

## ZUR GEWALT DER BILDER IN JELINEKS *PRINZESSINNENDRAMEN*

Karl Ivan Solibakke

Heinrich Heine Universität Düsseldorf

### 1. EINLEITUNG

Die Theaterstücke in der Textserie *Der Tod und das Mädchen I-V*, die 2003 in einen Einzelband mit dem Untertitel *Prinzessinnendramen*<sup>1</sup> Eingang fanden, spiegeln die wichtigsten Diskursfelder und Themen wider, um die Elfriede Jelineks Werke seit dem Anfang der 80er Jahre kreisen. Hierzu zählen der Verfall kollektiver Werte und gemeinschaftlicher Sitten, die Auswirkungen erkenntniskritischer Desorientierung auf das kollektive Gedächtnis wie auch die Nachwirkungen struktureller, genderspezifischer und technologischer Gewalt.

Zu den Protagonistinnen der kurzen, aber ideenschweren Dramen gehören neben einer ins Mythische gehobenen Gestalt des 20. Jahrhunderts (Jackie Onassis) und zwei Ikonen des Literaturbetriebs (Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath) drei Märchenfiguren (Schneewittchen, Dornröschen und Rosamunde). Vordergründig setzen sie sich mit dem Misslingen weiblicher Lebensentwürfe auseinander, so wie diese in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, Ingeborg Bachmanns *Todesartenprojekt* und den Werken Sylvia Plaths hinterfragt werden.<sup>2</sup> Die Engführung der *Prinzessinnendramen* auf den genderspezifischen Essentialismus birgt jedoch die Gefahr in sich, ihr kulturkritisches Konfliktpotenzial nicht voll zur Geltung kommen zu lassen, erweist sich doch die Gewalt in Jelineks Textbildern als Kampfmittel gegen die Zwänge der Gesellschaftsordnung und deren vielfältige Unterdrückungsmechanismen.<sup>3</sup> Unverkennbar verwandeln die Bilder konventionelle und institutionalisierte Denkschemata in destruktive und hybride Figurationen, die ein poststrukturalistisches Erinnerungsarchiv inszenieren und ein umfangreiches Spektrum von Zeichenkonstellationen und Medienvorstellungen mobilisieren.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Jelinek sich des Konzepts des dialektischen Bildes von Walter Benjamin bedient, um mittels visueller und begrifflicher Konstellationen auf Allegorien kultureller Gewalt hinzuweisen. Das dialektische Bild kann aus dem Grund als kongeniales Modell für Jelineks Indienstnahme konfliktreicher Bildmomente gelten, weil in ihm, wie Benjamin suggeriert, die größtmögliche Pluralität von Zeit und Raum subsumiert

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2003.

<sup>2</sup> Vgl. Schmidjell, Christine: „Marlen Haushofer: *Die Wand*.“ In: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003. S. 16 f.

<sup>3</sup> Vgl. Beuker, Brechtje: „Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von *Bambiland*.“ In: *Modern Austrian Literature* 3/4 (2006). Vol. 39. S. 57-71.

ist.<sup>4</sup> Die Autorin folgt ähnlichen Erkenntniszielen und legt so in der Überformung des Dargestellten durch das Medium der Darstellung den Blick frei auf eine Brechung zwischen Inhalt und Aussageform des Bildbestands. Hier zeigt sich: Jelineks Bild- und Zeichenformationen, die erst in der Differenz zwischen den Objekten der Rede und deren Übertragungsmedien – Sprachzeichen, Bild, Klang oder Gestus – Sinn ergeben, beruhen auf stark veränderten Wahrnehmungs- und Erinnerungsmodi. Ihre Zeichenbestände gleichen einem Depot, aus dem teils althergebrachte, teils zeitgemäße Erinnerungsfiguren geschöpft werden und in das immer mehr Andenken eingespeist werden: darunter Formen der Mode sowie der Zeiterscheinung, Mediendiskurse, Sexualität, Massenunterhaltung und in der Folge auch die Abfallprodukte, die das Überhandnehmen der Warenwirtschaft zurücklässt. Über die Beschäftigung mit weiblichen Lebensentwürfen hinaus setzen Jelineks postdramatische Textflächen<sup>5</sup> die Kerngedanken der europäischen Ideengeschichte und die Grundwerte des kulturellen Gedächtnisses einem radikalen Dekonstruktionsverfahren aus. Indem die *Prinzessinnendramen* auf Text-Artefakte und Topoi der abendländischen Erinnerungskultur rekurren und diesen zeitgemäße Erkenntnisfragen unterwerfen, wird eine Sprengung jenes Zeichenarchivs erzielt, dessen mythische Sinnbilder und archaische Spuren bis in die unmittelbare Gegenwart tradiert werden.

