慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Transfeministischer Diskurs : Zu Elfriede Jelineks Theatertexten Der Tod und das Mädchen
Sub Title	トランスフェミニズム的ディスクール : エルフリーデ・イェリネクの『死と乙女』シリーズについて
Author	大塚, 直(Otsuka, Sunao)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2006
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.23 (2006. 3) ,p.136- 155
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	寄稿論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20060331-0136

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Transfeministischer Diskurs

Zu Elfriede Jelineks Theatertexten *Der Tod und das Mädchen*

OTSUKA, Sunao

1. Transfeminismus?

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Feminismus bei Elfriede Jelinek. Wenn man an ihre Texte denkt, merkt man jedoch, dass ihre Einstellung Frauen gegenüber nicht sehr positiv ist. Ein typisches Beispiel. — Im Film *Die Klavierspielerin* (Regisseur: Michael Haneke, 2001), in der Verfilmung des Hauptromans von Jelinek, sieht man eine folgende Szene: Der Klavierschüler Walter Klemmer ist davon überzeugt, dass er endlich die Liebe seiner Lehrerin am Konservatorium bekommen hat. Aber nachdem sie ihn lange hat warten lassen, zwingt ihn Erika Kohut, die von ihm verehrte Lehrerin, ihren Brief zu lesen. Davon ist er völlig verblüfft. Da stehen nur perverse, masochistische Wünsche seiner Lehrerin...

So treten in den meisten Theaterstücken dieser Autorin immer wieder Frauen mit ontologischer Ambivalenz auf. Jelinek beschreibt oftmals die Frau exemplarisch als Stellvertreterin der modernen Zeit. Aber diese Prototypen, wie z.B. auch Nora, Clara Schumann und Emily Brontë, sind dabei auch kritisch gezeichnet. Sie zeigen die Frau als zweigeteilte Persönlichkeit. Besonders in der Liebesbeziehng spiegelt sich das dialektische Verhältnis zwischen Frauen und Männern. Jelinek behandelt diese als Herr-Knecht-Beziehung und thematisiert diese Macht und Demütigung in perverser Weise. Dieser Diskurs über Geschlecht und Sexualität hat natürlich Tradition. Michel Foucault zufolge ist die Sexualität „eine sehr wirkliche historische Figur, die zu ihrem Funktionieren ein spekulatives Element braucht und auf den Plan gerufen hat: den Begriff des

Sexes".[1] Die scheinbar natürliche Sexualität ist also in der modernen Gesellschaft geschichtlich-kulturell konstruiert. Die Klavierspielerin Erika ist so beschrieben, als ob sie ein älterer, perverser Mann wäre. Es scheint, als würden alle Frauen in der Männern den Vorrang gebenden Gesellschaft nur durch ihre ökonomische, gewaltsame Sexualität vermittelt und vollständig verzerrt dargestellt. Ist die Frau nur eine männliche Projektion?

Dem stellt aber Jelinek schon in ihren früheren Theaterstücken die «Frauennatur» gegenüber: „deshalb weil...die Frau...reine Natur...ist" (*Clara S. musikalische Tragödie,* 1982),[2] „Für die Natur wie für die Frau gilt: Verwalten, nicht vergewaltigen!" und „Weil ich die Natur liebe, beschäftigt mich die Frau als solche" (*Krankheit oder Moderne Frauen*, 1984).[3] Wenn man die Frau für die Natur hält, kann man folgern, dass der Mann im Gegenteil zum Bereich der Technik gehört. Tatsächlich thematisiert und karikiert Jelinek provokatorisch Heideggers Techniktheorien in den Theatertexten *Wolken. Heim* (1990) und *Totenauberg* (1991). Ihre Interpretation lehnt sich meines Erachtens nahe an die im deutschsprachigen Kreis als radikale Feministin bekannte Claudia von Werlhof an.[4] Diese betont auch stark die Natur bzw. die Mütterlichkeit, und sie sieht den weiblichen Körper als Realität positiv, dessen angeborene Generativität bzw. Leiblichkeit im Gegensatz zur geschichtlich konstruierten «Gender-Ideologie» als nur kulturellen Begriffen der Frau steht. [5] Aber die Ideen von Werlhofs, wie z.B. zurück zum Matriarchat bzw. die Erinnerung der Natura naturans, wäre allzu utopisch. Allerdings hegt Jelinek keine so große Hoffnung wie von Werlhof. Trotzdem müsste für jene eine andere Möglichkeit aufbrechen als der Terror des

---

1) Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 187.

2) Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Hamburg (Rowohlt Taschenbuch) 1992, S. 122.

3) Ebd., S. 215 u. 217.

4) Jelinek (geb. 1946) und von Werlhof (geb. 1943) gehören nicht nur zu der gleichen 68er Generation, repräsentieren aber beide den Feminismus in Österreich.

5) Vgl. Claudia von Werlhof: *Männliche Natur und Künstliches Geschlecht. Texte zur Erkenntniskrise der Moderne*. Wien (Frauenverlag) 1991.

männlichen Gesunden in der bürgerlichen Gesellschaft.[6] Jelinek sagt: „Ich weiß keine Lösung. Ich weiß nur, daß das, was ist, nicht bleiben darf.“[7] Und Hans-Thies Lehmann, der Autor des *Postdramatischen Theaters*, behauptet auch: „Theater fragt — wie alle Kunst — nach einer pragmatisch wohl «unmöglichen» Gerechtigkeit.“ [8]

Jelinek nimmt gern zeitgenössische, aktuelle politische Ereignisse auf, aber der Kern, das Zentrum bei ihrem Theater ist es, die Frauen im Spiegel der Männer zu kritisieren oder vielmehr die bürgerliche Gesellschaft überhaupt, die geschichtlich durch Männer konstruiert ist, zu dekonstruieren. Dabei müssen die Frauen zugleich als die Mitschuldigen der Männer kritisiert werden. Denn nach Jelinek ist es so zu betrachten, dass die Frau mit dem Mann heimlich verabredet ist. Diese Einstellung geht über den normalen Feminismus hinaus, aber sie bejaht niemals die Gender-Probleme Judith Butlers, also die postfeministische Denkart. Bei Jelinek ist Geschlecht und Sexualität weder einseitig auf die performative Subversion, noch auf die Gender- oder die Queer-Theorie zurückzuführen, die durch die parodistische Wiederholung des dominanten Diskurs ausgeführt wird.[9] Sie beharrt also auf dem feministischen Standpunkt, um negativ zu betrachten, auf dem bisherigen Dualismus, aber der musikalische Diskurs von Jelinek durchquert die verschiedenen, vielseitigen Erfahrungen der Frauenprototypen — nicht nur ihre positiven, sondern auch ihre negativen Seiten — und erschüttert sie und enthüllt zum Schluss das weibliche Wesen überhaupt.

