

TÖDLICHE PERSPEKTIVEN

Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten ›Der Tod und das Mädchen I–V‹

Von Susann Neuenfeldt (Berlin)

1. Einleitung

Wart' meinen Tod ab und dann hör mich wieder.
INGEBORG BACHMANN, 1978

Der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod hat eine lange Tradition in der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte. Er reicht von der Antike über das Mittelalter bis hin zur (Post)Moderne. In den unterschiedlichen Epochen, Medien und Genres erfährt der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod jedoch die unterschiedlichsten Ausprägungen. Im Jahr 2003 sind von Elfriede Jelinek fünf Dramolette mit dem Titel ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ erschienen.¹⁾ Bereits der Titel weist auf die unterschiedlichen Medien und Genres, in denen der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod bearbeitet worden ist. Der Titel erinnert an das Gedicht von Matthias Claudius (1775), an Franz Schuberts Streichquartett (1817), Salvador Dalis Gemälde (1967), Alfred Hrdlickas Bronzestatue (1973) und an Roman Polanskis Spielfilm von 1994. Das Besondere an Jelineks Dramoletten ist jedoch, dass hier Frauenfiguren wie Schneewittchen, Dornröschen, Rosamunde, Jackie (Kennedy), Sylvia (Plath) und Inge (Bachmann) aus der Perspektive der Toten sprechen und handeln. Das Theater wird hier zu einem Ort der Wiederkehr der toten bzw. der getöteten Frauen der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte. Die toten Frauen kehren jedoch nicht etwa aus Motiven der Rache wieder, sondern um eine Nachricht zu überbringen: Jede Figur erzählt die Geschichte ihrer Tötung und inszeniert dabei zugleich ihren eigenen Nachruf. Das heißt, Jelinek nimmt hier den Motivkomplex Weiblichkeit und Tod auf und verschiebt – buchstäblich – die Perspektive, indem sie den toten Frauen eine Stimme und damit eine Sprecher- bzw. eine Handlungsposition zuweist.

¹⁾ Die ersten drei Dramolette sind bereits im Jahr 1999 unter dem Titel ›Eine Kleine Triologie des Todes‹ veröffentlicht worden. – Für wertvolle Hinweise und anregende Kritik möchte ich an dieser Stelle Edda Bagemiel, PD. Dr. Gabriele Dietze, Prof. Dr. Renate Hof, Carsten Junker, Uwe Müller, Anna Neufeld, Julia Roth und Simon Strick danken. Dieser Aufsatz ist für Anja, Peter und Leelo.

In Jelineks Dramoletten geht es also nicht um eine Scheherezade-Situation, in der Scheherezade Geschichten erzählt, um der Tötung durch ihren Mann zu entgehen. Es geht auch nicht um die Umkehrung der Scheherezade-Situation, wie das z. B. in Ingeborg Bachmanns ›Requiem für Fanny Goldmann‹ (1978) der Fall ist. In Bachmanns ›Requiem‹ sind es Mareks Erzählungen, die Fanny ‚töten‘: Indem Marek Fannys Geschichte(n) erzählt, nimmt er ihr nicht nur die Möglichkeit der Selbstdarstellung, sondern die Autorschaft über ihre Geschichte(n).²⁾ In Jelineks Dramoletten ist der Tod jedoch weder Antrieb noch Endpunkt des Erzählens bzw. des Sprechens. Das heißt, das Sprechen erfolgt hier nicht in der Schweben zwischen tödlichen Entscheidungen und ist weder Überlebensstrategie noch Tötungsinstrument.³⁾ Der Tod scheint in Jelineks Dramoletten vielmehr eine Art *U-Topos*, ein Nirgendwo, von dem aus die toten Frauen sprechen. Dieses Sprechen wird weder als das unverständliche Pfeifen von Franz Kafkas *Josephine* dargestellt, noch bleibt es im weiblichen Körper stecken, wie etwa im Körper von Heinrich Manns *Contessina*, die sich – anstatt zu sprechen – die Lippen blutig beißt, was auf den Gewaltakt des Sprechens hindeutet, zumal Zähne und Lippen als Sprechwerkzeuge funktionieren.⁴⁾

Jelineks tote Frauenfiguren sprechen und dieses Sprechen ist hörbar. Dies wirft die Frage nach Genres als konventionalisierten Sprechhandlungen auf, die unterschiedliche Positionen für das jeweilige Sprachsubjekt und damit unterschiedliche Möglichkeiten für die Konstruktion von Subjekten bereitstellen.⁵⁾ In Jelineks Fall handelt es sich um ein Genre, dem per Genre-Konvention ein Mediensprung vom Text (Drama als verschriftlichter Text) zum Bild (Drama als Visualisierung des Textes) eingeschrieben ist. Die Aufführung eines dramatischen Textes macht daher deutlich, dass Sprecher an bestimmte Positionen und Perspektiven im Raum gebunden sind, die wiederum das Sprechen modulieren. Die Aufführung eines dramatischen Textes visualisiert jedoch nicht nur Sprecher- und Handlungspositionen, sondern macht Sprechhandlungen hörbar. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Jelineks Dramoletten: ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ (2003) vorgeworfen wird, sie seien nicht aufführbar bzw. nicht spielbar.⁶⁾ Welche Spielregel hat Jelinek verletzt? Der Vorwurf der Nicht-Spielbarkeit wird damit begründet, dass

²⁾ Eine detaillierte Diskussion zum Zusammenhang von Erzählen und Tod findet sich in ELISABETH BRONFEN, „Scheherezade sah den Morgen dämmern und schwieg diskret“. Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen (Karen Blixen), in: Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der nordischen Länder 16, 1 (1986), S. 48–62.

³⁾ Laut Foucault hat die Rede die Macht, den schon abgeschickten Pfeil aufzuhalten. Das heißt, die todbringenden Entscheidungen bleiben für die Zeit des Sprechens in der Schweben. (MICHEL FOUCAULT, Das unendliche Sprechen, in: DERS., Schriften zur Literatur. Aus dem Franz. von KARIN VON HOFER und ANNELIESE BOTOND, Frankfurt/M. 1988, S. 90–103, hier: S. 90.)

⁴⁾ Vgl. dazu: JAN CHRISTIAN METZLER, „Mir war es seltsam kalt“. Weiblichkeit und Tod in Heinrich Manns Frühwerk, Hamburg 2000.

⁵⁾ In der Gegenwart läßt sich ein wiedererwachtes Interesse an Genres beobachten. Zu einer ausführlichen Genre-Diskussion siehe DAVID DUFF, *Modern Genre Theory*, Harlow 2000.

⁶⁾ ULRICH WEINZIERL, Rezension zu Jelineks Dramoletten ›Der Tod und das Mädchen I–V‹, in: Die Welt, 14. April 2003, S. 10.

Jelineks Dramolette keine Handlung (im traditionellen Sinne!) besitzen. Diesem Vorwurf liegt jedoch ein bestimmter Handlungsbegriff zugrunde: Sprechen wird hier nicht als eine Handlung gedacht. Darüber hinaus frage ich mich, ob sich der Vorwurf der Nicht-Spielbarkeit auf die Verletzung einer kulturellen Spielregel bezieht, die besagt, dass tote Frauen nicht sprechen und handeln (dürfen).

Ausgehend von diesen Überlegungen möchte ich Elfriede Jelineks Dramolette: ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ unter zwei Schwerpunkten diskutieren. Zum einen werde ich das Verhältnis Weiblichkeit, Tod und Schönheit und zum anderen das Verhältnis Weiblichkeit, Tod und Autorschaft näher untersuchen. Dabei geht es mir nicht um eine Interpretation der Dramolette. Gerade Jelineks Texte führen die Interpretation als die Auslegung eines Textes ad absurdum. Jelineks Texte fordern vielmehr die Rolle des Lesers heraus und führen den Akt der Interpretation als interessengeleitete Re-Konstruktion eines Textes aus einer bestimmten Position und Perspektive vor Augen. Mir geht es daher vor allem um eine Diskussion der folgenden Fragestellungen: Wie wird der Zusammenhang von Weiblichkeit und Tod in Jelineks Dramoletten dargestellt? Welche Funktionen hat die Perspektive der Toten in den Dramoletten? Wie sprechen die Frauenfiguren aus der Perspektive der Toten, an wen ist ihr Sprechen gerichtet und welche Funktionen hat die Wahl des Genres in diesem Zusammenhang?

