

Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Die (un)toten Prinzessinnen der Zeitgeschichte und Dichtung schreiben die Philosophie Platons, die Mythologie der Griechen und die nationalsozialistische Vergangenheit fort. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen* ‚*Der Tod und das Mädchen IV. Jackie*‘ und ‚*Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*‘

„Papier, Papier. Das ist der Stoff, der mir gefällt./ Die Feder kratzt. Gleich stehn die Nackenhaare auf./ Und übern Arm läuft, übern Rücken eine Gänsehaut./ Es tropft die Stirn. Das reinste Schweiß Tuch, liegt, gewellt./ Das Blatt und wird zum trüben Spiegel – wild zerrauft/ Dein Haar darin und dein Gesicht, vor dem dir graut/ Mit seinen Narben und Ekzemen, Krähenfüßen,/ Den ersten Fältchen um die Augen gleicht die Schrift.“

Durs Grünbein, Vom Schnee

1. Zur Einführung : Die (un)toten Prinzessinnen der „Schrift“

Von 1999 bis 2002 veröffentlichte Elfriede Jelinek in verschiedenen kleinen Sammelbänden¹ drei kleine Dramen - *Der Tod und das Mädchen I – III* -, die ihren Serien²- Titel dem gleichnamigen Gedicht von Matthias Claudius entlehnen, das von Franz Schubert vertont wurde. Im E-mail-Interview mit Matthias Dreyer weist Elfriede Jelinek auf die besondere Programmatik dieses Titels hin, wenn sie sagt: „Diese kleinen Texte sind ja zum Teil sehr philosophisch, sie verarschen unter anderem die Philosophie Heideggers, denn die Gebiete, aus denen die Frau am gründlichsten ausgeschlossen ist und war, sind: das Denken und die Musik.“³ Jetzt liegt erstmalig eine geschlossene Ausgabe der nunmehr fünf Dramolette umfassenden Serie vor.⁴ Mit den beiden „Zwischenspielen“⁵ *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* setzt Elfriede Jelinek also die Serie der *Prinzessinnendramen*⁶ fort und mit ihnen die Weiblichkeitsbilder im Spiegel der abendländischen Philosophie und Mythologie. Waren in *Der Tod und das Mädchen I – III* zwei Märchenprinzessinnen (Schneewitt-

¹ Die Nachweise für die Veröffentlichungen der drei ersten *Prinzessinnendramen* finden sich im Band *Der Tod und das Mädchen I – V*, Berlin 2003 (vgl. auch Fußnote 4)

² Zum (dekonstruktivistischen) Begriff der Serie vgl. Lücke, Bärbel, *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*, Würzburg: Königshausen & Neumann

³ Dreyer, Matthias, E-mail-Interview mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Deutsches Schauspielhaus in Hamburg 2002/3, N° 29

⁴ Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I – V, Prinzessinnendramen*, Berlin 2003. Im Folgenden werden die beiden letzten Dramolette zitiert unter den Siglen TM IV und TM V.

⁵ In dem bereits erwähnten E-mail-Interview mit Matthias Dreyer betont Elfriede Jelinek, dass die „Funktion dieser Dramolette“ das „Zwischenspiel“ sei: „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 niemandem, mir dabei zuzuhören, wie ich es mir noch einmal und noch einmal sage“: Matthias Dreyer, E-Mail-Interview mit Elfriede Jelinek, a. a. O.

⁶ „Elfriede Jelineks Prinzessinnen und Vorzeigedamen moderner Zeit begegnen uns als Wiedergängerinnen, die kein Prinz erlösen kann. Die Shakespeareschen Königsdramen haben in den Prinzessinnendramen ihr parodistisches Pendant gefunden“: Klappentext zu : Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I – V*, Berlin 2003

chen und Dornröschen⁷) und mit Rosamunde (aus dem romantischen Melodram von Helmina von Chézy in der Vertonung von Franz Schubert) sogar eine Königin die Akteurinnen, an denen die „Todesarten“ des weiblichen Denkens in der abendländischen Geschichte der Philosophie von Platon bis Heidegger aufgezeigt wurden, so sind es nun die einstige gleichsam „zu Tode abgebildete“ und „zu Tode geschriebene“ Medien-Königin Jackie Kennedy Onassis, die sich zugleich mit der „Sprache der Mode“ selbst schrieb – insofern auch sie eine Königin der „Schrift“ -, und die „Schrift“stellerinnen Inge(borg) (Bachmann), Sylvia (Plath) und Marlen (Haushofer), die als „Gott-Königinnen“ („Priesterinnen“) der „Schrift“ die weiblichen Pendants zum mythischen Gott der Schrift, Theut, bilden, den Platon in seinem Dialog *Phaidros* zur Darlegung seines Schriftbegriffs heranzieht. Der ägyptische Gott Theut war es, der die Schrift erfand, und zwar als „als ein Mittel (*pharmakon*) für den Verstand und das Gedächtnis“⁸. Er brachte sie dem König als Gabe, der sie aber als etwas Totes zugunsten des Logos, der lebendigen Präsenz des selbstidentischen Geistes im gesprochenen Wort, verwarf. Während Schneewittchen und Dornröschen, erwacht aus ihrem todesähnlichen Schlaf, ihr eigentliches „Sein zum Tode“ jeweils parodistisch modifiziert als den Tod selbst erfahren, während uns mit Rosamunde die sterbend-unsterbliche „Königin“ der „Schrift“ begegnet (auch sie eine Schreibende wie ihre Schriftstellerkolleginnen aus der „Wand“), sind die Prinzessinnen bzw. Königinnen der (bisher) letzten beiden Zwischenspiele Untote, Zombies und Vampire, die, selbst Ort vielfacher Einschreibungen, mit ihrem Schreiben - und das heißt auch ihrer je eigenen (Bilder-) „Schrift“- zum „Gedächtnis“ der Toten (und Täter) werden. Als Pendants des Gottes Theut werden sie mit ihrer „Schrift“, mit ihrem „schriftgewordenen“ Bild, zum Gedächtnis ihrer ermordeten Männer und Väter und Kinder, in der für sie ganz persönlichen Bedeutung der Verwandtschaftsbezeichnungen und in der erweiterten Bedeutung der ermordeten Männer der Zeitgeschichte (Kennedy), der zu Mördern gewordenen Väter im Nationalsozialismus, und all der ermordeten (Menschen-)Kinder – sie werden zum Gedächtnis der Opfer. Mit ihrem Schreiben und Sich-Schreiben sind sie lebend-tote Produzentinnen der „Schrift“ im Derridaschen Sinne, und das heißt, im obigen Sinne *pharmakon* zu sein, Gedächtnishilfe, wobei Gedächtnis verstanden werden soll als *vis*⁹, als Kraft, die sich immer neu einschreibt und sich verwandelnd - als *différance*¹⁰ - fortschreibt: Gift und Heilmittel zugleich; denn: „Der Gott der Schrift ist [...] ein Gott der Medizin. Der „Medizin“: Wissenschaft und okkulte Droge zugleich. Des Heilmittels und des Giftes. Der Gott der Schrift ist der Gott des *pharmakon*“ (Diss, 105/06).

Die untoten Prinzessinnen sind aber Lebend-Tote - Zombies - noch in einem anderen Sinne. Den Tod als die letzte mögliche Differenz zum Leben negieren sie in dieser Zwischenexistenz (dem Lebend-Tot-Sein) insofern, als ihr Weiblich-Sein schon immer gleichsam ein Sein-zum-Tode war und sie also schon immer Lebend-Tote waren. Ihrem Untot-Sein entspräche dann der U-Topos des Lebens, das für sie nirgendwo ist, es sei denn in der Sprache selbst. *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* ist ein einziger sprachmächtiger Monolog: Jackie spricht, indem sie den Ort ihrer Einschreibungen zugleich sucht und negiert, ihren Körper, ihre Kleider, die Sprache

⁷ Elfriede Jelineks Dramolette sind auch im Sinne des Derridaschen Textbegriffs als „Gewebe“ von „Sinnfäden“ (*Die Différance*) über die Akteure und Themen miteinander verknüpft. So findet sich in *Die Wand* folgende Anspielung auf *Dornröschen*: „Ich entscheide mich für eine körperliche Beziehung, mit Geschlechtsverkehr, als animalischen und befreienden Teil des Lebens“ (TM V, 121), die die Hegelsche Figur von Herr und Knecht (hier: der Begierde als der praktischen Seite des Selbstbewusstseins) in der Derridaschen Lesart von Bataille widerspiegelt. Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, Denkbewegungen, Schreibbewegungen, a.a.O.

⁸ Hier freilich soll es um den Schriftbegriff gehen, wie ihn Derrida in Anlehnung an Platons *Phaidros* analysiert: „Wir gehen hier vom *Phaidros* aus.“ In: Derrida, Jacques, *Dissemination*, Wien: Passagen-Verlag, 1995, S. 74 und 84. Im Folgenden als Sigle Diss

⁹ Vgl. dazu: Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999

¹⁰ Derrida, Jacques, *Die Différance*. In: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen-Verlag, 1988

(ihrer) Mode als (Körper-),„Schrift“. Und diese Sprache ist selbst wieder ein U-Topos, denn: „Die Schrift hat in nichts einen festen Ort“ (Diss, 139), schon gar nicht in den Codes und Diskursen, den festen Differenzen von Leben und Tod oder Macht und Ohnmacht. Denn „käme man schließlich auf den Gedanken, daß die Schrift als *pharmakon* sich nicht einfach einen Platz zuweisen läßt, einen *situs*, innerhalb dessen, was sie situiert, sich nicht unter [...] Begriffe subsumieren läßt [...],es wären merkwürdige Begegnungen, worunter man sich zu beugen (*plier*) hätte, was man nicht mehr schlichtweg Logik oder Diskurs nennen könnte“ (Diss, 115). Und so ist die Begegnung mit den Untoten in den „Zwischenspielen“ mit ihren überbordenden Sprach- und Wortspielen letztlich die Begegnung mit der Sprache selbst als „Schrift“; denn von ihr gilt ja, dass sie „keine unabhängige Bedeutungsordnung [ist], sie ist [vielmehr, B.L.] ein abgeschwächtes Sprechen und eine noch nicht ganz und gar tote Sache: Ein Lebend – Totes, ein Totes mit Galgenfrist, ein aufgeschobenes (*différée*) Leben [...]“ (Diss, 162). Auch die „Prinzessinnen“ der „Schrift“ im letzten Zwischenpiel, die „Schrift“-Stellerinnen, „stellen“ die Schrift nicht „fest“ (in Differenzen), sondern „verflüssigen“¹¹ sie zur *différance* und so gleichsam zum Blut der Opfer ihrer nationalsozialistischen Täter-Väter. „Schrift“ wäre dann, wie noch zu zeigen sein wird, „die bildhafte Repräsentation des gejagten [wie des geopfertem, B.L.] Tieres: magische Erbeutung und Ermordung“¹² – wie in der Opferungsszene im ersten Akt von *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* deutlich wird.

