

Mag.^a Dr. phil. ESTER SALETTA (Bergamo, Italien)

Titel: *Jelineks Prinzessinnendramen I-IV als unmärchenhafte Allegorie eines tödlichen Ichbewusstseins.*

Wenn man an deutsche Märchenmotive denkt, verbindet man sie spontan mit der Märchensammlung der Brüder Grimm und folglich mit den Motiven der allgemeinen deutschen Volkstradition. In diesem Sinne ist es auch völlig selbstverständlich, dass man diese weltbekannten Erwartungen, die eine fabelhafte Geschichte mit barmherzigen, macht- und kraftvollen Königen, Prinzen und Rittern, mit Prinzessinnen und Königinnen, die gerettet werden sollen, mit bösen Drachen oder Ungeheuern einerseits und mit guten Feen anderseits, die immer die Oberhand gewinnen, bestätigt sehen will. Aber es gibt auch Situationen, in denen die Märchenlektüre verstörend wirkt, und die gedachten soliden stereotypen Erwartungen bzw. Gattungssicherheiten nicht in Erfüllung gehen. Noch verwirrender ist es, wenn es um Johann Wolfgang von Goethe geht, und um seine Erzählung, die emblematisch den Titel *Das Märchen* (1795) trägt. Goethes Darstellung einer hoch symbolischen durch einen Fluss geteilten Landschaft¹, in der ziemlich unkonventionelle Märchengestalten wie ein Fährmann, eine Schlange und ein Riese, die den Fluss Mittags bzw. Abends überschreiten können, auftreten, bildet die ungewöhnliche Märchentopographie der Liebesgeschichte zwischen einem jungen Mann und der schönen Lilie. Zu Goethes Figurenrepertoire dieses an Symbolen reichen Märchens gehören auch ein Alter mit Lampe und seine Frau sowie deren zu Stein erstarrter Mops. Goethes Entscheidung *Das Märchen* als letzte Erzählung des Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* anstatt als völkisches Traditionsmärchen – wie der Titel des Textes vermuten lässt – zu konzipieren, versteht sich wieder in einer symbolischen Perspektive, nämlich als die gefährliche Überfahrt vom Alten zum Neuen bzw. von der Antike zur Moderne. Goethes modernes Märchenkonzept wird theoretisch durch das Gespräch zwischen Karl und dem Alten in der Rahmenhandlung des Textes fokussiert.

Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen; nur mag ich nicht gern, wenn sie das, was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die lustigen Gestalten, die

¹ Mythologisch gesehen weist die durch den Fluss geteilte Landschaft sowie die Anwesenheit des Fährmannes auf Dantes höllische Landschaft hin, in der Charon die Seelen der Sünder über den Fluss Styx begleitet. Symbolisch betrachtet, weist Goethes Darstellung hingegen auf den Fluss Rhein, als beliebten Fluchort in der Zeit der französischen Revolution, hin. Vgl. auch Simon Hollending, "Die politische Interpretation", URL: <http://www.goethe-das-maerchen.de/seite-9.html>

sie erschaffen, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen; verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft im Widerspruch zu stehen. Sie muß sich, denkt mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstrwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt.²

Karls Anmerkungen unterstreichen wie die Handlungsbereiche der Phantasie und der Wirklichkeit beim Märchen getrennt bleiben müssen, wenn es um das Erzählen von Wahrheiten geht. In dieser Perspektive gewinnt die Einbildungskraft eine neue Rolle: Sie verwandelt die orientierte phantastische Märchenvision in eine universelle symbolische Lebenserfahrung. Das Menschliche der Märchenerzählung kommt in der Märchensprache und im Bereich des Wunderbaren unter, sodass der Leser zunächst eine beruhigende Mauer um sich aufbauen kann, in dem Glauben, das diese Dinge nichts mit ihm persönlich zu tun hätten. Goethes so neu konzipiertes Märchen wird zu der Geschichte, die jedem passieren kann. Der große Fluss ist ein Ort, der überall sein kann (lokale Universalität) und der so typische Märchenbeginn "Es war einmal" ein deutlicher Ausdruck von Zeitlosigkeit (temporale Universalität). Da das Märchen eine radikale Umstrukturierung der Rahmenkoordinaten erlebt hat – es ist nicht mehr räumlich und zeitlich volksspezifisch, sondern universell strukturiert – hat es auch eine bedeutungsvolle Neudefinierung seiner thematischen Komponenten gesehen. Es ist wieder Goethes Text *Das Märchen*, der auch in diesem Sinne schon vom Beginn der Erzählung revolutionär erscheint. Die Tatsache, dass der gute Fährmann nicht mit Gold, sondern mit den "Früchten der Erde" von den zwei großen Irrlichtern bezahlt werden will, und dass die schöne Prinzessin Lilie nicht nur das Leben aber auch den Tod verteilt – "*Gegen Mittag laß dich von der Schlange übersetzen und besuche die schöne Lilie, bring ihr den Onyx, sie wird ihn durch ihre Berührung lebendig machen, wie sie alles Lebendige durch ihre Berührung tötet*" – signalisiert eine neue Wertordnung in der Erzählökonomie des Märchens. Traditionelle Märchengestalten wie z.B. die Prinzessin, die von der Volksmärchentradiiton her meistens mit dem Lebensbegriff assoziiert wurde, wird nun auch mit einer umgekehrten Begrifflichkeit definiert: die des Todes, die sich aber noch zum Sprachrohr der klassischen Mythologie (vgl. Medusas Blick, der zum Erstarren bringt) und der Romantik (vgl. Eichendorffs Marmorbild) machen lässt. Bei Goethe entsteht also die