Meine These ist also: Jelinek entlarvt den ontologischen Widerspruch, Frauen zu sein. Alle Mädchen z.B. wollten hübsch sein, aber das ist nur Schein in der Spiegelung durch den Wunsch der Männer. Trotzdem gibt es gar keine reale

---

6) Vgl. Elfriede Jelinek: *Ich will kein Theater — Ich will ein anderes Theater.* In: Theater heute. 08/1989, S. 30.

7) Ebd., S. 31.

8) Hans-Thies Lehmann: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten.* Berlin (Theater der Zeit) 2002, S. 19.

9) Siehe Judith Butler: *Gender trouble. feminism and the subversion of identity.* New York u. London (Routledge) 1990.

Möglichkeit außerhalb der bestehenden, männlichen Verhältnisse. Es gibt also keine andere Methode als sie im Abseits zu kompromittieren. Elfriede Jelinek, ein echter Misanthrop, kann (anders als ihre bisherigen, feministischen Dichterkolleginnen) die soziale Verbesserung nicht mehr positiv sehen. Sie könnte und müsste sich nur diesen Widerspruch — Jelinek definiert diese Situation der Frauen als „Ortlosigkeit“[10] — im Sinne eines Brechtschen Lehrstücks verschärfen, aber nicht mehr geschichtlich, sondern nur transfeministisch. Diese Texten erzeugen keine positive Utopie mehr, sie sprechen und schreiben nur ins Leere.

Im Film *Klavierspielerin* musste Walter Klemmer schweigen, denn er hatte nur einen Brief seiner Lehrerin bekommen, nicht ihr mündliches, nur ihr schriftliches Bekenntnis, das heißt, eine Art écriture, einen Text im Bereich des Es im Freudschen Sinne. So müssen wir Jelinek-Leser auch wie Klemmer vor ihrem allzu monologischen Diskurs verstummen.

2. Sprachmaschine

Die Theatertexte Jelineks enthalten fast keine Bühnenanweisungen und es gibt nur wenige Personen. Sie bestehen aus Blöcken des im Vakuum der Begriffe geschwätzigen Monologs. — Wichtig wäre dabei, dass das weibliche Schreiben (=écriture féminine) bei Jelinek mit dem neuen Medium, dem PC, in engem Zusammenhang steht.[11] Früher schrieb sie noch in der traditionellen Drama-Form dialogische Texte, seit der Begegnung mit dem innovativsten Stück Heiner Müllers *Bildbeschreibung* 1985 verändert sich jedoch ihr Stil drastisch.[12] Sie

---

10) *Ich will kein Theater — Ich will ein anderes Theater*, a.a.O., S. 30.

11) Vgl. dazu Gabriele Riedle: Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung. In: Text+Kritik. Heft 117. Elfriede Jelinek. Zweite, erweiterte Auflage. 1999, S. 137-145.

12) Vgl. Wolfgang Reiter (Hrsg.): *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Wien (Falter) 1993, S. 21. Jelinek sagt hier: „Mit der *Bildbeschreibung* aber fängt es für mich an, interessant zu werden.“ Evelyn Annuß hat auch bestätigt, dass Jelinek Mitte der achtziger Jahre die für ihre Texte kennzeichnende spukhafte Schreibweise weiterentwickelt: „Die Stücke sind

thematisiert, parodiert oder kritisiert auch wie Brecht/Müller den Faschismus in der deutschen Geschichte, die kapitalistische, kleinbürgerliche Gesellschaft in Österreich. Aber ihre eigene literarische Ausdrucksform stammt eigentlich aus der experimentellen Wiener Sprachtradition. Tatsächlich könnte man sagen, dass Jelinek (am PC, nicht am Klavier) eine große Musikalität der Texte postdramatisch mehr komponiert als schreibt.

Dabei darf man jedoch nicht übersehen, dass in dieser Wiener Tradition — wir können z.B. Namen wie Karl Kraus, das Sprach-/Wortspiel bei Wittgenstein, Ernst Jandl, die Sprachexperimente der Wiener Gruppe, Thomas Bernhard und Peter Handke anführen. — nicht nur Musikalitätsprinzipien in den Texten enthalten sind, sondern auch, was man «Beschimpfungsprovokation» nennen kann. In dieser Linie könnte man (neben Bernhard und Handke) des weiteren Peter Turrini, Werner Schwab, Katrin Röggla und auch Elfriede Jelinek nennen. Dazu muss man noch, um die Sprachauffassung Jelineks zu verstehen, mindestens *L'ordre du discours* (1971) von Michel Foucault, Heideggers *Unterwegs zur Sprache* (1959), und auch die Schreibweise von Kafka bzw. die narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers, betrachten, was besonders die Monologe der einzelnen Subjekte angeht. Jelinek benutzt gern auch philosophische, feministische und marxistische Begriffe.

Bei Jelinek geht es also nicht um Persönlichkeit, sondern um die Sprache überhaupt. Bekanntlich hat Peter Handke bei seinem Auftritt im deutschen Literaturbetrieb gesagt, „daß die Sprache eine Realität für sich ist".[13] Das gilt auch bei Jelinek. Wieso aber spielt die Sprache eine sozialkritische Rolle? Bei Jelinek sind seit den 70er Jahren auch die Thesen von Roland Barthes, «Mythen des Alltags», wichtig. Barthes — er war zugleich ein begeisterter Verteidiger Brechts

---

spätestens seit *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984/87) postdramatisch, das heißt sie spielen im jenseits des Dramas". Vgl. Evelyn Annuß: Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks. In: Text+Kritik. Heft 117. Elfriede Jelinek, a.a.O., S. 45.

13) Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1972, S. 34.

— hält die Sprache für Mythen, nämlich die kleinbürgerliche Ideologie selbst und will deren Betrug entlarven: „der Mythos ist eine Aussage", „er verwandelt Geschichte in Natur" und *„der Mythos ist eine entpolitisierte Aussage"*.[14] Die Mythen von Natur und Sexualität sind vor allem durch eine Art «Diskursanalyse» aufzudecken, und das als Natur Betrachtete ist dabei dekonstruktiv zu Geschichte zurückzuführen, und zum Schluss sind diese Mythen zu entmythologisieren. — Jelinek beschreibt also die Sprache als solche unpsychologisch und undramatisch, und sie kritisiert sprachimmanent die männlich-ökonomisch orientierte Gesellschaft: „Das Politische meiner Stücke kommt in der Sprache selbst zum Ausdruck".[15]

Da gibt es keine belebten Schauspieler auf der Bühne, sie sprechen nicht einmal, denn die Schauspieler SIND das Sprechen, und die Sprache spricht, die tote Sprache schlechthin.[16] Zwar stehen in Elfriede Jelineks Theatertexten die Paar-Konstellationen im Zentrum, um die Herr-Knecht-Beziehung zwischen Mann und Frau zu entlarven, aber ihr eigenständiges Geschehen ist die Sprache selbst. Das führt auch zur Selbstkritik und Selbstbefragung. In der Tat sagt Jelinek so:„Meine Figuren treten nicht psychologisch differenziert miteinander in Kontakt, sie sind nicht als «lebende» Menschen gedacht, sondern treten als überdimensionale Sprachmaschinen auf. Sie sprechen immer, und sie sprechen immer alles aus. Sie brüllen ständig Wahrheiten aus sich heraus, die eine psychologisch richtig gestaltete Figur niemals so äußern würde".[17]

Bemerkenswert ist noch eins. — Das Subjekt der Theaterstücke bei Jelinek

---

14) Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970, S. 85, 113 und 131.

15) *Wiener Theatergespräche*, a.a.O., S. 22. Übrigens beschreibt Karl Kraus, der Sammler und Spezialist der affektierten Sprachen: „Von Rache sprech'ich, will die Sprache rächen / an allen jenen, die die Sprache sprechen." Karl Kraus: *Worte in Versen*. München (Kösel) 1959, S. 79.

16) Vgl. Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Hamburg (Rowohlt Taschenbuch) 1997, S. 9.

17) *Wiener Theatergespräche*, a.a.O., S. 22.

SAGT nicht, sondern es SPRICHT unsubjektiv. Diese Konfrontation stammt eigentlich von Heidegger, aber dieser behandelt das Sagen bevorzugt, mit dem das Sein zusammenhängt, vor dem Sprechen.[18] (Das Sagen führt bei Heidegger zum Zeigen, zum sich Ereignen und schließlich zum Sein.) Dagegen gibt Jelinek Heidegger kritisierend vielmehr dem Sprechen den Vorrang.[19] Das Sprechen bezieht sich auf die Sprache selbst, und es produziert metaphernreich ein Zuviel an Bedeutung, ganze Assoziationsketten und ist als solches vielstimmig. Das bringt die eigene Wahrheit hervor und wird dadurch das bestehende, rationale System im Kapitalismus semiotisch erschütternd kompromittieren. Und das formuliert zugleich die kollektive, monologische Stimme des unterdrückten WIRS.

So vorausgesetzt wollen wir im folgenden Jelineks feministischste Theatertexte, die 5 Folgen ihrer Prinzessinnendramen *Der Tod und das Mädchen*, betrachten.

3. Der Tod und das Mädchen I—III

Dieser Titel kommt von dem gleichnamigen Gedicht Matthias Claudius'.[20] Dieses Gedicht behandelt das Gespräch zwischen dem Tod, dem wilden Knochenmann, und dem Mädchen. Es zeigt also die absolute Mann-Frau-Konfrontation, und dieses barocke Motiv, ähnlich auch Hofmannsthals *Der Tor*

---

18) Vgl. Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1959, z.B. S. 145, 252.

19) Jelinek sagt: „Die Sprache ist die Sprache. Sie mag bedeuten was sie will, sie mag auch nichts sagen und doch sprechen". Elfriede Jelinek: *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde*. Rede zum Büchner-Preis 1998. In: Text+Kritik. Heft 117. Elfriede Jelinek, a.a.O., S. 4. Sie betrachtet noch dazu den Unterschied zwischen Reden und Sprechen weiter. Während das Reden eine Art Geschwätz des Ichs bedeutet, verfolgt das Sprechen „wie eine Kamera" die Wirklichkeit oder die Wahrheit. Die Sprache wälzt sich also selbstständig, deswegen spricht die Autorin nicht, sondern die Sprache selbst spricht. Und sie geht von der Autorin weg. Vgl. Elfriede Jelinek: *Im Abseits*. Rede zur Verleihung des Literaturnobelpreises am 10. 12. 2004 in Stockholm. In: Theater der Zeit. 01/2005, S. 4-9.

20) Siehe Matthias Claudius: *Sämtliche Werke*. München (Winkler) 1984, S. 86f.

und der Tod, erregt das Ur-Leid des weiblichen Daseins. Das Gedicht wurde bekanntlich von Schubert, dem österreichischen Komponist, als Lied vertont.

Hätte das junge Mädchen, wie z.B. Antigone oder Jeanne d'Arc, eigentlich keine andere Möglichkeit, als männlich zu sein? Marcus Steinweg diskutiert tatsächlich mit Bataille über die Widerständigkeit, das Ausgeschlossene, das Heterogene oder den Exzess in der Singularität eines Mädchens nicht jenseits, sondern abseits des sozialen, politischen Systems. Mit diesem feministischen Gesichtspunkt schätzt er das Mädchen positiv ein, als ob es als eine Widerstandsbewegung die Kunst oder Philosophie selbst wäre.[21] Aber Jelinek nicht. Sie ergründet und entlarvt die Mann-Frau-Beziehung, die durch Sexualität konstruiert ist, nämlich das Tierische. So kompromittiert Jelinek mit Hohn und Selbstironie das Wesen der Frau, weil es die weibliche Vorstellung nur in der Spiegelung durch den Mann gibt.