Jelineks zersetzender Umgang mit dem klassischen Zeichenarsenal ist dem vierten Drama *Jackie* am eindeutigsten abzulesen. In diesem Stück stellt die Autorin die abendländische Rhetorik auf den Kopf, indem sie argumentiert, dass es nicht die reale Außenwelt ist, die der kollektiven Wahrnehmung zugrunde liegt und damit das Material für die Zeichen liefert, sondern dass die vom Tode legitimierten Bilder den Ursprung für die Zeichenordnung und die kulturelle Erinnerung bilden. In diesem Zusammenhang macht Jackie auf die Wirksamkeit des Gedächtnisses aufmerksam, wenn sie bemerkt: „Mein Mann verschwand und blieb als ewige Narbe einer Wunde bestehen, mit einem ewigen Licht versehen, damit man uns nicht vergisst.“ (TM IV 70) An diese Aussage anknüpfend, hebt der erste Abschnitt hervor, dass der ermordete John Fitzgerald Kennedy als Signifikat fungiert, das seiner noch jungen Witwe erinnerungskulturelle Signifikanz zuweist. Hierfür liefert Ludwig Wittgensteins Vorstellung von einer verhüllten Zeichensubstanz, in der der entblößte Körper des Gedanken hinter dem Kleid der Sprache verschwindet, eine wichtige Denkanregung. Der darauffolgende Teil untersucht Jelineks Verwendung von Schockwirkungen, die sich im Schwellenraum zwischen Traum und Erwachen befinden und mit dem Begehren nach einer brutalen ‚Zertrümmerung der Aura‘ gekontert werden. Als Quelle der in die inneren Texturen der abendländischen Zeichenverhältnisse eingelassenen Gewalt bildet die Sprache den Mittelpunkt der letzten beiden Abschnitte. Mit dem Zitat aus Hesiods *Theogonie* am Ende des fünften Stücks *Die Wand* zeichnet sich einer der Gründungstexte des westlichen Gedächtnisses auf einer virtuellen und sprachperformativen Projektionswand ab, auf der nicht zufällig, sondern bewusst die ‚Leitdiskurse‘ des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit den Ursprüngen europäischer Denkstrukturen zur Konvergenz gebracht werden.

## **2. JACKIE: BILD UND SCHRIFT, RHETORIK UND REDE**

Jackie Onassis, deren Krebstod im Jahr 1994 die Erinnerung an das erstarrte, ‚einbetonierte‘ Image der unbeugsamen Mutter zweier Kleinkinder überschattet, tritt als Schwerkranke auf, die ihre vielen Toten hinter sich herschleift „*wie beim Tauziehen*“ (TM IV 65). In der

---

<sup>4</sup> Vgl. Solibakke, Karl: „Das Dialektische Bild Walter Benjamins: Genese und Morphologie einer Konfiguration.“ In: *Vorschein* 25/26. Jahrbuch der Ernst-Bloch-Assoziation. Hg. von Doris Zeilinger. Nürnberg: Antago 2006. S. 175-190.

<sup>5</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thiess: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

unmittelbaren Nachfolge des Attentats in Dallas war die fotogene Präsidentenwitwe zur Pathosformel für eine traumatisierte Nation geworden, die angesichts der Ermordung ihres Staatsoberhauptes Halt und Trost suchte. Auffallend am assoziativen Redestrom der Protagonistin ist die Divergenz zwischen der *Persona* der einst geschätzten „Gebiet[er]in der Öffentlichkeit“ (TM IV 88) und der nie abreißen Kette der Unglücksbilder, die die Inszenierung der Herrschaft Lügen strafen. Während Jackie sich einerseits als verletzbares „Kind in der Frau“ (TM IV 66) bezeichnet, wird sie andererseits zur unantastbaren „Kostbarkeit“ (TM IV 68) und zum Marienwunder (TM IV 67) stilisiert, um ihre privilegierte Stellung in der kollektiven Erinnerung zu pointieren. Doch erweist sie sich indessen als eine aus dem dunklen Raum hervortretende Überlebende, als eine Untote, die alles Licht und Dasein absorbiert. Damit umschreibt Jelinek die äußersten Gegenpole eines dialektischen Bildes, in das die antithetische Thematik der Textserie ausdrücklich mündet. Trifft das *Mädchen*, das Jackie im Inneren zu sein vorgibt, mit der Vorstellung des *Todes* zusammen, so wird nicht nur einer der beliebtesten Stoffe der Überlieferung zitiert, sondern die Überlebende verwandelt sich in eine in die Unterwelt führende Hermesgestalt, die den privaten und kollektiven Totentanz auf die Spitze treibt: „Alle tot, alle tot, das ist halt einfach meine Welt, der Tod.“ (TM IV 89)

Selbst der Körper der lichtscheuen Untoten, die sich als Vampir (TM IV 96) ausgibt, verschwindet hinter die Fassade ihrer Medienwirksamkeit und bedarf deshalb einer exquisiten Verhüllung, um für ihr Publikum sicht- und lesbar zu sein. In dieser Überblendung von Verkleidung und Seinsformen, Bild und Sprache werden rhetorische Fragestellungen evident, die sich möglicherweise an Ludwig Wittgensteins Ausführungen zur Dialektik des Zeichencharakters anschließen und den zum Körpergestell abgewerteten und verborgenen Gedanken mithilfe des Sprachkleids aufspüren. Wittgenstein beschreibt die Verkleidung des Gedankens durch seine Verhüllung wie folgt:

Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, dass man nach der äußeren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist, als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.<sup>6</sup>

