setzten, weil sie so aussehen wollten wie eine von denen?“ (TM, 45)

²⁸ In *Sein und Zeit* ist „Lichtung“ für Heidegger „die ursprüngliche Erschlossenheit des menschlichen Daseins. L. ist also der Inbegriff dafür, daß dem Dasein sein eigenes Sein erschlossen ist. (2) In der sogenannten Kehre des Heideggerischen Denkens wird L. dann zum Grundcharakter des Seins selbst. Sein als L. ist die Unverborgenheit alles Seienden [...]. Zuletzt bestimmt Heidegger L. als das Offene oder ‚das Element, in dem

der Jäger sagt (und wie auch die Leser glauben sollen), in die „Irre“ geht, sozusagen vom Regen in die Traufe kommt, macht schon das ironische Wortspiel deutlich, das die Heideggersche „Lichtung“ als Einheit von Sein und Denken zum Kinderreim herunterstilisiert („lichten“/„richten“). Nun ist das Wortspiel für Stuart Sims gerade in seinem sich jedem eindeutig-zentralen Sinn entziehenden Charakter „*différance* in operation, with ist ontologically guaranteed incapability of taking on, or unambiguously expressing centered meaning.“²⁹ Diese immer wieder erneute Verschiebung von Bedeutung, ihre Dezentralisierung im obigen Sinne – und die Ironie ist dann ebenso „*différance* in operation“ – macht es auch unmöglich, von einer ontologischen oder auch nur historischen Differenz der Geschlechter in Bezug auf Schneewittchen und den Jäger zu sprechen. Denn: Der Jäger ist mythologisch-allegorische Figur; er ist der Tod, und der „kommt immer, meist als Mann, und dann ist er gar keiner“ (TM, 33); er ist die „Wahrheit“ und zugleich „der Riese Unwahrheit“ (TM, 39).

Die vielfache Brechung der Bedeutung im *pharmakon* (dem Zugleich der Gegensätze) bringt dennoch die Dichotomie von männlich-weiblich immer wieder ins Spiel (ihrer Suspendierung). Das gilt es im Folgenden am Begriff „Wahrheit“ genauer zu untersuchen. Jelinek projiziert dabei Platon auf Heidegger oder umgekehrt. Wenn Schneewittchen sich als „Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten“ ausweist, so ist der platonische Wahrheitsbegriff (eidos im obigen Sinne) auf den Heideggerschen der Aletheia abgebildet, mit dem sich allerdings Heidegger auch auf Platons Höhlengleichnis bezieht:

„[...]der Erkenntnisprozeß der Höhlenbewohner ist ein Prozeß des Entbergens des Wesens der Dinge“³⁰.

Die Heideggersche Wahrheit als Aletheia wird bei Jelinek in wortwörtlich-ironischer Topologie zum Ort der offenen Gegend des Waldes, in dem sich das Heideggersche „Sein zum Tode“ ebenso wortwörtlich-ironisch für Schneewittchen realisiert.³¹ Die Wahrheit, als die sich der Tod ausgibt, wäre dann die Erschlossenheit des Daseins (als Zusammenfinden von Denken und Sein), die für die Frau eben gerade nicht gilt³². Sie gilt also auch nicht für Schneewittchen,

es Sein sowohl wie Denken und ihre Zusammengehörigkeit erst gibt“: Prechtl, Peter; Burkard, Franz - Peter; Metzler Philosophie Lexikon, Stuttgart; Weimar 1999, S. 330

²⁹ Sims, Stuart, *Beyond Aesthetics. Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, New York, London 1992, S. 48

³⁰ Prechtl, P.; Burkard, F.-P., Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S.17

³¹ Für das Heideggersche Dasein gilt im Gegensatz zum „man“ (als „gesellschaftlichem Konstrukt“): „Das authentische Selbst jedoch entdeckt man in profunden Augenblicken einzigartiger Selbsterkenntnis, im eigentlichen ‚Sein zum Tode‘“: Solomon, Robert C.; Higgins, Kathleen M., *Eine kurze Geschichte der Philosophie*, München; Zürich: Piper, 2002, S. 222

³² Derrida macht in dem Essays „Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz“ das Schweigen Heideggers über „die Frau“ zu seinem Gegenstand. In

die die (illusionäre) „Schönheit“ verkörpert, und über deren Kleidung sich der Jäger mokiert, da sie „für den Wald völlig ungeeignet“ sei:

„Und dann womöglich klein auch noch sein und durch so etwas größer erscheinen wollen! Hohe Absätze, Spezialeinlagen, auftoupierte Betonfrisuren“ (TM, 35).

Damit rückt der Jäger Schneewittchen allerdings in die Nähe der Zwerge, die sich zwar einerseits auch vergrößern durch ihre spitzen Mützen („Die Wahrheit als ein mit Mützen gespickter Kleiderständer“, TM, 35/36; die Engführung von Wahrheit und Kleidung wird den Lesern in *Der Tod und das Mädchen IV* (Jackie O.) wiederbegegnet), zum anderen aber - ironische Destabilisierung - nicht die *eine* Wahrheit verkörpern:

„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 vervielfachen, um wenigstens einmal wahrheitsgenommen zu werden“ (TM, 35).

Das Wortspiel schon de-konstruiert die eine Wahrheit, die nicht mehr mit dem Geist „gesehen“, sondern mit der sinnlichen Wahrnehmung „wahrheitsgenommen“, d.h. als vielfache Wahrheit wahrgenommen wird. Überhaupt beschreibt der Jäger das platonische Ideen-Szenario in höchst ambivalenter Form, wenn er sagt:

„Einmal wöchentlich gibt's auf dem gefrorenen See ein Paarlauftraining. Auch Schönheit und Wahrheit nehmen daran teil und können sich so näher kennenlernen“ (TM, 35).

Und was ist, so fragt man sich, wenn der See taut? Elfriede Jelinek entlarvt die platonischen Ideale nun auch dadurch, dass der Jäger Schneewittchen zu diesem „Training“ (die idealen Formen sind also gar nicht ideal?) einlädt:

„Man kann die Schönheit lautstark schlürfen wie ein Erlebnis, aber dann hat man sie und die Wahrheit, ineinander verkrallt, damit sie auf dem Eis nicht stürzen, auch schon hinter sich“ (TM,35).

den Ausführungen zu *Dasein* in *Sein und Zeit* betone Heidegger aber, dass gerade die *Neutralität* des *Daseins* eine sei, die „jegliche anthropologische, ethische und metaphysische Vorbestimmung zu reduzieren“ bestrebt sei. Dem *Dasein* gerade in seiner „Neutralität wohne eine Positivität“, eine „Mächtigkeit“ inne, die noch „jenseits aller binären Logik sei, so dass erst das „Man“, also die gesellschaftliche Zuschreibung, zu einer negativen Dualität gelange. Derrida rückt also das *Dasein* bei Heidegger in die Nähe der *différance* als Spiel der Möglichkeiten, wenn er sagt: „Es ist eine ursprüngliche Struktur des *Daseins*, die das *Dasein* zusammen mit dem Leib und damit auch zusammen mit der sexuellen Differenz durch Mannigfaltigkeit und Ent-bindung affiziert“: Derrida, Jacques, *Geschlecht* (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz, Wien 1988, S. 29

Handelt es sich dabei um Jelineks ironische Attacke gegen die ewigen Verfechter der Autonomieästhetik?

Schneewittchen, die auszieht, die Wahrheit zu suchen (nicht, um das Fürchten zu lernen), findet den Tod; oder sollte man eher sagen, dass sie ihn wählt? Allerdings widerruft der Tod fast alles, was er sagt, so dass sie letzten Endes keine Wahl hat:

„Ich bin unsichtbar. [...] Ich bin der Tod [...] als ultimative Wahrheit, [...]. Aber Vorsicht! Nicht alles, was Sie sehen, ist schon der Tod. [...] Was mich betrifft, so können Sie sich da nie sicher sein. Jäger ist ja wirklich keine originelle Verkleidung“ (TM, 36). [Dann:] „Könnte nicht behaupten, daß ich deshalb etwas mit der Wahrheit zu tun haben wollte“ (TM, 37), [oder:] „Ich bin Offizier fürs Offene“ (TM, 39).

Die Destabilisierung der Bedeutungskette von Wahrheit sollte eine „Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten“ (TM, 33) stutzig machen. Schneewittchen aber „wählt“ die Wahrheit als Tod, oder den Tod als Wahrheit, allerdings gewissermaßen als zweite Wahl:

„Finde ich nicht das Kleine, das ich suche, könnte ich mich auch dem Großen zuwenden, das Sie zu verkörpern behaupten. Was gibt es Größeres als den Tod?“ (TM, 37)

Denn ihre „Todesart“ war schließlich keine, nichts als ein Schein-Tod – platonische Höhle eben. Und als der Tod (die Wahrheit) sie mit der Taschenlampe blendet (das Höhlengleichnis noch einmal) „erkennt“ sie nichts:

„Bedenken Sie, meine Augen sind noch geschwächt, weil ich den Tod in der Ihnen gewiß bekannten Sonderausführung als strahlend hellen Tunnel gesehen habe. Ich bin ja noch immer ganz geblendet davon“ (TM, 43).

