

Metamorphosen der Frauen

Zum Krank-Sein und Untot-Sein in Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*¹

Cheng Mengdan

(Beijing)

Kurzzusammenfassung: In *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) unternahm Elfriede Jelinek einen Versuch, durch die Flucht aus der dichotomischen Struktur der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und die Parodie auf Gottes Schöpfung und Mythologie eine Möglichkeit der Subjektwerdung der Frau darzustellen. Jelinek zielt nicht darauf, die entgegengesetzten Polen aufzulösen, sondern durch die repetitiven Todesereignisse die Ausweglosigkeit der Frau in einem endlosen Zeitablauf zu inszenieren.

1 Einleitung

Als eine der weltweit bedeutendsten Dramatikerinnen hat Elfriede Jelinek in dem Essay *Ich will kein Theater* (1989) ihre Theaterästhetik erläutert:

„Es ist eine gewisse Lebensfeindlichkeit, die mich zum Theater gebracht hat. Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.“²

Aus der Lebensfeindlichkeit stellt Jelinek das Unbelebte auf, nämlich das Untote. Das Untote als ein Dazwischensein erscheint unlebendig und unsterblich. Vom Zombiemotiv in *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines Sommerabends der ruhe eines friedhofs* (1969), der Popanze in *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* bis zu dem sich im Todesreich befindenden Schatten in *Schatten (Eurydike sagt)* (2012) steht das Untote immer im Vordergrund ihres Schreibens und stellt sich als verschiedene Gestalten dar. Im Jahre 1987 hat Elfriede Jelinek das Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* veröffentlicht und in diesem Stück geht es vor allem um die beiden weiblichen Figuren, Emily und Carmilla, als Figuration des Untoten, des den Tod voraussetzenden Nachlebenden, nämlich als Vampirin.

Die erste Protagonistin, Emily, ist nicht nur Krankenschwester in der Arztpraxis von ihrem Verlobten Dr. Heidkliff, „dem Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde“³, auch Vampirin und Schriftstellerin. Die zweite Protagonistin ist Carmilla, Ehefrau von dem Steuerberater Benno Hundekoffer und Mutter von fünf Kindern. Sie stirbt kurz vor der Geburt ihres sechsten Kindes in der Praxis von Dr. Heidkliff und Emily macht sie durch einen rechtzeitigen Vampirbiss zur Vampirin. Die beiden Vampirinnen leben fortan als Paar in zwei zu Ehebetten zusammengestellten Särgen. Und ihre Männer versuchen wegen sexueller Deprivation ihre Frauen zurückzuholen, doch leisten die Vampirinnen dagegen Widerstand: Zuerst fangen sie ihre Männer und versuchen ihnen das Blut auszusaugen; jedoch entdecken sie sofort, dass ihre Männer gar kein Blut haben und „innerlich total hohl“⁴ sind. Danach vereinen sich die Männer zu einer aggressiven Jagdgemeinschaft, die sich

¹ Die Studie ist eines der Ergebnisse des Projekts „Die Intertextualität in Elfriede Jelineks Theaterstücken“ (埃尔弗里德·耶利内克作品互文性研究) (File number: 2019JX009), das durch „the Fundamental Research Funds for the Central Universities“ gefördert wurde.

² Anke Roeder (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Frankfurt am Main 1989, S.153.

³ Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Hamburg 1992, S.193.

⁴ Ebenda, S. 250.

in einem faschistoiden Herrenjargon versteigt. Die Frauen flüchten in eine Damentoilette, den einzig wirksamen weiblichen Schutzraum, wo die Männer in Anbetracht der gesellschaftlichen Norm nicht eintreten dürfen. In der Endszene taucht ein Doppelgeschöpf auf, zu dem die Vampirinnen verschmelzen. Gegen dieses Geschöpf ziehen die beiden Männer gemeinsam in den Krieg und schießen es zum Schluss nieder.

