

VON DER ROMANTISCHEN ZUR KONSTRUKTIVISTISCHEN
SUBJEKTVORSTELLUNG. ZU ELFREIDE JELINEKS
*KRANKHEIT ODER MODERNE FRAUEN**

Ana Giménez Calpe

Universitat de València

ana.gimenez@uv.es

Like most of Elfriede Jelinek's works, the play *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) has many intertextual references. As it will be demonstrated by quoting the specific motifs and characters of dark romanticism, Jelinek's text refers not only to quoted works, but also to the conception of female and male identities as these were presented in romantic literature. The aim of this study is to analyse the mechanisms used in the text to question this conception and to present the characters' identities as the effects of those discourses about female and male identities constantly repeated in the play. To that end, I will use Judith Butler's performative theory of Gender as the theoretical framework for my analysis, which, I hope, will offer a new interpretation of the play.

Keywords: Elfriede Jelinek, romantic literature, vampire literature, Judith Butler.

Como en la mayoría de textos de Elfriede Jelinek, la autora recupera para su obra *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) un amplio espectro de textos y motivos literarios. Como se demostrará, la cita de determinados motivos y personajes de la literatura gótica no sólo alude a los textos citados, sino que permite asimismo reflexionar sobre la concepción de las identidades masculinas y femeninas propuestas en la literatura romántica. El objetivo del presente artículo es analizar los mecanismos por los que el texto de Jelinek desestabiliza dicha concepción y presenta las

identidades de sus personajes como efectos de los discursos sobre las identidades femenina y masculina, continuamente reproducidos en la obra. Para ello, se tomará la teoría performativa de Judith Butler como marco teórico del análisis, lo que nos permitirá proponer una nueva lectura de la obra.

Palabras clave: Elfriede Jelinek, literatura romántica, literatura de vampiros, Judith Butler.

1. EINLEITUNG

Die Darstellung der Beziehungen zwischen Männern und Frauen als gewalttätiger Geschlechterkampf, aus dem die Frau als Opfer männlicher Sexualität hervorgeht, ist ein wiederkehrendes Motiv in den Werken von Elfriede Jelinek. In ihrem vierten Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* wird jedoch die Thematisierung des Ausschlusses der Frau aus der Gesellschaft, der Geschichte und der Kunst mehr als je von zentraler Bedeutung. 1984 wurde das Stück zum ersten Mal in der österreichischen Literaturzeitschrift *manuskripte* veröffentlicht und Februar 1987 in Bonn unter der Regie von Hans Hollman uraufgeführt. Die vier Hauptfiguren, die im Stück zwei Paare bilden, sind ein Steuerberater und eine Hausfrau auf der einen Seite und auf der anderen Seite ein impotenter «Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde» (Jelinek 1992: 193) und eine Schriftstellerin und lesbische Vampirin. Frauen und Männer werden im Laufe des Stückes absolute Gegner, die einen gewaltigen und zerstörerischen Geschlechterkampf führen. Dazu wird im Text die Struktur der traditionellen Vampirerzählungen zitiert: Die Männer werden als Vampirverfolger dargestellt, die die Frauenfiguren vernichten wollen. Hingegen versuchen diese durch den Vampirismus, sich den ihnen eingeschriebenen Frauenrollen zu entziehen und die herrschenden Machtverhältnisse zu destabilisieren.

Viele KritikerInnen haben die thematische Bearbeitung des Vampirismus in Jelineks Werk als Metapher der weiblichen Existenz interpretiert, die innerhalb einer männlich bestimmten Kultur keinen Ort finden kann.¹ So sieht beispielsweise Corina Caduff die

Bearbeitung von dem Vampirmotiv in *Krankheit oder Moderne Frauen* als einen Verweis auf die Unsichtbarkeit der Frauen, die sich in der unfassbaren Doppelexistenz der Vampirinnen erkennen lässt (Caduff 1991: 135).² Auch Oliver Claes vergleicht die Existenz der Frau mit dem vampirischen Dasein, das zu einer «Existenz des Dazwischen und der Unvollständigkeit gezwungen» (Claes 1994: 85) ist. Doch wenn *Krankheit oder Moderne Frauen* gewisse Komplexe und Figuren aus der romantischen Schauerliteratur umstellt, ruft das Stück meiner Ansicht nach noch eine weitere Assoziation ins Gedächtnis, nämlich einen spezifischen literarischen Umgang mit der Subjektproblematik. Dazu wird nicht ein gewisser Plot eines konkreten Textes zitiert, sondern, im allgemeinen Sinne, die romantische Auffassung des Subjekts, die im Stück demontiert und sabotiert wird.

Die Theoriedebatte um den Subjektbegriff wurde mit der Entwicklung poststrukturalistischer Ansätze radikalisiert. Der Konzeption eines absoluten und freien Subjekts setzen die konstruktivistischen Theorien eine alternative Vorstellung des Subjekts entgegen. Das Subjekt verstanden sie als eine diskursive Konstruktion, die als Ergebnis hegemonialer Diskurse resultiert. So charakterisierte Foucault das Subjekt sowie das zu erkennende Objekt, als «Effekte jener fundamentalen Macht/Wissen Komplexe und ihrer historischen Transformationen» (Foucault 1994: 39). Das einzelne Subjekt entscheidet, so Foucault, nicht frei darüber, was es denkt, sondern wird stark von den verschiedenen Diskursen beeinflusst. Was man als wahr hält, ist letztendlich die Produktion eines Diskurses, der die Macht produziert. In diesem Zusammenhang ist Foucaults Aussage zu verstehen, der Diskurs gibt eine Ordnung vor. Mit verschiedenen Beispielen der Geschichte zeigt der Autor die Mechanismen der diskursiven Formationen auf, um sich als Diskursmächte zu konstituieren: «[D]er Diskurs - dies lehrt uns immer wieder die Geschichte - ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft, er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.» (Foucault 1997: 11)