Und so trifft sie also auf ihr „Geschick“³³, den nunmehr sich als „Offizier fürs Offene (Hervorhebung B.L.)“ ausweisenden Jäger, der hier eine deutlich sexuelle Markierung erhält, die das Spiel der Geschlechterdifferenz als Spiel der *différance* bis ans Ende aufrecht erhält, 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: „Meine Lebensumstände: verborgenes Anstellen am Anstand, sich

³³ „**Geschick**, benennt im Denken Heideggers die innerste Bewegung der Geschichte. Sie meint keinen notwendigen historischen Ablauf, sondern die Weise, wie sich Sein dem Menschen „zuschickt“, um Unverborgenheit des Seienden allererst zu gewähren“: Precht, F; Burkard, F.-P., Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 205

vor den Tieren als Gestell³⁴ verstellen“ (TM, 40). Und der Jäger, der jede Beute mitnimmt, lässt diese liegen, denn was er wollte, hat er bereits:

„Nur die Zeit habe ich ihr genommen, das mußte genügen, die war ja auch das Gefährlichste an ihr.[...] Denn nichts fürchtet die Schönheit [...] mehr als die Zeit“ (TM, 45).

Die platonische Idee des Schönen wird so von Jelinek ganz performativ-ironisch wieder in die Zeit geholt und damit in die Vergänglichkeit. Für den Metaphysiker, der die Ewigkeitsdimension als stabilisierenden Garanten von Unveränderlichkeit (auch der Geschlechterdifferenz) braucht, sind Zeit und Vergänglichkeit „gefährlich“ - gefährlich wie die „zu leicht“ befundene „Erde“, mit der der Jäger -Tod Schneewittchen nicht bedeckt. Nach Barbara Walker ist die Erde die „Mutter“ Erde, jene rätselhafte Kraft, die das Leben selbst ist, das Werden und das Vergehen, Manifestation der Großen Göttin³⁵, also das, was auch und gerade der Tod fürchten muss?

„Er stürzt also ins Leben, und bringt die reine Individualität, in welcher es auftritt, zur Ausführung. Es macht sich weniger sein Glück, als daß es dasselbe unmittelbar nimmt und genießt.“

Hegel, Phänomenologie des Geistes

3. Die Hegelsche Parabel von Herrschaft und Knechtschaft: *Der Tod und das Mädchen II* – Der Tod als Komödie

Auch das zweite der ‚*Prinzessinnendramen*‘ *Der Tod und das Mädchen II*³⁶ ist die ironische Überbietung eines Paradigmas – hier nicht das des platonischen Idea-

³⁴ „Ge – stell“ bedeutet für Heidegger die Gesamtheit des technischen ‚Setzens‘, des Befragens, Herausforderns, Einrichtens, welches das geschichtlich-geschickliche Wesen der technischen Welt ausmacht“: Vattimo, Gianni, Die Krise des Humanismus. In: Vattimo, G., Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990, S. 46. Schneewittchen selbst spielt mit dem Topos der Frau als Natur, wenn sie von der ‚Vergiftung‘ durch den Apfel sagt: „Ein Apfel gegen Apfelwangen! Man stelle sich das vor: Natur gegen Natur“ (TM, 38/39).

³⁵ Walker, Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, München 1997, S. 220

³⁶ Jelinek, Elfriede, Der Tod und das Mädchen II. In: Das Lebewohl, Berlin 2000; im Folgenden als Sigle D

lismus oder des Heideggerschen *Daseins* als Existenzial, als *Sein zum Tode* – sondern der 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 pflöpft ihn dem Märchen auf und schreibt in dieses „Gewebe“, das nach Derrida der Text ist, das „Drama“ der Geschlechterdifferenz ein, wobei die Schreibbewegungen die Paradigmen (Märchen, Parabel) modifizieren und transformieren. Mit Raymond Federman könnte man solche Schreib- und Denkbewegungen als „Pla(y)giarismus“³⁷ bezeichnen: Indem Jelinek alle Texte (das Märchen, die Hegelsche Parabel) aus ihren Kontexten löst, löst sie sie zugleich aus allen „Anwesenheiten“ (Präsenz von Autor, Gattungsregeln, Sinn als idealem Gehalt). Die Texte werden „Schrift“ im Sinne von Derrida, sie werden von Sender und Empfänger losgelöst, d.h. es geht um den Tod von Sender und Empfänger als posthumes Sprechen, um Iterierbarkeit.³⁸

Um einen Tod ganz anderer Art geht es in *Der Tod und das Mädchen II*. Das klingt zunächst paradox, denn wie Schneewittchen ist Dornröschen, als der Dialog beginnt, aus ihrem todesähnlichen Schlaf gerade erst erwacht, d.h. vom Prinzen wachgeküsst, wie es ihr seinerzeit eine „Wahrsagerin“ (D, 52) voraus sagte – auch hier: Spiel mit der Wahrheit. Dornröschen, die Prinzessin, wie sie im Text genannt wird, hat diesen Kuss aber offensichtlich nicht „erlebt“. Das geht bereits aus den ersten Sätzen hervor, die sie spricht:

„Mein Dasein ist Schlaf, daher ist Leben meine logische Grenze. Vielleicht ist mein Dasein aber auch nur Warten, bis ich geküsst werde“ (D, 51). [Und:] „Sie kommen einfach daher und sagen, Sie seien Prinz. Na schön, Sie müsstens wohl auch sein, denn ich scheine in diesem Moment aufgewacht, was nur durch Sie möglich ist“ (D, 52).

³⁷ Federman, Raymond, Kritifikation: Einbildungskraft als Plagiarismus (...ein unvollendeter end-loser Diskurs...). In: *Der Weg der Literatur*, a.a.O., S. 80: „Statt PLAGIARISMUS lies auch PLA(Y)GIARISMUS, denn der Schreibvorgang, der hier am Werke ist, ist auch spielerisch – ein Spiel, eine Performance, eine Demonstration.“ Mit Derrida könnte man solche Denk- und Schreibbewegungen als das „Performative“ bezeichnen, das er in seiner Schriftkonzeption seit der *Grammatologie* thematisch immer mehr in den Vordergrund rückt – gerade auch in seiner Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie (Austin, Searle); vgl. Derrida, Jacques, *Limited Inc a b c...*, Northwestern University Press, Evanston 1988

³⁸ Wenn der Code - „Organon der Wiederholbarkeit“ - impliziert, dass die Zeichen identifizierbar bleiben müssen, so muss er *zugleich* (Derridasche Paradoxie) als Regelsystem ausgeschaltet werden: Denn jede Wiederholung ist Kontextbruch: „Tod“ des Senders und „möglicher Tod des Empfängers, eingeschrieben in die Struktur des Zeichens (marque)“ als differentiellem, d.h. eines Zeichens, das sich in seiner Bewegung verwandelt, wirkt, ereignet: Derrida, Jacques, *Signatur, Ereignis, Kontext*. In: *Randgänge der Philosophie*, a.a.O., S. 298

Das Spiel zwischen Schlafen und Wachen, zwischen dem Noch und Nicht-Mehr ist zugleich ein Spiel mit Begriffen. Wenn die Prinzessin ihr „Dasein“ als „Schlaf“ bezeichnet, „Leben“ als ihre „logische Grenze“, so wird dieses „Dasein“ in Opposition zu „Leben“ gesetzt: Es ist kein Leben, kein „Sein“, sondern eine „Auszeit des Seins“ (D, 51), ein Zustand des Tot-gewesen-Seins, ja des Immer-noch-tot-Seins. Zwar ist hier „Dasein“ ganz im Sinne von Heidegger durchaus das „In-der-Welt-Sein“ des Wesens - Dornröschen -, das seine Eindrücke beschreibt. Und es ist insofern auch ganz sein „authentisches Selbst“, als es sich jetzt entdeckt „in einem profunden Augenblick [...] einzigartiger Selbsterkenntnis“, nämlich in seinem „eigentlichen Sein-zum-Tode“³⁹. Denn Dornröschen reflektiert ihre Situation zwischen „Dasein“ und „Leben“ folgendermaßen:

„Aber ich darf mich nicht, wie andre, in den Tod auflösen [...], sondern mir ist, umgekehrt, die Aufgabe gestellt worden, mir den Tod reinzuziehen, bis ich 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“ (D, 51).

Dornröschen, es scheint klar, rebelliert gegen ihr „Geschick“, „sogar im Tode noch dermaßen schufteten“ zu müssen, „nur um dann immer noch nichts als tot zu sein“ (D, 51). Sie will also SEIN, und das heißt für sie LEBEN. Dornröschen gibt selbst eine Erklärung dafür, was sie unter „Leben“ versteht: „Irgendein Prinz, vor, noch ein Tor! Ich würde gern was erleben“ (D, 51). Nun ist der Erlebensebegriff hier eingebunden in den Kontext von Dasein-Sein-Leben, so dass zunächst einmal vorsichtig gesagt werden kann, dass Dornröschen sich „Dasein“ offenbar kaum wünscht als ein „rationales Konstrukt“⁴⁰, mit dem sie die Welt bewältigen könnte. Und die Heideggersche Variante hat sie gleichsam auch schon verworfen, da beide Möglichkeiten von Dasein für sie letzten Endes Sein als Das-Leben-Erleben negieren. Nun könnte die Prinzessin durchaus etwas „meinen“, was z.B. die Psychologie unter „Erleben“ versteht, nämlich das, was gar nicht begrifflich zu vermitteln ist, die reine Unmittelbarkeit also, „mit der sich ein Subjekt sein Leben erschließt“⁴¹. Die aber scheint Dornröschen geradezu verschlossen, denn sie ist noch „von der Unfähigkeit aufzuwachen gelähmt“ (D, 51). Vielleicht braucht sie also - ein Gegenüber? Den Prinzen?