Die meiste Sekundärliteratur, die *Krankheit oder Moderne Frauen* als Forschungsgegenstand nimmt, fokussiert vor allem das weibliche Untote. Dennoch meiner Meinung nach steht das Untote-Sein nur auf einer bestimmten Stufe der Subjektwerdung der Frau. Zuerst befindet sich die Frau in der dichotomischen patriarchalischen Gesellschaft, wo sie von den Männern als das Krank-Sein bezeichnet wird. Dann tritt die Vampirin Emily auf, die das Untote-Sein der Frau repräsentiert. Durch die Parodie auf Gottes Schöpfungsakt setzt sie sich mit Gott gleich. Es scheint, dass sie ein selbstständiges Subjekt ist. Jedoch mit dem Tod des Doppelgeschöpfs, zu dem die beiden Vampirinnen verschmelzen, wird der Schein der Selbstständigkeit der Frau zerbrochen. Die repetitiven Todesereignisse der weiblichen Gestalten deuten die endlose Ausweglosigkeit der Frau an. Die Subjektwerdung der Frau bleibt damit unmöglich. In der vorliegenden Analyse geht es vor allem um die Unumstößlichkeit der dichotomischen patriarchalischen Gesellschaftsordnung, das Untote-Sein als Parodie auf Schöpfung sowie das Doppelgeschöpf als Parodie auf Mythologie.

2 Opfer der Dichotomie: Carmilla als Konfiguration des Krank-Seins

2.1 Die von Männern hergestellte dichotomische Struktur

In dem Stück wird eine fiktive Welt geschaffen. Nach der Regieanweisung wird die Bühne schon in der ersten Szene des ersten Aktes zweigeteilt. Die räumliche Zweiteilung wird damit anschaulich hergestellt. Auf der linken Seite der Bühne erkennt man eine Arztpraxis mit einem Zahnarzt- und Gynäkologenstuhl und rechts geht das Bühnenbild in eine wilde Heidelandschaft mit Felsblöcken über. Die Arztpraxis von einem Gynäkologen links gilt als Symbol für Wissenschaft, Ordnung und besonders für die Heilung der Frau. Rechts dagegen herrscht vor allem die Natur. Der Gegensatz zwischen Wissenschaft und Natur ist damit nicht zu verkennen.

Das Männliche herrscht über die berufliche, wissenschaftliche, linke Seite. Der Besitzer der Arztpraxis, Dr. Heidkliff, und der Steuerberater, Dr. Benno Hundekoffer, repräsentieren Ordnung und Vernunft in der fiktiven Welt. Wenn sie auf der linken Seite auftauchen, herrscht dort entweder „die geschäftige Helligkeit“ oder „ein helles weißes Licht“, das zum einen als Symbol für Erkenntnis gilt. Benno erklärt sich als ein Gegner von dem Dramatischen und Leidenschaft und betont seine Vernunft. „Ich bin nicht leidenschaftlich. Ich bin besorgt. Ich fühle mich berufen. Schwätzer bin ich keiner. [...] Ein Zählen stellt sich in meinem Kopf. Grüß Gott. Ich bin vernünftig.“⁵ Zum anderen wird das Lichtsymbol in der Moderne auch „zum eisigen und unnatürlichen Licht künstlicher Paradiese“⁶. Das Licht steht nicht für die Natur oder die Herrlichkeit Gottes, sondern für die Künstlichkeit. Damit identifiziert sich Heidkliff als Maßstab, nach dem sich die anderen verhalten sollen. „Ich bilde ein Muster auf dem Boden. Ordnung wird von mir eingehalten. [...] Ich bin der, an dem sich ein anderer mißt“⁷ So, wie Elfriede Jelinek so geschrieben hat, dass die Frauen das Andere seien und der Mann die Norm sei.⁸ Die männlichen Figuren konstituieren sich als Subjekt, während die weiblichen Figuren nur zu

⁵ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 255.

⁶ Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar 2012, S. 245.

⁷ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 193.

⁸ Vgl. Elfriede Jelinek: Wir waren nützliche Idioten. In: Falter 42/ 1988, S. 141.

männlichen Projektionen degradiert werden, die nur durch die Abgrenzung zu ihren Männern inszeniert und aus seinem Blickwinkel wahrgenommen werden können.