2. Weiblichkeit, Tod und Schönheit: Dramolette I, II und IV

Sterben | ist eine Kunst wie jede andere. | Ich kann es außerordentlich gut [...] Ich vermute, man könnte sagen, ich bin *berufen*.

SYLVIA PLATH, 1981

In den Dramoletten I und II zitiert Jelinek zwei Grimm'sche Märchenfiguren: Schneewittchen (I) und Dornröschen (II). Schneewittchen, die durch einen Apfel vergiftet und Dornröschen, die von einer Spindel gestochen wurde, fallen in einen todesähnlichen Schlaf. In den Grimm'schen Märchen ist die schlafende bzw. die scheinotote Frau Objekt des Begehrens für einen männlichen Betrachter: den Prinzen. Der Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit wird in ›Schneewittchen‹ noch potenziert. Schneewittchen liegt aufgebahrt in einem gläsernen Sarg, auf dem in goldenen Buchstaben ihr Name und ihre Herkunft geschrieben stehen.⁷⁾ Elisabeth Bronfen liest den Sarg daher als einen beschrifteten Rahmen, in dem die tote Frau wie ein Kunstobjekt ausgestellt und den Blicken des männlichen Betrachters ausgesetzt ist.⁸⁾

Mit ›Schneewittchen‹ (I) und ›Dornröschen‹ (II) führt Jelinek das Motiv der – für den männlichen Betrachter – zur Schau gestellten weiblichen Leiche vor.⁹⁾

⁷⁾ JACOB und WILHELM GRIMM, *Kinder- und Hausmärchen* (1819), Stuttgart 1973, S. 306.

⁸⁾ ELISABETH BRONFEN, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg 2004, S. 151.

⁹⁾ Aries weist in seiner Studie über den Tod darauf hin, daß die Inszenierung einer schönen Leiche im 19. Jahrhundert geradezu üblich war. Der Besuch in einem Leichenschauhaus galt als ein ästhetisches Ereignis und war einem Museumsbesuch vergleichbar, zumal besonders

Nicht umsonst treten die männlichen Gegenspieler hier als Tod (I) und Schöpfer (II) auf. Inwieweit kann der Akt des Sehens als ein Akt der Schöpfung und der Tötung gedacht werden?¹⁰⁾ Jelinek verändert den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit jedoch insofern, als sie den schlafenden bzw. den toten Frauen eine Stimme gibt. Das heißt, in Jelineks Dramoletten werden Schneewittchen und Dornröschen nicht wie Kunstobjekte für den männlichen Betrachter her- bzw. hingerrichtet. Die toten Frauen treten vielmehr in Aktion und erzählen die Geschichte(n) ihres Todes. Dornröschen erzählt z. B., dass es ihr nicht erlaubt sei zu verwesen. Sie erklärt: „Ich bin [...] eingeweckt“ (S. 34);¹¹⁾ „[I]ch darf mich nicht [...] in den Tod auflösen“ (S. 27). Dornröschen reflektiert hier eine Funktion, die das Bild der schönen weiblichen Leiche erfüllt, wobei das Bild eine Form der Konservierung darstellt. Über die Konservierung der schönen weiblichen Leiche bleibt die Frau nicht nur (potentiell) ewiges Objekt des männlichen Betrachters. Am Bild der schönen weiblichen Leiche werden zudem die Angst und die Faszination des männlichen Betrachters vor dem Tod gebannt.¹²⁾ Der Jäger, der Schneewittchen tötet, resümiert hier beispielsweise: „[D]ie Zeit hab ich ihr genommen, die war [...] das Gefährlichste an ihr“ (S. 23). Das heißt, die schöne konservierte Leiche erschüttert *und* stabilisiert die Position des männlichen Betrachters, die durch Zeitlichkeit, Verfall und Vergänglichkeit gefährdet scheint. Das Bild der schönen weiblichen Leiche verspricht daher in einem weiteren Sinne den Fortbestand der patriarchalischen Ordnung und damit den Fortbestand geschlechtsspezifischer Macht- und Herrschaftsverhältnisse.

Wenn über das Bild der schönen weiblichen Leiche die Angst und die Faszination des männlichen Betrachters vor dem Tod artikuliert und zugleich verdrängt werden und wenn der Anblick der schönen weiblichen Leiche die Position des männlichen Betrachters erschüttert wie re-installiert, ließe sich vermuten, dass Jelineks tote, sprechende Frauenfiguren dieses Blick-Macht-Arrangement aus dem Gleichgewicht bringen. Liegt hier eine Erklärung dafür, weshalb Jelineks Dramolette für nicht aufführbar bzw. für nicht spielbar gehalten werden, zumal – in einem buchstäblichen Sinne – geschlechtsspezifische Macht- und Herrschaftsverhältnisse auf dem Spiel stehen?

In den Dramoletten I und II verändert Jelinek den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit, indem sie Schneewittchen und Dornröschen Sprecher-

schöne Leichen hinter Glas ausgestellt wurden. Das heißt, Besucher kamen nicht, um Leichen zu identifizieren, sondern um Leichen anzuschauen. (PHILIPPE ARIÉS, *Die Geschichte des Todes*, München 1982, S. 601.)

¹⁰⁾ Die Verbindung von Anblick und Tod hat eine lange Tradition in der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte. Der Anblick der Medusa lässt den Betrachter zu Stein erstarren; einen verbotenen Rückblick bezahlt Lots Frau mit dem Leben, sie erstarrt zu einer Salzsäule; Orpheus verliert seine Geliebte durch einen Blick über die Schulter; im deutschen Sprachgebrauch ist die Vorstellung von einem tödlichen Blick in der Phrase „Wenn Blicke töten könnten“ erhalten.

¹¹⁾ Ich zitiere aus der Taschenbuchausgabe: ELFRIEDE JELINEK, *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen* (= Berliner Taschenbuch 0233), Berlin 2003.

¹²⁾ BRONFEN, *Nur über ihre Leiche* (zit. Anm. 8), S. 149ff.

positionen zuweist. Vor dem Hintergrund, dass die toten bzw. die todbringenden Frauenfiguren des Motivkomplexes Weiblichkeit, Tod und Schönheit aus einer ‚männlichen‘ Perspektive her imaginiert worden sind, wirft dies zunächst die Frage danach auf, ob es überhaupt ein Sprechen außerhalb bzw. *jenseits* dieses männlichen Imaginationsrahmens geben kann? Und wenn ja, wie erfolgt ein solches Sprechen? Dies zieht grundsätzlich die Frage nach sich, was geschieht, wenn marginalisierte Gruppen sprechen. Gibt es ein Sprechen außerhalb dominanter Macht- und Herrschaftsverhältnisse? Wie wird ein solches Sprechen hörbar oder gehört? Funktioniert Sprache von vornherein als ein Instrument, mit dem Macht- und Herrschaftsverhältnisse re-produziert und legitimiert werden?¹³⁾

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Dramolette I und II dialogisch strukturiert sind: Jelineks Schneewittchen und Dornröschen treten in einen Dialog mit ihren männlichen Gegenspielern. Das heißt, Jelinek kehrt hier das Sprechen über die weibliche Leiche (hinweg) um und richtet es zurück an den männlichen Betrachter. Die dialogische Struktur der Dramolette I und II bleibt jedoch nicht allein auf die Handlungsebene beschränkt. Sie wiederholt sich in den intertextuellen Bezügen zu den Grimm'schen Märchen. Über den Intertext inszeniert Jelinek einen Dialog mit den traditionellen Ausdrucksformen des Motivkomplexes Weiblichkeit, Tod und Schönheit. Dadurch wird der Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit aktualisiert, d. h. aufgenommen und verändert. Dies zieht wiederum die Frage nach sich, von welcher Position aus Veränderungen und Subversionen möglich werden. Die dialogische Struktur der Dramolette I und II impliziert zunächst, dass es keine Position außerhalb des traditionellen Imaginationsrahmens gibt. Jelinek scheint den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit vielmehr mit derselben Geste aufzunehmen, mit der sie ihn *untergräbt*: mit der Geste des Zitats.