Foucaults kritische Theorie eröffnete neue Perspektiven für den Feminismus. Aus der Genderperspektive wird *Gender* nicht mehr als biologische Identität definiert, sondern auch als Effekt einer

spezifischen Ausübung der Macht und der Institutionen. So argumentiert die amerikanische Philosophin Judith Butler, dass Geschlechtsidentität durch Diskurse bestimmt ist (Butler 1990). Um ihre feministische Theorie zu entwickeln, greift Butler nicht auf historische oder soziologische Theorien zurück. Das soziale Gewordensein von Frauen untersucht sie aus der Perspektive der Diskursanalyse und der Sprachtheorie. In diesem Zusammenhang lehnt Butler die Konzeption der Geschlechtsidentität als ‚innere Wahrheit‘ der Identität ab und definiert sie als eine performativ inszenierte Bedeutung. *Gender* wird durch die Wiederholung spezifischer Akte, die konkrete idealtypische Normen von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit zitieren, hervorgebracht. Doch, so Butler, ist Geschlechtsidentität eine Norm, die man niemals vollständig verinnerlichen kann. Kann das Sprechen sich nur als Wiederholung entfalten, wie Butler weiter argumentiert, so kann das Zitat auch ein Akt des Widerstands sein. Durch die parodistische Nachahmung der zitierten Diskurse kann der Sprechakt mit den konventionellen Kontexten brechen und einen neuen und subversiven Sinn erwirken.

Wenn auch die Interpretationen von Jelineks Texten aus einer feministischen Perspektive die erste Phase der Studien ihres Werkes in den 1980er und 1990er Jahren dominierten, so richtete die Kritik ab Ende der 1990er Jahre ihre Aufmerksamkeit auf die sprachlichen Verfahren Jelineks und die Metaebene der Texte (Johanning 2004: 12-14). Da zu dieser Zeit die feministischen Lektüren zugunsten formeller Analysen über die Ästhetik der Autorin unterlassen wurden, gibt es nur vereinzelte Arbeiten, die Jelineks Texte in Bezug auf die neueren Gendertheorien gelesen haben. Mit diesem Artikel soll jedoch gezeigt werden, dass die neuen Genderansätze, und konkret die feministische Theorie von Judith Butler, zu einer Relektüre alter Theatertexte wie *Krankheit oder Moderne Frauen* einladen. Dazu soll im Folgenden untersucht werden, wie die im Text wiederholten Diskurse über die männliche und weibliche Identitäten parodiert und als solche entlarvt werden. Die Figuren sprechen kaum miteinander, sondern sind ständig damit beschäftigt, sich selbst oder die anderen Figuren zu definieren. Ist es in dem Stück noch möglich, von einer Handlung zu sprechen, was in Jelineks nachfolgenden Dramen immer schwerer wird, findet man aber in den Aussagen der Figuren vor allem Selbst- und Fremdcharakterisierungen. Somit betont Jelinek die

Subjektvorstellung, die ihre Figuren verliehen wird: Diese erscheinen als Effekte der Diskurse, die im Text ununterbrochen wiederholt werden und deren Klischees und Stereotypen die Figuren letztendlich verkörpern. Sowohl die männliche als auch die weibliche Identität erscheinen bei Jelinek als Konstruktionen, die unterschiedliche Mythen als allgemeine Wahrheit darstellen.

2. DAS MÄNNLICHE SELBSTVERSTÄNDNIS

Heidkliff und Benno Hundekoffer, die Männerfiguren des Stückes, werden als Besitzer dargestellt. Als Arzt und Steuerberater verdienen sie genug, um sich einen gewissen Luxus leisten zu können: «HEIDKLIFF: Nächstes Jahr werde ich nach einem Jubiläum etwas solides Neues für die Praxis anschaffen. Geld ist nicht rar bei mir.» (Jelinek 1992: 224) Aber vor allem sind sie Besitzer der Sprache. Als Männer, die innerhalb der patriarchalen hierarchischen Strukturen den Frauen gegenüber überlegen sind, verfügen sie über eine höhere Kontrolle über die Sprache als die weiblichen Figuren.

Treffen sich Frauen und Männer im Stück, sind normalerweise die männlichen Figuren die ersten, die das Wort ergreifen.³ Darüber hinaus sind die männlichen Reden die einzigen, die mehrere Seiten in Anspruch nehmen.⁴ An einigen Stellen sprechen die Männer sogar performative Äußerungen aus, die, in ironischer Verkürzung, auf eine absolute Kontrolle der Männer über die Sprache hindeuten: «HEIDKLIFF: Bitte verloben wir uns. Jetzt sind wir verlobt.» (Jelinek 1992: 195), bzw. «BENNO: Es wird dunkel. Es wird hell. Ich mache es.» (Jelinek 1992: 198)