Jelinek hat in ihrem Stück *Der Tod und das Mädchen I*, das zusammen mit *Erlkönigin* und *Der Wanderer* 1999 in dem Band *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* erschien, aus Claudius' Mädchen Schneewittchen, die berühmte Prinzessin des Grimm-Märchens gemacht. Auf den Befehl der Königin bringt der Jäger Schneewittchen hinaus in den Wald, um es zu töten. Aber er konnte es nicht, weil es SO SCHÖN war. — Jelinek desillusioniert diese bekannte Szene, indem sie (anders als der Subtext) den Schluss umschreibt. Schneewittchen erwacht also mutterseelenallein aus dem Schlaf, in den sie durch den vergifteten Apfel gefallen ist, und sucht vergeblich nach der Wahrheit und den sieben Zwergen. Aber sie wird am Ende vom Jäger, von dem männlichen Todesprinzip, ermordet.

Nur zwei riesige Puppenfiguren stehen als Jäger und Schneewittchen auf der leeren Bühne, und das Publikum hört nur ihre nihilistischen Stimmen. Es gehe der Autorin zufolge bei dem unkommunizierenden Dialog des Jägers mit

---

21) Vgl. Marcus Steinweg: *Bataille Maschine*. Berlin (Merve) 2003, S. 9-41.

Schneewittchen um „das Wahre, Gute und Schöne".[22] Tatsächlich behauptet Schneewittchen mit frecher Stirn: „Lange habe ich durch mein Aussehen Erfolg gehabt".[23] Es beharrt also auf der Schönheitsideologie, die nichts anders als Betrug in der bürgerlichen Gesellschaft ist, und damit wird sie ähnlich wie ein Kinostar. Deswegen wird es vom Jäger — er sei im Gegenteil unsichtbar,[24] d.h. das männliche Prinzip ist als die scheinbar natürliche, selbstverständliche Voraussetzung konstituiert — totgeschossen, weil sie schön aussehen will. Sie ist nur bei ihrer Schönheit und Jugend, also ihrem Schein, geblieben und hat nie die Wahrheit (= das Sein?) gefunden. Daraus ergibt es sich, dass Schneewittchen sich nicht vor dem Tod, sondern vor dem Leben fürchtet, „denn nichts fürchtet umgekehrt die Schönheit mehr als die Zeit".[25] „Die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben".[26]

Den Jelinekschen Diskurs soll man auf diese Weise nicht so leicht zusammenfassen. Das könnte sogar ein vergeblicher Versuch sein. Aber ich möchte mit ihrer Schreibweise darauf aufmerksam machen, dass Robert Walser, ein von Jelinek verehrter Schriftsteller, auch Märchenspiele und Dramolette geschrieben hat wie z.B. *Schneewittchen* und *Dornröschen*.[27] Und als Benjamin den Stil Walsers in seinem literarischen Essay so definiert, wie „eine ganz ungewöhnliche, schwer zu beschreibende Verwahrlosung", „Sprachverwilderung" bzw. „Wortschwall",[28] dann könnten wir diesen Hinweis auf die Ausdrucksweise Jelineks selbst anwenden.

---

22) Elfriede Jelinek: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes.* Hamburg (Rowohlt Taschenbuch) 1999, S. 86.

23) Elfriede Jelinek: *Der Tod und das MädchenI–V. Prinzessinnendramen.* Berlin (Berliner Taschenbuch) 2003, S. 9.

24) Ebd., S. 12.

25) Ebd.

26) Ebd., S. 15.

27) Siehe Robert Walser: *Komödie.* In: Ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben.* Hrsg. von Jochen Greven. Vierzehnter Band. Zürich u. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986.

28) Vgl. Walter Benjamin: *Robert Walser.* In: Ders.: *Illuminationen.* Ausgewählte Schriften1. Frankfurt a. M. 1977, S. 349f.

Nachdem der Jäger abgetreten ist, erscheinen die sieben Zwerge, die zu spät gekommene Wahrheit, also das Volk, vermutlich die Arbeiter im Marxschen Sinne. (Sie, die gewöhnlichen Schauspieler, scheinen alle vor der riesigen Puppe Schneewittchens wie die wirklichen Zwerge.) Sie tragen die Prinzessinfigur in dem gläsernen Sarg fort und der Vorhang fällt.

Das Stück *Der Tod und das Mädchen II* behandelt *Dornröschen*, das mit *Das Lebewohl* und *Das Schweigen* zusammen unter dem Titel *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen.* 2000 veröffentlicht wurde. Diese Trilogie steht mit Jelineks Kritik an Jörg Haider, den rechten österreichischen Politiker und seinem absichtsvollen Rückzug nach Kärnten 2000 in engem Zusammenhang. — Am Anfang rezitiert Dornröschen: „Mein Dasein ist Schlaf, [···] aber auch nur Warten, bis ich geküßt werde".[29] Der Schlaf deutet hier einerseits die Körperlichkeit verlorener, (post)moderner Frauen, die als die Starren in der schon *spectacle*artig gewordenen Gesellschaft (Guy Debord) leben, an — Hier soll man auch nur der körperlosen Stimme einer Frau zuhören — , aber andererseits bestimmt sich in der bürgerlichen Tradition der Wert einer Frau nach ihrem Mann, und die Frau wird diesem Gedanken nach eben tot gewesen sein, bis sie ihren Partner findet. So weiß Dornröschen nicht, wer sie sein wird, und ihr Interesse gilt (unsubjektiverweise) nur ihrem zukünftigen Mann: „Aber wer sind Sie eigentlich wirklich? Welches Land gedenken Sie zu regieren?"[30] — Jelinek stellt natürlich eine solch passive Frau in Frage. Dornröschen glaubt als eine Frau fest an ihr Glück beim Paar-Werden und bezweifelt es gar nicht: „denn ich bin ebenfalls eine Prinzessin".[31]

Dann kommt der Prinz und gibt ihr einen Kuss. Darauf schlägt Dornröschen die Augen auf und erwacht. Hier geht es um den Kuss-Mythos, der darin besteht, es zu erwecken. — Aber wer ist er eigentlich wirklich? Die Allegorie sei das prägende Charakteristikum Elfriede Jelineks, behauptet Ralf Schnell mit Recht.[32]

---

29) *Der Tod und das Mädchen I—V*, a.a.O., S. 27.