In Dramolette IV spricht Jackie (Kennedy) aus der Perspektive der Toten. Jackies Monolog wird hier als ein inneres Zwiegespräch, als Anrufung der toten Marilyn (Monroe)¹⁴⁾ und als Rede an ein imaginäres Publikum inszeniert. Jackies Monolog umfasst daher eine Sprechskala, mit der die Zwischentöne von Positions- und Perspektivwechseln, die jeweils mit einem Adressatenwechsel einhergehen, hörbar gemacht werden. Dies lässt zunächst Rückschlüsse zu auf eine bestimmte Vorstellung vom Subjekt. Das Subjekt wird hier nicht als ein essentielles und kohärentes, sondern

¹³⁾ Vergleiche hierzu den Aufsatz von GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Can the Subaltern speak?*, in: GARY NELSON und LAWRENCE GROßBERG (Hrsgg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, Chicago, S. 271–313.

¹⁴⁾ Dies erinnert an Autorinnen, die in ihren Texten eine tote Muse anrufen. In ›A Room of one's own‹ (1929) dient Shakespeares Schwester, deren poetisches Talent zu Shakespeares Zeiten unterdrückt und ausgelöscht worden wäre, als Inspiration für Woolfs poetische Kreativität. Auch Sylvia Plath und Anne Sexton nehmen das Motiv der toten Muse auf. In ihren Texten imaginieren sie den eigenen Tod, so dass die Anrufung der toten Muse ihnen selbst gilt. (Vgl. ELISABETH BRONFEN, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*, in: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hrsg. von RENATE BERGER und INGE STEPHAN, Köln und Wien 1987, S. 87–115, hier: S. 113ff.)

als ein vielfach gebrochenes und aus den unterschiedlichen Sprechhandlungen hervorgehendes Sprachsubjekt dargestellt. Dennoch wäre es voreilig zu behaupten, Jelinek folge hier – in Anlehnung an Descartes – dem postmodernen Diktum: „Ich spreche, also bin ich“. Dass eine solche Lesart für Jelineks Dramolette nicht aufrecht zu erhalten ist, wird in den folgenden Ausführungen deutlich werden.

Jackies Monolog hat deiktischen Charakter. Das heißt, es lassen sich hier eine Reihe von Ausdrücken finden, die nur im Wissen um die Sprechsituation zu verstehen sind wie z. B. lokale, temporale Adverbiale und Demonstrativpronomen. Dies erzeugt Witz, zumal das Jenseits weder *erlebbar* noch *erfahrbar* für den Rezipienten ist. Der Witz entsteht demnach im Spiel mit der Wissensgrenze zwischen Diesseits und Jenseits. Der deiktische Gestus des Monologs hat hier zugleich eine andere Funktion. In ihrem Monolog ruft Jackie Bilder von sich ins Gedächtnis und kommentiert diese. Dabei entsteht der Eindruck, Jackie stehe vor einer Leinwand, auf der unentwegt ihre Bilder – Photos, Portraits und Fernsehbilder – gezeigt werden. Jackie wundert sich in diesem Zusammenhang: „Daß ein Bild, wie ich sprechen kann“ (S. 67) – zumal das Bild die auditive Dimension ausblendet. Dies erinnert an Edvard Munchs Gemälde ›Der Schrei‹ (1893), in dem der Schrei in einem Medium festgehalten wird, das den Schrei verstummen lässt. Das Theater fügt dem zweidimensionalen Bild jedoch eine dritte Dimension – die Tiefendimension – hinzu.¹⁵⁾ Dadurch wird ein Raum eröffnet, in dem Bilder nicht nur aus ihrer Fixiertheit gelöst bzw. re-animiert¹⁶⁾ werden, sondern in dem Schreien bzw. Sprechen (potentiell) hörbar werden.¹⁷⁾ Vor dem Hintergrund, dass in Jelineks Dramoletten tote Frauen sprechen, ließe sich überspitzt behaupten: Das Theater funktioniere hier wie ein Gerät, das die Stimmen der Toten empfängt.

Jelineks Jackie kommentiert ihre eigenen Bilder. Die Perspektive der Toten bietet Jackie daher die Möglichkeit, einen Betrachterstandpunkt zweiter Ordnung¹⁸⁾ einzunehmen: Sie sieht, wie andere sie sehen bzw. gesehen haben. Dabei macht Jackie deutlich, dass Seh-Techniken wie die Malerei, die Photographie und das Fernsehen das Bild von der Frau als Kunstobjekt bzw. als Modepuppe¹⁹⁾ entwerfen. Jackie weist darauf hin, dass sie in den 1960er-Jahren als eine Stil-Ikone gefeiert wurde. Sie

¹⁵⁾ An dieser Stelle sei auf Robert Wilsons Theaterstücke verwiesen. Wilson spielt in seinen Stücken mit der Grenze zwischen Bild und Theater. Wilson lässt Szenen zu Bildern verschmelzen, d. h. er nimmt dem Bühnenraum scheinbar die Tiefe.

¹⁶⁾ Der Trickfilmhersteller wird im Englischen *animator* genannt. Das heißt, der Trickfilmhersteller belebt Bilder, indem er diese über eine zeitlich-lineare Dimension zueinander in Beziehung setzt. Die Wiederbelebung der Bilder im Theater lässt sich daher nicht nur auf den dreidimensionalen (Bühnen)Raum zurückzuführen, sondern auf die zeitliche Dimension des Stückes.

¹⁷⁾ Hier sei an die Inszenierung von Brechts ›Mutter Courage‹ (1949) am Berliner Ensemble erinnert. Helene Weigel als Mutter Courage stößt am Ende des Stückes einen stummen Schrei aus. Das Theater als ein Medium, in dem der Schrei potentiell hörbar wird, scheint dem Schmerz hier jedoch keinen Ausdruck verleihen zu können.

¹⁸⁾ Zur Theorie vom Beobachter zweiter Ordnung vgl. NIKLAS LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1998.

¹⁹⁾ Im Jahr 1959 kam in den USA die erste Barbiepuppe auf den Markt. Die Barbiepuppe Anfang der 1960er-Jahre wurde sogar im Stil Jackie Kennedys eingekleidet.

erklärt: „Ich wurde tonangebend“ (S. 77). Die Modellierung des weiblichen Körpers nach Idealmaßen führt in den 1960er-Jahren zu einer ersten Welle weiblicher Magersucht. Jackie resümiert hier:

[W]ir Frauenfiguren [waren] fasrig [...] ohne jedes Fleisch auf den Knochen [...] Wir sahen aus, als könnten wir der Vergänglichkeit nie anheim fallen, da schien eben nie [...] ein Gramm Fleisch zu sein. Wir waren irgendwie: fleischlos [...] und [...] doch trafen unser Fleisch die schlimmsten Schläge. (S. 75); Mager sein das gibt Macht. (S. 82)

Magersucht kann hier als eine ambivalente Ausdrucksform gedacht werden. Laut Susan Bordo bedeutet Magersucht zugleich Unterwerfung und Widerstand gegen herrschende Weiblichkeitsideale.²⁰ Das heißt, Unterwerfung und Widerstand äußern sich in ein und derselben, nicht zuletzt jedoch tödlichen (Körper-)Sprache. Über diese Sprache tritt die Magersüchtige in einen Dialog mit dem Tod, zumal sich das Skelett und der Totenkopf auf ihrer Haut abzeichnen. In einigen Fällen endet Magersucht mit dem Tod.²¹ Auch Jackie spricht hier von den „fleischlosen“, weiblichen Körpern als „Musterhäuser vieler Generationen“ (S. 75) und weist damit auf die Geschichtlichkeit dieser oft ins Private abgedrängten Krankheit. Zudem zieht Jackie eine Verbindung zwischen Magersucht und Seh-Techniken. Die Leinwand ist für sie ein Ort, an dem Körper „verhungern“ (S. 95). Das heißt, in Dramolette IV öffnet die Perspektive der Toten einen kulturkritischen Raum, in dem Seh-Techniken wie die Malerei, die Photographie und das Fernsehen in Hinblick auf die Konstruktion von Weiblichkeit reflektiert werden können, wobei die Reflexion – als körpergebundene Aktualisierung eines größeren Seh-Zusammenhangs – selbst eine Seh-Technik darstellt.