Der Mann stiftet Ordnung und Wissenschaft, bezwingt sonst die Natur. Die Künstlichkeit der Männer führt zur abwertenden und gewaltigen Haltung gegenüber der Natur, nämlich der Frau als Gegenseite. Dieses Phänomen zeigt sich vor allem im Verhalten der Männer zu dem weiblichen Körper. Während sich der Mann im abendländischen Diskurs durch Logik, Vernunft und einen rationalen Verstand auszeichnen, so wird die Frau mit Gefühlen, Körperlichkeit und Natur gleichgesetzt. Daraus ergibt es sich, dass Benno seine Hausfrau Carmilla sehr stark auf ihre Gebärfunktion reduziert: „Du bist so leicht rekonstruierbar. Ich staune immer. An dir ist nichts. Aber in dir entsteht viel.“⁹ Er degradiert die Schwangerschaft zu „ein[em] Handwerk“ und betont, dass ihm ihr Mutter-Sein eigentlich zu verdanken sein soll. „Stürze nicht aus dem bürgerlichen Glanz ab, der von mir kommt.“¹⁰ In der Reduktion auf die Gebärfunktion wird Camillas Körper als Reproduktionsmaschine ausgestellt. „Carmilla: Ich liefere Ware. [...] Man muss mich nur in eine Maschine legen.“¹¹ Die Verdinglichung, Instrumentalisierung und Degradierung der Frau werden damit vollbracht und ein Herr-Knecht-Verhältnis im Hegel'schen Sinne¹² wird konstruiert. Die Frau „arbeitet“ für ihren Mann an der Geburt und der Mann „konsumiert“ ihre Arbeit, wodurch er sich ebenso in die Abhängigkeit seiner Frau, nämlich seines Knechtes, begibt. Mit anderen Worten muss die Frau als das marginalisierte Andere in dieser Dichotomie bleiben, um die Stabilisierung des männlichen Selbstbildes zu garantieren, denn „das Selbe kann seinen Charakter als solches nur wahren, wenn es eine radikale Differenz konstruiert, diese aber nicht ausweist, nie explizit macht, sie im Verborgenen belässt [...]“¹³. Aus diesem Grund verweigern die Männer der Frau den Ausweg aus dieser dichotomischen und patriarchalen Situation. „Du bist und bleibst eine Hausfrau. Wenn du nun stirbst, bist du eine tote Hausfrau.“¹⁴ So spricht Benno die Unumstößlichkeit der patriarchalischen Gesellschaftsordnung aus.

2.2 Das Krank-Sein als die einzige Existenzform der Frau

Bemerkenswert ist die männliche Figur, Dr. Heidkliff. Als Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde sollte er für die Gesundheit der Frauen sorgen. Doch tritt er erst nach dem Tod von Carmilla in seiner Badehose auf und verhält sich wie „alles recht alltäglich“¹⁵. Daraus ergibt sich ein gewaltiges Paradox von Gesundheit und Krankheit.

Einerseits als einen Arzt kümmert er sich sehr um die Gesundheit. Er legt Wert auf die körperlichen Bewegungen, nämlich den Sport. „Heidkliff (zu Benno): Fan! Ich bin geschwommen, habe aber auch verschiedene Squash-Schläger. [...] Ich möchte, dass der Menschheit wohl ist.“¹⁶ Benno setzt sich auch mit seinen sportlichen Aktivitäten gleich: „Wir sportieren. Wir segelfliegen. Wir radfahren. Wir tennis.“¹⁷ Im Dialog zwischen den Männern wird das kollektive Personalpronomen immer betont. „Heidkliff: Wir sind total

⁹ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 209.

¹⁰ Ebenda, S. 204.

¹¹ Ebenda, S. 203-208.

¹² Hegel hat in *Phänomenologie des Geistes* (1807) das Verhältnis der beiden Begriffe, Herrschaft und Knechtschaft, erläutert. Nachdem sich zwei Feinde im Kampf auf Leben und Tod begegneten, verschont der Überlegene seinen unterlegenen Gegner bzw. verzichtet der Unterlegene auf das Ende des Kampfes bis zum Tod, indem er den Anderen als seinen Herrn anerkennt. Mit dem Herr-Knecht-Verhältnis bestimmt Hegel, dass das Selbstbewusstsein immer vermittelt durch den jeweils Anderen ist.

¹³ Gertrude Postl: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache & Geschlecht*. Wien 1991, S. 124.

¹⁴ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 243.

¹⁵ Ebenda, S. 206.

¹⁶ Ebenda, S. 213.

¹⁷ Ebenda, S. 237.

unterschiedliche Individuen. Wie sind total dasselbe. Wir sprechen nicht mit Unterschieden. [...] Benno: [...] Wir sind unsresgleichen.“¹⁸ Die Männer bilden in diesem Sinne die „gesunde Masse“ und Sport als identitätsbildende Komponente und Technik zur Optimierung des Körpers soll zur Gesundheit der Männer beitragen.

Doch zugleich wirken die Männer mit Gewalt auf den weiblichen Körper ein. Nach dem Tod wird Carmillas Körper von Dr. Heidkliff, der für die Gesundheit und Sicherheit der Frau verantwortlich sein sollte, wie ein bloßes Gefäß der Organe behandelt. „Heidkliff wühlt in Carmilla, wirft Gummitiere [...] Er nimmt ein besonders großes aufblasbares Organ heraus, es ist amorph und braun, und legt es kopfschüttelnd weg.“¹⁹ Der Frau steht nur die einzige Möglichkeit des Rückzugs in die Krankheit offen.²⁰ So bezeichnet Benno die Geschichte der Frauen als „eine einzige Geschichte der Krankheit“²¹, das heißt, das Krank-Sein bleibt aus seiner Sicht die einzige Existenzform für die weibliche Figur.