30) Ebd., S. 28.

31) Ebd., S. 29.

32) Vgl. Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945.* zweite,

In diesem Prinzen ist also Jörg Haider in Sehen. Er stellt sich nicht nur so vor: „Ich bin die Macht", „Ich bin der Erwecker von den Toten" und „Also MUSS ich ganz einfach Gott sein".[33] Er zwingt auch Dornröschen auf die männlichste Weise zum Sex. Nach dem Kuss will der Prinz ihr den PHALLUS verleihen: „weil Sie jetzt mein Eigentum sind, mittels Kusses".[34] Er, Jörg Haider, repräsentiert so den «Phallus-Logoszentrismus». Hier wird festgestellt, dass sich der Prinz, der Mann im Allgemeinen, einbildet, der Schöpfer der Frau zu sein, und zugleich der Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft: der Penis nämlich solle das Mädchen verweiblichen.

Die Prinzessin, die, obwohl sie zuerst den Kuss gewollt hatte, nicht auf den Sex gewartet hatte, erkennt zum Schluss zögernd seine Forderung an. Jelinek kritisiert hier nicht nur Männer, sondern auch Frauen, weil sie doch ihre selbstsüchtige Phantasie hegen, als Person immer sich selbst und ihren Partner — anders als die anderen Frauen und ihre anderen Freunde — als ihr spezielles Dasein ansehen wollen. Mit dieser Vision wird klar, dass die Frauen unmerklich mit den Männern, also mit der kleinbürgerlichen Ideologie, zusammenhalten.

So entsteht ironischerweise das Mann-Frau-Paar in Österreich. Beide ziehen Plüschtierkostüme, er mit einem sehr großen Penis, sie mit stark hervorgehobener Vulva, an und beginnen sich tierisch zu vögeln. — Jelinek kritisiert und entmythologisiert hier im Spiegel der Sexualität die passive Stellungnahme der Frauen und zugleich das österreichische Kleinbürgertum, das Haiders Rechtsregierung unterstützt hat. Das Publikum sieht auf dem Transparent: „BESUCHEN SIE ÖSTERREICH! JETZT ERST RECHT!".[35] So weiß man in Österreich mit Dornröschen nicht, ob der Tod die schlafende Welt oder die erwachte Welt ist. —

Der dritte Teil der Prinzessinnendramen Jelineks, der Serie *Der Tod und das*

überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart u. Weimar (Metzler) 2003, S. 603.

33) *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 31.

34) Ebd., S. 37.

35) Ebd., S. 38.

Mädchen, heißt *Rosamunde* und erschien zusammen mit *In den Alpen* und *Das Werk*, 2002 in dem Band *In den Alpen. Drei Dramen.* Der direkte Hintergrund dieser Trilogie ist die Brandkatastrophe im Tunnel von Kaprun am 11. November 2000, bei der 155 Menschen auf dem Weg zum Skilaufen in den Alpen starben. So behandelt Jelinek hier Unglücksunfälle und thematisiert die Technik gegen die Natur, was eines ihrer konsequent verfolgten Themen ist. Das wirft auch einen Schatten auf *Rosamunde von Zypern*, worin die Autorin versucht, ihre Existenz als Schriftstellerin zu fassen.[36)] Der Text stammt aus Helmina von Chézys vergessenem Melodrama in fünf Akten von 1823, zu dem wiederum Schubert die Zwischenmusiken und Chöre schrieb. Jelinek paraphrasiert den Originaltext, die Geschichte des Herzogs von Cypern Fluvio mit der Prinzessin Rosamunde um Liebe, Rache und vor allem Haß, und sie reflektiert darin über ihr ontologisches Dasein als eine Frau, wie z.B.: Ist die Frau überhaupt außerstande zum Denken und Schreiben?

„Mir ist da leider Wasser in den Körper eingedrungen."[37)] — So beginnt das Vorspiel, und es beschreibt die Gemütszustände Jelineks vermutlich gleich nach dem «Bashing» durch die Medien, ihre (Rosamunde/Jelinek) innere Landschaft mit dem „Wasserunglück"[38)] bzw. „Unfall mit dem Wagen"[39)] vergleichend. Ihre Existenz als Schriftstellerin, könnte man vermuten, wurde in der bürgerlichen Gesellschaft nie angenommen, und es entwickelt sich, indem die Sprecherin sich vor dem Männlichen fürchtet, diese Vorstellung, dass ihr weiblicher Körper so ganz allein auf den Wellen zusammenhanglos in Stücke geht, als wäre er wie Zubehörteile im alten Wagenkasten. (Diese Maschinenkritik oder Maschinenstürmerei ist Ute Nyssen zufolge ein Leitmotiv vieler Arbeiten von Elfriede Jelinek.[40)]) Es kreuzen sich im Diskurs die organische, dynamische

---

36) Vgl. Elfriede Jelinek: *In den Alpen. Drei Dramen.* Berlin (Berlin Verlag) 2002, S. 256.

37) *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 43.

38) Ebd., S. 44.

39) Ebd., S. 46.

40) Vgl. *Theaterstücke*, a.a.O., S. 273.