Bei Wittgenstein kaschiert die äußere Form des Sprachgewands den verkleideten Gedanken, jedoch so, dass der substanzielle Unterschied zwischen Zweck und Form des verhüllten Körpers und des sichtbaren Kleides noch erkennbar zu sein scheint. Bei Jelinek hingegen verdeckt die Verkleidung den Gedanken, indem sie ihn nicht nur gewaltsam usurpiert, sondern auch die Ursprünge der Zeichenverhältnisse auszehrt. Im Gegensatz zu Wittgenstein zielt Jelinek darauf hin, den Denkanstoß durch die Verkleidung zu verschleiern und das Verhüllende zum Kern und Zielpunkt der öffentlichen Rede zu machen. An Jackies Inszenierungen kann man deshalb die „Geburt des Künstlichen“ (TM IV 92) bewundern, weil ihre Kleidung, die sie vor dem Nichts schützt, dem die Natur sich beugt, die Schattenrisse ihres Daseins erzeugt: „Ich bin das Kleid [...], nein, das Kleid ist mehr als ich, es ist größer, es geht nie in meiner Gestalt auf, es behauptet sich tapfer gegen mich, und es bleibt auf ewig in der Erinnerung der Menschen.“ (TM IV 80)

An die Bedingungen menschlicher Erinnerung schließt sich nahtlos die Frage nach der Tradierbarkeit der Kulturformen an, die nicht mehr sprachlich, sondern in visueller Prägung vorkommen und nunmehr äußerlich kommentiert, jedoch nicht von innen heraus reflektiert werden. Laut Jelinek gerinnen die multiplen Verhüllungen zu ewigen Bildern und begründen eine neue Schrift der Herrschaft, mit der die rhetorischen „Grundlinien“ (TM IV 76 f.) modelliert werden, deren sich die Obrigkeit bemächtigt, um ihre Macht innerhalb des Kollektivs zu behaupten. Aus dem Blickfeld verschwindet die geistige Arbeit, die den Sinn der Sprache stiftet, ihr Tiefenwirkung zuspricht und die widerstandsfähigen Konturen

---

<sup>6</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 30.

abrufbarer Zeichenordnungen liefert. Abgelöst werden die Sprachzeichen von ihrer signifikativen Funktion mit dem Effekt, dass nur noch belangloser „Zierat“ (TM IV 77) und unbelebte Abbilder die Befehlsgewalt über die Erinnerungsprozesse beanspruchen.

Jelinek macht auf die Symbolkraft des Präsidentenmordes in Dallas aufmerksam, indem sie mit der Bezugnahme auf seinen gewaltsamen Tod den Blick auf die Leere der verhüllten Zeichenordnungen schärft. Wenn die Geistesarbeit sich nach traditionellen Vorstellungen zunächst im Gehirn entfaltet, wenn die sich formierenden Gedanken erst im Sprachgebrauch verbindlich werden und wenn diese durch ihre Einkleidung in rhetorische Mittel sowie den Übergang in das Schriftmedium Überzeugungskraft und Festigkeit erlangen, dann ist es Jelineks Anliegen, diesen kognitiven Aufbau zu konterkarieren. Denn die vermeintliche Entstehungsstätte des Gedankens, das Gehirn, klebt nun als menschliches Gewebepartikel an der Außenseite des Kostüms, das Jackie am Tag des Attentats in Dallas getragen hat. Diese Hülle rückt nun zum zeitlosen Denkbild auf: Tausendfach abgeleuchtet und dank medialer Vervielfältigung mit einer unheimlichen Aura ausgestattet, erweist sich das Abbild des Kleids als Signifikat für den gewaltsamen Tod und zugleich als Allegorie für die Unvergänglichkeit des Abgebildeten gegenüber der Verwundbarkeit des Körpers.

Jelineks Ziel ist es, neben dem Hinweis auf die Zirkularität gegenwärtiger und vergangener Zeichenordnungen die Rhetorik der dialektischen Bilder in den Blick zu heben, die dem Gedächtnisbestand widersprüchliche Geltungswerte zuweisen. Wie die Gehirnfetzen Kennedys legen die zertrümmerten Denkbilder, die dem Unbewussten entspringen und auf kollektive Traumata verweisen, die latente Gewalt des postmodernen Gedächtnisses frei. Außerdem reflektieren die Risse und Defekte dieser Bilder die historischen Schichten, die den Phänomenen eingeschrieben sind und der Rhetorik des historischen Materialismus entsprechen. Jelineks Erkenntnisziele liegen in der Abwandlung des Dargestellten in dessen Materialität und Medialität, um den fließenden Übergang zwischen Bildinhalt, Aussageform und Erinnerungsfigur aufzudecken. Demzufolge sind sie mit dem enthüllenden Vorgang zu vergleichen, die dem zunächst zusammengerollten und erst nach und nach auszuwickelnden Strumpf in Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* zukommen. „Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes“ konvergieren hier, um die Wahrheit „aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche‘ zieht“<sup>7</sup>.

Die methodische Nähe Jelineks zu Wittgenstein wie auch zu Benjamin besteht darin, auf das Verhältnis von Signifikanz und Signifikat, Ausdruck und Erscheinung hinzuweisen, um aus Verborgenen und Entstelltem eine Deutungskraft für das kulturelle Gedächtnis zu gewinnen. Diese Form des Gedenkens sucht Randständiges auf, dessen Jelineks an der Peripherie des Seienden agierende Geister und Vampire sich gewaltsam bemächtigen, um es zu Fixpunkten der Gesellschaftskritik zu machen. Gleichsam rücken die verhüllten bzw. noch zu enthüllenden Zeichenformationen Erinnerungsmodi in den Fokus, die beschädigtes Material zu Übertragungsmedien und mnemonischen Sinnträgern aufwerten. So verhalten sich Jelineks Bildervorräte wie Abfalleimer, in denen die Überbleibsel der Semiose abgelagert sind und zerlumpte Zeichenreste wie in einem kollektiven Alptraum umherschlingern.