Es scheint, dass sie noch dringender etwas anderes benötigt, und zwar das, was die Philosophie traditionsgemäß ein Selbstbewusstsein nennt. Denn ihre

³⁹ Solomon, R. C.; Higgins, K. M., Eine kurze Geschichte der Philosophie, a.a.O., S. 222

⁴⁰ Unter Dasein als „rationalem Konstrukt“ verstehen Precht/Burkard die „zeitlos bestimmaren, wesensmäßigen Möglichkeiten eines Seienden“: Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 95

⁴¹ Precht, P.; Burkard, F.-P., Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 95

nächsten Fragen sind: „Als was erwacht man? Wer bin ich? [...] Ich tauche auf Coverfotos auf, aber auch die können mir nicht beweisen, wer ich bin“ (D, 52/53). Und an den Prinzen gerichtet: „Wen werden Sie küssen?“ (D, 51) Die Hegelsche Reflexionsfigur von Herr und Knecht wird also auf zwei Ebenen in Szene gesetzt (was ja auch Hegel tut): Zum einen bezeichnet sie tatsächlich „das Verhältnis zweier Subjekte zueinander sowie die Formen und Austauschprozesse, die es vermitteln und befestigen“⁴², zum anderen aber geht es um die zwei Formen von Selbstbewusstsein innerhalb einer Person⁴³, die hier auf Prinz und Prinzessin als „Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins“⁴⁴ verteilt sind. Um das aufzuzeigen und an die Bedeutungskette von (Da-)Sein und Leben anzubinden, sei ein etwas längeres Hegel-Zitat erlaubt:

„Das Selbstbewußtsein ist zunächst ein einfaches Für-sich-sein [...]; und es ist in dieser *Unmittelbarkeit*, oder in diesem *Sein* seines Für-sich-seins, Einzelnes.[...] Aber das Andere ist auch ein Selbstbewußtsein; es tritt ein Individuum einem Individuum gegenüber auf. So *unmittelbar* auftretend sind sie füreinander [...] *selbständige* Gestalten, in das *Sein* des Lebens – denn als Leben hat sich hier der seiende Gegenstand bestimmt – versenkte Bewußtsein[...]“ (Ph, 142).

Da sind sie also, die zwei Selbstbewusstsein als Prinz und Prinzessin. Anders also als bei Hegel, der den „Kampf auf Leben und Tod“ (Ph, 143) von zwei männlichen, zunächst nicht gleichrangigen Kontrahenten austragen lässt, verteilt Jelinek sie auf eine weibliche und eine männliche Figur, und obgleich beide gleichrangig sind, Prinz und Prinzessin, ist es überhaupt nicht schwer zu erraten, wer der Knecht und wer der Herr in diesem Kampf sein wird.

Das Selbstbewusstsein der Prinzessin ist nun insofern ein unselbstständiges, als sie gewissermaßen schon kapituliert, bevor der Kampf überhaupt begonnen hat: „Welches Land gedenken Sie zu regieren? Ich wette meins“ (D, 52). Zwar lamentiert sie, dass es sich dafür nicht besonders gelohnt habe, sich am Dorn, dem „Spitzige[n]“ also (und dem Dorn werden wir als Sporn: *éperon* im dritten *Prinzessinnendrama* wiederbegegnen), gestochen zu haben, aber:

„Mir ist jetzt eingefallen, daß Sie der Prinz sein müssen, und ich füge mich dieser Wahrheit Ihres Seins“ (D, 52).

Damit charakterisiert sie ihr unselbstständiges Selbstbewusstsein („ich füge mich“) als das knechtische; denn das ist genau das Selbstbewusstsein, „dem das Leben oder das Sein für ein Anderes Wesen ist“ (Ph, 145). Das führt die Prinzessin, sich selbst ironisierend, in der dritten Person aus:

⁴² Pechtl, P.; Burkard, F.-P., Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 233

⁴³ Auf andere literarische Werke, die die Hegelsche Denkfigur zu Grunde legen, kann hier nur hingewiesen werden, von Diderot über Brecht und Beckett zu Volker Braun beispielsweise.

⁴⁴ Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart 1996, S. 140; im Folgenden als Sigle Ph

„Eine Frau sagt [...]: Durch ihn hoffe ich, endlich leben zu können. Sie sagt: Ich wollte nur für ihn leben [...]. Bravo. Diese Frau ist soeben erschaffen worden, und ich darf die erste sein, die ihr dazu gratuliert“ (D, 53).

Aber da das Selbstbewusstsein sich erst im dialektischen Prozess herausbilden kann, indem die beiden Formen zueinander vermittelt werden müssen, ist Dornröschen als der unselbstständige Knecht begreiflicherweise unsicher: Obwohl sie das Selbstbewusstsein des Herrn im Prinzen vor sich sieht („Ich schaue auf Ihr gebräuntes Gesicht, Herr Prinz, auf das Gel in Ihrem dunklen Haar und die Muskeln unter Ihrem T-Shirt“ - Elfriede Jelinek bedient sich, sie karikierend, der Medien-Klischees⁴⁵), ist sie noch immer im Zweifel: „Kann es sein, daß Sie Sie sind? Kann es sein, daß Sie mich meinen?“ (D, 54) Und nun kann das Selbstbewusstsein als der „Herr“ zur vollen Entfaltung kommen. Und so sagt der Prinz:

„Ich bin die Macht. [...] Ich bin Ich. Wie Sie wissen, bin ich auch der, der ich bin“ (D, 55).

Das Selbstbewusstsein des Herrn ist nach Hegel das,

„welches um sich weiß: dessen Begierde der Machtwille ist, sich selbst zu behaupten. Es möchte mit aller Macht seine Negation im Anderen verhindern“⁴⁶.

Jelinek pflöpft nun dem Hegelschen Text den mythischen der hebräischen Bibel auf; denn Jahwe heißt bekanntlich: Ich bin, der ich bin. Und sie verstärkt die performative Wirkung des Ineinanderwebens noch dadurch, dass der Prinz das mythische Bild des Schöpfer-Gottes gleichsam komplettiert:

„Wie gut, daß Sie gleich einsehen, daß Sie Ihre Existenz allein mir verdanken“ (D, 55).

Allerdings wird diese Bedeutungskette auch immer wieder destabilisiert, z.B. wenn der Prinz sagt: „Ich wäre gern der Ewige, vielleicht bin ich es“, denn „[ich] habe vielmehr eine Tote aufgeweckt. Mit einem Kuß“ (D, 55). Auch er bedarf also der Vermittlung seines Selbstbewusstseins durch die Andere. Auch dem Prinzen geht es, ganz im Hegelschen Sinne, um das Leben. Zwar hat er die Zeit abgeschafft (vgl. den Jäger in *Der Tod und das Mädchen*), da ja Dornröschen

⁴⁵ Mit Vorliebe ist es der Leistungssportler, den Jelinek ironisch als faschistisch entlarvt, vgl.: Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, Hamburg 1998. Hier, in *Der Tod und das Mädchen II*, ersehnt Dornröschen im Prinzen einen Leistungssportler, der für sie als „Knecht“ das „Herrentum“ charismatisch verkörpert und dem sie sich unterwerfen möchte, der aber ihre Erwartungen noch nicht ganz erfüllt: „Irgendein Prinz, vor, noch ein Tor“ (D, 51), und sie sucht beim Prinzen „den Hintern in Ihren überweiten Surferhosen“ (D, 54).

⁴⁶ Ludwig, Ralf, *Hegel für Anfänger. Phänomenologie des Geistes. Eine Lese-Einführung*, München 1997, S. 85

hundert Jahre geschlafen hat; aber das bedeutet keineswegs für ihn, dass die Ewigkeit nun „unser Ziel ist, und auch nicht ihre kleine Schwester, die Ewigkeit der Werte“ (D, 55): Die Absage an die Ahistorizität und Invariabilität platonischer Metaphysik mit ihrer Ablehnung von Körperlichkeit ist deutlich. Denn der Prinz betont gerade die Lust am Körper, wenn er die Prinzessin auffordert, sich zu schminken, den „Abdeckerstift, ich meine den Abdeckstift zu benutzen“ (D, 56) und ein fröhliches, quasi-barockes *carpe diem* zu feiern. Um wieder im Hegelschen Paradigma zu sprechen: „Wenn für das knechtische Bewusstsein der Herr das selbständige“ (Ph, 145) ist, das knechtische Bewusstsein aber von der Angst vor dem Tod beherrscht ist, dann kehrt Jelinek die hegelische Reflektionsfigur nun um. Dornröschen, das knechtische Bewusstsein, fürchtet den Tod nicht, wie man meinen könnte; sie fürchtet vielmehr das Dasein, das ein Sein zum Tode sein soll; denn wenn sie schon nicht „leben“ darf, dann möchte sie sich lieber „in den Tod auflösen und zu einer Nichtigkeit“ (D, 51) werden, d.h. mit Hegel, die Prinzessin „wagt“ ihr Leben, während der Prinz, der Herr, den Tod fürchtet, weil sich in der Ewigkeit „nichts ereignen“ kann (Jelinek „liest“ Hegel auch immer mit Heidegger). Und darauf, dass sich nun endlich etwas ereignet, ist der Prinz genau so erpicht wie Dornröschen. Aber schließlich muss man beim Prinzen konstatieren, dass auch er sein Leben „wagt“ (Hegel: „Durch den Tod ist zwar die Gewißheit geworden, daß beide ihr Leben wagten“, Ph, 144):

„Sie [die Ewigkeit, B.L.] könnte ja bedeuten, daß wir in diesem Moment tot umfallen [...], und dabei wollen wir uns doch später noch beim Schifahren fotografieren lassen“ (D, 57).