² Goethe, Johann Wolfgang von: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, hrsg. von Albertsen, Leif Ludwig, Stuttgart 1991, S.88f.

Tendenz, die Gattungen in ihrer formalen Struktur zu dekonstruieren, d.h. dem Märchen eine neue Gattungsorientierung zuzuschreiben und mit der traditionellen Begrifflichkeit des Lebens und des Todes sowie mit der Charakterisierung der Prinzessin zu brechen. Sie erscheint als eine antimärchenhafte Figur. Mit derartigen Kunstgriffen hat auch Elfriede Jelinek experimentiert, wie sie mit neuen Erzählformen (vgl. *Die Kinder der Toten*, 1995) und dramatischen Formaten in den Prinzessinnendramen *Der Tod und das Mädchen I-V* (2003) beweist.

Dass das Märchen symbolisch einem Baum, dessen Wurzel auf einem Grabstein feststeht, ähnlich sei, wurde in Stefano Calabreses Untersuchung aufgezeigt,³ in der er feststellt, dass der Ursprung jedes Märchens in der Vergangenheit eines Volkes zu finden ist. Ohne die Erinnerung an eine bestimmte Volksvergangenheit kann man kein Märchen schreiben aber man kann gleichzeitig von einem tödlichen Leben und einem lebendigen Tod erzählen, da die Vergangenheit eines Volks nie wirklich als tot bezeichnet werden kann; sie lebt auch in der Moderne weiter. Das impliziert auch, dass das Märchen mit seinen Strukturen und Motiven Bewahrerin von universellen mythischen Archetypen ist, deren Bedeutung und Rolle bestimmte epochale Veränderungen widerfahren sind, aber deren ikonographischer Wert im Laufe der Zeit unverändert geblieben ist. Deswegen ist der Tod nicht mehr einseitig als Lebensmangelzustand zu bezeichnen, sondern als Zwischenzustand, als "Unleben". Die Toten sind dann keine traditionellen Toten, sondern "Untote" d.h. Gespenster, deren Zwischennatur das Leben durch den Tod proklamiert. Angesichts dieser revidierten Begrifflichkeit des Lebens und des Todes, deren höchste Konkretisierung in Jelineks Neukonstituierung der Schauspielerrolle zu finden ist⁴, hat Elfriede Jelinek auch die Figur der Prinzessin neu gestaltet. So, wie der Schauspieler ein universeller Typus, der durch seine körperliche Gestik und die Sprachmittel der symbolreichen Lebens/Todeswahrheit konzipiert ist, ist auch die Figur der Prinzessin – sei sie aus der Volksmärchentradition oder aus dem königlichen Alltag stammend –, ein symbolisches Sprachohr von universellem Lebenswert geworden. Jelineks Prinzessinnen, in ihrer mädchen- und kindhaften Zwischennatur, sind tatsächlich Untote, die die Öffentlichkeit und deren Bild eines plakativen und modischen Surrogats des Weiblichseins bekämpfen. Als Vertreterinnen der multimedialen Inszenierung von Weiblichkeit und als Emblema der makellosen künstlichen Körperschönheit, erleben Jelineks Prinzessinnen