Die zwei Männer begegnen sich zum ersten Mal in Akt I, 4 und schnell erkennen sie sich gegenseitig als identisch und austauschbar: «BENNO: Wir sind dasselbe. [...] HEIDKLIFF: [...] Wir sind miteinander identisch.» (Jelinek 1992: 213) Unter ihnen entsteht eine männliche Solidarität, die ihnen ermöglicht, das Personalpronomen ‚wir‘ zu verwenden, in das ihre entsprechenden Ich-Formen mündet: «HEIDKLIFF: Wir sind jeder anders gekleidet. Aber von ein und derselben Qualität sind unsere Gehirne. Wir sind eins. Wir sind wir.» (Jelinek 1992: 214)

Doch die Identifikation zwischen den Männern wird nicht als ein einträchtiger Prozess beschrieben. Wie es in den Texten von Elfriede Jelinek häufig der Fall ist, werden widersprüchliche Sätze in den Äußerungen der Männerfiguren neben einander gestellt: «HEIDKLIFF zu Benno: Ich sehe zwar: Wir sind austauschbar. Aber ich bin ich! Wir verdienen etwa gleich viel. Wie sollten wir also das, was wir sprechen, untereinander gerecht aufteilen? Es geht nicht. Wir sind total unterschiedliche Individuen. Wir sind dasselbe.» (Jelinek 1992: 213) Bezüglich der Widersprüche und anderer «Inkonsistenzen» (Caduff, 1991: 189), wie z.B. lexikalische Verfremdung oder Anwendung falscher Konjunktionen, argumentiert Corina Caduff, dass die Brüche im Textmaterial einem Bruch der herrschenden Diskurse entsprechen.⁵ Der Diskurs über die männliche Identität wird durch die Widersprüche problematisiert, denn die Männer definieren sich zugleich als «dasselbe» und als «total unterschiedliche Individuen», zwei Behauptungen, die sich einander semantisch ausschließen. Die Sicherheit des Mannes, er sei ein souveränes Ich, mit keinem anderen zu vergleichen, lässt sich schwer mit der Idee vereinen, die dieses Merkmal als einen inhärenten männlichen Zug stilisiert und damit alle männlichen Individuen gleichsetzt. Die männliche Identität wird in diesem Sinne über die Individualität, gleichzeitig jedoch über die Zugehörigkeit zu einer Gruppe definiert. Propagiert der Diskurs den individuellen männlichen Subjektstatus, lässt er sich aber nur durch die Behauptung bestätigen, dass alle Männer über die gleichen Eigenschaften verfügen und infolgedessen identisch und dieselben sind. Um die Gemeinsamkeit zwischen ihnen zu zeigen, verwenden die Männer das Pronomen «dasselbe» (Jelinek 1992: 213) und nicht «dieselben», das in der Tat die korrekte grammatische Form wäre. Die Abstraktion, die Idee, die sich hinter dem Begriff versteckt, wird hier betont.

Das subversive Verhalten der Frauen als Vampirinnen, die sich zunehmend den ihnen zugeschriebenen Rollen entziehen, stellt jedoch diese Dominanz der Männerfiguren in Frage. Die Angst, nicht mehr als Vertreter der männlichen Aktivität zu gelten, führt die Männer dazu, eine bewaffnete Expedition zu organisieren. Doch in diesem erklärten Krieg gegen die Frauen verlieren die Männer genau das, was sie als ein grundlegendes Merkmal ihres Selbstverständnisses festgelegt haben, und zwar die Kontrolle über die Sprache. Haben die

Männerfiguren sich bis jetzt als die Schöpfer des Diskurses dargestellt, haben sie diesen produziert und mit den von ihnen propagierten Mythen ihre männliche Identität bestimmt, so werden sie im Verlaufe des zweiten Aktes immer unfähiger, ihren Diskurs weiter kohärent zu artikulieren. Ihre Sprache wird allmählich unverständlicher, bis nur eine degradierte Sprache bleibt, mit der die Autorität, die die Männer für sich als Produzenten von Diskursen beanspruchen, von Jelineks Text hinterfragt und lächerlich gemacht wird.

Der Diskurs der Männerfiguren wird im zweiten Akt darüber hinaus vom Bellen unterbrochen, das den primitiven Charakter des Diskurses hervorhebt, wie der Name Hundekoffer schon zeigt.⁶ Wie es Corina Caduff bemerkt, tritt das erstmalige Bellen auf, nachdem die Frauen zum ersten Mal als das stärkere Geschlecht bezeichnet worden sind (Caduff 1991: 212): «BENNO: Jawohl. Ihr seid in Wirklichkeit die Stärkeren. *Er bellt kurz*. Und wir sollen es dann gewesen sein. Wir sind!» (Jelinek 1992: 244) So wie die Hunde, die zu bellen anfangen, wenn sie Angst haben, geht zum Schluß die immer mehr zerstörte Sprache der Männer in ein wütendes Bellen über. Die Männer reagieren mit diesem Abwehrmechanismus auf die Möglichkeit, ihre Kontrolle und ihre Macht über die Frauen zu verlieren. Das Bellen wird somit ein Zeichen der männlichen Regression, die gerade aus der Angst resultiert, auf die absolute Kontrolle über die Frauen verzichten zu müssen.

3. DIE WEIBLICHE ZUSCHREIBUNG ALS KRANKHEIT UND NATUR

Im ununterbrochenen Nachdenken über die Frauen fragt Benno seinen Kameraden Heidkliff in Akt II, 2, wo das Geschlecht sei, «bevor man darüber gesprochen hat». (Jelinek 1992: 241) Von dem Fachmann bekommt er eine ungenaue, aber bedeutsame Antwort: «Die Klinik ist geboren. Und das Geschlecht ist dann auch irgendwann einmal geboren.» (Jelinek 1992: 241) *Die Geburt der Klinik*, eines der frühen Werke von Michel Foucault, wird mit dieser Rückmeldung in Erinnerung gerufen. Heidkliff hinterfragt somit den von ihm sonst propagierten ontologischen Charakter des Geschlechts, ohne sich der Ironie bewusst zu sein, die in seinen Worten liegt.