---

<sup>7</sup> Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 58.

### 3. KUNST UND KOMMERZ IM ZEICHEN VON TRAUM UND ERWACHEN

Das Gleichgewicht zwischen Signifikanz und Signifikat, Ausdruck und Erscheinung kann in dem Augenblick als gestört gelten, in dem die visuellen Medien – vornehmlich durch ihren Beschleunigungseffekt – einen Wandel der Erinnerungsprozesse auslösen. Bereits im 19. Jahrhundert ‚überholt‘ die Photographie das Gemälde. Ihre im Vergleich zum gemalten Bild einfache Herstellungsprozedur zertrümmert jeden Schein, der in die handwerkliche Bearbeitung der Malfläche eingeht. Laut Benjamin gilt die Wahrnehmungstiefe der Photographie deshalb als defizitär, weil sie wenig Raum für die Phantasie des Betrachters zulasse, der den ‚verborgenen Mehrwert‘ in der Erscheinung ausloten soll. Geschichtsbewusst führt Benjamin den Verlust der Aura auf den Wandel der Sehweise im Zuge der technischen Reproduktionsmöglichkeiten zurück. Gleichwohl räumt er ein, dass infolge der Zunahme der Reproduktion ein kreativer Denkraum entstehe, in dem die Anschauung des Einmaligen grenzenlose Geltung erlangen könne.

Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. [...] Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken als auch für die Anschauung.<sup>8</sup>

Der Übergang zu neuen Wahrnehmungsmodi, auf die Jelineks Texte nun in Weiterführung Benjamins mit immer neuen Raffinessen abzielen, bewirkt, dass die Bilder den Anblick ihres Betrachters nicht mehr unbeschadet überstehen. Wegen der ‚Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle‘ verringert sich der Abstand zwischen Betrachter und Bild. Wird damit die Aura zunächst zertrümmert, so gibt es Anzeichen dafür, dass sie an anderer Stelle in der Apperzeption des Gegenstandes wiederhergestellt wird. Unabhängig davon erweist sich das für die Massen bestimmte Bild als Signifikat, das eine schier endlose Signifikantenkette hinter sich herschleift – gleich der Präsidentenwitwe, die während ihres Monologs die Reihe ihrer Toten hinter sich her zerrt. Erkennbar versucht Jelinek, ihre versprengten Bilder so anzulegen, dass ihnen eine Art Aura zugewiesen wird, die allerdings im nächsten Augenblick entweder infolge einer nachdrücklichen Schockabwehr seitens des Betrachters verneint oder mittels Zersprengung der inneren Zeichenverhältnisse destruiert wird.

Laut Benjamin macht sich der Schock insbesondere in der Jetztzeit bemerkbar, weil in dieser die Vergangenheit als Traumbereich und die Gegenwart in ihrer defizitären Qualität widersprüchliche Profile aufweisen. Jelinek greift diese These auf und markiert im zweiten Stück *Dornröschen* jene Schwelle zwischen Traum und Wachen, in der Raum und Zeit ihre höchste Wahrheitspotenz beanspruchen. ‚Mein Dasein ist Schlaf‘ (TM II 27) behauptet Dornröschen, die in einer ‚zeitlosen Ewigkeit‘ (TM II 33) verharrt, bis der Prinz erscheint, um sie mit seinem Kuss in die Jetztzeit zu befördern. ‚Ich war in der Ewigkeit, werde plötzlich geschmissen in die Zeitlichkeit‘ (TM II 34), klagt die Märchenfigur, die nicht nur am Ende des Dramas unter dem Schock eines Lebensmittelskandals leidet, sondern sich auch gegen die Macht des Prinzen zur Wehr setzen muss, der ihr anvertraut: ‚Ihr Sein ereignet sich jetzt, da ich es Ihnen ausgehändigt habe.‘ (Ebd.) Damit überschreiben die Verfallserscheinungen der Jetztzeit die Bedeutungsinhalte vergangener Bildmomente, während die soziale Integrität und ökonomische Stabilität der Massengesellschaft wie auch die Durchmechanisierung postmoderner Lebensbedingungen sich als äußerst bedrohlich erweisen. Folgt Jelinek Benjamins kulturkritischen Erkenntnisabsichten, so steigert sich in ihrem Werk die ökologische Gefährdung des Menschen und seiner Lebenswelt, wobei die Allegorien von verseuchter Natur und todbringender Bodenkultur bis in die Fundamente der

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 379.

menschlichen Nahrungskette verlagert werden. „Da will man etwas Gutes aus dem Supermarktregal fürs Mittagessen holen, und wer spricht uns ganz ungeniert an? Der Tod. Der Tod im Gemüse, der Tod im Fisch, der Tod im Obst.“ (TM IV 86)