Der Begriff Krankheit bedeutet hier nicht nur die körperliche Verletzung, sondern fungiert als „ein Unterscheidungsmittel zur gesunden Masse“²². Er repräsentiert die Ausgrenzung aus der soziale „Gesundheit“, nämlich der „gesunden“ patriarchalen Gesellschaft. „Die Krankheit ist das produktive Moment der Grenzziehung, das die Relationierung erst in Gang setzt. Kranksein bedeutet für die Frauen, dass sie sich in einem Zwischenzustand zwischen Leben und Tod befinden.“²³ So gibt Carmilla zu, dass das Krank-Sein eigentlich ihre einzige Daseinsform ist. In Anlehnung an Descartes Subjektdefinition „Ich denke, also bin ich“, definiert sich Carmilla als das Kranke: „Die Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank daher bin ich. [...] Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne Krankheit wäre ich nichts.“²⁴ Die Krankheit als ein von der gesunden Norm abweichendes Verhalten wird von der Frau als das Krank-Sein verinnerlicht. Es bietet ironischerweise jedoch auch eine Möglichkeit der Subjektwerdung der Frau, nämlich als das Krank-Sein.

Dennoch muss solcher Versuch unbedingt scheitern, sich mittels des Mannes ein eigenes Ich auszubilden. Denn diese Existenzform basiert noch auf der Bestätigung durch den Anderen. Und eine solche zweigeteilte Denkweise kann die Frau von der männlichen Herrschaft nicht befreien und sie bleibt noch in der dichotomischen Struktur. Es gibt nur eine Möglichkeit für die Befreiung aus dieser Struktur, nämlich den körperlichen Tod. Carmilla stirbt auf dem Gynäkologenstuhl und wird mit dem Vampirbiss von Emily zum Untote-Sein.

3 Die Neukonfiguration des Vampir-Seins

Im Allgemeinen wird der Vampir als Blutsauger bezeichnet, der in der Nacht die Schlafenden aufsucht und ihren langsamen Tod bewirkt, indem er ihnen ihr Lebensmark aussaugt. Die typischen Charaktere sind bleiche und eiskalte Haut. Sie haben spitze Schneidezähne, blutrote Lippen, Scheu vor Tageslicht. Sie schlafen in einem Sarg oder in einer Kiste, die mit der Erde des eigenen Grabes angefüllt ist, und haben Furcht vor Kreuz und Knoblauch. Jelinek verwendet zwei der berühmtesten Vampirtexte in der literarischen Tradition, Bram Stokers *Dracula* und Jeseph Sheridan Le Fanus *Carmilla*, als Prätexte, die das traditionelle Image des Vampirs und der

¹⁸ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 213.

¹⁹ Ebenda, S. 217.

²⁰ Verena Ronge: Zwischen anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit. Der (weibliche) Körper in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst 1/2010, S. 32.

²¹ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 242.

²² Renata Cornejo, Ekkehard W. Haring (Hg.): Wende – Bruch – Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien 2006, S. 168.

²³ Maja Sibylle Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität: die Theaterstücke von Elfriede Jelinek. Tübingen/ Basel 1996, S. 102.

²⁴ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 232.

Vampirin geschaffen haben. Im Vergleich zum traditionellen Vampir wird die Neukonfiguration des Vampir-Seins in Jelineks Stück vollgebracht.

3.1 Die Vampirin als Schöpfer

Am Anfang des Stückes hat Jelinek ihre Danksagung an Bram Stoker und Jeseph Sheridan Le Fanu zum Ausdruck gebracht. Die beiden Schriftsteller haben literarische Werke über Vampir geschrieben.

Bram Stoker veröffentlichte im Jahre 1897 den Roman *Dracula*, in dem der moderne Mythos des Vampirs begründet wird. Der Name Carmilla und die lesbische Beziehung der Vampirin in *Krankheit oder Moderne Frauen* verweisen schon mit einem intertextuellen Bezug auf den im Jahre 1872 veröffentlichten Roman *Carmilla* von Le Fanu. In diesem Roman geht es auch um eine Vampirin mit dem Namen Carmilla, die sich zu Frauen hingezogen fühlt.