den Tod als Befreiungs- und Emanzipationszustand, in dem die Maske ihres falschen Seins ausgezogen wird, damit sie ihre wahre Identität als aktive Frauen wieder gewinnen können. Einerseits geht es um moderne Prinzessinnen unserer Gesellschaft wie Lady Diana Spencer oder Jackie Kennedy Onassis und andererseits geht es um mythische Prinzessinnen aus dem Panorama der Volksmärchentradition wie Schneewittchen, Dornröschen und Rosamunde. In beiden Fällen arbeitet Jelinek mit dem Instrumentarium der Dekonstruktion, um diesen realen bzw. irrealen Gestalten eine post-moderne Dimension zu geben. Sie werden zu emanzipierten Frauen wenn sie ihre Stimme gegen die männliche Reduzierung des Frauseins heben und den eigenen Tod als Befreiungsmittel anrufen. Sie wollen kein leeres Werbungsplakat mehr sein, sondern sprechende Wesen, die mit dem Anderen, dem Mann, ein gleichwertiges Gespräch führen können, ohne aber ihre damalige dem Mann untergeordnete Lage zu vergessen oder zu verleugnen. Jelineks Prinzessinnen sind Schlafwandler-Figuren, die zwischen Schlaf und Wache leben, und die sich an ihre Vergangenheit als mythische Archetype in dem männlichen Imaginationspanorama noch erinnern wollen, denn es ist dieser latenten immanenten Erinnerung zu verdanken, dass sie ihre Stärke als Emanzen finden können.

Schon 1997 hatte Elfriede Jelinek diese Konzepte in dem Text *Prinzessinnen! Brennendes Unterholz!* betont, als sie über das Bild *Infantinnen* (1993) des österreichischen Künstlers Jürgen Messensee argumentierte. Die Lektüre dieses Texts lässt deutlich verstehen wie Messensees Bild Vorwand bzw. Parabel von Jelineks Darstellung der Frau in der Postmoderne ist.

Unsinnigerweise ist hier die Geschichte als Frau maskiert, als Mädchen, aus dem da etwas-werden-soll, wäre es nicht in diesen Reifen gespannt, aus dem niemals menschliches Tun herausplatzen wird, und sei es das Spielen mit diesen Reifen, die man einfach aus dem Saum rausziehen kann, das Tempelhüpfen, das Schnurspringen.⁵

Die gesellschaftliche bzw. männliche Karnevalisierung der Frau d.h. das Spielen mit ihrem Körper und ihrem Bild sowie die Identifizierung mit ihren Kleidern und ihrem Aussehen bezeichnen die weibliche Welt als "ein Schattenreich, ein unendliches Noch-Nicht und bald darauf ein Nicht-Mehr."⁶ Aber Jelinek gibt nicht auf in ihrer Suche nach einer Veränderung

³ Calabrese, Stefano, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, S.504

⁴ Jelinek, Elfriede, "Ich will kein Theater mehr. Ich will ein anderes Theater." In: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Hrsg. Anke Roeder, Frankfurt am Main, 1989, S.142-160

⁵ Jelinek, Elfriede, *Prinzessinnen! Brennendes Unterholz!* Zu Jürgen Messensees *Infantinnen*, 1997, S.3
URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmessens.htm>

⁶ Ebda. S.4

der Frauenlage und plädiert folglich für eine Wende (*etwas-werden-soll*) in ihrem Ausdruck

[...] diese ewigen Töchter, die fast alle früh gestorben sind, sie müssen sich immer wieder zurückmelden, obwohl sie doch nie wiederdurften, nie wegkonnten von ihren Stabilisatoren, und sie zwingen uns in ihrem gebannten Hierbleiben dazu, uns alles, was geschieht, die Geschichte, als einen Gegenstand vorzustellen, der genau vor uns zum Stillstand gekommen ist, ein von Menschen bestelltes und hergestelltes System lebenserhaltender Blutadern und weinender Lebensfäden, ein System, das von uns auch wieder abgeschafft werden kann.⁷