2. *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie*

2.1 Körper und Bilder – Weiblichkeitsbilder zwischen (Macht-)Mythos und Medien

Der Tod und das Mädchen IV. Jackie spielt nach der Ermordung John F. Kennedys. Wenn Jackie die Stimme erhebt und ihren großen Klagemonolog anstimmt, spricht aber auch sie als bereits Tote: „[...] ich liege ja auch dort, mit den beiden Kindern“; „also ich bin jedenfalls tot“ (TM IV, 70); „Ich bin auch so ein Vampir¹³. Ich bin tot, aber ich werde nie sterben“ (TM IV, 96). Von allen Dramoletten scheint bei *Jackie* der Titel, der die Serie markiert, am sinnfälligsten zu sein: Denn Jackie soll, so will es die Regieanweisung, „sich an ihren Toten, an ihrem Totsein abarbeiten“, sie soll all ihre toten Kinder („na, der Embryo und die beiden toten Babies sind nicht so schwer“) und toten Männer („Jack, Bobby, Telis“) sogar „hinter sich herschleifen“ (TM IV, 65). Jackie, die Kronprinzessin aus Amerikas „königlicher Familie“¹⁴, schleppt aber nicht nur die Last all dieser Toten mit sich, sondern auch noch die Erinnerung an eine andere Tote, nämlich an Marilyn Monroe, die Rivalin, die berühmteste von Jacks vielen Geliebten, die deshalb auch am schwersten wiegt und die sie beharrlich „das Fleisch“ nennt, ein wahrhafter „Körper von Gewicht“¹⁵. Sie schleppt mit sich das Wissen, dass der Tod ihrer ungeborenen Kinder eine Folge von Jacks „Chlamydien-Infektion“ war, denn Chlamydien werden „ausschließlich durch sexuellen Kontakt übertragen“ und können im weiblichen Körper „Fehl- sowie Frühgeburten auslösen“ (TM IV, 87). Es ist diese Jackie, die Tote und am Tod schwer Tragende, und zugleich (ohne Differenz gibt es nur das Zugleich der

¹¹ zum Begriff des Flüssigen vgl. Derrida, Jacques, *Dissemination*, a.a.O., S. 171: „Im Flüssigen gehen die Gegensätze leichter ineinander über. Das Flüssige ist das Element des *pharmakon*.“

¹² Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1992, S. 501

¹³ zu „Vampir“ vgl. auch Jelinek, Elfriede, *Krankheit oder moderne Frauen*. In: Jelinek, E., *Theaterstücke*, Hamburg 1992, S. 191 ff

¹⁴ „Wenn die Kennedys Amerikas „königliche Familie“ waren, dann war John F. Kennedy der Kronprinz der Nation“: Rezensionen aus der Amazon.de- Redaktion zu Hersh, Seymour, M., *Kennedy. Das Ende einer Legende*, Hamburg 1998

¹⁵ Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt /Main 1997. Im Folgenden als Sigle KG

Gegensätze) die „Symbolfigur eines schicken und modernen Amerika, Leitbild und Star ganzer Generationen“¹⁶, die sich nun im Zwischenspiel als geschlechtslos-sakrale Jungfrauen-Figur präsentiert: „[...] man selber sollte einfach bleiben [...], wenn man [...] als Marienwunder auftritt“ (TM IV, 67), als ein Mädchen-Neutrum (*Der Tod und das Mädchen*), auf ewig eine Pietà-Figur, den Schädel des Mannes im Schoß: „Ich wurde auf Befehl zu einer Statue, auf die ein blutender Mann fällt“ (TM IV, 69); „Ich habe versucht, den Schädel zusammenzuhalten wie meine ganze Familie“ (TM V, 89). Sie ist auch noch in einem anderen Sinne zum Mädchen geworden, hat ihre Weiblichkeit, ihre Sexualität gleichsam abgegeben, indem sie sich in ein kindliches „Hängerchen“ hüllt: „Ich hänge in meinen Hängerchen oder wie man das nennt, was ansonsten Kinder tragen“ – und - das Wortspiel karikiert die Redensart vom Kind im Manne -: „Ich bin das Kind in der Frau“ (TM IV, 66). Wenn Michel Foucault in seiner Analyse der Macht die Subjektkonstituierung an den Körper bindet, indem er sagt, „daß man versuchen müßte, die peripheren und vielfältigen Körper zu analysieren, d.h. die Körper, die von den Machtwirkungen als Subjekte konstituiert werden“¹⁷, so gilt das nicht für Jackie, die weder „Frau“ noch „Subjekt“ ist, wenn sie schon am Anfang sagt: „Also ich markiere mich selbst wie meine Taille, die ich nicht betone. [...] Meine Taille würde durch Betonung erzeugt und gleichzeitig betont, betoniert. Ach so, nein, ich entscheide gerade Wesentliches [...]“ (TM IV, 66). Zwar ist ihr Ichsagen (als Akt der Subjektkonstituierung) geknüpft an den Körperdiskurs, aber nur insoweit der Körper zugleich wieder neutralisiert, ja eliminiert wird. Im ironischen Wortspiel von „betonen“ und „betonieren“ wird hier das „Wesen“ der Frau, das im Gegensatz zum Männlichen immer schon mit ihrem Körper gleichgesetzt und pathologisiert wurde¹⁸, zugleich als Nur-Körper bestätigt („betont“) und ausgelöscht („betoniert“). Das, was Jackie hier als „Wesentliches“ „entscheidet“, ist gerade, dass sie als Nicht-Körper und damit als Nicht-Ich wahrgenommen wird. Nicht-Ich ist sie auch noch in einem anderen Sinne; denn Jackie ist nichts als ihr Bild, hyperreales Produkt der Medien: „Dabei bin ich überall zu sehen“ (TM IV, 68); „[...] in zahllosen Zeitschriften. Im Fernsehen. Im Kino. Ich weiß nicht wo noch überall. Ich wurde also betont, ich wurde tonangebend“ (TM IV, 77). Hinter all diesen Bildern aber - der Marien-Ikone, des Kindes, der Schönen-Reichen („Mit all meinen kostbaren Kleidern, diesen Haufen und Haufen von Stoff“, TM IV, 76) - ist sie, die Mächtige, zugleich Verkörperung von Ohnmacht. Denn wenn es stimmt, „daß wir alle Macht im Körper haben“¹⁹, Jackies Körper aber „betoniert“, d.h. versteinert („Statue“) ist, dann ist sie nur noch hyperreales „Zeichen“ der Macht, mit dem sie die Medienmassen bedient: „Auch die Macht produziert seit langem nur noch Zeichen ihrer Ähnlichkeit. Und mit einem Schlag entfaltet sich eine andere Machtfigur: die des kollektiven Verlangens nach Zeichen der Macht.“²⁰ Als ein solches Zeichen ist sie nicht etwa Illusion, sondern Simulation von Macht. Die Simulation - durch Baudrillard bestimmt als „genetische Verkleinerung“ - entspricht so gleichsam ihrer Rolle als Kind(frau). Und wenn Jackie sagt: „Es ist mir lieber, ich werde in all diese Bilder von mir eingehängt“; „Ich nehme mich höflich ab, wenn ich mit jemand spreche“ (TM IV, 66), so wird im Spiel mit den Bildern deutlich, dass der medialen Hyperrealität keine reale Macht mehr entspricht. Ihr, dem „Marienwunder“,

¹⁶ Veit, Elisabeth, Jacqueline Kennedy, München 2003

¹⁷ Foucault, Michel, *Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin*. In: *Dispositive der Macht*. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 82

¹⁸ „Die *Hysterisierung des weiblichen Körpers* ist ein dreifacher Prozeß: der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert – qualifiziert und disqualifiziert; aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in organische Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muß), mit dem Raum der Familie [...] und mit dem Leben der Kinder [...]“: Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/Main 1977, S. 126

¹⁹ Foucault, Michel, *Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin*, a. a. O., S. 83

²⁰ Baudrillard, Jean, *Die Präzession der Simulacra*. In: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 41

bleibt gleichsam nur, sich darüber zu „wundern“, dass „ein Bild wie ich sprechen kann“ (TM IV, 67). Und so bestätigt sie gleichsam die Auflösung der Repräsentation (in die Simulation):, [...]das ist wichtig, immer die eigenen Reize spiegeln, sie im Spiegel entstehen lassen, nur ja nicht selber reizvoll sein, dann wäre man ja ein Mensch!“ (TM IV, 77) Der Spiegel funktioniert aber nicht mehr als Abbild eines Urbildes im Sinne der Repräsentation, sondern was er „spiegelt“, ist dem Gespiegelten vorgängig - Simulation. Und so wird das platonische Repräsentationsmodell der Mimesis zur ironischen Umkehr- und Kippfigur; denn auch die Betrachter sehen nicht die Medienstars in den Bildern, sondern sich selbst: „Sie sehen uns, aber sie sehen in Wirklichkeit sich selbst, in uns“, im (Spiegel-)Bild, das leer ist: „Eine derartige Kostbarkeit wie ich kommt immer nur zur Geltung, indem sie abwesend ist“ (TM IV, 68). Und schließlich wird alle Spiegelung „verabgründet“, zum „mise en abyme“: „Sie ist nicht neutral, die Öffentlichkeit, sie drückt sich ja eigens aus, damit sie das Entscheidende wird, das Maßband für uns Herrscher, die in ihren eigenen Anblick hineinstürzen und oft daneben“ (TM IV, 70). Der Text spielt mit den Umkehrfiguren sowohl der Bilder als auch der Körper: Selbst das „Selbstbild“ wird zum „Selbstbildnis“ verdinglicht und entsprechend aus der „Gemäldegalerie“ geholt: Im Wortspiel wird die Verkehrung von Subjekt und Objekt ebenso signifikant wie im Chiasmus²¹ die Verkehrung von Lebendem und Totem: „Die Kleider sind absolut tot, obwohl sie an mir zu leben scheinen. Oder ich lebe nur in meinen Kleidern“ (TM IV, 79).