Während Jackie ihre Bilder kommentiert, thematisiert sie eine enge Verbindung von Tod und Kleidung: „Die Kleider sind [...] tot“ (S. 79); „Der Tod [ist] ein Kleid“ (S. 84); „Ich bin Kleidung“ (S. 98). Zudem beschreibt sie sich in Steinmetaphern: „Ich entstehe durch Betonung und Betonierung“ (S. 68); „Mein Haar war eine kalte schwarze [...] Fläche. Aus einem Guß“ (S. 91). Während es in den Dramoletten I und II um die Konservierung der schönen weiblichen Leiche als Kunstobjekt geht, handelt es sich in Dramolette IV um die Verwandlung von Leben in Kunst. „In mir können Sie die Geburt des Künstlichen mit ansehen“, erklärt Jackie (S. 92). Jelinek scheint hier den Pygmalion-Mythos umzukehren. Ein weiblicher Körper aus Fleisch und Blut wird zu einem leblosen Kunstkörper, wobei die Kleidung den Körper erstarren und zu Stein werden lässt. Jackie bezeichnet sich selbst sogar als eine Statue (S. 69). Die Bildhauerei steht dabei für einen Medialisierungsakt, der zugleich mit der Tötung und der Verewigung des weiblichen Körpers einhergeht. Dies wirft grundsätzlich die Frage auf nach dem Verhältnis von Medium, Tod und Kunstobjekt.

²⁰) SUSAN BORDO, *Anorexia Nervosa. Psychopathology as the Crystallisation of Culture*, in: *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, hrsg. von IRENE DIAMOND und LEE QUINBY, Boston 1988, S. 87–117.

²¹) Vgl. MAUD ELMANN, *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*, Stuttgart 1993. Elmann zieht eine Verbindung zwischen Magersucht und Hungerstreik als zwei Formen der extremen Gewichtsabnahme, die eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweisen.

Bis in das 19. Jahrhundert hinein wurde das Verhältnis von Medium, Tod und Kunstobjekt vom Pygmalion-Mythos dominiert. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich Geschichten finden, die den Pygmalion-Mythos umkehren.²²⁾ Edgar Allan Poes Kurzgeschichte ›The Oval Portrait‹ (1842) sei hier als nur ein Beispiel genannt.²³⁾ Von Bedeutung ist jedoch, dass die Geschichte zu einer Zeit entstand, in der sich ein Paradigmenwechsel des Sehens vollzog. Laut Jonathan Crary war diese Zeit geprägt von einer grundlegenden Umstrukturierung des Sehens, die mit einer Neu-Organisation von Wissen einherging und eine Neu-Konzeption des Betrachters einforderte. Kernpunkt dieses Paradigmenwechsels war die Aufdeckung der *referentiellen Illusion* und damit die Erkenntnis, dass Seh-Techniken die Objekte erst herstellen, die sie sichtbar machen.²⁴⁾ Auch in der physiologischen Optik entdeckt Johannes Müller, dass die Augen unabhängig von den visuellen Reizen, die sie empfangen, Bilder erzeugen.²⁵⁾ Das heißt, dieser Paradigmenwechsel wurde von der Erkenntnis getragen, dass der Akt des Sehens mit der Konstruktion des Sichtbaren in einem wie auch immer gearteten Medium und damit – in einem gewissen Sinne – mit der Tötung des Realen einhergeht. Nicht umsonst entsteht gerade in dieser Zeit ein Medium, das in besonderem Maße die Frage nach dem Verhältnis zum Tod stellt: die Photographie, die mitunter auch der tote bzw. der todbringende Blick genannt wird.²⁶⁾

In den Überlegungen zur Photographie ist immer wieder auf die Verbindung von Photographie und Tod hingewiesen worden. In ›Die helle Kammer‹ (1985) spricht Roland Barthes von der Photographie als einem kleinen Ereignis des Todes. Susan Sontag schreibt in ihrem Essay ›Über Photographie‹ (1980)²⁷⁾, dass die Kamera zu töten vermag und Marlene Dietrich resümiert ihr Leben als Star: „I have been photographed to death“ (1984). – In Dietrichs Aussage ist jedoch nicht nur die Verbindung von Photokamera und Tötungsinstrument interessant. Sie selbst scheint hier aus der Perspektive der Zu-Tode-Photographierten zu sprechen. Dies erinnert an ein Foto von Marilyn Monroe mit dem Titel ›Crossed out by herself‹

²²⁾ GABRIELE DIETZE, Killing Time – Medialisierung und Tod. *Kill Bill II* als Allegorie?, in: Die Philosophin 31 (2005), Nr. 1, S. 21.

²³⁾ Vergleiche dazu S. 158f. dieses Aufsatzes.

²⁴⁾ JONATHAN CRARY, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden und Basel 1996, S. 11ff.

²⁵⁾ Vgl. Ebenda, S. 93.

²⁶⁾ GERHARD PLUMPE, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990. – Laut Christoph Tholen sind Zeiten der Umstrukturierung und der Neuorganisation von Wissen „Initialräume“ für neue Seh-Techniken. (CHRISTOPH THOLEN, Medium ohne Botschaft. Zur kulturellen Bedeutung des Technischen. URL: http://waste.informatik.hu-berlin.de/mtg/archiv/1_tholen.htm [Januar 2004]. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Susanne Regener den Übergang von der analogen zur digitalen Photographie Ende der 1980er-Jahre in eine Beziehung setzt zum Zusammenbruch der DDR bzw. zum Zusammenbruch der ehemaligen Ostblockstaaten. (SUSANNE REGENER, Die DDR im Bild. Zur Ikonographie des zweiten deutschen Staates. URL: <http://www.susanne-regener.de/texte/pdf/erfurt.pdf> [Januar 2004], S. 3.)

²⁷⁾ SUSAN SONTAG, Über Photographie. Ein Essay, Frankfurt/M. 1980.

(1962), das kurz vor ihrem Tod aufgenommen wurde. Denkt man sich hier eine Tiefenlinie, die durch den horizontalen Strich des Kreuzes vorgegeben wird, so ergeben Foto und Kreuz eine Grabstätte.

Auch Jelineks Jackie beschreibt den photographischen Akt als das „Heraus-schälen aus dem Raum“ (S. 81). An einer Stelle zieht sie explizit eine Verbindung zwischen Photographie und Tod (S. 80) und bezeichnet die Photokamera als ein Instrument, in dem Bilder „festgehalten“ und „gefangen“ (S. 78) werden. Für Rudolf Arnheim ist die Photokamera ein Gewehr und ein Jagdhund zu einer handlichen Einheit kombiniert.²⁸⁾ Gabi Dietze erinnert in diesem Zusammenhang an die Hetzjagd der Photographen auf die englische Prinzessin Diana, die 1997 tödlich für Diana endet.²⁹⁾ Von den Engländern wird Diana liebevoll „Lady Di“ genannt. Der Kosename liest sich hier – makabrerweise – als ein Imperativ: „Lady Di(e)!“ (dt.: ‚Stirb Dame!‘). Interessant ist in diesem Kontext jedoch, dass nach Dianas Tod Tonbandaufzeichnungen von Diana an die Öffentlichkeit gebracht wurden. Die Tonbandaufzeichnungen hatten die Funktion, die „wahre Geschichte“ von Diana zu erzählen.³⁰⁾ Hier stellt sich die Frage, inwieweit die Tonbandaufzeichnungen ihre Autorität aus einem unheimlichen Nebeneffekt zogen: Es war, als spräche Diana aus der Perspektive der Toten.