Jelineks Botschaft enthält zwei entscheidende Hauptmotive für die Realisierung der Frauenemanzipation: den Tod und die Auferstehung. Diese fast religiösen Beschreibungsbedingungen, die der Frau eine bestimmte ikonographische Sakralität schenken, werden auch in Lady Dianas und Jackie Kennedy Onassis' Porträts markiert. Die Prinzessin von Wales, von der Welt und den Medien nach ihrem Tod die Prinzessin der Herzen genannt, wird in Jelineks postmoderner Märchenwelt zur Prinzessin der Unterwelt. Diese doppelte und in sich widersprüchliche Bezeichnung der Figur von Lady Diana Spencer, wo Leben und Tod gleichzeitig koexistieren, drückt die mediale Zwischendimension dieser Frau nachdrücklich symbolisch aus. Als sie noch am Leben war, war Lady Diana die beliebteste Beute sowohl des "dunklen Prinzen" bzw. der königlichen Familie als auch der skrupellosen Journalisten, die sie mit Worten und Bildern getötet haben. Aber während der erste Tod immer ein unechtes Sterben war, das Lady Diana mit Selbstbewusstsein, Stärke und gleichwertigen Waffen bekämpft hat – bekannt sind z.B. ihre medialen Angriffe gegen Prinz Charles (vgl. die BBC Rede in Bezug auf ihre Entscheidung sich scheiden zu lassen) –, war ihr zweiter Tod d.h. der Pariser Autounfall so echt, dass sie nichts dagegen tun konnte. Diesmal aber haben diejenigen Medien, die ihr Leben verfälscht dargestellt hatten, ihr die zugeschriebene und verdiente Würde der Frau zurück gegeben. Dank ihnen ist sie die Prinzessin der Herzen geworden, jene Prinzessin, die schon im Leben mit dem Tod vertraut war – "Und das Mädchen will ja nicht, dass Menschen sterben, daher auch sein Kampf gegen Landminen, Waffen, die in erster Linie der Zerstörung von weichem, zivilem, „unbewaffnetem“ Fleisch dienen, während andre Waffen auch alles übrige zerstören können"⁸ – und die ihre königliche Rolle mit Geduld und Ernsthaftigkeit inszeniert hatte. Eine Persephone hat sie

Elfriede Jelinek genannt, die Tochter der Demeter, "die in ein dunkles Reich [...] hinuntersteigen muß, geraubt' aus Staatsräson [...] wo dann sie die eigentliche Königin wird, und zwar diejenige, die über die Bilder gebietet, indem sie, klug, bewußt, geplant, ihr Bild den Leuten sozusagen in kleinen Happen zuteilt, damit auch das Bild fruchtbar wird, indem die Leute ihr eigenes darüber drucken [...]"⁹. Jelinek betont hier die befreende und erlösende Rolle des körperlichen Todes, der die Auferstehung des Wesens als selbstentscheidendes Individuum ermöglicht, und der seine am Leben inszenierte Versachlichung annulliert. Dekonstruktion ist wieder das Kernwort in Jelineks Ontologie des Lebens und des Todes, da nicht nur der Tod zum freien Leben wird während dem Leben ein Kerkertod widerfährt, sondern auch die Medien werden in Bezug auf diese neue Begrifflichkeit neu definiert. Einem ähnlichen Prozedere folgt Jelinek im monologischen Porträtierten der Jackie Kennedy Onassis. Jackies Stimme – "Ein Wunder, daß ein Bild wie ich sprechen kann!"¹⁰ – spielt die Rolle des Sprachohrs der eigenen Zwischennatur, und als solche beschreibt sie ihr Leben als frustrierte und betrogene Frau des amerikanischen Präsidenten John Kennedy bzw. Aristoteles Onassis (Ari) und ihren Tod als Verwandlungsprozess, in dem sie eine mediale Ikone des Modezirkus geworden ist. Wenn auch in Jackies Fall der physische Tod und dessen mediale Bearbeitung in der Modewelt für ihre Wesenserlösung verantwortlich ist – "Über meine Kleidung hat man geredet, fast noch mehr als über mich, und das heißt was! Die war meine Schrift, meine Kleidung [...] Ich bin meine Kleidung, und meine Kleidung ist ich [...]"¹¹ –, so ist Jackies Reaktion im Leben anders als die einer Lady Diana. In Jelineks Text resultiert aus Jackie, im Gegensatz zu Diana, eine Figur, die nicht bereit ist zu kämpfen, weil ihr die geduldige Aufnahme des Geschehens lieber ist als der Kampf gegen die Medien.