Während aber die Auslöschung des Körpers als Auslöschung von Weiblichkeit und Subjektivität immerhin noch ein Zombie-Sein im „Zeichen der Macht“ ermöglicht („Mager zu sein, das gibt Macht“, TM IV, 82) denunziert Jackie die Weiblichkeit der Rivalin Marilyn als „Fleisch“. Dies als Denunziation bloßzulegen, bedarf es eines kleinen Umweges. Etymologisch und philosophisch betrachtet ist der von lateinisch *corpus* entlehnte *Körper* ebenso „wie das von ihm verdrängte „lich“ (Leiche)“ Bezeichnung für „den Leib unter Absehung von seiner Lebendigkeit [...]. Nach Aristoteles ist der K[örper] verwirklichende Form der Materie, im Hinblick auf die Lebendigkeit aber nur mögliche Materie“²²; das wird noch als Opposition von Materie und Geist anhand der platonischen *chora* zu verhandeln sein. Die ihre Weiblichkeit vollständig negierende Jackie, körperlos²³, asexualisiert und neutralisiert, setzt sich in permanenten Gegensatz zum Sexsymbol Marilyn, für deren Selbstmord Jack gerade in der ironischen Freisprechung verantwortlich gemacht wird. Seiner „Geilheit durch Cortison“ entspricht ihre Fleischlichkeit, die als „kurvig und erdlastig, fleischig die Hüften, die Brüste, die Schultern, schon an der Grenze vom Formverlust“ (TM IV, 92) ebenso negativ markiert wird, d.h. gerade nicht als Subjekt, wenn das (immer männliche) Subjekt als Form gedacht ist, alles Weibliche dagegen als bloße Materie. In lustloser Häme triumphiert Jackie, der Zombie, über Marilyn, die Verwese: „Sie ist nicht Materie, diese Marilyn. Sie ist Verwesung, denn sie ist Fleisch“ (TM IV, 91). Für das Verständnis der Signifikanten Körper/Fleisch mag auch Derridas Studie zu „Geschlecht“ bei Heidegger hilfreich sein: „Jeder reine/eigene/eigentliche Leib (tout corps propre) ist geschlechtet/mit einem Geschlecht versehen (sexué), und er/es ist kein *Dasein* ohne eigenen Leib. Doch die von Heidegger angebotene Verknüpfung gibt ein recht klares Bild ab: die zersplitternde Mannigfaltigkeit rührt nicht an erster Stelle von der Sexualität des eigenen Leibes her: bereits der eigene Leib, das Fleisch, die *Leiblichkeit*,

²¹ de Man, Paul, *Allegorie des Lesens*, Frankfurt/ Main 1988, S. 69

²² Prechtel, Peter ; Burkard, Franz-Peter (Hg.), *Metzler-Philosophie-Lexikon*, Stuttgart. Weimar 1999, S. 304

²³ Die ironische Behauptung, „Reiten, Tennis, Schifahren“ sei „die Art, wie ich mich umarme“ (TM IV, 72), unterstreicht nur die Unfühlbarkeit („betoniert“) des sportgestählten Körpers als quasi-toter Materie. Das trifft auch auf die „Mannschaftssportlerinnen“ zu: „[...]wir Frauenfiguren, fasrig wie wir waren, ohne jedes Fleisch auf den Knochen“ (TM IV,75).

ziehen das *Dasein* ursprünglich in die Zersplitterung und *damit* in die sexuelle Differenz hinein.²⁴ Die binäre Opposition, die hier aufgemacht wird zwischen Körper (asexualisiert, tote Materie) - Jackie - und Leib bzw. Fleisch (Leib als etymologisch auch mit Leben zusammenhängend) als Sexus, Weiblichkeit - Marilyn -, wird freilich immer wieder zum Kollabieren gebracht, wenn die beiden einander dadurch angenähert werden, dass Jackie z.B. negiert, ein Körper zu „sein“ („Wäre ich ein Körper [...]“, TM IV, 99) bzw. darauf besteht, „Fleisch“ zu haben („[...] stehe auf mir wie ein hungriger Geier und reiße Fleischstücke aus mir heraus, damit die Menge sieht, daß ich auch aus Fleisch bin“, 98). In dem Kapitel *Irigaray/Platon* weist Judith Butler darauf hin, dass „Frau“ das ist, was schon immer „aus dem Diskurs der Metaphysik ausgeschlossen“ war, und dieser Ausschluss erfolgt ihr zufolge gerade über die „Formulierung der ‚Materie‘“ selbst, d.h. man muss der Frau erst gar nicht den Geist absprechen, wie Jackie ihn sich selbst abspricht, wenn sie z.B.sagt: „[...]an das rosa Kostüm wird man sich erinnern, weil es ein Kostüm ist, in dem mein Geist steckt“ (TM IV, 80). Butler beruft sich dabei auf Luce Irigaray: „Die Materie als ein Ort der Einschreibung kann nicht ausdrücklich thematisiert werden. Und dieser Einschreibungen aufnehmende Ort oder Raum ist für Irigaray eine Materialität, die nicht dasselbe ist wie die Kategorie der ‚Materie‘, deren Artikulation sie bedingt und ermöglicht“ (KG, 66). Die ‚Materialität‘ ist dann das, was bei Platon die *chora* heißt, das bloß Aufnehmende.²⁵ Damit aber ist die Opposition von Materie und Form, die der von weiblich/männlich entspräche, schon bei Platon aufgesprengt, freilich nicht etwa, „weil das Weibliche für Materie oder Allgemeinheit stellvertretend eingesetzt wird, vielmehr wird das Weibliche außerhalb der binären Einheit von Frau/Materie und Allgemeinem/Besonderem angelegt“ (KG, 71). Diese Auslöschung (des Körpers) der Frau überbietet Elfriede Jelinek noch, indem sie, in „aristotelischer“ Umkehrfigur, die Kleidung (das Akzidenz) zur Form (Substanz, *ousia*) erhebt, der ebenso keine Materie mehr gegenüber steht. Im Folgenden gilt es nun zu untersuchen, wie die Figur Jackie weiter transformiert und wird, vom Fleisch, das sie nicht hat, zum Körper, der sie nicht ist, weiter zum Kleid, das sie „ist“, und vom „Kleid“ schließlich zur „Naht“, zur äußersten „Spur“ der (geschriebenen) Mode : Die Differenz der Oppositionen schreibt sich in der Verschiebung der Signifikanten um zur *différance* jeder Signifikation, die damit aufhört, Zeichen zu sein. Sie wird „Schrift“, Spur, wie die Figur selbst.

2.2 Vom (Körper-)Bild zum Kleid zur Naht: Vom Bild zum Zeichen zur Schrift

War der Auftakt der Serie mit den ersten drei *Prinzessinnendramen* eine „Persiflage der Philosophiegeschichte von Platon über Hegel bis Heidegger“²⁶, so knüpft Elfriede Jelinek mit *Jackie* direkt an *Rosamunde (Der Tod und das Mädchen III)* an, die als schreibende Frau die Königin der (Derridaschen) Schrift ist²⁷. Die Persiflage der abendländischen Metaphysik geschieht in beiden *Zwischenspielen* über die Bildreihen und Wortspiele, die den philosophischen Diskurs aufnehmen, seine hierarchischen Oppositionen auflösen und so die Denkfigur der

²⁴ Derrida, Jacques, *Geschlecht* (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz, Wien: Böhlau, 1988, S. 29

²⁵ „Dieses Aufnehmende/die Amme ist keine Metapher, die auf der Ähnlichkeit mit einer menschlichen Gestalt basiert, sondern eine Entstellung [disfiguration], die an den Grenzen des Menschen auftaucht, als dessen ureigenste Bedingung sowie als hartnäckige Bedrohung einer Deformation; es kann keine Gestalt, keine morphe annehmen und so gesehen auch kein Körper sein“: Butler, Judith, *Körper von Gewicht*, a.a.O., S. 70; vgl. dazu auch: Derrida, Jacques, *Chora*, Wien: Passagen-Verlag, 1990, S. 67

²⁶ Lücke, Bärbel, *Denkbewegungen, Schreibbewegungen*, a.a.O.

²⁷ Ebenso wie Rosamunde rückt sie Jackie z.B. in die Nähe der schaumgeborenen Aphrodite: „Die Paßform wich vor mir zurück, weil ich die Taille gerade nur so umspülte wie die Wogen die Venus, schaumgeboren“ (TM IV, 77).

différance als „Grab der Differenz“²⁸ in den Bildreihen vom Tod und den Zombie-Figuren gleichsam selbst ins Bild setzen. Ironisch spielt Jelinek auch hier mit den aristotelischen Begriffen von Substanz und Akzidens, wenn das „Wesen“ Jackies (ihr „Sein“ als „Subjektsein“) endgültig ins Akzidentielle verlegt wird: „Ich bin meine Kleidung, und meine Kleidung ist ich“ (TM IV, 82) – „[m]it Jacke für tagsüber“ (TM IV, 68). Jackie – Jack – Jacke : In das Wortspiel –,différance in operation“²⁹– schreiben sich die Oppositionen von Mann/Frau, Materie/Form, Stoff/Form ein: „Moment, ich muß mich nur erst in meine Form hineinlegen, die ich durch die Kleidung bekommen habe“ (TM IV, 76), um zugleich ihre Auflösung zu erfahren. Jelinek spannt den Bogen (für die auf die Philosophie zu richtenden Pfeile?) von Roland Barthes („Deshalb habe ich mich so für Mode interessiert. Sie ist was sie ist“³⁰; „Auch so ein Kleid, das einen starken Hang zum Rhetorischen besitzt“³⁰, TM IV, 84) über Lacan („das ist wichtig, immer die eigenen Reize spiegeln, sie im Spiegel entstehen lassen [...]. In meinem vorsprachlichen Stadium, das man auch das Kleiderstadium nennen könnte [...]“³¹, TM IV, 77) bis hin zu Derridas Zwischenräumen³², die auch die *chora* sind³³: „Ich bin die Nähte, aber der Stoff dazwischen fehlt“ (TM IV, 83). Wurde die Differenz zwischen dem Körper (als Materie) und dem Geist in ironischem Gestus zur Differenz zwischen Körper und Kleid verschoben, so wird nun diese Differenz wiederum aufgelöst, indem das Kleid die Schrift – zunächst *à la lettre* – ist, mit den Fußnoten als lesbaren Zeichen des Todes: „Die war meine Schrift, meine Kleidung“ (TM V, 77); „Diese Fußnote besagt, die Flecken in diesem Kostüm sind Blut und Gehirnmasse“ (TM IV, 80). Wenn Jackie also keinen Körper mehr hat (keine Weiblichkeit, keine Subjektivität), so hat sie ihn auch nicht mehr durch die Bilder, die scheinbar noch medial ihren Körper konstituierten; denn die Bilder sind selbst wieder Ort der Einschreibung wie die Kleider auch. Die so entstandene „Schrift“ des Bildes³⁴ wird aber gerade „lesbar“ als Kleidung: „Die war meine Schrift, meine Kleidung. Meine Kleider waren individueller als meine Sprache, verstehen Sie, und dabei waren sie eben doch nur Linien, die die Grundform sind, der ganze Zierrat nur aufgesetzt, schlicht, essentiell“ (TM IV, 77). Elfriede Jelinek transponiert Elemente der Bildlichkeit („Linie“) in die philosophische Figur der Schrift – *avant la lettre* – als „Spur“, die nichts Wesenhaft-Essentielles mehr hat, weder Identität noch Differenz sein kann, sondern nur: „Eine Kurzschrift, die im Grunde Variante ist, ohne Identität und Gestalt“ (TM IV, 82). Als „Variante“ aber ist sie *différance*, „Grab“ der Differenz: Sie ist das, was die „unterschiedlichen Fäden [hier: der „Nähte“] und die unterschiedlichen Linien des Sinns – oder die Kraftlinien – wieder auseinanderlaufen läßt, als sei sie bereit, andere hineinzuknüpfen.“³⁵ Die *différance* aber „ist“ nicht (im Sinne eines ontologischen Status), so wie Jackie als „Bild“, als „Körper“, als „Körperbild“, als „Fleisch“ und schließlich auch als „Kleid“ nicht „ist“ (als Negierung eines ontologischen Status, als Negierung von Subjektivität). Dennoch: In der Reihe der Negationen „ist“ sie jetzt „die Nähte“: „Das mit den Nähten, die