Es scheint, als ob Jelinek sich nun von Hegel verabschieden wolle, als führe sie die Reflexionsfigur nicht zu Ende. Denn Herr und Knecht beenden den „Kampf auf Leben und Tod“ bei Hegel nur durch ihre gegenseitige Anerkennung. Der Knecht erkennt an, dass der Herr die Todesfurcht überwunden hat, und der Herr, dass er sich nur „durch den Knecht auf das *Ding*“ beziehen kann, das der Knecht für ihn „bearbeitet“ (Ph, 145) (in diesem Fall der Körper, der mit Wimperntusche und Abdeckerstift schön gemacht wird?), so dass es dem Herrn zum „Genuß“ (Ph, 146) gereicht:

„Die Wahrheit des selbständigen Bewusstseins ist demnach das knechtische Bewusstsein“ (Ph, 147).

Es sieht so aus, als spiele Jelinek erneut mit Heidegger, wenn sie nun den Prinzen zu Dornröschen sagen lässt: „Ihr Sein ereignet sich jetzt, da ich es Ihnen ausgehändigt habe“ (D, 58). Denn nachdem er sich ein „Plüschtierkostüm mit einem sehr großen Penis“ angezogen hat, händigt er ihr ein „weißes Hasenkostüm aus Plüsch, mit stark hervorgehobener Vulva“ (D, 61) aus. Die Leser, Zuschauer werden kaum noch damit zu überraschen sein, wie sich Dornröschens Sein nun „ereignen“ wird. Nun ist „Ereignis“ bei Heidegger allerdings ein Motiv, von dem aus er das Sein in der Spätphilosophie neu zu bestimmen

versucht, indem er jenes „Einfache“ herausstellt, „das Denken und Sein ursprünglich miteinander vermittelt“⁴⁷. Elfriede Jelinek aber, indem sie beide Vermittlungsverfahren, das Hegelsche und das Heideggersche, ineinander arbeitet, subvertiert beide kraft ihrer Ironie : Dornröschen, den Prinzen in seinem Plüschkostüm betrachtend, kommentiert sie (mit Rimbaud?):

„Tiere! Ich gebe zu, es ist Ihnen gelungen, ein ganz anderer zu werden. [...] Sie – ein Anderes“ (D, 59).

Dieser Satz ist, innerhalb der Hegelschen Reflektionsfigur betrachtet, durchaus ambivalent: Erkennt Dornröschen den Prinzen als das andere Selbstbewusstsein an? Wäre das der Triumph des Hegelschen Paradigmas? Es scheint eher so zu sein, dass die Prinzessin, Dornröschen, dieses „Andere“ keineswegs anerkennt:

„Und dieses Andere ist nicht die ganze Zeit schon in Ihnen gesteckt, sonst hätte ich Sie nämlich nie geküßt“ (D, 59).

Der Prinz, ganz Repräsentant der Baudrillardischen Hyperrealität („Zuerst wird etwas erfunden, und dann wird es gezeigt“, D, 61), bedeutet ihr nun, das Hosenkostüm anzuziehen, was Dornröschen auch tut, und beide beginnen „sofort wie wild loszurammeln“. Und aus der Hecke, die sich im Märchen als Hofstaat wiederbelebt,

„erheben sich verschiedene Tiere, hauptsächlich Hühner, die sich sehr tierisch benehmen“ (D, 61).

Das Heideggersche (Hegelsche) „Ereignis“, das Dornröschen sogar beanspruchte zu *sein* („Ich hingegen glaube, ich bin ein Ereignis, weil ich mich ereigne, nicht weil ich mir was anziehe“, D, 60), als Vermittlungsprozess von Sein und Denken, liegt nun unter der Hecke „begraben“.

Und der Vermittlungsprozess der beiden Selbstbewusstseins? Was ist, so muss man fragen, wenn der „Kampf auf Leben und Tod“ mit dem Tod der beiden Selbstbewusstseins endet? Wenn es weder Herr noch Knecht gibt?

„Der Tod : das ist die einfache Negation, das Ende des Bewußtseins [...]. Der Tod, das ist das Stehenbleiben des Selbstbewußtseins auf der Stufe der animalischen Begierde, wo das Andere verzehrt, vernichtet wird.“⁴⁸

Diesen Tod des Selbstbewusstseins erleiden beide, Dornröschen und der Prinz. Aber Jelinek, nach ein bisschen Öko-Satire („Na, wenigstens sind wir nicht ein finanziell ausgehöhlt Flügelperium. Leichen am Fließband“, D, 62), lässt beide - auch ohne Hegelsches Selbstbewusstsein als gegenseitige Anerkennung - nun endlich „leben“:

⁴⁷ Prechtel, P.; Burkard, F.-P., Metzler, Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 142

⁴⁸ Ludwig, Ralf, Hegel für Anfänger, a.a.O., S. 90

„Aber wir sagen immerhin, daß wir tot gewesen sind und jetzt leben. Beides probiert – kein Vergleich. Probieren Sie es auch“ (D, 62).

Nach dieser fröhlich-ironischen Aufforderung an die Leser dem Ende des Zwischenspiels soll hier noch ein kleines Vexierspiel mit dem Text angeschlossen werden. Hegel lässt ja den „Kampf auf Leben und Tod“ durch gegenseitige Anerkennung glücklich ausgehen: Denn der Herr, mag er auch an der „Kette“ des Knechtes hängen (dieses Bild wird Jelinek in *Der Tod und das Mädchen III* umgekehrt aufnehmen), ist dennoch „die Macht über dies Sein“ (Ph, 145). Und der Knecht gewinnt sein selbstständiges Bewusstsein dadurch, dass es „durch die Arbeit“ „zu sich selbst“ kommt:

„[...]die Arbeit ist hingegen gehemmte Begierde, aufgehaltenes Verschwinden, oder sie bildet“ (Ph, 148).

Was wäre, wenn Jelinek – wie schon im ersten *Prinzessinnendrama*, wo sie Heideggers Sein zum Tode durch Wortwörtlichkeit ironisierte – auch Hegel subvertierte, indem sie ihn ebenso wortwörtlich nimmt? Die „Arbeit“ der Fortpflanzung ist natürlich bei Dornröschen kaum „gehemmte Begierde“; wohl aber „bildet“ sie neues Leben aus. Denn nicht beim Kuss erwacht die „Hecke“, sondern beim Akt „erheben“ sich aus ihr die Hühnernachkommen. Jelinek entlarvt auf diese Weise die Hegelsche Reflexionsfigur als Komödie. Von hier aus ist es nämlich nicht weit zu Derrida, der mit Bataille die Hegelsche „Ökonomie des Lebens im Dienste des Todes“ als „Komödie der Aufhebung“ beschreibt.⁴⁹ Derrida nennt dies die „restringierte Ökonomie“, und er beschreibt sie so:

„Durch diese Zuflucht zur *Aufhebung*, die den Einsatz bewahrt, die Herr über das Spiel bleibt, die es begrenzt und bearbeitet, indem sie ihm Form und Sinn verleiht (*Die Arbeit...bildet*), beschränkt sich diese Ökonomie des Lebens auf die Erhaltung, die Zirkulation und die Reproduktion des Selbst, wie auch des Sinns. Von da an sinkt alles, was der Name Herrschaft umfaßt, zur Komödie herab“ (Ö, 387).

Derrida, indem er Hegel mit Bataille liest, stimmt mit ihm in das „Gelächter“ ein, dass nur „durch eine List des Lebens, das heißt die Vernunft, [...] das Leben am Leben“ (Ö, 387) blieb. Dieses Lachen macht die Differenz zwischen Herrschaft und Souveränität aus, die die „allgemeine Ökonomie“ ist. Denn Bataille entlarvt Hegels Parabel als Simulacrum:

„Damit sich der Mensch schließlich selber offenbare, müßte er sterben, er müßte es aber tun, indem er am Leben bleibt – indem er zusieht, wie er aufhört zu sein. In anderen Worten, der Tod selbst müßte (Selbst-)Bewußtsein werden, in genau dem Augenblick, wo er

⁴⁹ Derrida, Jacques, Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. *Ein rückhaltloser Hegelianismus*. In: Derrida, J., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1976, S. 389; im Folgenden als Sigle Ö

das bewußte Wesen vernichtet. Dies ereignet sich [...] gleichsam durch eine Ausflucht (*subterfuge*). Im Opfer identifiziert sich der Opfernde mit dem tödlich getroffenen Tier. So stirbt er, indem er sich sterben sieht [...]. Aber es ist eine Komödie!“ (Ö, 390)

Genau diese Komödie setzt Jelinek in Szene. Denn fast unverhüllt Bataille zitierend, lässt sie Prinz und Prinzessin „zusammen“ sagen:

„Doch um zu verstehen, was mit den Toten geschieht, müssten wir im Grunde einen Schritt darüber hinaus tun, wir müssten selber tot sein. Es genügt nicht, über den Tod zu sprechen. Man müsste ja leben, um über ihn zu sprechen“ (D, 62).