Foucault wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* herangezogen als eine weitere Reflexionsmöglichkeit über den Subjektbegriff. Die Vorstellung des modernen Subjekts als absolute und freie Instanz, die die Verarbeitung von Themen und Figuren der romantischen Schauerliteratur ins Gedächtnis ruft, wird im Stück den konstruktivistischen Thesen Foucaults gegenübergestellt. Der Text lenkt somit die Aufmerksamkeit auf die Reformulierung der Subjektvorstellung, die poststrukturalistische Ansätze wie u.a. die Arbeiten von Foucault anbieten. Besonders auf die Definition des Pathologischen sowie auf deren Verbindung mit dem weiblichen Zustand wird durch die evozierten intertextuellen Referenzen zurückgegriffen.

Indem das Gespräch zwischen Heidkliff und Benno die Existenz der Frau mit der Geburt der Klinik verbindet, wird die essentialistische Auffassung von Sexualität, die die männlichen Figuren sonst vertreten, beleuchtet. Bennos Fragestellung bestreitet die Existenz eines weiblichen Seins, die vor der diskursiven Definition existierte: «Wo, meinst du, Heidkliff, war das Geschlecht, bevor man darüber gesprochen hat?» (Jelinek 1992: 241) Die Frau, die als das Geschlecht charakterisiert wird, ist schwerlich in einer vorsprachlichen Realität zu erkennen und scheint sich nur von der Sprache und den Diskursen konstruieren zu lassen. Auch Heidkliffs Antwort zweifelt die Existenz einer vordiskursiven weiblichen Identität an, denn sie macht das weibliche Dasein von der Geburt der Klinik abhängig und stellt die Identität der Frau als Folge des wissenschaftlichen Diskurses über das Pathologische dar. Damit unterstützt er nicht nur die von Benno schon angedeutete These, weibliche Identität sei eine Konstruktion, sondern weist auch darauf hin, dass diese Konstruktion mit der Pathologisierung der Frau im Zusammenhang steht.

Schon im Titel des Werkes *Krankheit oder Moderne Frauen* werden die Frauen mit der Krankheit gleichgesetzt. Mehrmals werden sie von den Männern als Kranke definiert, als die Andere, die sich mit der Gesundheit und der männlichen Norm nicht verträgt. Doch der Titel des Stückes deutet auch darauf hin, dass das Binom Frau-Krankheit sich mit einer bestimmten Art von Frauen verwirklicht, und zwar den modernen Frauen. Die Pathologisierung der Frau platziert sich in der konkreten Epoche der Moderne, in der eine enorme Anzahl wissenschaftlicher Texte geschrieben wurde, die sich mit dem

weiblichen Wesen beschäftigten und sich den Pathologien der Frau, insbesondere ihres Körpers und ihrer Sexualität widmen. Vor allem in den Feldern der Psychologie und der sich gerade erst entwickelnden Gynäkologie wurden Untersuchungen durchgeführt, die das Weibliche mit zahlreichen verschiedenen Pathologien verbanden: «Im 19. und früheren 20. Jahrhundert grassierte eine Krankheit, wie sie vor- und nachher nie grassiert hat: die Krankheit „weibliches Geschlecht“.» (Fischer-Homberger 1984: 92)

Diesen medizinischen Diskurs, der das Weibliche pathologisiert, greift Jelinek in ihrem Stück auf. Carmilla, deren Name ein direkter Verweis auf die gleichnamige lesbische Vampirin Sheridan Le Fanus ist, wird bis zu ihrer Vampirisierung im Text als Mutter, Ehefrau und Gebälerin definiert. Als weibliche Vertreterin der konventionellen Hausfrau empfindet sie die Krankheit als Existenzform: «CARMILLA: Ich bin krank, daher bin ich.» (Jelinek 1992: 232) Die Umwandlung des Satzes von Descartes verwendet Carmilla nicht nur, um sich über ihre Krankheit zu definieren. Nach ihrer Äußerung bietet diese ihr darüber hinaus die Möglichkeit an, sich dem Nichts zu entziehen. Mit dem Zustand der Kranken ist nicht zuletzt der Frau oft ein letzter Weg zur Macht, die letzte Möglichkeit, angehört zu werden, denn als Kranke glaubt sie über ihren Körper bzw. ihre Krankheit die Umwelt manipulieren zu können. Carmillas Verhältnis zur Krankheit ist in diesem Sinne ambivalent. Ist das Kranksein ein Grund für ihre Ausgrenzung, so ist es auch die Bestätigung ihrer Existenz, die Bestätigung, dass sie nicht tot ist und dass es ihr gelungen ist, sich von dem Nichts, wie sie ihr Leben als Frau empfindet, zu distanzieren: «Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne die Krankheit wäre ich nichts.» (Jelinek 1992: 232) Die Krankheit versteht sie wie eine Art von Protest gegen ihre leere weibliche Existenz.