Das Verhältnis von Medium und Tod bleibt in Dramolette IV nicht nur auf die inhaltliche Ebene begrenzt, sondern wiederholt sich in der Sprechsituation. Über den Monolog bringt sich Jackie zur Sprache, sodass das Sprechen hier als ein Medium des Subjekts gedacht werden kann. Vor dem Hintergrund der Regieanweisung, die besagt, Jackies Rede solle immer atemloser werden (S. 65ff.), ließe sich behaupten, das Sprechen selbst nehme Jackie den Atem. Das heißt, das Sprechen haucht hier nicht Leben ein, sondern Leben aus. In ihrer Rede zum Literaturnobelpreis schreibt Jelinek: „Viele Tote sprechen [...] mit erstickten Stimmen [zu mir]“.³¹⁾ Dies erinnert an Inge Müllers Gedicht ›Stufen‹, in dem das lyrische Ich eine Beziehung zwischen Ersticken und Sprechen thematisiert. Das lyrische Ich kündigt an: „Daß ich nicht erstickte am Leisesein.“³²⁾ Auch hier hat das Sprechen, zumal das Leisesein einen Modus des Sprechens darstellt, tödliche Konsequenzen.³³⁾ Dies wirft

²⁸⁾ RUDOLF ARNHEIM, Die Photographie – Sein und Aussage, in: DERS., Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte, hrsg. von HELMUT DIEDERICHS, Frankfurt/M. 2000, S. 36–42.

²⁹⁾ DIETZE, Killing Time – Medialisierung und Tod (zit. Anm. 22), S. 6.

³⁰⁾ Am 5. März 2004 strahlte der US-Amerikanische Sender NBC erstmalig die geheimen Tonbandaufzeichnungen von Diana aus. In Andrew Mortons Biographie ›Diana – ihre wahre Geschichte‹ (1992) haben diese Tonbandaufzeichnungen bereits als Skript vorgelegen.

³¹⁾ Im Abschieds. (Literaturnobelpreisrede), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. Dezember 2003, S. 39. – Jelinek ist die zweite deutschsprachige Autorin, die den Literaturnobelpreis erhält. Im Jahr 1966 wurde der Nobelpreis an die Autorin Nelly Sachs verliehen.

³²⁾ INGE MÜLLER, Stufen, in: „Daß ich nicht erstickte am Leisesein“, hrsg. von SONJA HILZINGER, Berlin 2002, S. 8.

³³⁾ Die Zeitschrift ›du‹ bringt im Jahr 1999 eine Jelinek-Dokumentation heraus. Der erste Satz des ersten Aufsatzes dieser Dokumentation lautet: „[Jelineks] Texte attackieren ihre Leser. Sie rücken ihnen auf den Leib. Sie lösen Übelkeit aus und nehmen die Luft zum Atmen, und

zugleich die Frage auf nach dem Verhältnis von Tod, Weiblichkeit und Sprache bzw. Sprachlosigkeit, was in einem größeren Rahmen die Frage nach dem Verhältnis von Tod, Weiblichkeit und Autorschaft nach sich zieht.

3. *Tod, Weiblichkeit und Autorschaft: Dramolette III und V*

Aus uns Frauen [...] *spricht* immer, was wir auch tun [...] der Tod
ELFRIEDE JELINEK, 2003 (Hervorh. Verf.)

In Dramolette III greift Jelinek den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Wasser auf. Rosamunde (lat.: *rosa munda*: ‚reine Rose‘) spricht hier als eine Wasserleiche.³⁴) Jelinek setzt damit an einem Endpunkt der Geschichte weiblicher Wasserwesen an, zumal sich in der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte ein Domestizierungs- und Tötungsprozess weiblicher Wasserwesen nachzeichnen lässt: Die gefährlichen Wasserfrauen der Antike (Homers Sirenen) mutieren zu liebeskranken³⁵) Seejungfrauen (Andersens *Kleine Meerjungfrau*) und verenden als Wasserleichen (Rimbauds *Ophélie*).³⁶) Dies geht zugleich mit einem Stimmverlust der Wasserfrauen einher. Der Gesang der Sirenen wird nur noch als Wahnsinnschrei wahrgenommen oder ganz zum Schweigen gebracht.³⁷) Dies ist insofern von Bedeutung, als Jelineks Rosamunde hier die Geschichte vom Verlust ihrer Stimme erzählt. Aus der Perspektive der Toten ist es ihr möglich, ihre Sprachlosigkeit zu artikulieren: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts“ (S. 61). Das heißt, als Tote erhält sie eine Stimme zurück. Auch in Heiner Müllers ›Hamletmaschine‹ (1977)³⁸) hat Ophelia das letzte Wort: „Ich bin Ophelia,

es droht Erstickungsgefahr in den wuchernden Wortgewächsen.“ (HELGA LEIPRECHT, Die elektronische Schriftstellerin, in: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 700 [Oktober 1999], S. 2ff., hier: S. 2.) Das heißt, das Lesen von Jelineks Texten steht hier unter Androhung des Erstickens bzw. unter Androhung des Todes.

³⁴) Hier handelt es sich um eine Verbindung des Flora-Mythos und des Wasserfrauenmythos. Diese Verbindung findet sich verstärkt im 19. Jahrhundert, in dem auch der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod seinen Imaginationshöhepunkt erreicht und sich nah am Rande des Klischees bewegt. In dem Gedicht ›Das Wasserröslein‹ (1838) hat bereits der junge Theodor Fontane den Zusammenhang zwischen einer Rose und einer Nixe hergestellt.

³⁵) An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass es sich hier um die Pathologisierung weiblichen Begehrens handelt.

³⁶) Rimbauds Gedicht ›Ophélie‹ (1870) wird als Ausdruck des Paradigmenwechsels von der Undine zur Ophelia gedacht. Dieser Paradigmenwechsel ist gleichbedeutend mit der Tötung weiblicher Wasserwesen. Annette von Droste-Hülshoff kündigt bereits im Jahr 1824 den Umschlagpunkt in der Ikonographie weiblicher Wasserwesen an: „Die Idee der Ondine ward zu einer im Fluß versunkenen Leiche.“ (ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF, Spiegelbild und Doppellicht. Prosa, Briefe und Gedichte, hrsg. von HELMA SCHEER, Darmstadt 1983.)

³⁷) ANNA MARIA STUBY, Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur, Wiesbaden 1992 S. 11.

³⁸) HEINER MÜLLER, Hamletmaschine (1977), in: Die Stücke 2. Werke, hrsg. von FRANK HÖRNIGK, Bd. 4, Frankfurt/M. 2001, S. 543–554.

die der Fluß nicht behalten kann [...] Gestern habe ich aufgehört mich zu töten [...] Ich gehe auf die Straße gekleidet in Blut.“

Jelinek verknüpft das Motiv der sprachlosen Wasserfrau mit der Schriftstellerin. Rosamunde ist Schriftstellerin. ›Rosamunde‹ liest sich zudem als ein Intertext.³⁹⁾ Im Jahr 1823 hat Wilhelmina von Chézy ein Drama mit dem Titel: ›Rosamunde‹⁴⁰⁾ geschrieben, zu dem Franz Schubert – der das Gedicht: ›Der Tod und das Mädchen‹ (1817) vertont hat – die Bühnenmusik komponierte. Während Chézys Drama jedoch in Vergessenheit geraten ist, konnte sich Schuberts ›Rosamunde-Ouverture‹ im Kanon der Musikwissenschaften halten. Dies wirft grundsätzlich die Frage auf nach dem Zusammenhang von Genre, Medien und Gender und damit die Frage, inwieweit Geschlechterverhältnisse zu einem bestimmten Zeitpunkt den Zugang zu bestimmten Genres und Medien reguliert und inwieweit Genres und Medien wiederum Geschlechterverhältnisse geprägt haben.