In diesem Licht gesehen, erhalten auch die Plüschkostüme eine andere, verschobene, Bedeutung: Sie sind der Trick, die qua „List“ sich manifestierende, praktisch und dinghaft gewordene Vernunft⁵⁰:

„Wir haben es jetzt aber immerhin geschafft, uns von unseren Körpern zu lösen, und trotzdem nicht tot zu sein. Das ist ein großer Fortschritt, zu dem Sie uns herzlich beglückwünschen können“ (D, 62)

– metaphysische Leib-Seele-Differenz mithilfe der ironischen *différance* denunziert: aufgelöst, nicht hegelianisch *aufgehoben*.

„Im Flüssigen gehen die Gegensätze leichter ineinander über. Das Flüssige ist das Element des *pharmakon*.

Derrida, Dissemination

„Dem Leben entgegengesetzt, hat die Schrift – oder wenn man so will, das *pharmakon* – nur die Verschiebung zur Folge.“

Derrida, Dissemination

4. Rosamunde – Königin der Schrift, Wahrheit-Frau im Spiel von Wahrheit und Nicht-Wahrheit: *Der Tod und das Mädchen III*

⁵⁰ vgl. dazu auch: Lücke, Bärbel, Zeitdiagnostik mit Hegel (-Parodie) und jüdischer Mystik. Zu Robert Menasses Romantrilogie *Sinnliche Gewißheit – Selige Zeiten, brüchige Welt – Schubumkehr*. In: literatur für leser, Frankfurt/Main 1998, Heft 4 (21. Jahrgang)

In *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*⁵¹ ist die Hauptfigur keine Prinzessin, sondern – wie der Eingangsmonolog nahelegt (aber: Wer spricht?) – eine Königin. Wenn es Rosamunde ist, die spricht, ist sie freilich keine Königin aus einem Märchen⁵², sondern „die Königin der Welt“, die aber niemand zur Kenntnis nimmt (R, 70). Und wenn es Rosamunde ist, die spricht, dann ist sie vielleicht sogar eine Göttin, die Göttin der Liebe, Aphrodite selbst, die Schaumgeborene. Denn so nennt sie Fulvio: „Liebesgöttin“ (R, 78) – wenn auch in pejorativem Sinne. Rosamunde selbst erwähnt einen „Berg an der Ostküste Zyperns“⁵³, aber vielleicht ist es auch nur eine Urlaubserinnerung: Dort könne sie besser schreiben (ihr Beruf ist also: Schriftstellerin, die „befasst“ ist mit dem „Abfassen“ von Texten? R, 10); aber: „Im Urlaub ist es ja immer anders“ (R, 80). Die Sprecherin des Monologs – Rosamunde also, aber wer ist Rosamunde? – gibt sich als Schreibende aus. Denn schon zu Anfang sagt sie von sich: „Die Feder führe ich unermüdlich“ (R, 69). Sie ist also jemand, der Kunst produziert, denn den Lesern stellt sie sich dar als eine, die „darstellen muß“ (R, 69). Die Eigenschaft der Feder (spitz, scharf; sie erinnert an den „Dorn“ bei Dornröschen, an die spitzmützigen sieben Zwerge) – aber meint sie wirklich ihr Schreibgerät, sie, die

⁵¹ Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*. In: Jelinek, Elfriede, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin 2002; im Folgenden als Sigle R

⁵² Auf die Frage, was sie veranlasst habe, mit diesem Zwischenspiel „eine Art Paraphrase auf Helmina von Chézys romantisches Melodram „Rosamunde, Fürstin von Cypern“ gegeben zu haben, antwortet Elfriede Jelinek: „Das ist das einzige Drama, zu dem jemand anderer den Anstoß gegeben hat, Herr Rexroth, der Chef der Berliner Philharmoniker und Kent Nagano, der Dirigent, der die Zwischenmusiken Schuberts zu diesem von Helmina von Chézy geschriebenen Stück dirigieren und neue Texte dazu haben wollte. Ich habe dann den Prolog geschrieben [...]. In der Folge wird in einer Art Schein-Dialogik die Logik des Schreibens als Schein denunziert. Alles fällt immer wieder in disparate Teile [...]. Logische Kontinuität kann nicht hergestellt werden, es kann keine Geschichte erzählt werden, die ganze Geschichte ist in jedem ihrer Teile“: Dreyer, Matthias, E-mail-Interview mit E. Jelinek, a.a.O.

⁵³ Nach Ranke-Graves erhob sich Aphrodite, die Göttin der Liebe, „nackt aus dem Schaume des Meeres und ritt auf einer Muschelschale zum Ufer der Insel Kythera. Aber sie entdeckte, daß dies nur eine kleine Insel war und zog weiter zum Peleponnes. Endlich nahm sie ihren Wohnsitz zu Paphos auf Kypros. Dieses ist noch heute der Hauptsitz ihres Kultes. Gras und Blumen entsprangen dem Boden, wohin auch immer sie trat.“ (Die wird Fulvio im Drama zertreten.) Und: „Aphrodite hatte als Göttin von Tod-im-Leben viele Namen, die nicht alle im Einklang mit ihrer Schönheit und ihrer Nachgiebigkeit zu stehen scheinen. In Athen galt sie als die älteste der Schicksalsgöttinnen und Schwester der Erynyen“: Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie*, a.a.O., s. 40/41 und 61. Barbara Walker weist darauf hin, dass Aphrodite viele Emanationen hatte, u.a. war sie „Mari, Moira, Marina [...], alles Titel, die sich auf ihre Herrschaft über das Meer bezogen: sie war auch Ilythia, Göttin der Geburt, Hymen [...], Göttin der Sexualität und der Jagd, Königin des Himmels, Androphonos, Männer-Töterin, und viele andere“: B. Walker, *Das geheime Wissen der Frauen*, a.a.O., S. 49

offensichtlich soeben einen „Unfall mit dem Wagen“ (R, 72) hatte und zu ertrinken droht? - überträgt sie auf den „scharfen Bikini“, den sie gerne trüge, als eine „Badende“, und fährt fort:

„Doch aus der Badenden wird plötzlich Ernst, bloß weil ich sie darstellen muß. Ich dränge frech in den Kreis der Lebenden mich ein“ (R, 69).

Die Bedeutungen changieren: Ist sie selbst die Badende, die sie nun - schreibend, sprechend – darstellt? Handelt es sich also um eine Metalepse, indem sie als Autorin über eine Figur in einem fiktionalen Text spricht, die sie selbst ist? Stellt sie ironisch Schillers Worte auf den Kopf, indem sie die Kunst aus dem heiteren Leben Ernst machen lässt? Wieso spricht sie überhaupt von einer Badenden, wenn sie eine Ertrinkende ist?:

„Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen.[...]Ich bin ziemlich betroffen, daß ich davon gleich ertrinken muß“ (R, 69).

Aber ist sie überhaupt eine Ertrinkende? Ist sie überhaupt eine Frau? Ist sie nicht vielmehr Odysseus oder sonst ein Schiffbrüchiger, ist sie vielleicht das Schiff selbst? Wer immer hier spricht – er, sie, es – spricht: „Entmastet irr ich seit längerem auf dem Meer“ (R, 71); aber, fährt die Stimme, die Schrift fort, „ich kann mich auch bequemer irren, falls gewünscht“ – und irr-lichternd durch alle Redewendungen, Stilebenen und Wortspiele – „diese Wachs-, ich meine Wach- und Schließfigur an meinem Schreibtisch, die ich bin“, denn lange genug ist sie „in der Welt her-umgeirrt“, allerdings ohne ihren „Schreibtisch zu verlassen“ (R, 71).

Ich, die Analysierende, nenne sie, Rosamunde, die Schreibende, die Sprechende, die keine „Wahrheitssucherin“ ist wie Schneewittchen, sondern die sich nicht zu erkennen gibt und die Wahrheit verhüllt, verbirgt, verschleiert, ich nenne sie die „Wahrheit-Frau“ und benenne damit ein Paradox:

„Denn wenn die Frau Wahrheit *ist*, weiß *sie*, daß es die Wahrheit nicht gibt, daß die Wahrheit nicht stattfindet, und daß man die Wahrheit nicht hat.“⁵⁴

Die Wahrheit-Frau ist die Nicht-Wahrheit, denn: „Die Frau (die Wahrheit) läßt sich nicht einnehmen“ (NF, 137). 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. Aber: „Sie schreibt (sich)“ (NF,137), wie das Beispiel der „Badenden“ deutlich macht. Und wenn

⁵⁴ Derrida, Jacques, Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hrsg.), Nietzsche aus Frankreich. Essais von Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Pierre Klosowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat, Frankfurt/Main; Berlin 1986, S. 136; im Folgenden als Sigle NF

sie das tut, wenn das eine ihrer Wahrheiten ist, dann ist sie es, „der der Stil zukommt“ (NF,137): Der Stil, um zu schreiben? Der Stil des Schreibens? Oder eben:

„Genauer: war der Stil der Mann (wie der Penis nach Freud der ganz normale Prototyp des Fetischs“), so wäre die Schrift die Frau“ (NF,137).

Auch mit dem Wort „Stil“ also wird gespielt wie mit der Wahrheit, dem Sinn. Es gilt nun im Folgenden, sich geduldig auf Derridas Ausführungen einzulassen, wenn das dritte Zwischenspiel der *Prinzessinnendramen* mit Derrida, mit den „Stilen Nietzsches“, gelesen werden soll.