*Man muß mit dem Kopf schöne Bewegungen machen und diese Bewegungen dann zu einem Foto zusammenschüren, fesseln, als Geisel seiner selbst.*¹²

Aber Jackies Resignation manifestiert sich in all ihrer Unwahrheit als sie sich fast rachsüchtig gegen Marylin Monroe wendet, auch wenn sie diese eher mitleidig betrachtet, als als Ernst zu nehmende Rivalin.¹³ Die von der Künstlerwelt hoch zelebrierte Hollywood-Diva, die laut Jackie die "Ärmste" ist, ist nur "Verwesung" weil sie keine Materie, sondern Fleisch ist, und als

⁹ Ebda. S.1

¹⁰ Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*, Berlin, Berliner Taschenbuchverlag, 2003, S.67

¹¹ Ebda. S.77-82

¹² Ebda. S.67

¹³ Ebda.S.88

⁷ Ebda. S.4

⁸ Jelinek, Elfriede, *Die Prinzessin der Unterwelt*, URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fdiana.htm> S.2

solche "verwesen muß [...]!"¹⁴ Gescheitert an der unerfüllten Hoffnung unsterblich und "unveränderbar" zu werden, sind Marylins Versuche, Jackie in ihrem Aussehen nachzuhahmen, tatsächlich, weil Marylin nicht verstanden hat, dass sie aus dem Raum, aus der Dunkelheit herausgeschält war, denn sie war nicht von Licht erzeugt, sie selbst war das Licht. Während Jackie ein Vampir ist, der nie sterben wird, besteht "*diese blonde Frau, die gar nicht blond ist, jede Woche kratzt eine alte Russin ihr den Wasserstoff in den Haarsatz rein, [...] aus Nichts, Marylin, sie ist nichts, und ihr bleibt nichts, auch wenn sie selber bleibt*"¹⁵. Marylins Begrenzung ist in ihrem üppigen Körper zu finden, "ins Glitzerkleid hineingenäht [...] obwohl kurvig, und erdig, fleischig die Hüften, die Brüste, die Schultern, schon an der Grenze zum Formverlust"¹⁶, während Jackie durch "Duchesse und Wolle, und da bleibt sie auch"¹⁷ charakterisiert wird. Marylin das Fleisch und Jackie das Kleid; Marylin die Sterbliche, die Tote, die Unbedeutende und Jackie die Unsterbliche, die Untote, die Bedeutende. Tod und Auferstehung, wenn nicht modisch-medial porträtiert, sind die Stufen, die auch die anderen Prinzessinnen aus Jelineks Theater durchlaufen müssen, damit sie die Wahrheit ihres Seins erfahren können. Diesmal geht es nicht um Prinzessinnenfiguren aus der kartonierten Welt der Mediengesellschaft, sondern um jene aus der Volksmärchentradition. Die Rede ist von Schneewittchen, Dornröschen und Rosamunde. Alle drei Figuren sind im Dialog mit einem männlichen Gesprächspartner d.h. der Jäger (Schneewittchen), der Prinz (Dornröschen) und Fulvio (Rosamunde) beschrieben. Dies wirkt wie eine Bestätigung, dass Jelineks kommunikatives Prozedere sich entwickelt hat (vgl. Die erzählende auktoriale Ich-Form bei Lady Dianas Darstellung und die monologische Form bei Jackie). Was hingegen bei Jelineks Suche nach der weiblichen Erlösung unverändert geblieben ist, ist die Erlösungsfunktion des Begriffspaares Leben/Unwahrheit und Tod/Wahrheit. "Seither bin ich Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten" sagt Schneewittchen dem Jäger. Sie betont damit die erlösende Funktion der Mann-Frau-Kommunikation als gender-spezifisches Lebensgespräch. "Ich bin der Tod und aus. Der Tod als ultimative Wahrheit. [...] Der Tod als äußerste Wahrheit [...] Der Tod als die Blöße des blinden Tieres, in dessen Stumpfheit der Mensch sich fortreißen lässt, um endlich nichts mehr von sich zu wissen"¹⁸ sind des Jägers Worte, die dem Tod die einzige und lebensnotwendige Wahrheitsbedeutung zuschreiben. Der unsichtbare, ungreifbare und

unerwartete Tod wird die nötige Lebensbedingung für die Entdeckung der Wahrheit sein, und der Mensch mit seiner Vernunft kann nichts gegen ihn tun, denn wenn er wirklich auf der Suche nach dem wahren Ich ist, muss er den Tod als eine göttliche Gnade annehmen. So, wie die Ich-Natur bei Jelineks Lebensphilosophie nicht einig, sondern vielseitig ist, ist auch die Wahrheit in sieben unterschiedlichen Entitäten zersplittet, die an die sieben Zwerge Schneewittchens erinnern lassen. Schneewittchen muss laut Jelineks emanzipatorischen Befreiungsprozesses durch die Hand des Jägers sterben, in einen von den sieben Zwergen getragenen gläsernen Sarg gelegt werden, damit sie dann ihre Auferstehung als neues Wesen bzw. als vom Joch des Mannes befreite und wahrheitsvolle Frau leben kann. Auch für Dornröschen ist "das Leben die logische Grenze"¹⁹, und der tödliche Schlaf ist für sie ihre Lebenssegnung.