Wie vor ihr Benjamin oder Baudelaire, gelingt es Jelinek in ihren besten Texten, die gewaltsame Zertrümmerung natürlicher und kultureller Werte zu vergegenwärtigen, indem ein textuell inszeniertes „Zusammenspiel von Anklängen, Gerüchen und Farben“<sup>9</sup> den Schock einleitet. Dieser setzt allerdings den Rückblick auf längst vergessene Kulturmomente und die Vorwegnahme hybrider Zeichenkonstellationen voraus, die die neuen Wahrnehmungsmodi entfesseln und in denen das kollektive Gedächtnis in das Gespenst kultureller Verwesung übergeht. So ist es dieser von innen gesteuerte ‚Destruktionstrieb‘ in Jelineks Textbildern, der ihren Sprachgebrauch in eine Ästhetik der Gewalt und Todesverfallenheit rückt. Die Gewissheit des Überschreitens aller ästhetischen Horizonte zur Vernichtung des Zeichens bestätigt sich im Schlussteil des zweiten Prinzessinnendramas, wenn der Prinz Dornröschen verkündet:

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. [...] Wir haben es jetzt aber immerhin geschafft, uns von unseren Körpern zu lösen und trotzdem nicht tot zu sein. (TM II 38)

Die Autorin entwickelt damit einen eigenen Bildraum struktureller Gewalt, in dem der Sexualtrieb und die Antagonismen zwischen Generationen und Geschlechtern mit den Ausdrucksformen realer und fiktiver Gewaltanwendung zusammentreffen und ihre Zuspitzung erfahren. Gleichwohl setzt dieses Projekt von Gewalt und Gegengewalt in den Zeichen voraus, dass der Textkörper zur Zeichenmasse mutiert, die innerlich zerbröselt.<sup>10</sup> Selbst die elementarsten Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses – Liebe, Leben, Leid und Tod – erfahren eine krisenhafte Gefahr. Folglich bekriegen sich Jelineks Untote und Vampire, die wegen ihrer Scheinlebendigkeit den leiblichen Begierden enthoben sein müssen, um der Maxime Rechnung zu tragen, dass der ureigenste Anlass für Gewalt in der Sprachschöpfung oder im Schreibakt liegt.<sup>11</sup>

Die Liebe tönt und tröstet, falls sie erwidert wird, ansonsten nur: Grund zu neuer Unruhe und Schwierigkeit beim Schreiben, dann wird die Liebe wortreich bestritten, von irgendwas muß man ja seinen Lebensunterhalt bestreiten, wenn es sonst keine Unterhaltung gibt. Bestritten, notfalls sogar von einer Wand, von der einem nichts zurückkommt. Vor allem, wenn sie durchsichtig ist. (TM V 112)

Jelinek deutet hier an, dass der Drang zum Diskurs den Abbruch der Liebe erfordert, damit diese in einem individuellen Schreibakt vehement beklagt und „wortreich bestritten“ werden kann. Dadurch gestattet die Autorin der weiblichen Sexualität keine Erfüllung mehr, zumal die Zusammenkunft der Geschlechter nur noch den Trieb zum weiblichen Schreiben gewaltsam unterdrückt. Ein Verlangen geht von der weiblichen Seite aus, das nicht mehr auf den Vollzug des Geschlechtstriebes bedacht ist, sondern sich die Aufgabe stellt, mit immer heftigerer Kraftentfaltung die Topoi der abendländischen Kultur neu zu beschriften. Ausdrücklich lehnt sich das weibliche Schreiben – als *écriture féminine* anzusehen – gegen die männliche Verfügungsgewalt über die Archive der Erinnerungskultur auf. Jedoch nimmt

<sup>9</sup> Fürnkäs, Josef: „Aura.“ In: Opitz, Martin u. Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 135.

<sup>10</sup> Vgl. Lücke, Bärbel: „Denkbewegungen, Schreibbewegungen, Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I-III*.“ In: Gruber, Bettina u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005. S. 107-136, hier S. 111 f.

<sup>11</sup> Vgl. Lücke, Bärbel: „Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*.“ In: *Literatur für Leser* 1 (2004). 27. Jg. S. 22-41.

diese weibliche Gegenmacht die Form des Traumgebildes oder Simulacrum an, weil ihre Wortfluten aus einem instabilen Zeichenarchiv geschöpft werden und nur noch rissige oder beschädigte Textbilder generieren.

#### 4. MACHT UND GEWALT: *TEMA CON VARIAZIONI*

Die generationsbedingte, genderbezogene und psychosoziale Gewalt, die Jelinek in der Sprache des kulturellen Gedächtnisses verortet, beruht vorwiegend auf miteinander unvereinbaren Schichten historischer und visueller Zeichen. Jelineks Texte erweisen sich insofern als in der stilistischen Nachfolge Kafkas stehend, als sie die Fixierung des kulturellen Gedächtnisses auf die Sprach- und Diskursmaschinerie zurückführt, die eine zentrale Rolle in Giorgio Agambens Deutung von *In der Strafkolonie* spielt. Dort heißt es in der *Idee der Sprache II*, die Ingeborg Bachmann gewidmet ist: „Kafkas Legende [...] wird um vieles klarer, wenn man begreift, daß der Folterapparat, der von dem früheren Kommandanten erfunden wurde, in Wirklichkeit die Sprache ist.“<sup>12</sup> Dieses Ringen um die Macht über die todbringende Sprache bestätigt sich in *Tod und das Mädchen III*, wenn die Schriftstellerin Rosamunde und ihr Liebhaber Fulvio sich einen Streit über die Redegewalt liefern:

Ein Fest ist immer da, das uns ruft. So, Rosamunde. Danach ist ihre Zunge die Rede nicht wert, die sie so lose geführt hat. Alles nur Show. Die Zunge schneid ich dir ab, und wo ist jetzt das Wort? Siehst du, weg ist es! Das Wort wird jetzt ganz bestimmt nicht mehr so schlimm sein, wie du es erzogen hast. Es ist nun nichts als ein lästiger Eingeladener, der nicht gehen will. (TM III 53)

Im Kampf der Liebenden bemisst sich die Kriegskunst nach *seiner* Macht, *ihre* Rede zu beseitigen, was darin gipfelt, dass Fulvio Rosamundes Zunge herauszuschneiden begehrt, um sich ihren Schuldzuweisungen zu entziehen. Damit verwandelt sich der ‚rosige Mund‘ der Titelheldin in eine Blutspur, die die Verwundbarkeit des gesprochenen Wortes symbolisiert und dieses den Schriftzeichen gegenüberstellt, die als Gedächtnismedium der bedrohten Schriftstellerin noch verbleiben. Deutlich hebt das Mittelstück in der Serie die Opferposition der Schriftstellerin hervor, deren Artikulationsvermögen zur Bedeutungslosigkeit, zur Leerstelle im inneren Kern der Zeichen verkommt: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts.“ (TM III 61) Damit sagt das Schicksal Rosamundes aus: Es geht nicht ohne Verstümmelungen ab, wenn an die Stelle des lebendigen Sprechens ein stummer Text tritt.

Neben der Ächtung der weiblichen Stimme erhärten die Beschäftigung mit einer als weibliche Opposition gegen die patriarchalischen Denk- und Erkenntnisstrukturen zu verstehenden *écriture féminine*<sup>13</sup>, der Wassertod der Protagonistin sowie das Kommen und Gehen multipler Lebenspartner den Eindruck, dass dieses Stück als Kontrafaktur zu Ingeborg Bachmanns monologischer Erzählung *Undine geht* gelesen werden kann. Des Weiteren lässt sich die subtile Verzahnung der Prinzessinnendramen daran bemessen, wie Jelinek in *Rosamunde* auf das Verhängnis Mary Jo Kopechnes in *Jackie* anspielt, deren noch unaufgeklärter Unfalltod am 18.07.1969 allen Ambitionen Edward Kennedys auf das amerikanische Präsidentenamt ein jähes Ende bereitet: „Der arme kleine blonde Fisch blieb zurück, unten, Mary Jo. [...] Dann war es aus mit den Karrieren in der Familie.“ (TM IV 69)

Nicht nur speisen sich Jelineks Darstellungen vom Zwang gegen Frauen aus dem gesamten Spektrum abendländischer Textartefakte und Bildtraditionen, sondern sie bündeln auch disparates Zeichenmaterial in komplexen Konstellationen, die mit dem Verfahren der ‚Telescopage‘ korrelieren, das Benjamin im Konvolut der *Passagenarbeit* erwähnt:

<sup>12</sup> Agamben, Giorgio: *Die Idee der Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 121.

<sup>13</sup> Vgl. Kafitz, Dieter: *Literaturtheorien in der textanalytischen Praxis*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S. 79 f.

„Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“<sup>14</sup>. Kontrastiv zur Montage ist die Telescopage mit sowohl zeitlichen als auch räumlichen Palimpsestballungen in Verbindung zu bringen, die gleich einer Massenkarambolage auf der Autobahn die Konstituenten des Zeichenmaterials ineinander eingekleimt zurücklassen. Da diese ‚Zusammenstöße‘ unvorhergesehene Bedeutungsparameter stiften, dienen Jelineks Neologismen sowie ihre Satzverwerfungen und semantischen ‚Kalauer‘ einem kulturkritischen Kalkül, das sich ebenfalls an die Demontage der klassischen Ontologie in Heideggers *Sein und Zeit* anlehnt.

Im Hinblick auf ihren skeptischen Umgang mit dem Kulturerbe bedient sich Jelinek des Seins-zum-Tode aus Heideggers Philosophie und präsentiert Schneewittchen in *Tod und das Mädchen I* als eine im Wald Verirrte, die vergeblich nach den drei Kategorien der platonischen Schönheitslehre sucht: nach dem Wahren, Schönen und Guten. Als Opfer des von ihrer Stiefmutter verhängten Bannes ist die Märchenfigur ebenfalls dem Jäger ausgeliefert, der emblematisch für die Todesgewalt gegen alle Naturwesen steht, zu denen auch das vermisste Mädchen gehört. Damit erfahren bürgerliche Illusionen von der beschützenden Elternschaft ihre unmittelbare Rücknahme, da hier Stiefmutter und Jäger Täterpositionen gegenüber der phantasiereichen Tochter einnehmen. Schicksalhaft teilt der Jäger Schneewittchen die schlichte Wahrheit mit, die von kultischen sowie kulturellen Mutmaßungen bezüglich der Ausnahmeverstellung des Todesmoments überdeckt scheint: nämlich dass der Tod das Aussetzen aller Temporalität bedeute und nicht das Eingehen in einen besseren Seinszustand. Analog kommentieren die Sieben Zwerge, die nicht zufällig die sieben Formen der Wahrheitsfindung in der *Nikomachischen Ethik* versinnbildlichen<sup>15</sup>, Schneewittchens Unvermögen, die platonischen Kategorien im Märchenwald zu verorten. Sie weisen darauf hin, dass ihr, der Guten und Schönen, der Sinn für Zeit und Raum abgeht:

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. Sie kann die Berge meilenweit verfehlen, auch wenns sieben Stück davon gibt. Die Berge waren, wo sie schon immer waren, bloß die Schönheit war leider am falschen Ort. (TM I 24)

Jelineks Ironie mag hier als ein Hinweis auf die Dialektik zwischen der Natur als Erscheinungsbild für die Außenwelt und den ideellen Triebkräften gedeutet werden, die das Ausscheren der menschlichen Phantasie anstiften. Infolge der Einbildungskraft entstehen zum einen die Überzeugung, mittels des Glaubens „Berge versetzen“ zu können, und zum anderen das Begehren, die Welt dank einer Überfülle von Zeichenordnungen zu unterjochen. Zweifellos wird Schneewittchen zum Opfer der Machtverschiebungen innerhalb der Zeichenordnungen, zumal sie selbst eine ideelle Schönheit verkörpert, die Wanderkarten nicht entziffern und den dialektischen Bildern nicht auf die Spur kommen kann, in denen kulturelle Ausformungen und sinnliche Regungen ihren innerweltlichen Bezug zueinander finden.

## 5. HYBRIDITÄT UND DIE TRANSFORMATION DER WAHRNEHMUNG

Die Veränderungen der Apperzeption, denen Jelineks postmoderne Textbilder zugrunde liegen, sind mit den Transformationen zu vergleichen, die in den technologischen Medien im

<sup>14</sup> Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 588.

<sup>15</sup> Im dritten Kapitel des sechsten Buches der *Nikomachischen Ethik* führt Aristoteles sieben Möglichkeiten der Wahrheitsfindung auf, allerdings führen nur fünf – *Kunst, Wissenschaft, Klugheit, Weisheit* und *Verstand* – zum Erfolg, während *Vermutung* und *Meinung* als fehlerhaft gelten. Kommt Schneewittchen an exponierter Stelle in Jelineks *Die Klavierspielerin* vor, so ist in diesem ersten Prinzessinnendrama möglicherweise auch eine versteckte Anspielung auf die letzten Abschnitte von Bachmanns 1961 erschienener Erzählung „Ein Wildermuth“ zu sehen, in der die Märchenfigur zum beiläufigen Symbol für das Misslingen der Wahrheit in der Rechtsprechung wird.

20. Jahrhundert festgestellt werden.<sup>16</sup> Auf Grund der zunehmenden Mediatisierung der Datenströme liegt eine schier beliebige Verfügbarkeit von Bildern, Klängen und Schriften vor, die das Auge kaum bewältigen kann und die Sinne überfordert. Beobachterinstanzen sind dazu angehalten, sich bestimmter Modi der Perspektivierung von Welt zu bedienen, die nicht nur von der Stofflichkeit der Zeichenverhältnisse losgelöst sind, sondern auch nicht mehr auf einen natürlichen Ursprung verweisen und Realitätsbezüge vorspiegeln. Zum Teil gleicht diese Wahrnehmung der transgressiven Optik, die Benjamin als ‚profane Illumination‘ in den kulturellen Räumen konstatiert und die man in den Texten Baudelaires bewundern kann. Dieser Abwandlung der Sehverhältnisse folgen ‚ästhetische‘ Wahrnehmungsregeln, die sich analog zur technologischen Evolution der Medienverhältnisse unentwegt Paradigmenwechsel vorschreiben.

Jelineks hybride Textbilder sind im Hinblick auf die Wahrnehmungskategorien, die auf einem unendlichen Spiel von Signifikanzen beruhen, Ausdrucksformen dieses Wandels. Ihr flexibler Umgang mit den Textkonstituenten bestätigt sich insbesondere in der Metonymisierung der Ausdrucksmittel, die sich von traditionellen Sprach- und Schriftzeichen über visuelle und auditive Codes bis hin zu Erfahrungsinhalten aus der Unterhaltungskultur und den Massenmedien verschieben. Angesichts der gleitenden Zeichenordnungen eröffnet die Autorin Bedeutungsräume, die den Textbildern schockierende Aussagewerte zuweisen oder die seit längerem festgeschriebenen Zeichenwerte von ihrem Standort im Archiv vertreiben. Die Überschreibung der inneren Texturen der Zeichen, in die aktuelle Sinneseindrücke sowie traditionelle Erinnerungsmomente eingearbeitet sind, heben auch neue Erkenntnisstrukturen hervor, die entweder mit Stereotypen oder Kitsch korreliert werden. Insofern erweisen sich Stereotypen in den Werken Jelineks als Zeicheneinsätze, die sich auf der Oberfläche eindimensional geben, jedoch unterhalb der Oberfläche fundamentale Aussagen zur gesellschaftlichen Gewalt oder zum Kalkül erinnerungskultureller Zwänge verbergen.