Die Wahrnehmung der Krankheit als einen Ausweg aus dem Nichts ist jedoch nur eine falsche Illusion von Carmilla, wie auch ihr Empfinden, als Vampirin eine vollkommene Existenz erreicht zu haben. Von den herrschenden Weiblichkeitsbildern kann sie sich nicht mehr befreien und sogar bei ihrem Versuch, ihr begrenztes Dasein zu überwinden, greift sie auf einen der etablierten Diskurse über die Frau zurück. Den medizinischen Diskurs der Moderne wiederholt Carmilla

in ihren Äußerungen Zeile für Zeile. Indem sie diesen reproduziert, erniedrigt sie sich ununterbrochen und stellt sich als die Andere dar, die der männlichen Gesundheit entgegensteht.

In der fachlichen Diskussion ist demzufolge weit vertreten, dass Carmillas Haltung die Unmöglichkeit der Frau aufzeigt, sich von den schon vorgefertigten Weiblichkeitsmustern zu befreien.⁷ Zwar ist es richtig, dass Jelineks Stück die Aufmerksamkeit auf die Verinnerlichung der weiblichen Figuren von der traditionellen Ideologie lenkt. Doch ebenso betont der Text den enormen Einfluss des wissenschaftlichen Diskurses auf die Konstitution der Frau als Kranken. Wie im Text dargestellt wird, kommt der Prozess der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten durch die ständige Wiederholung und die zitierende Praxis zustande. Die performative Macht des medizinischen Diskurses wird somit aufgezeigt und denunziert. Die Unanfechtbarkeit dieser Diskurse ist den männlichen Figuren wohlbekannt und als ein weiter performativer Sprechakt verbreitet: «BENNO: Ihr seid unerträglich den Konventionen verhaftet, ihr!» (Jelinek 1992: 241) Am Ende der zweiten Szene fasst Benno mit einem Satz den präskriptiven und performativen Charakter des Diskurses zusammen, den die Frauen weiter zitieren und verwirklichen: «Ihr seid eine einzige Geschichte der Krankheit. Ihr gebt es ja zu!» (Jelinek 1992: 242)

Doch der Text zeigt nicht nur den performativen Prozess der Diskurse auf, die Frauen zu Kranken reduziert; auch auf die Ambivalenzen und Widersprüche derselben wird durch die hyperbolische Rhetorik des Textes zurückgegriffen. So denunziert das Theaterstück den fehlenden wissenschaftlichen Charakter der medizinischen Diskurse, indem die unsinnigen Behauptungen der Männerfiguren *ad absurdum* geführt werden:

HEIDKLIFF: [...] Was für eine Meinung haben Sie von dem anderen Geschlecht, wenn ich fragen darf? [...] Die Liebe geht durch den Magen. Der Appetit kommt mit dem Essen.

BENNO: Ich bin zudem erklärter Liebhaber des inhaltslosen Geplauders. So etwas serviert mir meine Frau jeden Tag. Sie geht ganz im häuslichen Bereich auf. Sie ist fort. Sie bleibt fraglich.

HEIDKLIFF: Ist sie vielleicht auch noch akrobatisch und aristokratisch? Magnetisch? Töricht? Ein Hobbygeschlecht? (Jelinek 1992: 216)

Während die männlichen Figuren im Unterleib der schon toten Carmilla «wühl[en]» (Jelinek 1992: 217), rufen sie eine Reihe von Sprüchen ins Gedächtnis, die ironischerweise mit dem Magen bzw. dem Appetit zu tun haben. Die ärztliche Untersuchung wird in diesem Sinne nicht mit dem wissenschaftlichen, sondern mit traditionell-volkstümlichem Wissen verbunden. Bennos Aussage besteht aus reinen Klischees der Bereich der Populärkultur, als er z. B. auf das «inhaltlose Geplauder» seiner Frau hinweist. Daraufhin charakterisiert Heidkliff die Frau aufgrund einer Reihe von Adjektiven, die allein durch den Klang der Sprache, doch nicht semantisch miteinander verbunden sind. Die moderne Medizin, die die weibliche Identität mit der Krankheit identifiziert, wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* als ein Diskurs entlarvt, der stark von den Stereotypen über die Frau geprägt ist. Die Pathologisierung der Frau geht aus dem männlichen Blick hervor: «HEIDKLIFF *wühlt in Carmilla, wirft Gummitiere*: Ich bin nichts so sehr gewöhnt wie den Anblick von Frauen. Bei mir ist die Frau Patientin und sonst nichts. Die Nachgeburt ist also weg. Aber vielleicht finde ich doch was Interessantes! [...] Wer suchet der findet.» (Jelinek 1992: 217)

In dieser Szene, in der die männlichen Figuren nach dem Tod von Carmilla ihren Unterleib untersuchen, wird noch ein vom Diskurs als weiblich etabliertes Merkmal, nämlich die Reduktion der Frau auf Natur, parodistisch in Frage gestellt. Die Idee, dass Frauen mit der Natur zu vergleichen seien, wiederholen die Männer mehrmals im Stück. Thematisiert Benno in dem Gespräch die Umweltzerstörung, schlägt Heidkliff eine weichere Beherrschung als Lösung vor, die, so wie für die Natur, auch für die Frau gilt: «HEIDKLIFF: Für die Natur, wie für die Frau gilt: Verwalten, nicht vergewaltigen.» (Jelinek 1992: 215) Von der Idee überzeugt, Frauen und Natur seien austauschbar, bestätigt Heidkliff bei der Betrachtung von Carmillas toten Körper, dass er die Natur liebe: «HEIDKLIFF: [...] *Er nimmt ein besonders großes aufblasbares Organ heraus, es ist amorph und braun, und legt es kopfschüttelnd weg*. Ich liebe die Natur.» (Jelinek 1992: 217) Die Natur versteht er in folgedessen als etwas, das er als Forscher beachten, untersuchen und

kontrollieren kann. In seiner Arbeit als Frauenarzt soll auch die Frau auf eine ähnliche Art und Weise betrachtet werden: Sie soll das Objekt seiner Versuche sein, das sich nach dem männlichen Geschmack einrichten und organisieren lässt. Diese Angleichung wird kurz danach von ihm selbst festgestellt: «Weil ich die Natur liebe, beschäftigt mich die Frau als solche. Im Hinblick auf einen schönen Garten gefällt nicht nur mir die Frau besser.» (Jelinek 1992: 217)