Aber ich darf mich nicht, wie andere, in den Tod auflösen und zu einer Nichtigkeit machen, sondern mir ist, umgekehrt, die Aufgabe gestellt worden, mir den Tod reinzuziehen, bis ich fast platze, er ist sozusagen Konsulent und Konstante meines Daseins, um dessen Abgrund zu bewältigen um mir so die Möglichkeit ZU SEIN jeden Tag aufs neue zu erarbeiten.²⁰

Dornröschens Worte brauchen kein besonderes Kommentar; sie sind das Kommentar, das Schlusswort von Jelineks postmoderner Märchenphilosophie. Jelineks Märchenschreiben versteht sich als eine Umkehrung des traditionellen Wertsystems und der stereotypen Gestaltendarstellung. Das Leben wird der Tod, und der Tod wird das Leben; das Leben verschlicht das Ich während der Tod ihm wieder seine ursprüngliche Würde schenkt; die lebende Prinzessin ist ein Popanz während die gestorbene Prinzessin ein durchschnittliches Mädchen ist, und schließlich ist der Prinz kein Märchenprinz im blauen Mantel auf einem weißen Pferd, sondern ein stattlicher durchtrainierter Junge aus irgendeiner namenlosen Meeresmetropole.

Ich schaue auf Ihr gebräunt Gesicht, Herr Prinz, auf das Gel in Ihrem dunklen Haar und die Muskeln unter Ihrem T-Shirt, suche die Knie und den Hintern in Ihren überweiten Surferhosen [...]²¹

Unkonventionell ist auch die neu zugeschriebene Prinzenrolle: nicht mit einem Kuss soll der Prinz Dornröschen aus ihrem Schlaf wecken, sondern er verkleidet sich – "er zieht irgendein Plüschtierkostüm mit einem sehr großen Penis

¹⁴ Ebda. S.91

¹⁵ Ebda. S.91f.

¹⁶ Ebda. S.92

¹⁷ Ebda. S.94

¹⁸ Ebda. S.13

¹⁹ Ebda. S.27

²⁰ Ebda. S.27

²¹ Ebda. S.30

an"²² – und inszeniert einen sexuellen Akt mit einer eben maskierten Dornröschen – "Er überreicht Dornröschen ein weißes Hasenkostüm aus Plüscht, mit stark hervorgehobener Vulva, und denkt ihr, es anzuziehen, was sie auch tut. Als sie auch ihr Kostüm anhat, beginnen beide sofort wie wild loszurammeln."²³ Aus dem tierischen Kotieren des Prinzen mit Dornröschen erscheint das Leben in der Form "verschiedene[r] Tiere, hauptsächlich Hühner, die sich sehr tierisch benehmen, Tiere wirklich in ihrem Verhalten genau nachahmen!"²⁴ Diese tierische hoch symbolische Parabel verdeutlicht die Zentralität des Verwandlungsmotivs, das Jelinek schon in der Zuschreibung der neuen Begrifflichkeit Leben/Tod fokussiert hatte, aber unter einem anderen Licht. Diesmal geht es nicht mehr um die Verwandlung der Lebens- und Daseinswerte, wo das Weibliche (vgl. Jackie) die Maskierung des Ichs im Leben zuerst die Kleider brauchte, damit es dann seine echte Natur durch den Tod und die Demaskierung wieder bekommt, sondern es geht um die gender-spezifische Verwandlung der Gestaltendarstellung. Dies sollte implizieren, dass das Weibliche bzw. Dornröschen als "Ereignis" (Objekt) und nicht als Essenz (Subjekt) der Verwandlung keine Maskierung für das Erlangen ihrer wahren Identität braucht. In dieser Perspektive sollte nur der Prinz eine physische Verwandlung durchleben, aber Jelinek lässt auch Dornröschen ein Kostüm anziehen, und das weil der sexuelle Akt zwischen zwei gleichwertigen Entitäten gespielt werden muss. Beide Kostüme sind in sich keine Kostüme d.h. sie sind keine Kleider, sondern sie sind der Penis und die Vulva – bloße Körperteile und daher sind die Gestalten wieder nackt und beide sind in ihren Maskierungen demaskiert. Das ist Jelineks Bedingung für die Überwindung der begrenzten Körperlichkeit als Träger eines Modezeichens und für die Proklamation des freien Körpers in seiner originalen Dimension. Frau und Mann sind folglich nicht die Kleider, die sie tragen, sondern ihr Geschlecht als ob sie nicht in der Welt, sondern im Garten Eden wären. Auch in Jelineks *Das Mädchen III* sind die Geschlechter mit einer Kodierung aus der Naturwelt markiert. Rosamunde, mit dem Wasser konfrontiert, erscheint als eine revidierte Undine, die sich vor dem Sturm des Wassers fürchtet. Fulvio erscheint als Kraft der Natur, als Gott der Schöpfung, und als solcher spielt er auch die Rolle des Schöpfers des Weiblichen. "Dich hab ich gedacht, dich hab ich gemacht. Mein mußt du sein!"²⁵ Gegen Fulvios Macht und Besitz bleiben Rosamundes feministische Versuche – "Ich bin alle. Ich selige Erfolgsfrau. Ich fundamentalfeministischer Single aus Überzeugung. Ich bin fast