Vielfach führen Jelineks Parodien Zeichenkonstellationen vor, die sich auf den Leser schockartig verfremdend und zugleich erzieherisch auswirken. Werden diese Zeichenkonstellationen als Agglomeration gesprengter Ideentrümmer wahrgenommen, so machen sich die tiefliegenden Schichten der individuellen Erinnerung als hybride und – dank der fortwährenden Zirkulation der Signifikanten – in sich kreisende Diskursflächen bemerkbar, die mit der Macht des kollektiven Gedächtnismonopols verstrickt sind. Speziell die entstellten *Images* der Gegenwart schreiben sich in die Vergangenheit ein. Deshalb gelten Ablagerungen im kulturellen Gedächtnis als Allegorien für den Tod der Bedeutung sowie das Unheil einer sinnentleerten Überlieferung. Als Reminiszenzen gehören die Rückstände zur Phantasmagorie, weil Jelinek es zum Erkenntnisprogramm macht, nicht zusammenhängende Raumkonfigurationen und nicht kohärente Zeitschichten mittels hybrider Denkfiguren in den Blick zu heben.

Aus dieser Perspektive gesehen, lassen sich Jelineks widersprüchliche Sprachzeichen in *Technocodes* transformieren, die sich unmittelbar an das kritische Potenzial der dialektischen Bilder anschließen. Von Vilém Flusser in seinen theoretischen Schriften vorgestellt<sup>17</sup>, sind *Technocodes* heterogene Zeichenordnungen, die auf eine geteilte Leinwand projiziert werden und dort als gespaltene *Images* aufstrahlen, die verzernte Aussagen nach sich ziehen. Zwar impliziert dieses Modell, dass die Zeichenkonstituenten dieselbe Oberfläche teilen, doch erfolgt eine Abspaltung der Referenten von ihren Abbildern, so dass die Signifikanten frei

---

<sup>16</sup> Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 53-90.

<sup>17</sup> Vgl. Schöttker, Detlev (Hg.): *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*. Stuttgart: UTB 1999. S. 194-199.

zirkulieren. Dadurch strukturiert sich die Wahrnehmungsfläche des Textes – oder gestaltet sich zumindest die durch sie erzeugte Textperformanz – zur rissigen Erkenntnismauer.

Du hast Dir das etwas zu allgemein vorgestellt, aber du hast es nicht begriffen. Und du hast es nicht auf den Begriff bringen können und du hast den Begriff nicht auf den Punkt bringen können, und jetzt ist der Punkt zu einer Wand vor deinem Kopf geworden, und nicht einmal die kannst du sehen! (TM V 119)

Wegen der Widerstände gegen die herkömmlichen Zeichenverhältnisse sehen sich diese häufig der Gefahr der Selbstzerstückelung und des Unsichtbarwerdens ausgesetzt, wie das fünfte Drama in der Serie deutlich zum Ausdruck bringt. Weil Jelineks stereotype Textbilder sich von festlegbaren Signifikaten abwenden und überdies unendliche Zeichenassoziationen<sup>18</sup> provozieren, wirken sie subversiv auf alle mimetischen Abbildungsverhältnisse. Entweder als dialektische Bilder oder als *Technocodes* dekodierbar, bilden hybride Zeichenformationen Archive, deren Trümmer vollständig abgemessen werden müssen, bis sich ein temporärer Sinn einstellt, der alsbald der Zersetzung anheim gegeben wird.

Jelineks Texte gestalten sich so zu Kampffeldern, auf denen der Leser gewaltsam gegen das Zeichenmaterial vorgeht, um sich den Weg zum Erkenntnisziel zu bahnen. Gleich Jackie, deren zeitloses Witwenbild sich zum erinnerungskulturellen Vampir wandelt, und Schneewittchen, die auf der Suche nach dem Wahren, Schönen und Guten den Weg verfehlt, begegnen sich Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath an einer unsichtbaren Wand, die die Erkenntnis- und Sprachgrenze der abendländischen Ideengeschichte symbolisiert. Tragischerweise muss das auf dieser Wand vernommene Orakel als Rätsel erscheinen, das die Allwissenheit der lebendigen Toten dem Autismus der toten Lebenden gegenüberstellt.

Wem ihr jetzt erlaubt der abgeschiedenen Toten, sich dem Blut zu nahn, der wird euch auch Wahres erzählen. Aber wem ihr es verwehrt, der wird stillschweigend zurückgehn. (TM V 140)

Jenseits der unsichtbaren Wand leuchten Bildumrisse, möglicherweise sogar Sinndeutungen für die existenziellen Drohungen auf, die auf den Schlachtfeldern des poststrukturalistischen Denkens zum Vorschein kommen. Doch sind die Schatten hinter der Wand von allen übrigen Ablagerungen im Archiv zu separieren: Sie tragen keine Spuren der Gewalt oder der Todesverfallenheit, die sie für unsere temporal kodierte Zeichenordnungen lesbar machen würden. Ohne die Beschädigungen, die der Dialektik von Gewalt und Gegengewalt zuzuweisen sind und die Erinnerungsverweise als Einkerbungen in die Zeichen ritzen, bleiben die Wahrheitsverweise in den Textbildern verhüllt.

---

<sup>18</sup> Vgl. Hanssen, Beatrice: *Critique of Violence. Between Poststructuralism and Critical Theory*. London, New York: Routledge 2000. S. 227.