Wenn die Sprechende, die Schreibende des Monologs die Wahrheit-Frau ist, d.h. also die Wahrheit Verhüllende, die „Schrift“, so hätte sie, die Frau, keinen „Stil“, das heißt also - keinen Penis? Diese Frage stellt die Frage nach der Kastration der Frau, wie sie auch Derrida - Nietzsche mit Freud lesend - an Nietzsches Stile, seine Aussagetypen über die Frau, stellt. Da Derrida sich der Frage nach dem Stil als Frage nach der Kastration über Umwege nähert, möchte ich diese Wege ein Stück weit mitgehen anhand der Denk- und Schreibbewegungen des Jelinek-Textes:

„Die Frage des Stils - dies bedeutet immer das Prüfen, das Abwägen eines spitzen Gegenstandes. Zuweilen nur einer Feder“ (NF, 137).

Hat die Wahrheit-Frau nicht gesagt: „Die Feder führ ich unermüdlich“ (R, 69)? Und weiter:

„Der Stil würde demnach vorrücken wie der *Sporn*, etwa wie der eines Schiffes unter vollen Segeln: das *rostrum*, dieser nach vorn stoßende Auswuchs, bricht den heranrollenden Angriff und spaltet die feindliche Oberfläche“ (NF, 132).

Das Schiff, nach Freuds psychoanalytischem Code weiblich, hätte also einen „nach vorn stoßenden Auswuchs“, d.h. das Schiff, die Frau, wäre also nicht kastriert? Derrida geht der Frage nach,

„was der Frage der Frau das Mal des geschärften Sporns (des Stils) (éperon stylé] aufdrückt [...], was das Spiel der Schleier (oder der Segel, etwa bei einem Schiff)“ [ausmacht] (NF, 133).

Die Wahrheit-Frau des Monologs aber irrt, wir wissen es längst, „entmastet“ auf dem Meer; sie hat also keine Segel, das Spiel der Verhüllung und Enthüllung ihrer Wahrheit (die Kastration), ihrer Identität, ihrer Identität als Wahrheit zu spielen? Aber sie spielt es! Sie spielt es mit dem Schleier der Aphrodite, die sie ist – Göttin des Meeres, Schaumgeborene, Königin von Zypern. Als Aphrodite aber ist sie die Göttin von Tod-im-Leben, Ertrinkende und doch (an ihrem Schreibtisch) Schreibende. Als Ertrinkende, versinkend in den „Fluten“ (R, 69) ihres eigenen Elements, wird sie sagen: „Ist das nicht ein Lächeln, das,

zarter Schaum, meine Lippen umkräuselt?“ (R, 86) Als Aphrodite nämlich, auf der Muschel reitend, ähnelt sie jener Gestalt, die Nietzsche „übernimmt“, die

„nur wenig allegorische[n] Gestalt: die Wahrheit als Frau oder als die verhüllende Bewegung der weiblichen Scham“(NF, 136).

So verfügte sie, die Stimme (des Monologs), die Schreibende, also über jenen Schleier, wenn schon nicht über ein Segel, um ihre Scham zu verhüllen, und d.h. eben die Wahrheit ihrer Kastration? Und als diejenige, die die Wahrheit verhüllt, wäre sie die Frau, die „Schrift“? Dann hätte sie also nicht den *einen* Stil allein, das *rostrum*, den *Sporn*? Der Stil nämlich kann

„mit seinem Sporn [...] auch gegen die schreckliche und tödliche Drohung schützen, die sich (dessen, was sich) *darstellt*, hartnäckig zeigt: die Präsenz also, der Gehalt, die Sache selbst, der Sinn, die Wahrheit – es sei denn, es ist nicht der in all dieser Entschleierung des Unterschieds *schon* deflorierte Abgrund“ (NF, 132).

Als solcher wäre er „der Stil des Mannes“, der den Sporn, den Phallus, den Penis einsetzt als Waffe gegen die Frau, den „deflorierten Abgrund“, das Geschlecht, in dem er kastriert zu werden droht: Es ist das Inzest-Tabu, das hier zum Ausdruck kommt, die Abwehr der Mutter – die schreckliche, die „tödliche“ Drohung. Der Stil des Mannes, der den Sporn, den Phallus einsetzt zum Schutz vor der kastrierenden Frau, ist der phallische, der Stil des Mannes, der den Penis zum Fetisch des Mannes erklärt. Er ist, nach Derrida, die „Sache selbst“, die Präsenz, die Wahrheit (des Mannes).

Zwei Stile also sind nun ausgemacht. Über den einen, den phallischen, verfügt der Mann: Es ist die „Wahrheit-Kastration“, die „eben Sache des Mannes, das männliche *Gemächte*“ (NF, 138) ist. Fulvio, der Mann, wird im Dialog mit Rosamunde, der Frau, darauf beharren, denn Elfriede Jelinek schreibt auch in diesem Drama die Frage des Schreibens (der Schrift, des Stils) in die der Geschlechterdifferenz ein. Fulvio wird seine „Macht“ über Rosamunde demonstrieren, in endlosen Beschimpfungen:

„Dich hab ich gedacht, dich hab ich gemacht [mit seinem „Gemächte“? B.L.]. Mein musst du sein!“ (R, 75)

Und die Frau, Rosamunde, das segellose (auch spornlose?) Schiff, die sich verschleiende Aphrodite, wird ihn mit in ihr Element ziehen, indem sie alle Wahrheiten in der Schwebe hält, die „Wahrheit der Kastration“, die Wahrheit als Kastration, die „Wahrheit-Kastration“ (NF, 138): Mindestens drei „Stile“ also werden es sein. Rosamunde, die Schreibende, verfügt über mindestens drei, die vielen Stile also. Die vielen Stile aber sind die suspendierte Wahrheit, d.h. die Schrift.

In vielen Bildern entfaltet Rosamunde (die Stimme, die Schrift des Monologs) ihre Nicht-Identität, ihre Nicht-Wahrheit. Gleich zu Beginn des Monologs spricht sie von ihren „Bildern“, die sie nur „ein wenig tränken“ wollte (aufwei-

chen, verflüssigen zum *pharmakon*, nicht fest lassen, wie die Wollfiguren im zweiten Drama nicht fest sind, weiche Wolle eben), worüber sie nun allerdings zu ertrinken droht. Alle Bilder werden „aufgeweicht“, auch das Bild vom „Wasserunglück“ (R, 70). In ihm ist sie eine Autofahrerin, die verunglückte (nicht Schiff, nicht Aphrodite, nicht zyprische Königin, nicht „Tochter“). Was sie ins Wasser geraten ließ, war demnach ein „Unfall mit dem Wagen“, denn sie fuhr mit „völlig abgefahnen Reifen“ (R, 72). Zugleich aber behauptet sie, der Unfall sei „vollkommen unvermeidlich“ gewesen, was er gewiss nicht gewesen wäre, wenn es an den Reifen gelegen hätte. Was ihr so unvermeidlich zugestoßen ist, scheint eher der „Unfall“ des Schreiben-Müssens zu sein, des Darstellen-Müssens (das Schreiben im Wahrheits-Stil des Mannes als Präsenz?), was ihr zum „Wasserunglück“ gerät (die Badende darstellen, die sie ist?), mit dem dann alle Präsenz wieder versinkt, „getränkt“ wird, verflüssigt, wie alle ihre „Bilder“. Und als müsse sie die männliche Präsenz (als göttliche, reale Gegenwart) wiederum in ein Bild fassen, sieht sie das „Wasserunglück“ „immer deutlicher“, und zwar als (göttliches?) „Licht“, das dann aber wieder zum „Nichts“ wird, nur noch „von Wehmut umglitzert“ und bloßer „Abglanz“ „auf dem Schaum der Wogen“ (R, 70). Im Dialogpart wird dieses Licht dann Fulvio heißen, womit dem Mythos der Aphrodite als Weiblichkeitsmythos der männliche der göttlich gedachten Sonne gegenübergestellt wird. Fulvio:

„Ich bin die Sonne, die auf dem Wasser glitzert. Mich gibt es zumindest zweimal. Ein Trick für die Lampe, die Flamme durch Spiegelung zu verdoppeln“ (R, 76).

Was Fulvios Subtext mit beschreibt, ist die „Wahrheit“ der Repräsentation als Wahrheit des die göttlichen Entitäten abspiegelnden Sinns (das platonische Sonnengleichnis⁵⁵) – Wahrheits-Spiel des ersten Zwischenspiels. Diese Lichtmetaphorik als maskuline Göttlichkeit, die sich durch den gesamten Text zieht, wird aber immer wieder zunichte gemacht, auch schon im Monolog (ein „Licht“, ein „Nichts“, ein „Abglanz“). Und wiederum verschiebt sich der Sinn, wenn Rosamunde vom Licht - jetzt „Bremslicht“ des „Vordermanns“ – in fast lyrischer Musikalität sagt: „Habs für mein eigen Licht gehalten, dem ich folgt so viele Jahre“ (R, 72). War es ein inneres Licht, dem sie, die sich nun als blinde „Seherin“ aus gibt (und damit an Teiresias eine Geschlechtsumwandlung vornimmt, der in *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* als Therese erscheinen wird), folgte – in ihr ureigenes Element, das Wasser, dem sie als Aphrodite, als Schleierfrau, einst entstieg? Aber das Wasser ist nicht nur ihr Element. Sie ist ja

⁵⁵ Im Sonnengleichnis im „Staat“ (506 e – 509 b) vergleicht Sokrates die Idee des Guten mit der Sonne in der empirischen Welt: „Wie die Sonne den Seienden Sichtbarkeit, Werden und Wachstum und durch das Licht dem Auge die Fähigkeit des Sehens gibt, so verleiht die Idee des Guten [...] dem Subjekt das Vermögen der Erkenntnis. Die Idee des Guten steht noch über den Ideen als deren Urgrund“: Precht, P.; Burkard, F.-P., Metzler Philosophie Lexikon, a.a.O., S. 550

selbst das Wasser, auf dem sich das Licht der Sonne spiegelt als Abglanz. Und ist es wieder die Stil-Figur der Metalepse, wenn sie sagt, dass sie auf den „Wellen“, „des Messers Schneide“, sitzend, (sich selbst) schreibt? Mit einer Apostrophe wendet sie sich an die Wellen selbst:

„Schneidende Wellen, ich schreib und schreib, die Königin der Welt bin ich, nur sieht mich wieder einmal keiner“ (R, 70).