nymphomanisch unterwegs gewesen, aber das ist jetzt endgültig vorbei"²⁶ – erfolglos, weil Fulvio "die Sonne ist, die auf dem Wasser glitzert."²⁷ Rosamunde, die ihn absichtlich übersehen hatte, und die lieber seine Bedeutungslosigkeit betont hätte, muss jetzt in seine Macht fallen denn sie ist keine "Seherin" mehr, sondern ein "eigenes Recyclingprodukt." Rosamundes Auferstehung hängt paradoxeise von "Fulvios Augenwink" ab, so, wie Rosamundes Tod an ihr Emanzensein gehängt war. Auch in diesem Fall kehrt Jelineks Frauenparabel zu ihrem Originalzustand zurück und betont wie die emanzipatorischen Schritte die Frau falsch am Leben gehalten haben, während die Konstruktion der wahren Frau sich unbedingt auf dem Mann gründet. Es geht um einen schmerzhaften Prozess – "Geben Sie mir bitte noch etwas Wonne für mein Weh!"²⁸ –, in dem die Frau die falsche Konstruktion ihrer Emanzipation, die der Vorhang ihrer wahren Natur ist, aufgeben muss. Dies kann nur geschehen, wenn die Frau einerseits die männliche Dominanz anerkennt und andererseits ihre Überheblichkeit vergisst.

*Wie konntest du nur wähnen, stolzes Weib, mich habest du besiegt? Bei Gott, s' ist lustig! Ein Bild von Zucker, eine Gliederpuppe, ein schwankes Rohr in dieser nerrigen Faust! [...] Alles zurück auf Anfang, um mich ein zweites Mal stark auszugeben, das sag ich dir. Das kostet was!*²⁹

Auch in Rosamundes Fall spielt Jelinek mit dem Dekonstruktionsprinzip: Es ist nicht dank der Emanzipation, dass die Frau ihre Würde wieder bekommen kann, sondern es ist die männliche Macht, die sie emanzipiert, wobei die neue Begrifflichkeit des Wortes "Emanzipation" mit der Rückkehr zur anfänglichen Naturordnung übereinstimmt. Auf die Themen "Märchendekonstruktion" und "gewalttätige männliche Anwesenheit" als Hauptelemente der Neukodierung des Märchentopos bzw. der Prinzessinnenfigur, weist auch Karen Duve in *Die entführte Prinzessin* (2007) hin. Schon der Untertitel des Romans *Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern* betont die entscheidende Rolle der Gewalt, die Duve in einer gut balancierten Kombination von mittelalterlicher Märchenwelt bzw. ritterlicher Liebe und monströsen Naturwesen einrahmt. Der gelungene Kompromiss zwischen Alt und Neu verwirklicht sich am besten in der Geschlechterfrage, die sowohl in der Haupt- als auch in der Nebengeschichte des Romans dargestellt wird. Protagonist der Hauptzählung ist Diego, der schwarze Prinz, der die nordische Prinzessin