Das Drama gilt traditionell als ein ‚männliches‘ Genre. Dies betrifft sowohl die Produktion als auch die Aufführung dramatischer Texte. Die Theaterwissenschaftlerin Renate Möhrmann konstatiert hier: „Unsere zweieinhalbtausendjährige Theatertradition zeichnet sich durch eine zweitausendjährige Abwesenheit von weiblichen Darstellern aus.“⁴¹⁾ Anke Roeder ergänzt diese Überlegungen wie folgt: „Bezogen auf den weiblichen Theaterautor müsste der Satz heißen: Unsere zweieinhalbtausendjährige Theatertradition zeichnet sich durch eine zweitausendvierhundertjährige Abwesenheit von Dramatikerinnen aus.“⁴²⁾ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert der Kunstkritiker Karl Scheffler, ohne auf großen Widerspruch zu stoßen:

[der Frau] ist das Kunstgebiet verschlossen, in dem das menschliche Schicksal [...] logarithmisch dargestellt wird: das Drama. Die Frau vermag Empfindungen bestenfalls auszusprechen, nicht damit zu bauen. Dazu fehlt ihr der Blick aufs Ganze, der das überall gleiche zusammenstellt und die Vielheit des Lebens künstlerisch ordnet. Dieser Blick auf das Ganze fehlt [...], weil sie sich selbst nicht zu objektivieren vermag, weil sie ihre Allempfindung nicht denken, nicht spezialisieren und ihre Passivität nicht in aktives Bewußtsein verwandeln kann, ohne sich selbst zu verlieren [...] Darum kann man das Drama vor allem ein Kunstgebilde von Männern und für Männer nennen.⁴³⁾

³⁹⁾ Der intertextuelle Bezug ist hier keineswegs abwegig, zumal Jelinek in Dramolette III eine Passage aus Chézys Drama ›Rosamunde‹ zitiert (S. 48).

⁴⁰⁾ Chézys Drama geht auf die Rosamunde-Sage zurück. Rosamunde, die Frau des Langobardenkönigs Alboin (6. Jahrhundert), ließ ihren Mann ermorden, nachdem er sie gezwungen hatte, aus dem Schädel ihres erschlagenen Vaters zu trinken.

⁴¹⁾ RENATE MÖHRMANN, Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft?, in: Feminismus. Inspektion einer Herrenkultur. Ein Handbuch, hrsg. von LUISE F. PUSCH, Frankfurt/M. 1983, S. 82–99, hier: S. 86.

⁴²⁾ ANKE ROEDER (Hrsg.), Autorinnen: Herausforderungen an das Theater, Frankfurt/M. 1989, S. 7.

⁴³⁾ Zit. nach: KWANGSUN KIM, Marieluise Fleißer. Eine Pionierin in der Dramatik des 20. Jahrhunderts. Zur künstlerischen Beziehung von Marieluise Fleißer und Berthold Brecht, in: Jahrbuch der Koreanischen Brecht-Forschung (1995), S. 246–254, hier S. 247.

Das Drama als ein (Spiel)Raum, in dem die Angelegenheiten der Politik, der Gesellschaft und der Nation öffentlich verhandelt werden, wird Autorinnen hier regelrecht verweigert.⁴⁴⁾ Dies ironisiert Jelinek, wenn sie erklärt, ihre Dramolette ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ eignen sich nicht als Dramen.⁴⁵⁾ In dem Buchklappentext zu den Dramoletten heißt es weiterhin, Jelinek habe hier ein „parodistisches Pendant“ zu den „Shakespearschen Königsdramen“ geschaffen. Das Suffix *-ette* hat im Englischen eine interessante Geschichte. Zunächst hatte es diminutive Funktion, unter dem Einfluss des Lexems *sufragette* übernahm es zudem die Funktion, weibliche Personen zu bezeichnen. Im heutigen Englisch finden sich daher Ableitungen wie *conductorette*, *cosmonette* oder *sailorette*. Diese Lexeme bezeichnen Berufsfelder, die Frauen traditionell verwehrt wurden, wobei die Lexeme zugleich einen gering schätzenden und spöttischen Nebenton haben.⁴⁶⁾ Jelineks Wahl des *Dramolettes* als Subgenre des Dramas liest sich daher als ein Verweis darauf, dass Genres keineswegs geschlechtsneutrale Setzungen sind, sondern Sprecherpositionen für das jeweilige Sprachsubjekt bereitstellen *und* verweigern. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage danach, welchen Anteil Genres am Ausschluss und an der Marginalisierung von Autorinnen in der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte hatten und haben, was darüber hinaus die Frage nach dem Verhältnis von literarischen Kommunikationsformen und sozialer Wirklichkeit nach sich zieht.⁴⁷⁾

Mit *Dramolette III* spielt Jelinek auf die tödlichen Konsequenzen einer patriarchalischen Literatur- und Kulturgeschichte an, in der Männer als Künstler und Frauen als Kunstobjekte imaginiert und mundtot gemacht wurden. Kathy Acker bemerkt dazu: „[...] täte [die Frau] den Mund auf, sie würde die Idee poetischer Kreativität sprengen.“⁴⁸⁾ Edgar Allan Poe hat in diesem Zusammenhang den programmatischen Satz formuliert: „Der Tod einer schönen Frau ist ohne Zweifel das poetischste Thema der Welt.“⁴⁹⁾ Poes Kurzgeschichte ›The Oval Portrait‹, die erstmalig unter dem Titel ›Life in Death‹ (1842) veröffentlicht wurde, liest sich hier ex-

⁴⁴⁾ Interessant ist hier Schefflers Begründung, der Autorin fehle der *Blick* aufs Ganze. Dies wirft die Frage auf, inwieweit Genres als konventionalisierte Seh-Handlungen gedacht werden können, die unterschiedliche Positionen, Perspektiven und unterschiedliche Seh-Techniken für den Betrachter bereit stellen bzw. den Betrachter erst hervorbringen.

⁴⁵⁾ Zit. nach IRENE BAZINGER, Demontage von Heiligenbildchen des weiblichen Schreibens. URL: www.literaturhaus.at/headlines/2002/11/26.

⁴⁶⁾ KLAUS HANSEN, Englische Lexikologie. Einführung in Wortbildung und lexikalische Semantik, Leipzig 1990, S. 104.

⁴⁷⁾ Das Verhältnis von sozialer Wirklichkeit und literarischen Kommunikationsformen sollte nicht in einer allzu vereinfachenden Logik gedacht werden, die immer noch von ‚männlichen‘ oder ‚weiblichen‘ Genres ausgeht. Ein Nachdenken über das Verhältnis von sozialer Wirklichkeit und literarischen Kommunikationsformen sollte vielmehr das Schreiben als soziale Praxis denken und damit die Performanz des Schreibens in die Überlegungen miteinbeziehen.

⁴⁸⁾ Kathy Acker, zit. nach BRONFEN, Nur über ihre Leiche (zit. Anm. 8), S. 516.

⁴⁹⁾ Vgl. EDGAR ALLAN POE, Die Philosophie der Komposition (1846), in: DERS., Das gesamte Werk in zehn Bänden, Bd. 10, hrsg. von KUNO SCHUMANN und HANS DIETER MÜLLER, Olten 1976, S. 531–548, hier: S. 539.

emparisch: Ein Maler portraitiert seine Frau. Während das Bild auf der Leinwand immer lebensähnlicher wird, verliert seine Frau zusehends an Lebenskraft.⁵⁰⁾ Als das Bild fertig wird, ist die Frau tot. Das heißt, die Frau des Malers wird hier nicht nur in ein Kunstwerk übertragen, sondern in ein Kunstwerk getötet und durch ein Kunstwerk ersetzt. Elisabeth Bronfen spricht in diesem Zusammenhang von einer ästhetischen Opferung, während derer sich der männliche Künstler über die weibliche Leiche (hinweg) produziert und unvergessene Kunstwerke kreiert.⁵¹⁾ Dies wirft zugleich die Frage nach weiblicher Autorschaft auf.