Vorstellung wie Flut, Wasser oder Wellen und die anorganischen, leicht anzufressenden Bilder wie Kühlergrill bzw. Motorhaube. Und das Subjekt im Monolog spricht vergeblich: „ Ihnen Marter etwa eine Lust? [···] ich schreib und schreib, die Königin der Welt bin ich, nur sieht mich wieder einmal keiner. [···] Doch einsam werd ich sterben. [···] Jeder hätte das sofort gesehen, daß dieses Wasser nur drauf gewartet hat, mich umzubringen".[41)]

Nach zwei kurzen Gedichten als Zwischenspiel kommt der Hauptteil. Im Dialog Fulvios mit Rosamunde spiegelt sich die Herr-Knecht-Beziehung zwischen Mann und Frau, und bemerkenswert ist, dass Fulvio, ein Symbol des männlichen Systems, Rosamunde die Zunge abschneiden und ihr die Stimme wegnehmen will. Er möchte also als der Herzog die marginale bzw. heterogene, also die weibliche Rede und Stellung rauben und einziehen. Aber dagegen behauptet endlich Rosamunde/Jelinek: „Ich fundamentalfeministischer Single aus Überzeugung. [···] Ich fordere endgültig, daß Frauen sich mehr und mehr das Recht nehmen, ihre Sexualität zu leben. Ich fordere endgültig, daß Frauen sich das Recht nehmen, endgültig zu leben. Wenn das bei den Männern gegangen ist, dann sollte dies auch bei Frauen möglich sein".[42)]

Ist es aber möglich, nach der Art und Weise der Frauen zu sagen? Sie fragt mit sich selbst: „Hätte ich vielleicht ein Mann sein sollen? Wäre das besser gewesen?"[43)] — Ihr Diskurs für Frauen nämlich will nicht nur einseitig die Frau bejahen oder verneinen, sondern auch auf die radikalste Weise das weibliche Wesen selbst ins Schwanken bringen. Rosamunde schwankt tatsächlich zwischen Macht und Demütigung und sie wirft zum Schluss ihren Hass auf sich selbst zurück. Am Ende rezitiert Fulvio: „Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Sagt", während Rosamunde dagegen behauptet: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts".[44)] Ist die weibliche Rede

---

41) *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 44 u. 46.

42) Ebd., S. 54.

43) Ebd., S. 58.

44) Ebd., S. 60f.

also nicht das Sagen, sondern das Sprechen? Das Thema dieses Stücks ist jedenfalls: Könnte die Stimme Jelineks als Schriftstellerin reichen? Sie ist ja seit 2004 Nobelpreisträgerin für Literatur, aber sie wird immer noch mit Missverständnis gelesen. (Besser: Man kann sich zwar für sie als Persönlichkeit interessieren, hört aber ihrer Sprache nicht aufmerksam zu.)

Könnte man es auch so auslegen, dass die Prinzessinnen in den Theatertexten *Der Tod und das Mädchen I–III* alle ihren Prinzen, also ihre eigenen Prinzipien als eine Frau finden wollen, oder nicht? Es bleibt die Selbstkritik und Selbstbefragung, und sie entlarvt (auch selbstironisch) das Selbst als die weibliche Existenz in den gesellschaftlichen Machtverhältnissen.

4. Der Tod und das Mädchen IV—V

Jelinek hat 2002 im Auftrag des Deutschen Theaters in Berlin diesen Damenreigen erweitert.[45] Was die Teile IV und V angeht, wurden aus den Personen der Märchenwelt Stellvertreterinnen der Frau im 20. Jahrhundert, aber es bleibt Jelineks Methode, deren verborgene Innenwelt mit dem Alltagsmonolog ausführlich zu beschreiben und zugleich selbstironisch implodieren zu lassen, und zum Schluss das verallgemeinerte, typisch behandelte weibliche Dasein zu entlarven. Es bleibt auch hier noch sinnlos, ihren die männliche Logik abweisenden Diskurs logisch zusammenzufassen, aber ich möchte kurz auf den Umriss der beiden Texten *Der Tod und das Mädchen IV–V* hinweisen.

Das Subjekt des Teils IV ist Jackie, Jacqueline Kennedy (1929-1994). Sie ist auf der Bühne von der fortwährenden Präsenz der Toten, ihren Männern und Kindern, also den glücklosen Kennedys, gequält. Und „diese Toten soll sie hinter sich herschleifen wie beim Tauziehen".[46] So steht das Mädchen hier dem Tod

---

45) Vgl. Barbara Burckhardt: Wer ist die Schönste im ganzen Land? In: Theater heute. 01/2003, S. 47.

46) *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 65.

gegenüber. Jackie erinnert sich auch an die zahllosen Geliebten Jacks, John F. Kennedys, vor allem an Marilyn Monroe. Sie, Jackie und Marilyn, waren beide ja einmal Bilder bzw. Idole in der medialen Gesellschaft, aber im Kontrast zu der unschuldigen Marilyn steht Jackies Künstlichkeit, und im Laufe ihres Monologs enthüllen sich Jackies Eitelkeit, Neid und Egoismus... Das Hauptthema dieses Stücks ist jedoch die Medienanalyse einerseits im Sinne von «Mythen des Alltags» Roland Barthes', andererseits die Kritik gegen diese Mediengesellschaft als Ideologie.[47] Das wird von der Autorin absichtlich durch Jackie als Medienstar ausgeführt.

Jackie sieht sich z B. als eine der Reichen, der VIPs und als wichtige Gestalt in der Erinnerung der Menschen an: „ich wurde tonangebend" oder „Keinem bleibt seine Gestalt, nur uns bleibt sie auf ewig".[48] Sie ordnet sogar die sogenannte Rara-Girls nach Rang und kritisiert noch dazu diese Frauen. Sie verschwört sich also mit der Mediengesellschaft und gradiert natürlich dabei sich selbst als Ausnahme: First Lady. Jackie richtet ihren kritischen Blick nicht auf ihren Mann Jack, sondern besonders auf ihre Rivalin Marilyn. Frau gegen Frau also. Jackies Attribute sind, im Gegensatz zu Marilyn, schwarze Haare und elegante Kleidung, also Kunst und Geistigkeit. (Die blonde Marilyn gehöre umgekehrt zu Fleisch, also zur Natur.) So behauptet Jackie: „Ich bin herausgeschält aus dem Raum, Dunkelheit, mit Licht erzeugt. Sie war das Licht. Das hat sie nicht verstanden. Verletzlicher als das Licht ist nichts. [···] Ich bin die Bedeutende, nicht sie. Ein Mensch kann nie so bedeutend sein wie ich".[49] — Dieses so übertriebene «Ich» ist kennzeichnend für den neueren Jelinekschen Theatertext.

Ist sie aber wirklich eine Heldin ihrer Zeit? Nur scheinbar triumphiert sie, die

---

47) Die Medienkritik bei Jelinek wiederholt sich besonders in den über den Irak-Krieg behandelten Trilogie *Bambiland* (2003), *Attabambi-Pornoland. Die Reise durchs Schwein.* (2004) und *Babel* (2005). Ihr Vorwurf in diesen Theatertexten, voll mit Ironie und Obszönität, richtet sich gegen die neukonservative Regierung von George Bush.