²⁸ Derrida, Jacques, *Die Différance*. In: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 32

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

³⁰ Barthes, Roland, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt/Main 1985 und Barthes Roland, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1976 (z.B. das Kapitel über die Tautologie: „Racine ist Racine“, S. 27 ff)

³¹ Lacan, Jacques, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: Lacan, J., *Schriften I*, Weinheim. Berlin 1986

³² Vgl. dazu Engelmann, Peter (Hg.), *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Jacques Derrida*, Wien.Graz : Böhlau, 1986, S. 96: „In *La dissémination* und auch in *La double séance* [...] geht es darum, eine Maserung, eine Falte, einen Winkel zu be-merken (*re-marquer*), die die Totalisierung unterbrechen sollen[...]“

³³ Derrida, Jacques, *Chora*, a.a.O., S. 68: „Chora verzeichnet einen abseits gelegenen Platz, den Zwischenraum, der eine dissymmetrische Beziehung wahr zu allem, was „in ihr“, ihr zur Seite oder ihr entgegen ein Paar mit ihr zu bilden scheint.“

³⁴ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1974, S. 21

ich bin, beschäftigt mich: Die Leute malen sich das Dazwischen aus, das ich nicht bin“ (TM IV, 84). Jackie, die Frau, „existiert“ (und „Existenz“, so wissen wir seit Kant, ist ein Prädikat zweiter Ordnung) nur als „Spielraum“ („und daher wird die Existenz selbst Spielraum“, TM IV, 83) : Sie „ist“ allenfalls die „Grenze“: „Meine Grenze ist aus Duchesse und Wolle“ (TM IV, 96). Sie hat kein gegenwärtig Seiendes (Logos) wie die Männer, die „sprechen“ („Die Männer sprechen immer selbst“, TM IV, 85), sondern sie ist Schrift (die Linie, die Naht) und als solche *différance*, und von ihr kann man nur „alles vermerken, was sie *nicht* ist, das heißt *alles*; daß sie folglich weder Existenz noch Wesen hat. Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“³⁶ Nur als *Schrift* (*différance*, Variation) freilich kann sie Bedeutung hervorbringen. „[...]meine Existenz wird erst bedeutend, indem ich die Betonung variere“ (TM IV, 83). Es gehört zur schillernden Ambivalenz der Texte Elfriede Jelineks, dass sie Bedeutung nicht feststellen, sondern offenhalten. Die immer vieldeutige Ironie lässt keine affirmative Lesart zu, weder als Festschreibung der Auslöschung von Weiblichkeit noch als die Feier ihrer Auferstehung in der Bedeutung. Denn die Bedeutung, die die Frau hervorbringt, ist allemal - ironische Negativität - „Kurzschrift“ (es muss dahingestellt bleiben, ob das zu lesen ist als Ironisierung von Derridas „Urschrift“). Die ironische Überbietung philosophischer Denkfiguren macht auch vor der *différance* selbst nicht Halt, die zwar „Grab der Differenz“, in ihren Bahnungskräften bei Derrida aber „ein Streben des Lebens“ ist, hier jedoch der Tod: „Alle tot, alle tot, das ist halt einfach meine Welt, der Tod“ (TM IV, 89). Die „Linie“ im Gewebe des Bildes, des Textes, ist die schwarze Linie der Trauer und des Schmerzes: „Ich war eben handgenäht, Stich für Stich, ich bin nicht so rasch auseinandergefallen wie andre“ (TM IV, 98). Die Bedeutungsfäden von Bild und Schrift (als Kleid/Textur/Textil) sollen hier nun in Adornos Text zusammenlaufen: „In jüngeren Debatten zumal über bildende Kunst ist der Begriff der *écriture* relevant geworden, angeregt wohl durch Bilder Klees, die einer gekritzelten Schrift sich nähern. Jene Kategorie der Moderne wirft als Scheinwerfer Licht über Vergangenes; alle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt. Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.“³⁷

„An der Grenze zwischen lebendig und tot findet lebhafter Verkehr statt. Bewachen die Toten unser Leben? Gibt es eine Sicherheit? Was heißt lebendig?“

Alexander Kluge, *Die Lücke, die der Teufel läßt*

3. *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*

3.1 Wer spricht? Die- Rolle- Sprechen: „Sprechakt“ oder „Schrift“?

Wenn *Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* den Mythos von der mächtigen Medien-Prinzessin als Auflösung stereotyper Bilder von Weiblichkeit in die philosophische Denkfigur der *différance* als *Schrift* transformiert, so führt *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* zunächst zum Mythos zurück, freilich nur, um auch hier wieder die Dichotomie von Mythos³⁸ und Logos aufzulösen bzw. zu verschieben wie in *Jackie* den „Mythos“ „Weib-

³⁵ Derrida, Jacques, *Die Différance*. In: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 30

³⁶ Derrida, Jacques, *Die Différance*, a.a.O., S. 32

³⁷ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/ Main 1974, S. 189

³⁸ In der Geschichte der Philosophie ist der Mythos dem Logos meist „in abwertender Bedeutung entgegengesetzt: M[ythos] kann sich nach Platon und Aristoteles der Wahrheit nur annähern [...]. Weil der M. uns etwas

lichkeit und Macht“. In seiner Bedeutung von (lebendiges) Wort oder Rede als Intentionalität³⁹ wird der Logos in diesem Zwischenspiel schon gleichsam dadurch seines rationalen Charakters als Bewusstseinskorrelat enteignet, dass Elfriede Jelinek den Text des Dramas zwar in Redeabschnitte unterteilt, aber diesen Redeabschnitten keine Sprecherfiguren zuweist. Ja, sie verfügt ausdrücklich, die Sprecherinnen könnten sich auch „verdoppeln oder verdreifachen“, die Personen - Sylvia (als Sylvia Plath erkennbar) und ebenso Inge (als Ingeborg Bachmann erkennbar) - stünden „für viele andere“. Damit scheint Elfriede Jelinek den metaphysischen Wahrheitsbegriff des Logos von Platon bis Husserl (als Gegenpol zum „weniger wahren“ Mythos) zu destabilisieren: Denn wenn es keine eindeutig einer Person zuzuschreibende lebendige Rede gibt (auch als ihr zuzuschreibenden Bewusstseinsgehalt und -akt), dann auch keinen eindeutigen Gegenstand in der Welt, der ihr korrelierte oder korrespondierte. Ist aber ein Pol innerhalb einer binären Opposition in sich instabil, so kollabiert die gesamte Dichotomie. Und wankt die Opposition von Rede als lebendigem, die Welt repräsentierendem Akt, so fällt auch ihr Gegensatz, die Schrift als totes Gedächtnis (als *ars*⁴⁰, Gedächtnisspeicher). Wo aber die Differenz als ursprüngliche Welterfassung flüssig wird, ist der nicht-ursprüngliche Ort der *différance*, der *Schrift*. Andererseits könnte es so scheinen, als stehe Elfriede Jelinek in der Verflüssigung - der Verschiebung und Vervielfältigung - von Sprecherrollen und Texten eher dem Geiste John Austins nahe, wenn der z.B. meint, eine (performative) Äußerung werde, wenn sie „von einem Schauspieler auf der Bühne ausgesprochen“ werde, „auf *eigentümliche Weise* hohl und nichtig“, da die Sprache unter solchen Umständen „nicht *ernsthaft*“ gebraucht werde, „sondern auf eine Art, die für ihren normalen Gebrauch parasitär ist“⁴¹ (und das mag man dann auf alle Sprechakte auf der Bühne ausdehnen und als der Jelinekschen Ironie gemäß ansehen, denn ist nicht auch ironisches Sprechen parasitär?).⁴² Derrida aber, indem er nach den Bedingungen des Sprechens fragt, zeigt auf, dass solche Enteignung der *Schrift* „eignet“, ohne ihr „eigen“ zu sein: Dieses Paradoxon macht jede Erzählung, jede Rede, jeden Text zu *Schrift*, indem sie von der Abwesenheit des Senders ausgeht. Das bedeutet zunächst nur so viel: Jede Schrift muss über den Tod des Senders hinaus lesbar, das heißt iterierbar bleiben: „Und diese Abwesenheit ist keine kontinuierliche Modifikation der Anwesenheit, sie ist Unterbrechung der Anwesenheit, der „Tod“ oder die Möglichkeit des „Todes“ des Empfängers, eingeschrieben in die Struktur des Zeichens (*marque*)“ (SEK, 298). Elfriede Jelinek spielt mit der doppelten Bedeutung dieses posthumer Sprechens: Denn ihre Sprecherinnen sind die toten Schriftstellerinnen und Dichterinnen, aber sie supplementieren (ersetzen und ergänzen) jene vielen toten (namenlosen) Dichterinnen, die Redeparts übernehmen könnten, ohne dass sie als diese „präsent“ sein müssten. Auch sie