Doch die Organe, die Heidkliff von Carmillas Körper entfernt, verwandeln sich im Laufe der Szene in Gummitiere, die der Arzt den Kindern zum Spielen hinwirft: «HEIDKLIFF: [...] *Er zieht jetzt schlaffe, aufblasbare Gummitiere aus Carmilla hervor. Ein, zwei Kinder erwachen halb und beginnen die Tiere wie in Trance aufzublasen. Schwimmtiere, Enten, Frösche, Schwäne etc.*» (Jelinek 1992: 216) Der Körper von Carmilla widerspricht Heidkliffs Behauptungen, die er als Arzt über die Frau ausspricht. Auch wenn Heidkliff sagt, dass er und Benno imstande sein müssen, «die Frauen als Ganzheit zu sehen» (Jelinek 1992: 217), besteht Carmillas Körper aus zahlreichen Organen und Gummitieren. Die männliche Gewissheit, die Frau sei mit der Natur identifiziert, wird im Text mit einer parodistischen Reartikulation des Diskurses hinterfragt: Der Körper der Frau ist nicht ein natürlicher, sondern beinhaltet künstliche Produkte.

In ihrer Analyse über das Stück weist Marlies Janz zu recht auf ein weiteres wesentliches Verfahren des Textes, die die Idee der Frau als Natur *ad absurdum* führt, nämlich die Charakterisierung der weiblichen Figuren als Vampirinnen. Damit wird nach Janz die Zuordnung von Frau und Natur ins Absurde pervertiert und als *Nonsense* entlarvt. Carmilla und Emily werden wegen ihrer weiblichen Kondition als Natur bezeichnet, wobei sie Vampirinnen sind, «die Unnatur schlechthin» (Janz 1990: 83).

Als Vampirinnen fordern Emily und Carmilla nicht nur die Assimilation des Frauseins mit der Natur heraus; durch ihre vampirische Existenz entwerfen die Frauenfiguren ihren Gegendiskurs, mit dem sie die herrschenden Machtverhältnisse destabilisieren wollen. Schon in der ersten Szene erscheint Emily, deren Name auf die Schriftstellerin Emily Brontë anspielt, als Vampirin und somit als Gegenbild zu der Hausfrau und Mutter

Carmilla.⁸ Der Vampirismus wird von Emily als Befreiung dargestellt: Er ermögliche den Abbruch mit dem vorigen Leben, das mit dem beschränkten und vom Mann abhängigen Dasein einer Magd gleichgesetzt wird: «EMILY: Sie werden nicht Magd sein, wenn ich mich von Ihnen ernährt habe.» (Jelinek 1992: 210) Die Vampirisierung Carmillas findet in diesem Sinne ohne Widerstand statt: Sie zeigt von Anfang an ihr Einverständnis, von Emily gebissen zu werden. Ihr neues Leben als Untote wird für sie die einzige Alternative, um sich eine eigenständige weibliche Existenz zu schaffen.

Fangen die zwei Frauen ihr gemeinsames Leben als lesbische Vampirinnen an, so befreien sie sich kurzzeitig von ihren Rollen als Mütter und Ehefrauen, zu denen sie als Frauen gesellschaftlich verpflichtet werden. Die Mütterlichkeit wird mit ihrem neuen Verhalten nicht nur missachtet, sondern sogar verweigert. Merkwürdigerweise greift Carmilla eines ihrer Kinder an, kurz nachdem sie sich in eine Vampirin verwandelt. Der Prozess von Gebären und Ernähren wird auf diese Weise umgekehrt. Als Vampirin ist Carmilla imstande, das Mutter-Kind-Verhältnis umzukehren: Nicht mehr nährt sie als Mutter ihre Kinder, sondern wird von diesen genährt. (Caduff 1991: 141) Die produktive Funktion der Mutter, die Leben schenkt, wird durch den zerstörenden Akt ersetzt.

Ebenso glaubt Emily mit ihrer vampirischen Existenz, sich eine vom herrschenden Diskurs als exklusiv männlich charakterisierten Eigenschaft, die Erfüllung des Begehrens, anzueignen. Werden die Frauen in ihren traditionellen heterosexuellen Beziehungen von den herrschenden Diskursen zu einer lustlosen Aktivität verpflichtet, so gelingt es der Vampirin Emily hingegen, ihr weibliches Begehren explizit auszudrücken: «Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.» (Jelinek 1992: 208) Als Vampirin stellt sich Emily als eine andere Art von Frau vor, die sich von der konventionellen Frau unterscheidet und sich infolgedessen den traditionellen Frauenpflichten entzieht. Nur indem sie das macht und auf Mutterschaft verzichtet, glaubt sie, sich zu einem begehrenden Subjekt erklären zu können. Dafür wählt sie aber das männliche Sexualsymbol und lässt sich von ihrem Verlobten Heidkliff ihre Vampirzähne verändern lassen, so dass diese beweglich werden. Somit ironisiert sie nicht nur die weibliche Sexualität, die sich als eine am

Phallus orientierte Sexualität zeigen lässt. Auch das männliche Begehren selbst, das sie auf den Apparat, auf den phallischen Mechanismus reduziert, wird in dieser Szene parodiert. Emilys Zitat erlangt im Sinne Butlers ein subversives Potential: Die Protagonistin beachtet nur die Mechanik des männlichen Gliedes, die anhand der technischen Fortschritte leicht und einfach von ihr simuliert - und folglich ersetzt - werden kann. Das System von binären Gegensätzen lässt sich im Text durch eine weitere Simulation, ein weiteres Spiel destabilisieren.