In Dramolette V lässt Jelinek die toten Autorinnen Inge (Bachmann) und Sylvia (Plath) zu Wort kommen. Die Autorinnen kommentieren ihren (Frei)Tod⁵²⁾ folgendermaßen: „[W]ir wollen [...] gerade nach unserem Tod [...] besonders gesehen werden“ (S. 135). Der (Frei-)Tod hat hier die Funktion, ein Bild von sich zu produzieren, um eine bestimmte Interpretation dieses Aktes zu provozieren und den eigenen Nachruf zu manipulieren. In ihrer Studie zum weiblichen Selbstmord schreibt Higonett: „[T]o take one's life is to force others to read one's death.“⁵³⁾ Das heißt, die Autorinnen machen sich selbst zu ihrem eigenen Text. Mit dem toten weiblichen Körper wird ein Text produziert, sodass der tote Körper zum Textkörper wird. Nicht umsonst sind die Lexeme *Leichnam* und *Textsammlung* in dem lateinischen Lexem *corpus* miteinander verknüpft. Obgleich der Tod der Autorinnen in Dramolette V als ein Akt der Autonomie und des Selbstentwurfs vorgeführt wird, bleibt er gefangen in dem traditionellen Bilderrepertoire, in dem die Frau mit dem Tod für ein Kunstwerk zu zahlen hat. Die Inszenierung des eigenen Todes, in der die Frauen zugleich Autorinnen und Gegenstand ihrer Autorschaft sind, kann daher als eine ambivalente Geste zwischen Selbstkonstruktion und Selbstdestruktion gedacht werden.

Der Tod der Autorinnen in Dramolette V kann keineswegs mit dem „Tod des Autors“ gleichgesetzt werden, wie ihn Roland Barthes Ende der 1960er-Jahre ausgerufen hat.⁵⁴⁾ Ist es ein Zufall, dass der Tod des Autors in einer Zeit verkündet wurde, in der LiteraturwissenschaftlerInnen damit begonnen hatten, Texte von Autorinnen in den Kanon der Literaturwissenschaft zu integrieren, in der Hoffnung, vielleicht sogar eine Traditionslinie weiblichen Schreibens zu erschließen? Ein solches Vorhaben setzt die Idee der Autorin als Urheberin ihrer Texte voraus, während die Theorie vom Tod des Autors einem solchen Vorhaben die Grundlagen entziehen muss.

⁵⁰⁾ Die Herstellung des Kunstwerks liest sich hier zugleich als ein Transfusionsakt, zumal die Farbtöne, die der Maler auf die Leinwand aufträgt, den Wangen der Frau entzogen werden. (Vgl. EDGAR ALLAN POE, *The Oval Portrait* (1842), in: DERS., *Selected Tales*, New York 1994, S. 188–192, hier: S. 190.)

⁵¹⁾ BRONFEN, *Nur über ihre Leiche* (zit. Anm. 8), S. 162ff.

⁵²⁾ Sylvia Plath hat 1963 Selbstmord begangen bzw. den Frei-Tod gewählt, während Ingeborg Bachmanns Todesumstände ungeklärt blieben, sie verbrannte 1973 in ihrem Haus in Rom.

⁵³⁾ MARGARET HIGONNET, *Suicide. Representations of the Feminine in the Nineteenth Century*, in: *Poetics Today* 6 (1985), Nr. 1/2, S. 103–117, hier: S. 104.

⁵⁴⁾ ROLAND BARTHES, *Der Tod des Autors* (1967), in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, SIMONE WINKO, Stuttgart 2000, S. 185–193.

Jelineks Texte scheinen jedoch eine Reformulierung weiblicher Autorschaft jenseits der Idee einer *écriture féminine* und auch jenseits der Idee weiblicher Selbstausslöschung herauszufordern. Die Annahme, Schreiben sei ein Tötungsakt, in dem der weibliche Tod für die männliche Kunstproduktion funktionalisiert werde, scheint mir für Jelinek nicht zeitgemäß. An die Stelle der Autorin setzt Jelinek vielmehr Intertextualität als die (potentiell) unendliche Re-Produktion des bereits Gesagten in einem neuen Kommunikationskontext.

In Dramolette V imaginieren die toten Autorinnen Sylvia (Plath) und Inge (Bachmann) ihren eigenen Tod. „[N]un habe ich diesen schönen Gasofen und kann in Ruhe meinen Kopf hineinstecken, bis er gar wird“ (S. 129); „Ich werde mich [...] selber anzünden“ (S. 134). Ähnlich wie in Dramolette I, in dem der Jäger das tote Schneewittchen tötet, werden hier Gegenwart (Zustand des Todes) und Vergangenheit (Akt der Tötung) radikal miteinander konfrontiert. Das heißt, die Zeitebenen werden hier ineinander geschoben, sodass die Geschichte der Tötung nicht ausgeblendet, sondern in die Gegenwart eingeblendet wird. Bezogen auf Dramolette I, das den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Schönheit und bezogen auf Dramolette V, das den Motivkomplex Weiblichkeit, Tod und Autorschaft aufnimmt, verhindert die Überblendung der Zeitebenen – die mit der Rekonstruktion der Tötung des Weiblichen einhergeht – dass der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod als Mythos der schönen Leiche oder als Autorin „killing herself into art“⁵⁵⁾ fest- und fortgeschrieben wird. Indem Jelinek hier die Vergangenheit in die Gegenwart einblendet, führt sie umgekehrt die Entstehung von Mythen vor Augen als die Ausblendung der Geschichtlichkeit und damit der Konstruiertheit und der Veränderbarkeit des vermeintlich Natürlichen. Ihren Texten wird dabei, zumeist mit Bezug auf Barthes⁵⁶⁾, die Funktion zugesprochen, Alltagsmythen zu zertrümmern und deren vermeintliche Natürlichkeit als Legitimationsgrundlage zur Ausübung von geschlechtsspezifischen Macht- und Herrschaftsverhältnissen offen zu legen. Ich sehe hier jedoch die Gefahr, diese Lesart selbst zu einem Mythos werden zu lassen, der sich wie eine Schablone auf Jelineks Texte legen lässt und andere Aspekte der Texte unsichtbar macht. Vor dem Hintergrund, dass die Sekundärliteratur Jelineks jüdische Herkunft und ihre grundlegende Kritik an der Verdrängung des Holocausts in Deutschland und in Österreich bisher nur am Rande diskutiert hat,⁵⁷⁾ stellt sich mir die Frage, inwieweit die nahezu zwanghafte Anbindung an Roland Barthes nicht als ein Ausdruck der Verdrängung des Holocausts gelesen werden kann.⁵⁸⁾

⁵⁵⁾ Vgl. in diesem Zusammenhang SANDRA GILBERTS und SUSAN GUNBARS, *The Madwoman in the Attic*, New Haven und London 1984.

⁵⁶⁾ Vgl. ROLAND BARTHES, *Mythen des Alltags* (1964), Frankfurt/M. 1991.

⁵⁷⁾ Jelinek kritisiert beispielsweise die Nazi-Vergangenheit des Wiener Burgtheaters. Für Jelinek ist das Burgtheater eine „lebende Leiche“, d. h. ein Ort der Verdrängung und Verleugnung des Holocausts. Vgl. ELFRIEDE JELINEK, *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. Gespräch mit Elfriede Jelinek in: ROEDER (Hrsg.), *Autorinnen* (zit. Anm. 42), S. 143–156, hier: S. 156.

⁵⁸⁾ Unter diesem Aspekt ließen sich auch Jelineks Dramolette ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ noch einmal neu lesen.