²² Ebda. S.35

²³ Ebda. S.38

²⁴ Ebda. S.38

²⁵ Ebda. S.49

²⁶ Ebda. S.54

²⁷ Ebda. S.50

²⁸ Ebda. S.47

²⁹ Ebda. S.57

Lisvana so tief liebt, dass er sie entführen lässt und in seinem Schloss einsperrt, mit der Hoffnung sie zu heiraten. Auch der Protagonist der Nebenerzählung, der Ritter Bredur, der sich in die Sultanstochter Sarilissa auf der Insel der Glückseligkeit verliebt, nachdem er sie geliebt hat, ist Zeuge ihres Todes und Schöpfer ihrer inszenierten Auferstehung. Bredur verkleidet sich als Sarilissa um dem Volk ihren Tod zu verhüllen. Bei Duve sowie bei Jelinek sind es nicht nur die Prinzen oder die Ritter – Prinz Diego sperrt die Prinzessin ein statt sie zu befreien und Ritter Bredurs Liebe führt Sarilissa in den Tod –, sondern auch die Prinzessinnen und die Hofdamen, die einem Dekonstruktionprozess unterworfen sind – Lisvana und Sarilissa sind unschuldige Opfer der männlichen Liebeserwartungen anstatt die Liebe mit ihnen gemeinsam zu leben, und Lisvanas Hofdame Rosamunde heiratet Diegos Zwerg Pedsi anstatt einer königlichen Gestalt wie die englische Legende es erzählt. Die angelegte Textanalyse von Jelineks Prinzessinnendramen und deren strukturelle Adaptierung in dem hier nur kurz vorgestellten Roman Karen Duves hat Bärbel Lückes pointiert ausgedrückt: Jelineks Werke sind nicht nur eine sprachliche Täuschung da sie das Resultat einer verbalen Verdrehung sind, sondern auch eine Gattungs- und Genrepersiflage, in der Theorie, Phantasie, Politik und Poesie sich vermischen, so dass sie "zu Motiv- und Metaphernsträngen und letztlich zum ‚Text‘, der gerade aufgrund all dieser Schematisierungen einen unversöhnlichen, einen komischen Effekt hat"³⁰ werden. Es wurde gezeigt, wie Jelinek mit einer Märchenparodie, die das zyklische Opfer-Täter-Ritual in variierender dialogischer und geschlechtskodierter Form darstellt, arbeitet, und wie Mann und Frau sich in ihrer sprachlichen Auseinandersetzung als VertreterInnen der philosophischen Allegorie des dekonstruierten geschlechtsspezifischen Bewusstseins vorstellen. Mann und Frau, die auf der Basis der revidierten Philosophie Jelineks, in der die/der Prinzessin/Prinz keine Erlösung findet, miteinander konfrontiert werden, sind VertreterInnen der neuen Begrifflichkeit des Lebens und des Todes, in der die Gattung "Märchen" eine moderne, gesellschaftlich ausgerichtete Religiosität in sich trägt. Es ist ein erzählender Prozess, der der erfolglosen menschlichen Suche nach der Wahrheit und mit dem Wunsch, alle Falschheit auszuschalten, korrespondiert. Die traditionelle Utopie des Phantastischen modernisiert sich so, dass Prinzen, Prinzessinnen, Hexen, Feen und Wälder sich in Symbolmetaphern und Ikonen des postmodernen menschlichen Schlafwandlerzustandes verwandeln.

Literaturverzeichnis

- Calabrese, Stefano, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1979
- Duve, Karen, *Die entführte Prinzessin*. Frankfurt am Main, Goldmann 2007
- Goethe, Johann Wolfgang von: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, hrsg. von Albertsen, Leif Ludwig, Stuttgart 1991
- Hollendung, Simon, "Die politische Interpretation", URL: <http://www.goethe-das-maerchen.de/seite-9.html>
- Jelinek, Elfriede, "Ich will kein Theater mehr. Ich will ein anderes Theater." In: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Hrsg. Anke Roeder, Frankfurt am Main, 1989, S.142-160
- Jelinek, Elfriede, *Prinzessinnen! Brennendes Unterholz!* Zu Jürgen Messensees Infantinnen, 1997, URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmessens.htm>
- Jelinek, Elfriede, *Die Prinzessin der Unterwelt*, URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fdiana.htm>
- Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*, Berlin, Berliner Taschenbuchverlag, 2003
- Lücke, Bärbel, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien, Passagen Verlag 2007

³⁰ Lücke, Bärbel, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien, Passagen Verlag 2007, S.212