Gerade wegen des konstanten sich im Text entfalteten Spiels, das ununterbrochen eine feste Auffassung der Geschlechtsidentität herausfordert, haben Anna Babka und Peter Clar *Krankheit oder Moderne Frauen* als ein Stück charakterisiert, an dem sich das Konzept der *queerness* ausgezeichnet exemplifizieren lässt (Babka und Clar 2012: 69). Geht man davon aus, dass die *queer studies* u.a. versuchen, Widerstand gegen die Idee einer natürlichen Sexualität zu leisten (Kaczorowski 2004), so ist tatsächlich die Existenz aller Figuren im Text vom Konzept der *queerness* geprägt. Nicht nur bilden die weiblichen Figuren ein lesbisches Liebespaar; als Vampirinnen lassen sie sich darüber hinaus nicht einer stabilen und konstanten Kategorie zuordnen. Wie Emily selbst feststellt, sind sie weder tot, noch lebendig. Gleichzeitig sind sie und sind sie nicht: «Wir sind die Untoten, Carmilla! Merk dir das endlich! [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! [...] Carmilla, versteh doch, wir sind und sind nicht!» (Jelinek 1992: 230) Die Vampirexistenz der Protagonistinnen kann man in diesem Sinne als Möglichkeit lesen, die sicheren und festen Dualitäten, auch die der Genderidentitäten, aufzulösen.

4. DIE ENDGÜLTIGE WEIBLICHE VERNICHTUNG. KAPITULATION UND REKAPITULATION

Fängt das Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* mit einem Monolog einer männlichen Figur an, so sind es auch die zwei Männerfiguren, die zusammen den Schlussmonolog sprechen. Nach ihrem solidarischen Männerbündnis artikulieren Benno und Heidkliff, «bis zum Schluß immer beide gemeinsam» (Jelinek 1992: 265), eine Rede, in der sie über das Ende des Geschlechterkampfes berichten. Die

individualistische Selbstbeschreibung Heidkliffs am Anfang von *Krankheit oder Moderne Frauen* wird am Ende durch eine kollektive männliche Stimme ersetzt, die jedoch noch von Zügen der deprivierten Sprache geprägt ist.

Diese zerstörte männliche Sprache ist das Einzige, das bleibt. Vorher haben die Männer das Doppelgeschöpf erschossen, eine Kreatur, die in Akt II, 6 als ein «siamesische[r] Zwilling Emily/Carmilla, in ein gemeinsames Kostüm eingenäht» (Jelinek 1992: 261) auftaucht. Eva Meyer interpretiert das Geschöpf als eine «Art Neuschöpfung des Platonischen Mythos vom Kugelgeschöpf» (Meyer 1990: 102). Indem die Frauen in der letzten Szene von *Krankheit oder Moderne Frauen* als Doppelgeschöpf erscheinen, kehren sie den Prozess des Platonischen Mythos um.⁹ Aus zwei Frauen wird ein einziges Geschöpf, das nach dem Mythos über eine enorme Kraft verfügen sollte, doch die Kraft und den Mut, den angeblich die Kugelmenschen haben sollten, schaffen die Frauen mit ihrem Bund nicht. In ihrer mythischen Doppelgestalt sind sie auch nicht stark genug, um der männlichen Gewalt entgegenzutreten. Sobald die Männer das stumme Doppelgeschöpf bemerken, schießen sie dieses ab. Keine Spur von Knoblauch oder einem Kreuzifix. Die Frauen werden weder gepfählt, noch enthauptet. Die männliche Brutalität setzt sich jenseits der Sagen und des mythischen Glaubens durch.

Wegen des anti-utopischen und pessimistischen Endes des Stückes haben die feministischen Lektüren in den 1980er und 1990er Jahren *Krankheit oder Moderne Frauen* als einen negativen Text charakterisiert, der die soziale Ausgrenzung der Frau widerspiegelt. Zwar ist es richtig, dass die weiblichen Figuren an ihrem Emanzipationsversuch scheitern. Jelineks Text entwirft keine utopische Illusion, sondern ist den aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen verpflichtet. Der Text stellt in diesem Sinne eine Situation dar, in der die Frauen in den männlichen stereotypischen Bildern verhaftet sind und die Männer über das Gewaltmonopol verfügen. Doch ebenso kritisiert und suspendiert Jelineks Text die dualistische Genderpraxis. Der romantischen Auffassung des Subjekts als ganzheitliche und autonome Instanz setzt Jelinek eine andere Subjektvorstellung entgegen, nach der die Figuren als Effekte der Diskurse erscheinen. Diese Diskurse verfügen, wie im Text dargestellt,

über eine enorme performative Macht, doch gleichzeitig werden sie im Stück als ambivalent enthüllt. Liest man den Text im Hinblick auf Jelineks zitierende und parodistische Kunst, so erlangt der Text eine verschobene Bedeutung und wirkt im Sinne Butlers subversiv. Die Idee einer endgültigen und fixen Geschlechtsidentität wird ununterbrochen im Stück bestritten. So ist auch der Vampirstatus der Protagonistinnen zu lesen, die sich nicht in die traditionellen Kategorien der Geschlechtscharaktere einordnen lassen. In einer Welt, in der die Konfrontation zwischen den Geschlechtern sowie die kontinuierliche Ausgrenzung der Frau zu der absoluten Zerstörung führt, hinterfragen die Protagonistinnen als Vampirinnen die dominanten Diskurse und schildern ihre ambivalente Position als möglichen Ausweg.