über Sachen und Bereiche mitteilt, die dem rationalen Diskurs (Logos) versperrt bleiben, wird ihm ein besonderer ethischer bzw. religiöser Wert zugesprochen. [...] Im 20. Jh. wird der Mythos immer mehr im Zusammenhang mit der Rationalität reflektiert, sei es, um die Gefahr eines Verfalls im Mythischen des Aufklärungsprozesses zu beschwören (Horkheimer, Adorno), sei es, um dem M. innerhalb der Rationalität einen Stellenwert zu gewährleisten“: Prechtl, P. und Burkard, F.-P. (Hg.), Metzler-Philosophie-Lexikon, a.a.O., 384

³⁹ Zu Intentionalität vgl. z.B. Prechtl/Burkard, a.a.O., S.266: „Husserl macht sich den Begriff der I[n]tentionalität zunutze, um die intentionale Struktur des Bewußtseins als Korrelationsapriori zu beschreiben: Akte des Vermeintens stehen in einem Bezug zu dem vermeinten Gegenstand.“

⁴⁰ Vgl. dazu Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnis, a.a.O., S. 27 ff

⁴¹ hier zitiert nach Derrida, Jacques, Signatur, Ereignis, Kontext. In: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 308; im Folgenden als Sigle SEK. Vgl. aber auch Austin, John L., Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words), Stuttgart 1972, S 41/42

⁴² Nicht weiter beachtet werden soll hier die Tatsache, dass Searle die Sprechakttheorie Austins weiterentwickelt (auch ob im Sinne Austins bleibt hier dahingestellt) zu einer Repräsentationstheorie, die dem Geiste Husserls nahesteht: „Er [Searle, B.L.] macht geltend, daß intentionale Zustände Gegenstände und Sachverhalte in demselben Sinn repräsentieren, in dem Sprechakte diese repräsentieren“: Prechtl, Burkard (Hg.), Metzler-Philosophie-Lexikon, a.a.O., S. 267

„sind“ als solche *Schrift*, denn das „Wesen“ der *Schrift* ist ihre „wesentliche Führungslosigkeit, die der Schrift als iterativer Struktur anhaftet“ (SEK, 299): „Damit ein Geschriebenes ein Geschriebenes sei, muss es weiterhin „wirken“ und lesbar sein, selbst wenn der genannte Autor nicht einsteht für das, was er geschrieben hat, was er gezeichnet zu haben scheint, sei es, daß er vorläufig abwesend ist, daß er tot ist, oder, allgemein, daß er, was scheinbar „in seinem Namen“ geschrieben wurde, nicht mit seiner ganzen augenblicklichen und gegenwärtigen Intention oder Aufmerksamkeit, mit der Fülle seines Meinens unterstützt“ (SEK, 299). So muss auch Elfriede Jelinek nicht (im obigen Sinne von Intentionalität) „einstehen“ für das, was sie den Toten in den Mund legt, und auch die toten oder untoten Sprecherinnen müssen in dem, was sie sagen, nicht „voll“ präsent sein, weil der „Sinn“ dessen, was sie sagen, disseminiert, d.h. er „wirkt“ (performativ) über die (personale) Rede hinaus. Und so wird er vom *Logos*, der pneumatischen Kraft aller (Sinn-) Anwesenheiten, zum *Logos spermaticos* als Keimkraft oder Samen der *Schrift*, d. h. zum *pharmakon*, zum Lebend-Toten (Diss, 162); denn „die eine, die Schrift, ist verlorene Spur, nicht lebensfähiger Samen, all das, was im Sperma rückhaltlos vergeudet wird“ (Diss, 171).

3.2 Das Ende des Logos? Schreibend erkennen: Dekonstruktives Spiel mit der Wahrheit-Wand⁴³

Um nicht lebensfähigen Samen, freilich in anderem Sinne, geht es gleich in der ersten Szene des ersten Aktes, denn Sylvia und Inge kastrieren einen Widder⁴⁴. Sie „reißen ihm die Hoden heraus und schmierern sich mit Blut ein. Das muß sehr archaisch und grausam aussehen, ganz im Gegensatz zum Gesprochenen“ (TM V, 103). Was hier inszeniert wird, scheint ein archaisches Opferritual zu sein, mit Inge und Sylvia als Priesterinnen, die den Widder, Verkörperung des phallischen Sonnengottes („Wenn ich zur Sonne sage grüß Gott, dann sagt die nichts zu mir, der Helios ist sich zu fein zum Grüßen“, TM V, 128), hinschlachten, als vollzögen sie ein Fruchtbarkeitsritual⁴⁵. Und tatsächlich spannt sich ein ironisch-gebrochener Bogen von diesem matriarchalischen Opferkult zum modernen Ökokult, wenn die Frauen z.B. den Widder ihren „Burli“ nennen, mit dem sie eine Öko-Ladenkette zu beliefern gedenken: „Und bei Demeter warten sie auch auf ihn. Wir sollten eigentlich heute liefern“ (TM V, 104). Die Evozierung des Matriarchats legt dennoch eine symbolische Kastration nahe: Der archaischen Szenerie überlagert sich sowohl eine philosophisch-erkenntnistheoretische, als auch eine feministische und psychoanalytische Bedeutungsebene: Nachdem die Frauen den Widder (Gott, Mann) „hergerichtet“ bzw. „hingegerichtet“ haben, stellen sie sich die (Wittgensteinsche) Frage, nach dem, „was der Fall“ ist, d.h. nach dem Phallus. Denn „die Grundfrage bleibt doch immer nach dem Ding. Haben wir es nun oder nicht?“ (TM V, 105) Im Lacanschen Modell des Subjekts in der symbolischen Ordnung der Sprache ist das Symbolische immer die Ord-

⁴³ Dieser Begriff ist analog der Nietzscheschen *Wahrheit-Frau* gebildet. Vgl. dazu: Derrida, Jacques, Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hrsg.), Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt/Main; Berlin 1986, S. 140: „Der Mann glaubt an die Wahrheit der Frau, an die Wahrheit-Frau.“ Zur Frage der Kastration als der Wahrheit-Frau vgl. auch Lücke, Bärbel, Denkbewegungen, Schreibbewegungen, a.a.O.

⁴⁴ Zu „Widder“ vgl. Walker, Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, Frankfurt/Main 1997, S. 1173: „Eines der ‚gehörnten‘ Tiere, die den phallischen Gott verkörperten [...]. Dem Widder wurde häufig die zweifelhafte Ehre zuteil, als Opfertier zu dienen, da er mit dem Gott gleichgesetzt wurde, der sich selbst für die Menschheit als Opfer darbrachte. Sonnengötter wurden mit dem himmlischen Widder (lat. *Aries*) in Verbindung gebracht [...]. In Ägypten hieß er Amen-Ra, „der Widder, die kraftvolle Männlichkeit, der heilige Phallus [...].“

⁴⁵ „Alle Rituale wurden nicht nur symbolisch, sondern tatsächlich vollzogen: [...] der Tod des Königs ist seine Jenseitsreise, um die kosmischen Regionen durch sein Blut für das nächste Jahr fruchtbar zu erhalten; seine Wiederauferstehung ist seine Wiederkehr im Nachfolger, wobei von der Idee der realen Wiedergeburt ausgegangen wird“: Göttner-Abendroth, Heide, Die Göttin und ihr Heros, München 1993, S. 35

nung des Vaters, der Phallus „als Signifikant jeder Signifikation Markierung der Differenz“⁴⁶ zwischen dem Ich als dem seiner selbst bewussten Ich und dem Ich als dem prinzipiell unbewussten, das den Phallus begehrt. Wenn das im Lacanschen Modell auch für jede Subjektkonstituierung (also nicht nur für die weibliche) gilt, so ist doch die Frau, als die über die Jahrhunderte hinweg sprachlos Gewordene, diejenige, die des Phallus - also des Subjekts und der Sprache - beraubt und folglich die „Kastrierte“ ist. Das so in Szene gesetzte Ritual stellt sich also gleichsam dar als ein Racheakt oder als eine Opferhandlung, der eine magische Einverleibung folgen könnte (was dann auch im zweiten Akt des Dramas der Fall ist). Und als Schreibende, als Schriftstellerinnen, sind die beiden Frauen ja ausgewiesen als die, die den Phallus, die Sprache also, begehren, umso mehr, als er ihnen als Frauen immer schon verweigert wurde. Die Ohnmacht ihres Schreibens als weibliches Schreiben wird in der Bildlichkeit des Opferrituals symbolisch eingeholt über den Schriftbegriff, bei dem jeder Text *Schrift* insofern ist, als seine Bedeutung disseminiert im Sinne des Wortspiels von *semen* und *sème*: „Die Schrift [das Herausreißen der Hoden beim Widder, B.L.] ist Samenerguß (*jet seminal*).“⁴⁷ Die Frauen hier (als Schreibende, den Phallus dennoch nicht Begehrende) schreiben folglich nicht mit dem „Samen“ des männlichen Opfertieres, das sie „hinrichten“, sondern sie schreiben mit „Pflanzensamen“, dessen Wirkungslosigkeit sie allerdings beklagen: „Also aus den Samen einer Wassermelone ist noch nie was geworden“ (TM V, 105).