Die Vampirinnen in Jelineks Stück behalten den gemeinsamen Charakter des Vampirs in den Romanen von Stoker und Le Fanu, d. h. die VampirInnen werden von den entgegengesetzten Polen, Leben und Tod, befreit. Das Vampir-Sein befindet sich damit außerhalb des binären Oppositionssystems. So erklärt Emily ihren Zustand: „Wir sind die Untoten, Carmilla! [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! Uns kann man nicht so einfach aufwecken.“²⁵ Später merkt sie noch folgendes an: „Ganz unsterblich werde ich wohl nicht. Leider! Eben nur halb, wie alles, was unsere unangenehme Gattung tut.“²⁶ Sie sind zugleich unlebendig und unsterblich. So, wie Stoker in seinem Roman geschrieben hat: „Der Vampir lebt, fort und fort, und kann nicht von der Zeit getötet werden; er gedeiht, solange er sich vom Blut lebender Wesen nährt.“²⁷ Anders als die vorherigen Vampirtexte, die immer die große Macht des Vampirs fokussieren, erwähnt Stoker auch die Begrenzung des Vampir-Seins:

„Er kann all dies tun, und doch ist er unfrei. Nein, er ist sogar schlimmer dran als der Sklave auf der Galeere oder der Verrückte in seiner Zelle. Er kann nicht gehen, wohin er möchte; er, der nicht der Natur entstammt, muss doch einigen ihrer Gesetze gehorchen.“²⁸ („He can do all these things, yet he is not free. Nay, he is even more prisoner than the slave of the galley, than the madman in his cell. He cannot go where he lists, he who is not of nature has yet to obey some of nature's laws, why we know not.“²⁹)

Es ist die Gemeinsamkeit der drei Vampirtexten, dass der Vampir in der endlosen Unsterblichkeit gefangen bleibt.

Es gibt noch einen anderen Berührungspunkt zwischen Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* und Le Fanus *Carmilla*, nämlich die lesbische Beziehung der Vampirinnen. In Le Fanus Roman ist die lesbische Liebe im Wesentlichen tödlich: Die Vampirin Carmilla hat die Nichte von Dr. Hesselius getötet und die andere Protagonistin Laura hat wegen des Vampirbiss unter unheimlicher Krankheit gelitten. Trotzdem erscheint die Vampirin Emily in Jelineks Stück ganz anders. Sie saugt nicht die lebendigen Menschen aus und ernährt sich von den im ärztlichen Eisschrank lagernden Blutkonserven. Und aus der lesbischen Liebe bringt sie durch den Vampirbiss die tote Hausfrau Carmilla zur Wiedergeburt. Carmilla wird damit zu einem Untote-Sein, nämlich Unsterblich-Sein.

²⁵ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 230.

²⁶ Ebenda, S. 235.

²⁷ Bram Stoker: *Dracula*. Aus dem Englischen von Karl Bruno Leder, Frankfurt, 1988, S. 347-348.

²⁸ Ebenda, S. 347-348.

²⁹ Bram Stoker: *Dracula*. London 2003, S. 223.

In diesem Sinne nimmt Emily die Rolle als Gott ein, indem sie das ewige Leben schenkt. „Ich bin der Anfang und das Ende. Von dem ich esse, der wird ewig leben. Ich bin hier und dort. Niemand segnet mich mehr, nicht einmal das Zeitliche.“³⁰ Das Eindringen der Eckzähne während des Vampirbisses ist eine Parodie auf Gottes Schöpfungsakt. „Da formte Gott, der HERR, den Menschen, Staub vom Erdboden, und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen.“³¹ Der Mensch wird erst geschaffen, nachdem ihm Gott seinen Atem in die Nase geblasen hat. Gott tritt also in den Menschen, nämlich seine Schöpfung, hinein. Gott haucht Adam den Lebensatem ein, während Emily mit ihren Eckzähnen am Carmillas Hals saugt. Sich parodistisch mit Gott gleichzusetzen wird als Emilys Versuch betrachtet, zum Subjekt zu werden. Während der traditionelle Vampir als „Symbol für das Eindringen des Todes und des Jenseitigen auf heimtückischen und gewalttätigen Pfaden in eine Welt“³² betrachtet wird, tritt Emily dagegen als Schöpfer auf.