48) *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 76f.

49) Ebd., S. 81.

Leute fangen immer an, neue Bilder zu suchen. Wer auf sie achtet, ist zum Schluss nur sie selbst: „Wir sind die Gebieter der Öffentlichkeit [···] Wir sind für die Ewigkeit gemacht, aber wir wissen nicht, warum".[50] Sie steht plötzlich allein da und beginnt zu weinen: „Alle tot, alle tot, das ist halt einfach meine Welt, der Tod".[51] Die Mediengesellschaft, wo Jackie immer schön gekleidet aufgetreten ist, versteht sie gar nicht, denn „Mehr als gezeigt wird, kann man nicht wissen".[52] —

Der fünfte, letzte Teil heißt *Die Wand*, worin in zwei Akten zwei berühmte Dichterinnen behandelt werden: Inge und Sylvia. Diese Dichterkolleginnen Jelineks erlitten beide einen frühen, unglücklichen Tod. Ingeborg Bachmann (1926-1973), eine der bedeutendsten Schriftstellerin in Österreich, starb an den Folgen einer schweren Brandverletzung, als sie mit einer Zigarette in der Hand in ihrer römischen Wohnung eingeschlafen war. Sylvia Plath (1932-1963) war eine amerikanische Lyrikerin, aber ihre Mutter stammte aus Österreich und ihr Vater aus Ostpreußen. (Ihr Leben porträtierte die Regisseurin Christine Jeffs im Film *Sylvia* (2003) mit Gwyneth Paltrow in deren Rolle.) Sylvia verliebte sich in den englischen Lyriker Ted Hughes und heiratete ihn. Aber nachdem sie von ihm betrogen wurde, beging sie Selbstmord, indem sie den Gashahn ihres Herdes aufdrehte und ihren Kopf hineinlegte, während ihre Kinder im Zimmer nebenan schliefen. Und der Titel *Die Wand* stammt aus dem gleichnamigen Roman von Marlen Haushofer (1920-1970), einer östereichischen Schriftstellerin. Er wurde 1962 veröffentlicht und mittels einer durchsichtigen Wand werden die Beengungen eines isolierten Hausfrauenlebens ohne menschliche Kommunikation beschrieben. Diese Robinsonade lässt sich mit der Frau in der Männergesellschaft vergleichen. Im Bunde dieser drei Autorinnen stellt Jelinek vom heutigen Gesichtspunkt aus mit Anspielungen auf ihre Leben und Werke von neuem den Feminismus selbst in Frage. Sie karikiert ihn also und führt eine transzendentale

---

50) Ebd., S. 88.
51) Ebd., S. 89.
52) Ebd., S. 79.

Selbstreflektion des Feminismus durch.

Auf der Bühne sind nur Inge und Sylvia. Indem sie einen Widder, das Symbol des Männlichen, rituell schlachten und das schon archaische, grausame Schlachtfest ausführen, setzen diese Schriftstellerinnen das leere, unfruchtbare Gespräch à la Beckett fort. Und das Thema ihres Gesprächs ist die Wand. Was soll sie heißen? — Diese unsichtbare Wand nehmen nur die Frauen wahr und sie symbolisiert die weibliche Stellung bzw. ihre Hindernisse in der Männergesellschaft. Aber die Wand ist eben durchsichtig und in unseren von den Männern beherrschten Verhältnissen nicht zu erkennen und nur die Feministinnen thematisierten diese Wand und wollten in Analogie zu Platos Höhle eine neue, weibliche Erkenntnis (anders als die männliche) konstruieren: „Wir beleuchten die neue Erkenntnis mit der neuen Lampe, die wir uns gekauft haben".[53] Inge und Sylvia klagen jedoch um „eine Unachtsamkeit der Wand"[54] und reflektieren skeptisch, dass diese feministische Stellung heutzutage ja schon vorbeigegangen und mit der Gender-Theorie, dem sozialen Konstruktivismus, überwunden ist. Diese Wand spielt jetzt sogar eine negative Rolle, die von neuem einen Unterschied hervorbringt. Sie fragen aber noch einsam und vergeblich, warum die Frauen diese vor den Augen stehende Wand nicht mehr wahrnehmen wollen: „Die Wand war unser Schicksal".[55] So behaupten diese Frauen noch einmal: „Der Mann ist einfach unmenschlich. Die Frau dagegen ist menschlich. Sie ist das einzig Menschliche. Die Wand ist eine mögliche Anschauung, das heißt, sie wäre es, wenn man sie anschauen könnte. Sie ist jedoch durchsichtig. Kein Echo, Kein Garnichts. Die Frau ist drinnen, alles andere bleibt draußen".[56]

Im Laufe der Zeit aber beschimpfen sie sich gegeneinander, sie sind kein bisschen solidarisch. Sie behauptet unter den Frauen: „Natürlich bin ich die

---

53) Ebd., S. 113f. Hier könnte man auch den Einfluß von Nietzsches Metapher-Theorien auf Jelinek erkennen.

54) Ebd., S. 108.

55) Ebd., S. 126.

56) Ebd., S. 112.

Schönste",[57] indem sie sich dem Feminismus widersetzen, und noch dazu reißen sie sich gegeneinander um den schönen Mann: „Den Apoll nehme ich mit!".[58] Zum Schluss erklärt sich also, dass sie auch ohne die Männer nicht leben können und sich mit ihnen heimlich verschwören: „denn wir wollen ja gerade nach unserem Tod ganz besonders gesehen werden!".[59] Sie haben als Resultat ihre Werke geschrieben, um von der Männergesellschaft erkannt zu werden. Sie möchten natürlich eigentlich ihr eigenes Denken überprüfen, trotzdem ist das Denken selbst geschichtlich von den Männern konstruiert, so können Frauen wie sie leider fast nichts bestätigen. In diesem Stück erhebt sich unzweifelhaft die Frage, ob denn die weibliche Erkenntnis überhaupt außerhalb der männlichen Projektionen sein könnte. — Man weiß also gar nicht, was die Frau ist.