Und wie die Bedeutungen des Opferrituals changieren, so verschiebt sich auch der imaginäre Ort der Handlung. Wo wird das Opferritual vollzogen? In einer matriarchalischen Höhle? Einem archaischen Tempel? Gar in der platonischen Höhle der Erkenntnis? Denn das Leitmotiv, das es im Folgenden genauer zu untersuchen gilt, ist – wie schon der Titel sagt – die Wand. Und die scheint durchaus die platonische zu sein: „Egal wie ich mein Schreiben auch auf meinen Erkenntnissen aufzubauen versuche und auf welche Gegenstände, siehe Wand, ich mich beziehe, alles, worauf ich mich beziehen kann, ist doch das, was ich sehe“ (TM V, 107). Die Wand der platonischen Höhle freilich ist der Ort der falschen Erkenntnis, auf der sich die wahren Dinge im Außerhalb der Höhle als bloße Schatten darstellen. In der Höhle zu sein, heißt, in mangelnder Erkenntnis befangen zu sein; zur Sonne der wahren Erkenntnis aber (Helios „grüßt“ die Frauen nicht!), die sie die „wahren Gegenstände“ erkennen ließe, sind die Frauen offenbar noch nicht befreit: „Leider habe ich noch nicht viel zu sehen gekriegt“ (TM V, 107). Den Phallus zu begehren, hieße eben auch, zur Sprache zu kommen und mit der Sprache zur wahren Erkenntnis. Für ihr bisheriges Sprechen aber gilt: „Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigung von uns selbst“ (TM V, 106). In ironischer Wortwörtlichkeit macht Elfriede Jelinek den Phallus nun zum Stab, mit dessen Hilfe sich die Frauen aus der (imaginären) Höhle ins Freie katapultieren könnten: „Wir wollen das Dings nur, um uns darüber hinauszuschwingen [...]. Ein Flickflack über den Zaun, rauf auf die Wand, im Fallen dann, wie üblich, alles was der Fall ist, für niemanden sonst ein Fall, außer für die Psychiatrie“ (TM V, 106). Denn wurde die Frau pathologisiert als „ein gänzlich von der Sexualität durchdrungener Körper“⁴⁸, so bedeutete das nicht nur Marginalisierung ihrer Existenz als Denkende oder Schreibende, sondern Auslöschung ihrer Erkenntnisfähigkeit: „[...]bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen. Ehe wir oben waren“ (TM V, 106). „Oben“, d.h. am Ort der wahren (philosophischen) Erkenntnis, aber waren die Frauen nie. Die Leistung der Jelinekschen Ironie freilich ist es nun, die wahre Sprache über die wahren Gegenstände, das metaphysisch-wahre Denken, als längst schon disqualifiziert zu desavouieren: Es muss in keinem Außerhalb irgendeiner Höhle mehr gesucht werden. Denn – ganz wie in Marlen Haushofers Roman, mit dessen Verfasserin

⁴⁶ Osinski, Jutta, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998, S. 142

⁴⁷ Kofman, Sarah, Derrida lesen, Wien 1987, S. 38

⁴⁸ Foucault, Michel, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt/ Main 1995, S. 126

und Motiven Elfriede Jelinek spielt – ist nach der „Katastrophe“⁴⁹, die die blinde Seherin „Therese“⁵⁰-Marlen „vorausgesagt“ hat, die Wand durchsichtig geworden: Anders aber als bei Haushofer ist bei Elfriede Jelinek die Wand zum Medium der Transparenz für die Wahrheit der Vernichtung von Millionen von Juden, Anders-Seienden und –Denkenden geworden. Die Schatten der „Gegenstände“ an der platonischen Höhlenwand sind nun als die Schatten der Gemordeten, die Schatten der Toten erkennbar, aber auch als die Schatten der toten Täter, der toten Väter: „Dein Papi war ein Nazi, und du sagst, er wäre Pazifist!/ Dein Papi war Pazifist, und du behauptest, er wäre ein Nazi!/ Dein Papi war Pazifist, und du behauptest, er wäre ein Jud!“ (TM V, 133) Wenn im ersten Akt die beiden Frauen die durchsichtig gewordene Wand erst einmal gleichsam erkenntnistheoretisch bearbeiten müssen, so entlarvt Elfriede Jelinek damit auch das platonisch-metaphysische Wahrheitsdenken (und spielt mit Kant, dem entlarver) als eines, das nicht außerhalb der Geschichte gedacht werden kann. Erkennen spielt sich nicht im geschichtsfreien, zeitlos-metaphysischen Raum ab: „Die Anschauung kann doch nur stattfinden, sobald uns ein Gegenstand dafür gegeben ist“ (TM V, 107); „Aber die Wand ist immer noch kein Anschaulich Gegebenes, sie ist und bleibt unsichtbar“ (TM V, 108); und schließlich: „Verabschiedung von der vordinglichen Zeit“ (TM V, 106). Die Erkenntnisse, auf die die Frauen ihr Schreiben aufbauten, waren demnach so beschaffen, dass sie sich an der so transparent gewordenen Wand die Köpfe eingeschlagen haben: „Wichtig wäre noch gewesen zu erwähnen, es handle sich um eine menschliche Erkenntnis. Aber das ginge nicht, wenn der Gegenstand der Erkenntnis ein anderer Mensch wäre. So aber ist er eine Wand. Daneben dein eingeschlagener Kopf“ (TM V, 109). Also bedarf es zunächst einer erkenntnistheoretischen Vergewisserung des Status der Wand als „Gegenstand“ (der dann doch zu „besteigen“ ist, um zu der „Wahrheit“ der Dinge vorzudringen), d.h. Platon muss zuerst mit der Kantischen Kritik an der Metaphysik entzaubert werden, ehe die beiden Frauen ihrer „Urteilkraft“ trauen können: „Die Anschauung kann doch nur stattfinden, sobald uns ein Gegenstand dafür gegeben ist.[...]Beziehungsweise, wenn ich den Gegenstand, die Wand, so beschreiben kann, als wäre er vorhanden [...], daß man sich ein bisschen Denken abzwacken kann“ (TM V, 107). Aber auch Kant hilft nun nicht weiter - *Dialektik der Aufklärung* - , denn ihnen ist ja kein Gegenstand der Anschauung gegeben, wenn, was ja nun einmal „der Fall ist“, die Wand durchsichtig ist: „Nur Frauen beschreiben sowas“ (TM V, 110), und das heißt konkret (anschaulich), dass sie von den Toten und den „Kinder[n] der Toten“ schreiben, auch wenn sie sich dabei die Köpfe einschlagen. Und das heißt auch: Sie schreiben nicht in homerisch-platonischer-phallischer Tradition: „Heldenhafte Persönlichkeiten? Wir nicht. Vorteilshafte Kriegsführung? Können wir nicht. Wir sind trotzdem in jeder Hinsicht im Aufstieg begriffen, aber wir begreifen unsern Aufstieg noch gar nicht richtig“ (TM V, 106). Um den Topos der Unverträglichkeit von Weiblichkeit und Denken geradezu zum Umschlagplatz ihrer Ironie auszuweiten, spielt Elfriede Jelinek mit der Wand zum einem als literarischem Motiv nicht nur in Marlen Haushofers Roman, sondern auch in Ingeborg Bachmanns Romanzyklus *Todesarten*. So wird die Unfähigkeit, den philosophischen Gegenstand „Wand“ zu erkennen, von Sylvia mit beißendem Spott der Tatsache zugeschrieben, dass Inge ja schließlich in der Wand verschwunden sei: „Warst du es nicht, die gesagt hast, daß du einmal in einem dieser Risse verschwunden seist?“; allerdings gilt offenbar: „Da hast du hast gelogen. Die Wand ist noch da, und du bist auch noch da“; und in Anspielung auf den „Fall Franza“ und zugleich den Fall der falschen platonischen

⁴⁹ In Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ von 1969 entsteht die durchsichtige Wand nach einer Katastrophe, die nicht benannt ist, so dass der Roman vielfältige Lesarten erfahren hat, die von Science-Fiction (Atomkatastrophe, vgl. : „Nur Frauen schreiben sowas. Die haben doch auch solche Angst vor dem Atom“, TM V, 110), weiblicher Robinsonade, negativer Utopie bis zur feministischen Utopie reichen.

Wahrheit-Wand: „Paß auf, also jetzt versuchst du, gegen die Wand zu rennen, bis dein Schädel aufgeschmissen ist. Du stirbst in der Wüste, du verreckst im Sand, der aus der unsichtbaren Wand in Jahrtausenden abgebröckelt [ist]“ (TM V, 108). Zum anderen spielt Jelinek mit dem Topos der Frau als der von der Öffentlichkeit und damit der Wahrnehmung erkenntnistheoretischer wie historischer Wahrheit Ausgeschlossenen: „Wie unterscheiden sich aber Anschauung und Denken? Gar nicht, wenn man nichts sieht. Heißt das, daß die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie nicht mehr gesehen hat“ (TM V, 113). Die Jelineksche Ironie macht auch vor dem gleichsam hausfraulich anmutenden Suizid der Sylvia Plath nicht Halt und entdifferenziert Kunst und Leben, wenn sie eine fiktive Szene aus *Malina* mit ihrem „realen“ Sterben koppelt: „Ich liege im Backofen“; „Gut, daß du im Backofen bist. Keine Platte, auf der ich mich präsentieren könnte, mehr frei“ (TM V, 134) Das Wortspiel verschränkt „Präsentieren“ mit einem spielerischen Exkurs in die philosophische „Repräsentation“ als platonischer Wahrheitstheorie: Die spiegelblank geputzte Wand kann, durchsichtig geworden, nicht länger als Spiegel der (metaphysischen) Wahrheit dienen; denn sie ist nicht mehr Projektionsfläche für Abbilder der wahren Urbilder (der Ideen). So müssen die Frauen also ihre Erkenntnis revidieren: „Und jetzt putz ich schon über eine Stunde an ihr herum, und jetzt merke ich erst, daß sie ein Spiegel ist“⁵¹ (TM V, 114). Den Zombiefrauen geht ein spätes Licht auf: „Jetzt hat der Vampir so lange geglaubt, er hätte kein Spiegelbild, und dabei war da bloß kein Spiegel“ (TM V, 114). Schließlich das Resümee: „Was sehe ich hier auf dem bildgebendenVerfahrenswerfer? Eine Wand. Vor der ist das Bild jetzt abgeprallt. Nun hat man keinen Wesensbestimmungsmeter“ (TM V, 112) mehr, nach dem man z.B. so klar wusste, daß „der Mann menschlich ist“, die Frau aber nicht. Jelinek lässt eine der Frauen auch diese metaphysische „Wahrheit“ umdrehen: „Die Frau dagegen ist menschlich. Sie ist das einzig Menschliche“ (TM V, 112). Allerdings lässt Elfriede Jelinek keine ihrer Umkehrfiguren stehen, sondern destabilisiert sie wieder im Sinne einer De-Zentrierung der Wahrheit, die nicht mehr nach der Urbild-Abbild-Differenz stabil bleiben kann. Und so bleibt eben doch als einzige Möglichkeit, die Wahrheit-Wand zur „Tafel“ (TM V, 115) zu erklären, die „zum Schreiben“ dient; denn (die Wahrheit) „schreiben, das können wir allemal“ (TM V, 113). Und auch das wird ironisch in seiner Bedeutung destabilisiert: „Wir müssen nichts wissen. Wir müssen nichts erfahren. Aber schreiben, das können wir“ (TM V, 113). Die Frauen geißeln ihr (weibliches) Schreiben nun als ein einziges „Selbstprüfungsverfahren“, denn es sei ja die „Bestimmung als schreibende Frau“, dass sie ihre „Innerlichkeit“ (TM V, 109) schreibe, am besten sogar im Innern der Wand; denn: „von innen. Da sieht man klarer“ (TM V, 115). Aber auch diese „Wahrheit“ erfährt wieder eine modifizierende Verschiebung: „Wenn du das Wesen deiner Erkenntnis, daß du in einer Wand verschwinden kannst, absolut nimmst, dass ist es sachgemäß, daß dieser Widerspruch [...] die eigentliche Erkenntnis wird“ (TM V, 116). Zu dieser „eigentlichen Erkenntnis“ werden sie gelangen, wenn sie, die im Schreiben der nicht-metaphysischen Wahrheit immer wieder von der „Wand gefallen“ sind, schließlich die Wand hochsteigen: Zwar nicht mit dem „Ding“, dem Phallus ausgerüstet, um sich über die unsichtbare Wand zu schwingen, sondern indem sie sie hochklettern, um zu den Toten zu gelangen, zu den Schatten, auf die hin die Wahrheit-Wand durchsichtig wurde und die sich „in Wahrheit“ außerhalb der Höhle befinden.