3.2 Die Vampirin als Schriftstellerin

Neben dem Vampir-Sein als Schöpfer identifiziert sich Emily auch als Schriftstellerin. „Emily an Carmillas Hals: Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann.“³³ Der erste Satz erklärt Emily ihr Sein als die Schriftstellerin. Der zweite Satz ist komplizierter als der erste. Im Deutschen verwendet man in einem einfachen Satz normalerweise „nicht“ zur Negation von Verben und „kein“ zur Negation von Nomen. Damit im zweiten Satz soll das Verb „haben“ verneint werden. Mit anderen Worten wird der Wunsch, Kinder, Zeit, Rat und Mann zu besitzen, verneint.

Im Buch *Haben oder Sein* (1976) hat Erich Fromm die Existenzweisen der Orientierung am Haben und am Sein beschrieben. Einerseits bei der Existenzweise des Habens geht es vor allem um ein hortendes Verhalten, nämlich das Besitzergreifen. Der Besitz ist nicht auf Materielles begrenzt. Man kann den Besitz in vielerlei Hinsicht anhäufen, zum Beispiel Zeit, Liebe. Der Mensch selbst wird auch als Eigentum erworben. Andererseits zeichnet sich die Existenzweise des Seins durch das Tätigsein aus. Man erlebt sich bei dieser Aktivität als handelndes Subjekt des eigenen Tätigseins und die Beziehung zum Produkt bleibt lebendig. Das Wohl-Sein des Menschen liegt im Sein, in der Entfaltung seiner Persönlichkeit, im Tätigsein. In diesem Sinne hat sich Emily durch die Existenzweise des Habens durchgewunden und ihre Existenzweise des Seins bestätigt, nämlich als die Schriftstellerin. Das Begehren nach Besitz wird durch das Sprachspiel entfesselt. Stattdessen erklärt Emily ihr Sein als Schriftstellerin und die Sprache wird zur Bestätigung ihres Seins. In der patriarchalischen Gesellschaft wird die Frau als Gebärmaschine und sexuelles Objekt betrachtet. Dennoch spricht Emily ihre lesbische Liebe zu Carmilla aus. „Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“³⁴ Damit wird die angeblich natürliche Funktion der Frau, nämlich die Gebärfunktion, aufgehoben und die Absage der Schwangerschaft wird zur Bedingung des Begehrens. Das Begehren bedeutet nicht Carmilla zu besitzen, sondern ist nur eine sprachliche Perversion des Gebärens, ein Sprachspiel ohne Objektbezug, ohne Referenz zur Realität.³⁵ Durch die Inszenierung des Sprachspiels wird das neu entstandene Dasein der Frau, das sich dem von den Männern dominierten Sprachdiskurs entzieht, vollgebracht. Sie ist voller Freude, nutzt produktiv ihre Fähigkeit und ist eins mit der Welt.³⁶ Und als Schriftstellerin nutzt Emily ihre Fähigkeit, mit ihrer eigenen Sprache zu schreiben.

³⁰ Stoker, *Dracula*, a. a. O., S. 210.

³¹ Genesis 2,7 EU.

³² Claude Lecouteux: *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Düsseldorf 2008, S. 16.

³³ Jelinek, *Theaterstücke*, a. a. O., S. 209.

³⁴ Ebenda, S. 208.

³⁵ Vgl. Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995, S. 89.

³⁶ Vgl. Erich Fromm: *Haben oder Sein*. Stuttgart 1976, S. 28.

Emilys Identität als Schriftstellerin verweist mit einem intertextuellen Bezug auf die britische Schriftstellerin Emily Brontë, die durch ihren Roman *Wuthering Heights* (dt. *Sturmhöhe*) bekannt wurde. Und die männliche Figur Heidkliff ist auch eine Anspielung auf Heathcliff, nämlich den Protagonisten in dem Roman *Wuthering Heights* (dt. *Sturmhöhe*) von Emily Brontë. Emily versucht „in freien Worten“³⁷ das originale Gedicht von Emily Brontë neu interpretiert. Folgende ist der Vergleich zwischen dem Original des Gedichts von Emily Brontë und der deutschen Version von der Vampirin Emily:

³⁷ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 209.

I'll come when thou art saddest,
Laid alone in the darkened room;
When the mad day's mirth has vanished,
And the smile of joy is banished
From evening's chilly gloom.

Ich komme, wenn du Dich trauernd
allein ins Gemach gelegt;
wenn des Tages tolles Getriebe -
Rufe; Lachen - schweigt; und die Scheibe
des Abendes noch kühler beschlägt.

I'll come when the heart's real feeling
Has entire, unbiassed sway,
And my influence o'er thee stealing,
Grief deepening, joy congealing,
Shall bear thy soul away.