FUßNOTEN

- ¹ Die Thematik des Vampirismus ist eine Konstante in den Texten von Elfriede Jelinek. Zum Vampirmotiv in den Werken der Autorin vgl. Claes 1994: 65 ff.
- ² Eine ähnliche Interpretation bietet auch Luscher 1994: 170.
- ³ Vgl. Akt I, 1 und Akt I, 2.
- ⁴ Die einzige Ausnahme einer weiblichen langen Rede ist die der «*Frauenstimme vom Band*» (Jelinek 1992: 256-258), die als eine Art Gegentext zu den Monologen von Heidkliff konzipiert ist. Hier wird das Personalpronomen ‚wir‘ in Bezug auf die Frauen verwendet, doch auch, um parodistisch verschiedene stereotypisierte Weiblichkeitsbilder zu propagieren.
- ⁵ Caduff beschreibt das Verfahren in Jelineks Text als Desymbolisierung, indem die Brüche in der Rede der Figuren den Konflikt zwischen ihren unbewussten Wünschen und den gesellschaftlichen Normen aufzeigen. Sie beschreibt, dass in der Textanalyse der Sinn hinter diesen Sinnzerstörungen entlarvt werden soll, so dass «der schöpferisch regressive bzw. poetisch revolutionierende Diskurs dialektisch» begriffen werden kann. Vgl. Caduff, 1991: 191.
- ⁶ Im Gegensatz zu den Namen der drei restlichen ProtagonistInnen, die alle Verweise auf verschiedene literarische Prätexte sind, ist der Name *Hundekoffer* der einzige, der auf eine eher prosaische Idee auf sich Bezug nimmt. Wie Karl Wagner erklärt, hat die

Bezeichnung „Koffer“ im österreichischen Dialekt eine anrühige Konnotation; sie wird verwendet, um „einen in geistig-intellektueller Hinsicht sehr bescheiden ausgestatteten Zeitgenossen“ zu bezeichnen. Vgl. Wagner 2008: 351.

⁷ Vgl. Claes 1994: 95, 96; Janz 1990: 89-91; Pflüger 1996: 102, 103.

⁸ Tatsächlich erscheint Emily zu Beginn des Stückes eher als eine ambivalente Figur, die einerseits als Krankenschwester in der Praxis ihres Verlobten arbeitet, andererseits sich als Schriftstellerin und Vampirin definiert. Ihr typischer Frauenberuf betont die untergeordnete helfende Funktion Emilys in der Praxis von Heidkliff.

⁹ Nach dem platonischen Mythos hatten die ursprünglichen Menschen einen kugelförmigen Körper, der über vier Hände, vier Füße und zwei Gesichter verfügte. Die Kugelmenschen, die sich in drei Geschlechter aufteilen lassen - männlich, weiblich und androgyn -, waren so mächtig, dass die Götter sich von ihnen bedroht fühlten. Zeus entschied sich folglich, die Kugelmenschen zu schwächen und trennte jeden von ihnen in zwei Hälften, die die heutigen zweibeinigen Menschen sind.

ZITIERTE WERKE

- Babka, A., Clar, P. 2012 „Elfriede Jelinek. Feminism, Politics and a Gender and Queer Theoretical Perspectivation of *Krankheit oder Moderne Frauen & Ulrike Marisa Stuart*“. *Journal of Research in Gender Studies* 2.1: 66-86.
- Butler, J. 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Caduff, C. 1991 *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang.
- Claes, O. 1994 *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Fischer-Homberger, E. 1984 *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*. Darmstadt: Luchterhand.
- Foucault, M. 1982 *Die Geburt der Klinik*. Frankfurt am Main: Fischer.
1997 *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.
1994 *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Janz, M. 1990 „Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek“ in: C. Gürtler (Hg.). *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik: 81-97.
- Jelinek, E. 1992 *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt.
- Johanning, A. 2004 *KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: Thelem.
- Luscher, J. A. 1994 „Myth, Language and Power in Elfriede Jelinek's *Krankheit oder Moderne Frauen*“ in: J. B. John, K. Arens (Hg.). *Elfriede Jelinek: Framed by Language*. Riverside: Ariadne: 166-175.
- Meyer, E. 1990 „Den Vampir schreiben. Zu *Krankheit oder Moderne Frauen*“ in C. Gürtler (Hg.). *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik: 98-111.
- Pflüger, M. S. 1996 *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke.
- Wagner, K. 2008 „Kanon oder Barbarei? Gegen das Pathos (in) der Kanondebatte“, in: I. García, A. Gimber, C. Gómez, P. Ortiz-de Urbina (Hg.). *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien*. Madrid: Editorial Idiomias: 343-354.