⁵⁰ Jelinek bedient sich hier des Mythos, dass Teiresias in eine Frau verwandelt wurde und so an beiden Geschlechtern Teil hatte, vgl. Ranke-Graves, Robert von, Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, Reinbek 1992, S. 339

⁵¹ Dass die *Prinzessinnendramen* auch im Sinne der Intertextualität miteinander verwoben sind, wird deutlich an den Verweisen, z.B. vom Spiegel hier zu *Der Tod und das Mädchen (Schneewittchen)*, die in den platonischen Repräsentationsspiegel der Wahrheit schaut, also die „Landkarte“ verkehrt herum hält und so dem Tod gegegenet. Von der Wand als Bilderwand geht der Verweis zu *Jackie*: „Die Wand ist schon ganz zersplittert unter unsren Versuchen, unser Bild dort hinzuhängen“ (TM V, 106).

3.2 Das Ende des Mythos? Der Aufstieg zu den Vätern

Wenn Goethe in *Faust II* seinen Faust zu den Müttern in die Unterwelt schickt, so lässt Elfriede Jelinek nun parodistisch die Töchter zu den Vätern aufsteigen, deren Platz selbst noch im Tode auf dem Gipfel des Berges, der Bergwand ist, dem nun für die Taten der Väter durchsichtig gewordenen „Olymp“ als Sitz der (toten) Götter. Hier sind sie versammelt, die toten Helden und die namenlosen toten Schwestern, die sich allerdings nicht zeigen, nicht erscheinen wollen. Oben auf der Wand gibt es keine (göttlich-gleichnishafte) Sonne der Wahrheit, denn die ist in Jelineks Wortspielen zum quasi-technischen Gerät geworden, das die Wahrheit nur in verschiedenen Wärmegraden liefern kann, und dieses Gerät ist noch nicht einmal eingeschaltet: „Also die Schatten sind deshalb gekommen, weil du den Schalter nicht auf die im Kochbuch angegebene Ziffer gestellt und die Sonne nicht eingeschaltet hast“ (TM V, 130). Ist bei Goethe der Gang zu den Müttern als Suche nach der Wahrheit (der platonischen Ideen) gedeutet worden⁵², so bleibt auch bei Jelinek der Aufstieg zu den Vätern Wahrheitsuche nicht im Sinne der einen metaphysischen, sondern der alltäglichen, der historischen Wahrheit: „Und da ist die Wand durchsichtig. Sie ist nicht einmal ein Bruchstück, das ginge ja noch, sie ist das üble Subjekt unsrer Anschauung, sie ist das übliche Subjekt unsrer Anschauung“ (TM V, 113). Zu Beginn des zweiten Aktes bereiten die Frauen nun die Opferblutsuppe zu, füllen sie in die „Tupperware-Geschirre“ und beginnen den Aufstieg zu den Toten, den Schatten, die sich nun nicht mehr im Innern der Höhle (der Wand) befinden, sondern als „Wahrheit“ ans Licht der Sonne gekommen sind. Allerdings scheint sich nun die Wahrheit der toten Schatten den aufsteigenden Frauen immer mehr zu entziehen. Denn weder kommt die Seherin Therese-Marlen, um die Wahrheitssuppe auszulöffeln („Zuerst kommt die Therese dran, die muß uns einfach die Wahrheit sagen“, TM V, 123; „Sie wollen alle noch vor Therese fressen, aber sie wollen nicht von Therese fressen“, TM V, 125), noch kommen die (toten) Schatten herbei, wie es zuerst den Anschein hatte: „Hallo! Da sind die Schatten ja schon“ (TM V, 130). Und so gilt: „Die Schatten sind nicht zu uns gekommen, also kommen wir zu ihnen“ (TM V, 134). Wie aber die Schatten erreichen? Erkennend sich ihnen nähern, scheint die große Schwierigkeit zu bleiben. Denn wie soll man die Wahrheit „ergründen“⁵³ („Also die müssen wir erst einmal untersuchen, die Wahrheit“, 123), wenn keine Seherin sie verkündet (und die Seherinnen sind auch nicht so verlässlich, wenn sie eine durchsichtige Wand erfinden: „So ist das mit den Seherinnen. Machen mit der Wahrheit ein Luftgeschäft“, TM V, 126) - und die Schatten sich nicht zeigen? Also muss man ihnen, damit sie die Suppe essen, einen Tisch bauen, an dem sie ihr Mahl einnehmen können. Denn dazu haben die Frauen die Suppe schließlich gekocht in ihrem „Kessel Buntes“⁵⁴

⁵² „Die Anregung hat Goethe aus Plutarchs „Marcellus“, wo es in Kap. 20 heißt: „Es gibt in Sizilien eine Stadt Engyion [...], die man „Mütter“ nennt.“ Diese Nachricht hat Goethe offensichtlich mit einer anderen Stelle in Plutarchs moralischen Schriften (Kap. 22 „Über den Verfall der Orakel“) in Zusammenhang gebracht, wo die platonischen Ideen im Inneren eines Dreiecks im Zentrum der Welt lokalisiert werden, das das „Feld der Wahrheit“ heißt: „In ihm liegen unbeweglich die Entwürfe (logoi), Formen und Urbilder alles dessen, was geschehen ist und geschehen wird, und von der Ewigkeit, die sie umgibt, fließt gleichsam die Zeit ab.“ In: Kobligh, Helmut, Grundlagen und Gedanken. Drama. Johann Wolfgang Goethe, Faust II, Frankfurt/Main 1999, S. 25

⁵³ Elfriede Jelinek spielt hier auch mit dem ontologisch-philosophischen „Satz vom Grunde“ (dem einen metaphysischen Seinsgrund, der ersten Ursache), wenn sie Sylvia der Inge (?) vorwerfen lässt: „Du hast sogar mit einem Verschwinden noch eine neue Grundstellung bezogen, und zwar eine Grundstellung zu allem, was ist-darunter tust du ja nicht“ (TM V, 108/9).

⁵⁴ Elfriede Jelinek amalgamiert hier Mediengeschichtliches (die einstige DDR-TV-Serie) mit mittelalterlichen Gralsvorstellungen, die wiederum auf matriachale Kulte zurückgehen; denn: „Wie der heilige Kessel der Wiedergeburt bei den KeltInnen, war der Gral ein mit Blut gefülltes Gefäß, das den weiblichen Schoß symbolisierte“. Hatten die Ritter der Tafelrunde dann die Vision des Grals, „verließen sie Feste, Spiele und Turniere (h.h.

(TM V, 126), auch wenn sich die Wahrheitssuppe vielleicht als nicht so „bekömmlich“ erweist: „Das steigert die Bekömmlichkeit des Totenreichs“ (TM V, 122). Um die Wahrheit zu ergründen, muss man die Toten zum Leben erwecken: „Damit sie sich erinnern“ (TM V, 135). Dazu ist die Blutsuppe da: Sie soll (wie im christlichen Transsubstantionsmythos) die Schatten „gegenwärtig“ machen, also Sühne- und Erlösungsmahl sein: „Ich ermahne die Schatten jetzt zur Wirklichkeit. Zu Tisch bitte! Niederknien und Tischgebet, dann fressen. Blut saufen“ (TM V, 124). Dazu haben die Frauen das Opferblut des Opfertieres zubereitet, um die Toten zu Tisch zu laden, auch wenn sie sich möglicherweise nicht „benehmen“ können, wie Achill, „das Vieh“, das, „glaub ich, die Christa kennt“ (TM V, 127)⁵⁵ - und auch dann, wenn die Wahrheit „für die Aufnahme in den menschlichen Körper überhaupt nicht geeignet“ ist (TM V, 132). Die Wahrheit der Opfer und Täter funktioniert nämlich analog der durchsichtig gewordenen Wand: Zwar sieht man ihn nun, „den Mann, deinen lieben Papi, aber du kannst ihn nicht fassen. Er ist nicht zu fassen. Jedenfalls nicht für dich. Es ist nicht zu fassen“ (TM V, 120). Und deswegen kommen die Schatten nicht zum Tisch der Sühne und Erlösung, weil dieser Mythos ausgedient hat: „[D]enn der Auferstandene ist ja nicht mehr unter den Lebenden, er ist nicht ganz zurückgekommen, er ist in einem Zwischenbereich“ (TM V, 135) – wie die Zombie-Frauen, wie die Schatten selbst, die unerlöst sind: „Ob etwa wir die Schatten sind? Ob wir sie selber sind, die da kommen sollen?“ (TM V, 126) Und als sie endlich auf dem höchsten Felsen der Wand einen „Schatten“ finden, da ist es ein unkenntlich gemachtes, schwer verwundetes „Wesen, das ganz mit Binden umwickelt ist, auch das Gesicht“ (TM V, 139): Wie schon im „Sportstück“ deckt Elfriede Jelinek mit dieser Opfer-Täter-Figur nicht nur den historisch-politischen, sondern auch den alltäglichen Faschismus in unserer Gesellschaft auf, denn der so Bandagierte ist mit Schistöcken und modischer Sonnenbrille über den blicklosen Augen ausgestattet. Mit diesem Wesen muss das Erlösungsmahl zur „Blutjause“, zur Farce werden; denn sie alle spielen nun „sozusagen ‚essen‘ wie Kinder es tun“: Die Frauen füllen dem verwundeten, bandagierten Wesen die Erinnerungssuppe „in die Puppentassen und –teller“. Aber: „Es rinnt alles über, das Blut rinnt den Fels herunter. Die Frauen halten ihre Blut-Kinderjause“ (TM V, 140) – das Opfer-Sühne-Erlösungsmahl ist endgültig - als Persilfage⁵⁶ - zum Kinderspiel verkommen.