Wenn des Herzens wahre Gedanken
Keine Rücksichtnahme verdorrt
wenn Scherz & Lust herrlicher schwanken-
dann komm' ich und aus allen Schranken
trag' ich Deine Seele fort.

Listen'tis just the hour,
The awful time for thee;
Dost thou not feel upon thy soul
A flood of strange sensations roll,
Forerunners of a sterner power,
Heralds of me?

Hörst Du? ; die Stunde schlägt
: Die Wilde Zeit ist nah.
Spürst Du schon, wie Dich schlimm & hold,
fremde Gefühlsflut überrollt;
Herold einer noch stärkeren Macht? -
: Jetzt bin ich da!

Das originale Gedicht trägt keine Bezeichnung, es erscheint nur als „Nr. 37“ in *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*³⁸. Die Angesprochene („du“) ist Augusta Geraldine Almeda, die Königin von Gondal und es ist darin gemeint, dass sich der Tod, als namenlose innere Gewissheit, ankündigt. Arno Schmidt hat seine Übersetzung zum ersten Mal in *Angria & Gondal. Der Traum der taubengrauen Schwestern*³⁹ veröffentlicht. Jörg Drews hat in seinem Buch *Bargfelder Bote: Materialien zum Werk Arno Schmidts* Kritik an die Übersetzung von Schmidt geübt: „[...] dass das Original eine andere Botschaft enthält.“⁴⁰ Auf der formalen Ebene wird das Gedicht durch das addierte Anführungszeichen von einer einseitigen Ankündigung zu einem Dialog. Damit bekommt die Angesprochene, nämlich die Königin, erst die Fähigkeit zu sprechen. Es führt dazu, dass sich das Hauptthema von einer passiven Annahme des Todes zu einem heißen Empfangen des Todesereignisses verändert. Das Auffälligste ist der letzte Satz, der im Original nicht entsteht: „: Jetzt bin ich da!“⁴¹ Durch das Zitat wird die Grundhaltung des Todes ganz umgestürzt.

Es scheint, dass Emily durch das Schreiben einen Ausweg aus der hoffnungslosen zweigeteilten Situation liefert. „Schreiben darüber tut gut. Scheiden tut weh.“⁴² Sie behauptet, dass sie „jetzt in freien Worten“⁴³ reden kann. Dennoch weder das originale Gedicht noch die Übersetzung ist ihre eigene Schöpfung. Wie in der Regieanweisung steht, soll das Zitat die Übersetzung des Gedichts von Arno Schmidt sein. Damit ist diese Existenzform als Schriftstellerin bloße Redensarten. Wie das Ende des Gedichts andeutet, dass sie schließlich zum „Herold einer noch stärkeren Macht“⁴⁴ wird. Ihre Behauptung, eine selbstständige Schriftstellerin zu sein, scheitert.

4 Das Doppelgeschöpf als Parodie auf Mythologie

³⁸ C.W. Hatfield: *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*. New York 1941, S. 56-57.

³⁹ Arno Schmidt: *Angria & Gondal. Der Traum der taubengrauen Schwestern*. Stuttgart 1959, S. 421-422.

⁴⁰ Jörg Drews: *Bargfelder Bote: Materialien zum Werk Arno Schmidts*. München 1997, S. 12.

⁴¹ Jelinek, *Theaterstücke*, a. a. O., S. 235.

⁴² Ebenda, S. 234.

⁴³ Ebenda, S. 209.

⁴⁴ Ebenda, S. 209.

Um der Verfolgungsjagd der Männer zu entfliehen, müssen die Vampirinnen ihr utopisches Schlafzimmer verlassen, wo sie sich mit Gott gleichsetzen und dichten können, und in die Damentoilette flüchten, wohin die Männer nach der sozialen Norm nicht eintreten dürfen. Mit anderen Worten wird der Schein des Untote-Seins als Schöpfer und Schriftstellerin zerbrochen und müssen die Vampirinnen nach der Sicherheit streben, die noch von der dichotomischen Struktur der patriarchalischen Gesellschaft garantiert wird. Damit wird eine neue Existenzform der Frau gebildet.

In der Damentoilette verschmelzen die beiden Vampirinnen zu einem Doppelgeschöpf, das nach außen einen Schein der Einheit darstellt und innen aus zwei getrennten Individuen besteht. „Das Radio wieder gehört, man sieht es, wenn sie auftritt, einer riesigen, dicken Frau, dem DOPPELGESCHÖPF. Diese Frau (sie kann auch ausgestopft sein) ist der siamesische Zwilling Emily/Carmilla, in ein gemeinsames Kostüm eingenäht.“⁴⁵ Hinter dem Schein der Einheit, nämlich „dem gemeinsamen Kostüm“⁴⁶, zeigt das Doppelgeschöpf im Wesentlichen die ungelöste Ambivalenz.