Soweit unsere theoretischen Überlegungen. Jelinek hat sonst noch 1998 den Text *Die Prinzessin in der Unterwelt* geschrieben, der die englische Königin Diana bahandelte.[60] Dieser transfeministische Diskurs hat kein Ende und geht immer weiter.

5. Jelinek auf der Bühne

Jelinek hat eigentlich keine Interesse für die Theaterpraxis. Ihre Theatertexte wurden jedoch bisher von vielen Regisseuren aufgeführt, wie z.B. von Claus Peymann, Jossi Wieler, Einar Schleef, Christoph Schlingensief und Nicolas

---

57) Ebd., S. 117.

58) Ebd., S. 118.

59) Ebd., S. 135.

60) Jelinek betrachtet die Prinzessin Diana, indem unsere Autorin sie hier mit Persephone in der griechischen Mythologie vergleicht, als das doppelte Dasein, sie bemühte sich nämlich einerseits als Mitglied der königlichen Familie in England fürs Volk, aber andereseits griff sie eben diese königliche Ordnung an. Jelinek beschreibt auch ironisch, dass Diana zu Lebzeiten schon überirdisch war, aber trotzdem zugleich als die Göttin der Fruchtbarkeit einen Unterleib besaß. Vgl. *Der Tod und das Mädchen I–V*, a.a.O., S. 147-153.

Stemann. Für das Regietheater ist Jelinek der passende Gegenstand. Zum Schluss dieser Abhandlung möchte ich kurz die Aufführung der Prinzessinnendramen, also *Der Tod und das Mädchen I–III*, in Bremen vorstellen und deren Möglichkeit betrachten.[61)]

—Als ich in den Brauhauskeller am Bremer Theater hinunterging, hatte ich noch etwas Zeit und konnte ein echtes Pilsner trinken, während ich daran dachte, dass hier in Bremen sich einmal unter dem Intendanten Kurt Hübner viele wichtige Theaterleute der 60er Jahren versammelten, wie z. B. Peter Zadek, Rainer Werner Fassbinder und Klaus Michael Grüber... Hier hatte auch die Premiere von Peter Steins legendärer Inszenierung von Goethes *Tasso* stattgefunden... Dann eröffnete sich die Tür zur Vorstellung.

Man sieht zuerst die lange und enge Bühne im Keller und dort stehen schon die fünf Schauspieler(innen) als nackte, geschlechtslose Mannequins. Die Regisseurin Stephanie Sewella benutzt diesen Keller perspektivisch sehr geschickt. Nach Beginn der Aufführung rezitieren sie als Sprachmaschinen einzeln Monologe und im Ganzen den Chor. Es ist musikalisch und sinnlich, ein Stimmentheater des Diskurses. Daraufhin ziehen sie jeweils die männlichste oder die weiblichste, also die für ihre Sexualität typische Kleidung an, eine Schauspielerin trägt als Prinzessin erotische Damenmoden wie z.B. einen kurzen Rock, eine silberne Perücke und legt sogar Hasenohren an. Das ist (anders als die Texte Jelineks) ein selbstständiger, performativer Versuch auf der Bühne. Die Absicht dieser Vorstellung ist: Der Diskurs verkörpert erst die Schauspieler(innen) und ihr Gender im Sinne von Judith Butler. Die Schauspieler(innen) sind nämlich keine repräsentativen Individuen, sondern Sprach-Spielpuppen, die zuerst einen neutralen Körper wie die Masken in der Antike haben und dann nach dem Diskurs sich durch ihr Geschlecht unterscheiden. Das Gender bzw. die Identität kann also jeweils gewechselt werden. Danach entstehen sadomasochistische Verstrickungen zwischen Mann und Frau.

---

61) Die Regisseurin Stephanie Sewella inszenierte die Prinzessinnendramen Jelineks im Brauhauskeller am Bremer Theater. Die Premiere fand am 16. Februar 2004 statt.

Ich merkte sonst noch im Lauf der Aufführung die «Flachheit» überhaupt nicht nur an dem Jelinekschen Text, sondern auch an dem Bühnenbild. Den Hinweis darauf gaben schon viele Kritikerinnen,[62] aber ich erkannte in der Tat als Mitglied des Publikums eine starre, statische Körperlichkeit, also «Seichtheit» überhaupt. Auf der Bühne stellten die Schauspieler(innen) einige abgehauene, monotone Bilder dar wie die Filme von Takeshi Kitano, der immer die Akteure nur dastehen lässt, als ob sie Puppen wären. Das deutete auch die Oberflächlichkeit der weiblichen Existenz ohne eigene, selbstständige Identität an. Jelinek karikiert und verallgemeinert stets den Gegenstand. Sie kritisiert vom weiblichen Standpunkt aus weniger die Männer, als ihre eigene Stellung mit Selbstironie und –befragung. Die Prinzessinen stellten hier auch, das Mädchen oder die Prinzessin spielend, die Frage: Weshalb müssen die Frauen immer wieder für die männliche, begierige Projektion die hübschen Mädchen als stereotypes Rollenklischee spielen? Das nahm man besonders wahr in dem Zwischenspiel nach dem 2. Teil, dann appellierten die Schauspieler(innen) an das Publikum zum Zweck der Werbung für ihr Theater selbst, während sie provokatorisch das Unterhemd einer Schauspielerin zur Schau trugen. Das hatte einen perversen Reiz. Diese unterbrochene Szene spielte sich à la René Pollesch mit lauter Rockmusik ab, das heißt, man hat diese Zäsur angesehen, als ob das Theater eine MTV bzw. ein Softporno wäre. Das war beeindruckend und hat den Kern dieser Vorstellung aufgedeckt: Das Theater und die Wirklichkeit vereinigten sich also hier grenzenlos miteinander, und der Körper/das Gender selbst wurde auf der Bühne mit dem Diskurs performativ konstruiert und zugleich befragt.

（学習院大学他非常勤講師）

---

62) Vgl. z.B. Ulrike Haß: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Text+Kritik. Heft 117. Elfriede Jelinek, a.a.O., S. 35-44. Sie sieht die Bühne Jelineks als leeren Spiegel an: „Jelineks Theaterstücke können als Auseinandersetzung mit der Problematik von Bildern gelesen werden“ (S. 41).