Und noch ein anderer Mythos scheint hier seinen Abgesang zu erhalten, der Mythos von Uranos und Gaia, der für das gesamte Dramolett gleichsam die Klammer bildet. Gleich zu Beginn nämlich, beim archaischen Opferritual, das dem Erlösungsmahl vorausgeht („Unser Opfertier scheint uns noch immer anzuglotzen“, TM V, 126), wird der archaische Mythos scheinbar negiert: „Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern wegrißst“ (TM V, 104). Diese Negation wird allerdings dadurch wieder negiert, dass die Frauen über Uranos als den „Kollegen“ sprechen, womit sie sich selbst als Göttinnen ausweisen (das Ritual der Opferhandlung!), um sich dann wiederum als diejenigen zu kennzeichnen, die nicht am Altar stehen, sondern vielmehr als diejeni-

ihren heidnischen Glauben), um der Vision bis ans Ende der Welt zu folgen und die Wahrheit zu suchen.“ In: Walker Barbara, *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon*, a.a.O., S. 324 u. 326

⁵⁵ Elfriede Jelineks Anspielungen und Zitatparodien sind so zahlreich, dass im Rahmen einer solchen Analyse nicht auf alle hingewiesen werden kann. Deshalb sei hier nur kurz die Anspielung auf Christa Wolfs „Kassandra“ erwähnt. In Bezug auf die „Wand“ betreffen die Anspielungen nicht nur Platon, Marlen Haushofer u.a., sondern Elfriede Jelinek spielt auch an auf Max Frischs „Andorra“ („Dieses Vieh muß noch viele andre töten und verputzen und dann die Mauer neu weißeln“, TM V, 128) und parodiert „Die Caine war ihr Schicksal“ mit „Die Wand war unser Schicksal“ (TM V, S. 126).

⁵⁶ Vgl. dazu auch: Girard, René, *Der Sündenbock*, Zürich; Düsseldorf 1988, S. 149: „Tatsache ist, daß die Evangelien um die Passion Christi kreisen, das heißt, um das gleiche Drama wie alle anderen Mythologien der Welt. [...]Es braucht immer dieses Drama, um neue Mythologien entstehen zu lassen, das heißt, es aus der Sicht der Verfolger darzustellen. Aber es braucht dieses gleiche Drama auch, die Verfolgungszurückzuweisen. Es braucht eben dieses Drama, um jenen Text entstehen zu lassen, der allein in der Lage ist, jeder Mythologie ein Ende zu setzen.“

gen, die „auf dem Altar“ „liegen“, also selbst Opfer des patriarchalischen Mythos von der hierarchischen Überlegenheit des Mannes sind (TM V, 118). So charakterisierten sie sich schon als Schreibende, nämlich als diejenigen, die den Phallus nicht „haben“ und nicht „sind“, sondern sie schreiben ja mit „den Samen der Wassermelone“. Solche „Schrift“ (*jet seminal*) kann aber keinen Wahrheitsdiskurs hervorbringen, sondern nur unendlich disseminierte Wahrheiten (so wie sie, die Frauen, auch „die Vernunft“ immer neu „ausgelegt“ haben, „aber sie reicht einfach nicht für uns beide“, TM V, 134). Rekurrierend auf den Uranos-Mythos fordern sie auf: „Schau dir hingegen einmal an, was der Samen von Uranos alles hervorgebracht hat! Bedeutende Persönlichkeiten. Sowa hast du noch nicht gesehen! Hundert ungeschlachte Arme an den Achseln und, pro Person, fünfzig Häupter auf den Schultern!“ (TM V, 104/ 105). Mit böser Ironie wird dieser „Samen“ des Uranos als der in solcher Weise fruchtbare karikiert, dass er fortgewirkt hat bis hin zum nationalsozialistischen Wagner-Kult: „Man hat ihn nur austreuen müssen, den Samen, und aus. Die Reporter haben nur noch zu warten gebraucht, bis die Strahlenden, die Götter, [...] in ihren widerwärtig brennenden Kostümen ins Weihefestspielhaus geschritten sind“ (TM V, 105). Wenn das bandagierte „Wesen“ (das „deutsche Wesen“, an dem „die Welt genesen“ sollte?) seine „eifrige“ Stimme erhebt (aber es ist gar nicht seine Stimme, sondern die aus einem „altmodischen Kofferradio“: Wer spricht?), erzählt es den Mythos von Uranos und Gaia, den Mythos aller Opferungen, symbolischer, ritueller und historischer, neu, vermengt mit dem Mythos vom heldenhaften Odysseus – als eine Geschichte des Faktischen (also von allem, was der Fall -, „Phall“ - ist), mit dem Leitmotiv des Faktischen (in sechsfacher Wiederholung): „Das haben sie ja gesehen, meine Damen und Herren“ (TM V, 141). Und während die Geschichte der sportlich-zynischen Täter ertönt („Odysseus, den Fuß auf den Aushub der Grube gestellt, den linken Arm über den Oberschenkel gelegt, das Schwert, mit dem er die Schatten zurückhielt, in der Rechten [...]“, TM V, 141), erzählt „gleichzeitig“, „unbedingt auf Altgriechisch“ (wie Frauen erzählen, wie weibliches Schreiben funktioniert: unbeachtet, unverständlich-unverstanden) eine „zarte Frauenstimme“ aus der „Theogonie des Hesiod“ die Geschichte von Uranos und Gaia, also die Geschichte von Himmel und Erde: „Alle nämlich, die von Erde und Himmel stammten, waren schrecklich-gewaltige Kinder“ (TM V, 142). Deswegen waren sie Uranos, dem Himmelsgott, ein Gräuel, und er vernichtete sie, indem er sie „im Schoß der Erde“ verbarg, kaum dass sie geboren waren. Die Erdgöttin, Gaia, dadurch „im Inneren bedrängt“, stiftet ihre Kinder zum Vätermord an, den Kronos, einer der Titanen-Söhne, ausführt in der bekannten Weise: Mit der von der Mutter aus Erdmetallen geschmiedeten Sichel entmannt er den Vater und wirft sein Geschlecht ins Meer. Aus den „blutigen Tropfen“ empfängt Gaia und gebiert „die starken Erinnyen“ sowie auch „die Nymphen, die man auf der unendlichen Erde Melische, also Eschennymphen nennt“ (TM V, 143). Hier nun schließt sich der Kreis: Denn die drei (mit der Seherin Therese-Marlen) schreibenden Prinzessinnen-Priesterinnen-Königinnen-der-Schrift, die zu Beginn des Dramas (zu zweit) den Widder kastrieren („Nicht einmal, wenn wir eine Sichel dafür nehmen, wird etwas daraus“), die dann im zweiten Akt die Blutsuppe zubereiten und zu den Schatten bringen, alle drei also verkörpern auch die drei Erinnyen, „die rachedürstigen Launen der Dreifachen Göttin Demeter, die als Bestraferinnen der Sünder auch Erinnyen genannt wurden“; „Aischylos nannte die Furien ‚die Kinder der ewigen Nacht‘. Sophokles gab ihnen den Namen ‚Töchter der Erde und des Schattens‘. Im einzelnen hießen sie Tisiphone („die den Mord Rächende“), Megaira („die Neidische“) und Alekto („die Unablässige“)⁵⁷: Als solche entsprechen sie den Figuren Inge, Sylvia („ergo: die eine Wurzel des Neids auf die Freiheit der Männer“, TM V, 121) und Therese-Marlen. Und doch scheint es, als hätten sie sich von der Funktion der Rachegöttinnen verabschiedet zugunsten ihrer Funktion als Priesterinnen, die das Ritual des *pharmakos* vollziehen, und zwar in zweifacher Hinsicht. Auf der Hand-

⁵⁷ Walker, Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, a.a.O., S. 287

lungsebene tun sie es, indem sie den Widder „opfern“ und das „Opferblut“ bereiten, das überdeterminiert ist durch die unterschiedlichen Bedeutungen von Sühneopfer, Erlösungs-, Reinigungs- und Stellvertreteropfer: „Man hat die Gestalt des *pharmakos* mit einem Sündenbock (*bouc émissaire*) verglichen. Das Übel und das Draußen, die Austreibung des Übels, sein Ausschluß aus dem Körper (und aus) der Stadt sind die beiden Hauptbedeutungen der Gestalt und der rituellen Praxis“.⁵⁸ Als Schreibende, die der Wahrheit auf den „Grund“ gehen, die so zur Wahrheit der Täter und Opfer gleichermaßen wird, haben sie „Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigkeit“. Im *pharmakon* der *Schrift* (der *Schrift* als *pharmakon*, als Lebend-Totes, Heilmittel und Gift) wird aber diese „Befestigkeit“ aller Urteile wieder verflüssigt und verschoben, und das gilt auch für den Jelinekschen Text selbst. Von der „Reinigung vom Übel“ wird er zur „Reizung des Übels“: „Dem Leben entgegengesetzt, hat die Schrift – oder, wenn man so will, das *pharmakon* – nur die Verschiebung, ja die Reizung des Übels zur Folge.“⁵⁹ Wer mit seinem Schreiben den Schlaf des Vergessens stört, reizt das Übel der Vergangenheit und der Gegenwart gleichermaßen, sodass es „aufgeweckt“ („Aufwecken zwecklos“?, TM V, 107) und nicht „eingeweckt“ werde: „Beziehungsweise wenn ich den Gegenstand, die Wand, so beschreiben kann, daß man sich ein bisschen Denken abzwacken kann, als Zweck [...], nein, zum Einwecken. Da können wir uns selber einwecken gehen“ (TM V, 107). Der resignative Sprachgestus aber wird wiederum dadurch Lügen gestraft, dass für die Wahrheit-Wand gilt: „Man sieht [sie] nicht, aber man kommt nicht drüber hinweg und [sie] bereitet einem entsetzliche Qualen, das ist sehr wichtig“ (TM V, 112).

⁵⁸ Derrida, Jacques, *Dissemination*, a.a.O., S. 147

⁵⁹ Derrida, Jacques, *Dissemination*, a.a.O., S. 111