Solch eine Abbildung des Doppelgeschöpfs spielt auf den römischen Gott Janus an:

„Der nach zwei Seiten blickende doppelgesichtige Januskopf, in der römischen Mythologie ursprünglich dem Tor, dem Aus- und Eingang, Anfang und Ende zugeordnet (Horaz, Epistulae II, 1, 255; Martial, Epigramme X, 28), symbolisiert in der neuern Literatur häufig Zwiespalt und Ambivalenz.“⁴⁷

Janus als „ein alter Mann mit zwei Gesichtern, einem jugendlichen und einem bejahrten“⁴⁸, blickt zugleich vor- und rückwärts in die Zukunft und in die Vergangenheit. Damit wird er auch als Gott der Zeit verehrt.

„Janus blickt nehmlich mit dem greisenden Antlitz voll von Wehmuth in das längst von der Erde entflozene goldne Zeitalter des allgemeinen Friedens zurück, und schaut mit hoffnungsvollem Jugendblick vorwärts in eine heitere Zukunft, in welcher jenes glückliche Menschenalter wiederkehren und ein ewiger Friede der Völker herrschen wird.“⁴⁹

Einerseits als Symbol der Ambivalenz führt Janus die Dualität vor, Links/ Rechts, Licht/ Dunkelheit, Leben/ Tod, Anfang/ Ende, Zukunft/ Vergangenheit usw. Andererseits als Gott der Zeit entziehen sich die binären Gegenpaare immer einer objektiven Wertung. In dem endlosen Zeitablauf bleibt die Ambivalenz ungelöst und ein dynamisches Gleichgewicht wird verwirklicht. Der Gott Janus wird damit als ein ideales Vorbild der Existenzform unter der oder jenseits der dichotomischen Struktur betrachtet.

Das Doppelgeschöpf mit der ungelösten Binarität und dem Schein der Einheit ist wie eine mimetische Gestaltung des Gottes Janus. Dennoch entsteht es auf einer schmutzigen Damentoilette und besteht aus zwei weiblichen Vampirinnen, die ihrer Lebendigkeit beraubt sind. Es wird als „Fettgranaten, Fleischbomben, [...] Ungustiös, Monstrosität, Landschaftsauswuchs“⁵⁰ bezeichnet und schließlich von den Männern geschossen. Damit ist die Existenzform als Doppelgeschöpf im Wesentlichen nur eine Parodie auf den mythischen Gott Janus. Im endlosen Zeitablauf erfährt Gott Janus das dynamische

⁴⁵ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 261.

⁴⁶ Ebenda, S. 261.

⁴⁷ Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar 2012, S. 223.

⁴⁸ Brockhaus Conversations-Lexikon Bd. 2. Amsterdam 1809, S. 261-262.

⁴⁹ Ebenda, S. 261-262.

⁵⁰ Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 263.

Gleichgewicht. Dagegen als die parodistische Gestalt zeigt das Doppelgeschöpf nur die Ausweglosigkeit, nämlich die Unmöglichkeit der Subjektwerdung. Durch die repetitiven Todesereignisse, die den Frauen widerfahren, wird dargestellt, dass die Frauen in der endlosen Ausweglosigkeit verhaftet bleiben.

5. Resümee

Der Versuch der Subjektwerdung der Frau fängt mit einem klaren Kampf gegen die Dichotomie an, die die Relevanz von klaren Täter/Opferzuschreibungen erkennt, und zeigt dann eine Tendenz, durch Neukonfiguration des Untote-Seins über die dichotomische Struktur hinaus eine Möglichkeit des Subjekt-Seins zu suchen. Es bedeutet nicht, die polemisch-vereinfachender Zuschreibenden einzugraben. Jelinek versucht nicht, die binären Oppositionen aufzulösen, sondern weist auf die verschiedenen Existenzformen der Frauen unter der oder jenseits der dichotomischen Machtstrukturen hin. Einerseits zeigt sie das Krank-Sein der Frau unter der dichotomischen Struktur. Andererseits durch die Parodie auf Schöpfung und Mythologie zielt sie auf die Darstellung der endlosen Ausweglosigkeit der Frau. Die Subjektwerdung der Frau bleibt unmöglich.

Anschrift:

Cheng Mengdan, Institut für Germanistik (Deutschabteilung), Beijing Foreign Studies University, 100089
Beijing, China