Die „Schneide des Wassers“, ein anderer scharfer Gegenstand als Stil, ist allerdings ein „unbequemer“ Ort des Schreibens: Er ist „des Messers Schneide“, der Ort der Unentscheidbarkeit, der Ort der Schrift jenseits der Repräsentation: „Die Schrift“, sagt Derrida, „hat in nichts einen festen Ort“⁵⁶. Und nun erleidet die „Königin der Welt“

„folgende Demütigung: Das Messer ist nicht fest, das Messer ist zwar scharf, jedoch ist es kein Messer. Wasser ist es“ (R, 71).

Und dann fragt Rosamunde: „Bist du es, Mutter?“ Nach Barbara Walker ist Aphrodite die Große Göttin in ihren drei Aspekten (Jungfrau, Mutter, alte Frau – Diana, Hera, Hekate), sie beherrscht Geburt, Leben, Liebe und Tod.⁵⁷ Sie ist also, wie der Gott Thot in Platons „Phaidros“, der als Gott der Nicht-Identität, als Gott der Schrift, sein „eigener Vater, sein Sohn und er selbst ist“, ihre Mutter, ihre Tochter und sie selbst,

„eine Art *Joker*, ein verfügbarer Signifikant, eine neutrale Karte, die dem Spiel Spielraum gibt“⁵⁸

– allerdings weiblich geworden, nicht Thot, sondern Rosamunde, die Königin, die Liebesgöttin, die Göttin der Schrift. Die weibliche Schrift, die die Heterogenität der Stile ist, kann daher nicht in männlich-mächtiger Schöpferkraft „Werke“ produzieren, deren Identität durch die Einheit des Stils gewährleistet wäre. Sie produziert höchstens „Treibsätze“, die nicht einmal „nebenher“ schwimmen (R, 72), wenn sie sich an die „Wassermasse anklammer[t]“ (R, 72): Es sind jene Fragmente, die „Schrift“ in Derridas Sinne sind, markiert allein durch den Kontextbruch (gebrochene Sätze, „Treibsätze“), das posthume Sprechen (Göttin von Tod-im-Leben), den Zitatcharakter⁵⁹ allen Sprechens.

Und solche „Treibsätze“, Überbleibsel, Reste, aufgepfropfte Zitate, die nicht mehr in die zirkuläre Bewegung hineingezogen werden können, die dann den Sinnkreis „schließt“, kennzeichnen den Monolog:

⁵⁶ Derrida, Jacques, *Dissemination*, Wien 1995, S. 139

⁵⁷ Walker, Barbara, *Das geheime Wissen der Frauen*, a.a.O., S. 48

⁵⁸ Derrida, Jacques, *Dissemination*, a.a. O., S. 104

⁵⁹ vgl. die Schlusspassage aus „Sporen“ zu Nietzsches Satz: „Ich habe meinen Schirm vergessen“ aus den ungedruckten Fragmenten: Derrida, Jacques, *Sporen. Die Stile Nietzsches*, a.a.O., S. 158

„[...]da wankt ja jede Blume, da fragt mich gar kein Stern. Dem Bächlein will ich sagen, daß ichs erfähr so gern“ (R, 72). [Und:] „Ich schüchtern Reh“; „ich weinend Kind“ (R, 73)

- Schubertlied, Märchen-Formel: „Treibsätze“. Und schließlich endet der Monolog mit den Worten, die eine Persiflage auf Derridas „Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits“ sein könnten:

„Ich beug mich über mich und sag was über mich und schick es ab und trag mich weg in einen tiefen Raum“ (R, 73).

Eingeschrieben in das Paradigma der Geschlechterdifferenz, wird zu Beginn des Dialogs die Lichtmetaphorik aufgenommen und im Sinne des Fetisch des Mannes, des phallischen Stils, ausgebeutet. Fulvio spricht Rosamunde jede Fähigkeit, aus sich heraus zu leuchten, ab, indem er sie an die Bar erinnert, „wo das Licht sich ein bißchen wehmütig an Verwirrte wie dich geklammert hat“ (R, 75). Das Sehen des Mannes ist hier nicht mehr Erkennen des Intelligiblen, sondern wird gleich parodistisch ins Empirisch-Sinnlich-Sexistische gewendet:

„Ich seh dich heut noch als wärs gestern. Ich nehm dich heut noch als wärs schon morgen“ (R, 76).

Auch ihr Schreiben (Bezug zum Monolog) wird sexistisch denunziert:

„Die letzten Hüllen hast du vorhin selber fallen lassen! In deinem Schreiben“ (R, 75).

Der phallische Stil, immer auch ein Festschreiben der Dichotomie als Wahrheitsdiskurs, findet sich auch bei Fulvio im Topos von (männlicher) Herrschaft und (weiblicher) Knechtschaft. Hier nimmt Elfriede Jelinek gleichsam das Thema von *Der Tod und das Mädchen II* als Motiv wieder auf in der romantischen Metapher der Frau als Blume („Heideröslein“):

„Ich geh den Abhang hinab, die Blumen stürzen sich neben mir zu Tal.[...]Jede Blume will zuerst unten sein“ (R, 76).

Fulvios Name spielt mit dem lateinischen „fulmen“: Wetterstrahl, Donnerkeil, Blitzschlag, Manifestation männlicher Gottheiten von Zeus bis zum germanischen Donnergott; und so überbietet er die Sprache der Herrschaft, indem er das Opfersein der Frau im Herr-Knecht-Paradigma Becketts und Nietzsches vorführt:

„Was, die Frau sucht immer noch die Reißleine? Damit sie vorgeben kann, an Fesseln zu reißen?“ (R, 78)

Und Rosamunde, als agiere sie ganz im Jagd-Beute-Paradigma („Die Gejagte bist du!“, R, 76), fügt sich (das knechtische Bewusstsein?, 3. Kapitel) und stimmt eine endlose Bitt-Litanei der Vergebung an:

„O mein Schreiben, vergib mir! O mein Werk, vergib mir! [...]Ortsbild, das immer eine andre auf einer Plakatwand [das Spiel mit der Wand,

B.L.]darstellt, vergib mir, daß ich nicht so aussehe! O meine Ober-schenkel, mein Po, vergeb mir[...]“ (R, 77).

Rosamundes Litanei ist eine satirische Umsetzung ihres Schreiben-Müssen als Darstellen-Müssen (R, 69), denn die explizit-performativen Äußerungen⁶⁰ sind Performanz noch in einem anderen Sinne. Wenn Derrida die „Nietzscheschen Analysen des Geschlechtsunterschieds“ untersucht, und zwar die „des ewigen Kriegs der Geschlechter“, des „Todhasses der Geschlechter“, so geht es ihm auch um

„das, was man den Appropriations-, den Ereignisprozeß nennen könnte (Aneignung, Enteignung, Zugriff, Besitzname, Gabe und Tausch, Herrschaft und Knechtschaft usw.)“ (NF,154).

Das Derridasche Text- oder Schriftverständnis als Heterogenität der Stile, das hier geflüchtet ist auf die Geschlechterdifferenz und die Frage der Kastration der Frau, wird nun noch verbunden mit der „Konzeption“ von Text als Performanz. Die Frau ist wie der Text „Gabe“ in dem Sinne, dass „sie gibt, *sich gibt*, während der Mann nimmt, besitzt, Besitz nimmt“, zum anderen aber auch in dem Sinne, dass die Frau (der Text, die Schrift)

„sich gibt als ‚sich ausgibt *für*, vortäuscht und sich so die besitzbe-wußte Vorherrschaft sichert“ (NF, 154).