In Dramolette V ist die Figurenrede ganz aufgehoben. An die Stelle der dialogisch (Dramolette I–III) und monologisch (Dramolette IV) gegliederten (Sprech-) Handlungen tritt nun eine Art transpersonales Sprechen. Das Sprechen ist hier nicht mehr an eine Figur gebunden und damit nicht Ausdruck einer inneren Verfasstheit oder einer individuellen Besonderheit. Das heißt, die Figuren sprechen hier nicht aus sich selbst heraus, sie sprechen sich vielmehr zu Ende. Überspitzt formuliert ließe sich behaupten: Das Sprechen ist ihr Tod. In diesem Sinne scheint Jelinek das postmoderne Diktum: „Ich spreche, also bin ich“ umzukehren in: „Ich spreche, also bin ich nicht“⁵⁹⁾. Jelinek selbst kennzeichnet ihren Schreibprozess als ein der psychologischen Dramatik entgegengesetzter Vorgang: Einer Person wird nicht etwa ein Sprechen zu- bzw. untergeordnet, sondern das Sprechen sucht sich einen Körper.⁶⁰⁾ Bezogen auf Jelineks Dramolette heißt das, das Sprechen sucht sich einen toten Körper. Dies liest sich zugleich als eine Absage an das traditionelle Theater, an das Theater der Verkörperung. Jelinek scheint zudem den Tod des traditionellen Theaters auszurufen, wenn sie erklärt: „Ich will dem Theater das Leben austreiben [...] Ich will kein Theater.“⁶¹⁾

4. Schlussbetrachtungen

Die Toten warten auf der Gegenschräge | Manchmal halten sie eine
Hand ins Licht | Als lebten sie. Bis sie sich ganz zurückziehn | In ihr
gewohntes Dunkel, das uns blendet. HEINER MÜLLER, 1996

Jelineks Dramolette ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ (2003) lesen sich wie eine kleine Kulturgeschichte des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod. Über den Intertext verfolgt Jelinek die verschiedensten Ausprägungen des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod von der Antike über die Märchen- und Sagenwelt des Mittelalters bis hin zur Moderne und Postmoderne. Es wäre jedoch kurzfristig zu behaupten, Jelinek entwerfe hier eine Entwicklungslinie des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod. Dass sich eine solche Lesart für Jelineks Dramolette nicht aufrecht erhalten lässt, sei beispielhaft an dem Prosatext gezeigt, den Jelinek „statt eines Nachwortes“ (S. 145) den Dramoletten anfügt. In dem Prosatext ›Die Prinzessin der Unterwelt‹ verlegt Jelinek den Motivkomplex Weiblichkeit und Tod in die jüngste Vergangenheit: Aus der Vogelperspektive wird Lady Di's Beerdigung von 1997 als ein Medienschauspiel offen gelegt, in dem das traditionelle Bilderrepertoire des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod regelrecht abgespult wird. Indem Jelinek hier die Zeitebenen überblendet, d. h. indem sie die Gegenwart mit dem traditionellen Bilderrepertoire des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod konfrontiert, wird nicht nur die Geschichtlichkeit des Motivkomplexes, sondern dessen Aktualität vergegenwärtigt.

⁵⁹⁾ Vgl. S. 152 dieses Aufsatzes.

⁶⁰⁾ JELINEK, Ich will kein Theater (zit. Anm. 57, S. 15).

⁶¹⁾ Ebenda, S. 153.

In Jelineks Dramoletten ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ klingt durchgehend ein parodistischer Ton an. Über die Parodie werden die traditionellen Bilder des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod zugleich nachgeahmt und verzerrt. Dies impliziert eine ambivalente Haltung, denn die Parodie bedeutet Kritik und Komplizenschaft am Motivkomplex Weiblichkeit und Tod. Jelineks Dramolette bewegen sich daher zwischen Widerstand und Wiederholung, zwischen Subversion und Konvention. Dies scheint mir ein gelungener Schachzug. Traditionelle Weiblichkeitsbilder kategorisch abzulehnen kann ebenso problematisch sein, wie diese unkritisch und bruchlos zu übernehmen, zumal einer Ablehnung eine – wie auch immer geartete Anerkennung – vorausgeht.

Franz Meier hat darauf hingewiesen, dass der Motivkomplex Weiblichkeit und Tod verstärkt in Zeiten kultureller Umbrüche, d. h. in Zeiten der Umstrukturierung und der Neu-Organisation von Wissen und Erkenntnis imaginiert worden ist. Die verstärkte Imagination des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod liest sich daher als eine Reaktion auf die Neu-Organisation von Wissen, die zugleich mit einer Neu-Organisation von Geschlechterverhältnissen einhergeht, was wiederum eine Verschiebung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen nach sich zieht. Laut Meier reichen diese Imaginationen von der schönen weiblichen Leiche bis hin zu einer todbringenden Weiblichkeit⁶²⁾ und bleiben damit gefangen in dem Bilderrepertoire, in dem Weiblichkeit als das *Andere*, als das Tote und das Todbringende, dargestellt worden ist. Jelineks Dramolette ›Der Tod und das Mädchen I–V‹ bewegen sich jedoch aus dem traditionellen Bildrepertoire des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod heraus, zumal Jelineks tote Frauen sprechen. Dadurch wird das *Andere* – das Tote und das Todbringende – in einen Äußerungskontext eingebunden und kommunizierbar gemacht.

In der Gegenwart lassen sich eine Reihe von Texten finden, in denen tote Frauen sprechen oder erzählen. Als Beispiele seien hier Mischa Bachs Krimi ›Das Leben ist ein langer trüber Fluß‹ (2004), Toni Morrisons Roman ›Love‹ (2004), Alice Sebolds Roman ›The Lovely Bones‹ (2004) und Reinhard Simons Drama ›Life is live‹ (2004)⁶³⁾ genannt. Handelt es sich hier um ein kulturelles Phänomen? Und wenn ja, in welcher Beziehung steht dieses Phänomen zu gesellschaftlichen Verhältnissen? Oder handelt es sich hier lediglich um eine Modeerscheinung, nicht zuletzt beeinflusst durch den Film, in dem bereits seit den 1980er-Jahren neue Positionen und Perspektiven des Sehens und Sprechens ausgelotet wurden; angefangen von den toten Erzählern in ›Dead Men don't wear plaid‹ (USA 1982) über ›Millers Crossing‹ (USA 1990) bis hin zu ›American History X‹ (1999) und ›The Sixth

⁶²⁾ FRANZ MEIER, *Sexualität und Tod*, Tübingen 2002, S. 135ff.

⁶³⁾ An den Ückermärkischen Bühnen Schwedt wurde am 31. Dezember 2004 das Stück ›Life is live‹ (2004) aufgeführt. Dieses Stück ist eine Musik-Revue, in der die tote Helga Hahnemann durch das Programm führt. Helga Hahnemann war in der DDR eine der beliebtesten Komikerinnen und verstarb kurz nach der Wende. In Reinhard Simons Stück übernimmt sie die Rolle einer Kulturkritikerin. Aus der Perspektive der Toten kritisiert sie den Beitritt der DDR zur BRD als eine Landnahme bzw. als eine Art der kolonialen Vereinnahmung.

Sense‹ (2000). Zurzeit ist der Film ›Schneeland‹ (Deutschland 2005) in den Kinos angelaufen, der aus der Perspektive der toten Protagonistin erzählt wird.⁶⁴⁾

Elisabeth Bronfen, die mit ›Nur über Ihre Leiche‹ (1994) ein Standardwerk zum Thema Weiblichkeit und Tod geschrieben hat, behauptet, das Reaktionäre und das Revolutionäre des Motivkomplexes Weiblichkeit und Tod hänge von der Position ab, von der aus gesprochen wird.⁶⁵⁾ Bereits Adrienne Rich kündigt Anfang der 1970er-Jahre an: „When we *dead* awaken [meine Hervorhebung]“ und kennzeichnet das Sprechen aus der Perspektive der Toten als einen „act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text form a new critical direction:“ Adrienne Rich führt weiter aus: „[and this] is more than a chapter of cultural history: it is an act of survival.“⁶⁶⁾

⁶⁴⁾ An dieser Stelle möchte ich ganz besonders Anna Neufeld danken, die mich nicht nur auf den Film ›Schneeland‹ (Deutschland 2005) aufmerksam gemacht, sondern mich mit zahlreichen Texten versorgt hat, in denen tote Frauen sprechen oder erzählen.

⁶⁵⁾ BRONFEN, *Die schöne Leiche* (zit. Anm. 14), S. 100.

⁶⁶⁾ ADRIENNE RICH, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision* (1971), in: *On Lies, Secrets, and Silence*, New York und London 1979, S. 33–49, hier: S. 35.