Für die Geschlechteropposition heißt das, dass Mann und Frau „ihre Plätze“ wechseln; sie „vertauschen unaufhörlich ihre Masken“ (NF, 154). Dieses Maskenspiel der Ironie führt auch Jelinek mit Rosamundes Vergebungstirade vor, mit Fulvios Haßtirade auf Rosamunde, der ihre Maske aber durchschaut („Alles nur Show“, R, 79), selber aber auch die Maske des Werbenden, Liebenden trägt, mal den romantischen Jüngling spielt („O sei mir hold, und kosend schmiege ich mich zu deinen Füßen“, R, 80), mal den ernsten Mann:

„Faßt nicht, daß du mich zum Glücklichsten der Welt machen könntest? [...] Faßt lieber in Worte?“ (R, 81)

Dann wieder schwenkt er um, mit Masken und Stilen gleichermaßen spielend: „Wie konntest du nur wännen, stolzes Weib, mich habest du besiegt? Bei Gott, `s ist lustig!“ (R, 82) Die sich-gebende, sich-hingebende, Vergebung erfahrende Rosamunde schlüpft ihrerseits nun in die Rolle der Hassenden:

„Soll mein Haß jetzt weiter irrlichtern oder weiterflackern? [...] Ich werf und werf den Haß [...]“ (R, 83/84).⁶¹

Fulvio antwortet im Hass-Paradigma, seinen Fetisch wiederum ausspielend, die Virilität eines Phallogozentrismus, der selbst Form ist, während für das Weibliche (Rosamunde) gilt: „Eine eigene Form hast du nicht“ (R, 84/85), und mit

⁶⁰ Austin, John L., Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972, S. 87

⁶¹ vgl. auch: Butler, Judith, Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998

dem Höhlengleichnis spielend, nennt er sie „nutzlos wie eine blendende Sonne vor einer Landschaft“ (R, 85). Ihn karikierend, und damit die eine Form, den Sinn, mit dem Spornen ihrer Stile (Feder, Messer) zerschneidend, nimmt Rosamunde das Bild (den Mythos) auf:

„Hebe deine Augen auf zu den Bergen, nein, vorher die Sonne wegziehen, dann erst den Vorhang, sonst wird man geblendet“ (R, 85).

Der Text – als Gabe, Performanz – teilt schließlich das Spiel von „geben“ (Hingabe) und „sich geben für“ (Täuschung) beiden zu - und so werden am Ende beide versinken? Rosamunde: „Ich glaube, du mußt jetzt hinunter“; Fulvio: „Muß hinunter.[...]Doch doch, ich gehe!“ (R, 86/87) Und wenn Jelinek Fulvio ganz im phallischen Stil noch einmal das Credo jeder Präsenz-Metaphysik in den Mund legt:

„Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Sagt“ (R, 86),

so ist dies das Paradigma der Präsenz-Metaphysik Husserls, der

„Vorherrschaft der Stimme (phoné) vor der Schrift und der Einheit von Stimme, Sinn und Intention [...], der Einheit von Gedanke und Logos.“⁶²

Die Stimme ist Husserl „présence-à-soi“; im Sich-Sprechen-Hören des einsamen Bewusstseins ist die Stimme nicht durch irgendein Außen kontaminiert, sie ist „reines Phänomen“. Damit ist die Stimme auch *res cogitans*, das denkende Ding, Geist, der männlich gedacht ist im Gegensatz zur *res extensa*, dem (weiblichen) Körper (Jelinek wird das in den beiden letzten *Prinzessinnendramen* aufgreifen und „durchspielen“). Hier aber behält Rosamunde das letzte Wort, wenn sie sagt:

„Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts“ (R, 87).

Man kann das, ganz im Sinne von *Der Tod und das Mädchen* als Titel und „Thema“, als den Tod des Weiblichen, den Tod Rosamundes, sehen. Aber der Text als „Falschgeld“ täuscht, führt in die Irre und ist doch eine Sache des Glaubens, ein „Phänomen von Kredit und Vertrauen“⁶³. Nun geht es allerdings um den Tod, aber eben um den Tod der Stimme. Denn die Schrift ist Tod der lebendigen Stimme, das „Grab“ der Differenz (von männlich-weiblich; Geist-Körper). Denn wenn der Gott der Schrift (Ihot) auch der Gott des Todes ist, so ist Ro-

⁶² Derrida, Jacques, *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt/Main 1979, S. 130; im Folgenden als Sigle SP

⁶³ Derrida, Jacques, *Falschgeld*, a.a.O., s. 129

samunde-Aphrodite, Fürstin von Zypern, „Königin der Welt“, auch die „Göttin von Tod-im-Leben“ - Göttin, Königin der Schrift.

Es ist dies der Zustand des *pharmakons* oder des „Übergangs“, vom Leben zum Tod, vom Tod zum Leben⁶⁴ - gegenüber jedem romantischen Paradigma als Heimkehr, als Zirkulation des Sinns - , das so zur „Kindermilchschritte fürs Zwischendurch“ wird (R, 74):

„ Sie trat herein, beim hellen Schein,/ sie blickte himmelwärts,/ „Im Leben fern, im Tode dein“./Und süß brach Herz an Herz.“⁶⁵

Dagegen setzt Jelinek: „The real thing“ (R, 74):

„ Der Übergang von Schiene auf Straße/ Der Übergang von Wasser auf Straße/ der Übergang von Wasser auf Schiene/ Der Übergang von Schiene auf Wasser/ Der Übergang von Straße auf Wasser“ (R, 74).

Es ist der „Übergang“ von „fest“ (Arche und Telos, Stimme, Präsenz: „Straße“, „Schiene“) zu „flüssig“ (das Posthume, Plurale, Schrift: „Wasser“):

„Im Flüssigen gehen die Übergänge leichter ineinander über. Das Flüssige ist das Element des *pharmakon*.“⁶⁶

Jelinek subvertiert die Geschlechter-Differenz, indem sie sie in vielfältige Paradigmen (Märchen, Mythos, Philosophie, Musik) einschreibt, die sie subvertieren, und das heißt - umschreiben zur Geschlechter-*différance*.

⁶⁴ „Der Tod, von dem ich spreche, ist nicht die Tragödie oder die auf ein Subjekt bezogene Attribution.[...]Im Gegenteil, der Tod – und das Posthume – kündigen sich erst dadurch an, daß eine solche Szene möglich ist. Es gilt also das gleiche, was Tragödie und Parodie betrifft, für die Geburt. Dies ist es vielleicht, was Nietzsche den Stil, das *simulacrum*, die Frau nannte“ (NF, 163).

⁶⁵ „Liebe ist etwas Absolutes“, lässt Broch Elisabeth sagen, „ und wenn das Absolute im Irdischen ausgedrückt werden soll, dann gerät es immer ins Pathos, weil es eben unbeweisbar ist. Und weil es dann immer so schrecklich irdisch wird, wird das Pathos immer so komisch“: Broch, Hermann, Pasenow oder die Romantik, Berlin 1986, S. 112

⁶⁶ Derrida, Jacques, Dissemination, a.a.O., S. 171

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

1. Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück, Hamburg 1998

Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen. In: Jelinek, E., Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes, Hamburg 1999

Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen II. In: Jelinek, E., Das Lebewohl, Berlin 2000

Jelinek, Elfriede: Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde). In: Jelinek, E., In den Alpen. Drei kleine Dramen, Berlin 2002

2. Sonstige

Broch, Hermann: Pasenow oder die Romantik, Berlin 1986

Claudius, Matthias: Ein jeder hat so seine Weise, Gütersloh 1960

II. Sekundärliteratur

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen, Stuttgart 1980

Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Hamburg 1988

Derrida, Jacques: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. *Ein rückhaltloser Hegelianismus*. In: Derrida, J., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 1976

Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls, Frankfurt/Main 1979

Derrida, Jacques: *Positionen*: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Graz; Wien: Böhlau, 1986

Derrida, Jacques: Spuren. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hrsg.), Nietzsche aus Frankreich. Essais von Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Pierre Klossowski, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy und Bernard Pautrat, Frankfurt/Main; Berlin 1986

Derrida, Jacques: Signatur, Ereignis, Kontext. In: Derrida, J., Randgänge der Philosophie, Wien 1988

Derrida, Jacques: Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz, Wien 1988

Derrida, Jacques: Die *différance*. In: Derrida, J., Randgänge der Philosophie, Wien 1988

Derrida, Jacques: Limited Inc abc..., Northwestern University Press, Evanston 1988

- Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen-Verl. 1992
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1992
- Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*, München: Fink 1993
- Derrida, Jacques: *Dissemination*, Wien 1995
- Dreyer, Matthias: E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Deutsches Schauspielhaus in Hamburg 2002/3, N° 29
- Federman, Raymond: *Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik - Lektionen*, Frankfurt/Main 1992
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994
- Grimm, Jakob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Band 27*, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1984
- Grondin, Jean: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1991
- Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart 1996
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1970
- Kofman, Sarah: *Derrida lesen*, Wien, Böhlau 1998
- Lagemann, Jörg; Gloy, Klaus: *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung*, Aachen 1988
- Lücke, Bärbel: Zeitdiagnostik mit Hegel (-Parodie) und jüdischer Mystik. Zu Robert Menasses Romantrilogie *Sinnliche Gewißheit – Selige Zeiten, brüchige Welt – Schubumkehr*. In: *literatur für leser*. Frankfurt/Main 1998, Heft 4 (21. Jahrgang)
- Lücke, Bärbel: *Semiotik und Dissemination. Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks „Prosa“ „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002
- Lüthi, Max: *Märchen*, Stuttgart: Metzler 1980
- Ludwig, Ralf: *Hegel für Anfänger. Phänomenologie des Geistes. Eine Lese-Einführung*, München 1997
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999
- Precht, Peter; Burkard, Fanz-Peter: *Metzler Philosophie Lexikon*, Stuttgart; Weimar 1999
- Ranke - Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1992
- Ries, Wiebrecht: *Kafka zur Einführung*, Hamburg 1993
- Sims, Stuart: *Beyond Aethetics. Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, New York, London 1992
- Solomon, Robert C.; Higgins, Kathleen M.: *Eine kurze Geschichte der Philosophie*, München, Zürich 2002
- Vattimo, Gianni: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990

- Virilio, Paul: Metempsychose des Passagiers. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, Leipzig 1992
- Walker, Barbara: Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, München 1997