

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) unternimmt Elfriede Jelinek den Versuch, durch die Flucht aus der dichotomischen Struktur der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und mittels der Parodie auf Gottes Schöpfung und Mythologie eine Möglichkeit der Subjektwerdung der Frau darzustellen. Jelinek will die entgegengesetzten Pole nicht auflösen, sondern sie versucht, mittels der repetitiven Todesereignisse die Ausweglosigkeit der Frau in einem endlosen Zeitablauf zu inszenieren.

1. Einleitung

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

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 Zombie-Motiv 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 in verschiedenen Gestalten dar. Im Jahr 1987 veröffentlichte Elfriede Jelinek das Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*, in dem es vor allem um die beiden weiblichen Figuren, Emily und Car-

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 a. M. 1989, S. 153.

milla, geht, die als Figurationen des Untoten, des den Tod voraussetzenden Nachlebenden, als Vampirinnen erscheinen.

Die erste Protagonistin, Emily, ist nicht nur Krankenschwester in der Arztpraxis ihres Verlobten Dr. Heidkliff, „dem Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde“,³ sondern auch Vampirin und Schriftstellerin. Die zweite Protagonistin ist Carmilla, Ehefrau des Steuerberaters Benno Hundekoffer und Mutter von fünf Kindern. Sie stirbt kurz vor der Geburt ihres sechsten Kindes in der Praxis von Dr. Heidkliff, doch Emily macht sie durch einen rechtzeitigen Vampirbiss zur Vampirin. Die beiden Vampirinnen leben fortan als Paar in zwei zu Ehebetten zusammengestellten Särgen. Ihre Männer versuchen, ihre Frauen infolge sexueller Deprivation 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 in einem faschistoiden Herrenjargon versteigt. Die Frauen flüchten in eine Damentoilette, den einzig wirksamen weiblichen Schutzraum, in den 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 Sekundärliteratur mit den Forschungsgegenständen *Krankheit oder Moderne* fokussiert sich meist auf das weibliche Untote. Dennoch steht meiner Ansicht nach das Untot-Sein nur auf einer bestimmten Stufe der Subjektwerdung der Frau. Zuerst befindet sich die Frau in der dichotomischen patriarchalischen Gesellschaft, in der sie von Männern als das Krank-Sein bezeichnet wird. Dann tritt die Vampirin Emily auf, die das Untot-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 wird mit dem Tod des Doppelgeschöpfs, zu dem die beiden Vampirinnen verschmelzen, 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 Untot-Sein als Parodie auf die Schöpfung sowie das Doppelgeschöpf als Parodie auf die Mythologie.

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

⁴ Ebenda, S. 250.

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 erschaffen. 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, auf der rechten Seite geht das Bühnenbild in eine wilde Heidelandschaft mit Felsblöcken über. Die Arztpraxis des 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 wird damit verdeutlicht.

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 als Symbol für Erkenntnis gilt. Benno erklärt sich als Gegner des Dramatischen und der 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 Entsprechend schrieb Elfriede Jelinek, 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 männlichen Projektionen degradiert werden, die nur durch die Abgrenzung zu ihren Männern inszeniert und aus deren Blickwinkeln wahrgenommen werden können.

Der Mann stiftet Ordnung und Wissenschaft, und bezwingt ansonsten die Natur. Die Künstlichkeit der Männer führt zu einer abwertenden und gewalttätigen Haltung gegenüber der Natur, nämlich der Frau als Gegenseite. Dieses Phänomen zeigt sich vor allem im Verhalten der Männer dem weiblichen Körper gegenüber. Während sich der Mann im abendländischen

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

⁶ Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.), 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.

Diskurs durch Logik und Vernunft ausgezeichnet, wird die Frau mit Gefühlen, Körperlichkeit und Natur gleichgesetzt. Daraus ergibt sich, dass Benno seine Hausfrau Carmilla 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 Carmillas 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. Die Frau muss demnach 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 patriarchalischen Situation. „Du bist und bleibst eine Hausfrau. Wenn du nun stirbst, bist du eine tote Hausfrau.“¹⁴ So drückt Benno die Umstößlichkeit der patriarchalischen Gesellschaftsordnung aus.

2.2. Das Krank-Sein als 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 „recht alltäglich“.¹⁵ Daraus ergibt sich ein gewaltiges Paradox von Gesundheit und Krankheit.

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

¹⁰ Ebenda, S. 204.

¹¹ Ebenda, S. 203-208.

¹² Hegel erläutert in *Phänomenologie des Geistes* (1807) das Verhältnis der beiden Begriffe, Herrschaft und Knechtschaft. 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 stets durch den jeweils Anderen vermittelt ist.

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

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

¹⁵ Ebenda, S. 206.

Er kümmert sich als Arzt besonders 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 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 der Sport soll als identitätsbildende Komponente und Technik zwecks Optimierung des Körpers 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 für Organe behandelt. „Heidkliff wühlt in Carmilla, wirft Gummitiese [...] 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 sozialen „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

¹⁶ Ebenda, S. 213.

¹⁷ Ebenda, S. 237.

¹⁸ Ebenda, 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 Elfriede 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.

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 ein solcher Versuch unbedingt scheitern, sich mittels des Mannes ein eigenes Ich auszubilden. Denn diese Existenzform beruht noch auf der Bestätigung durch den Anderen. Und eine solche zweigeteilte Denkweise kann die Frau aus der männlichen Herrschaft nicht befreien und sie bleibt noch in der dichotomischen Struktur haften. 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 in den Zustand des Untot-Seins befördert.

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 deren Lebensmark aussaugt. Die typischen Merkmale des Vampirs sind seine bleiche und eiskalte Haut, zudem hat er spitze Schneidezähne, blutrote Lippen und eine starke Scheu vor Tageslicht. Er schläft tagsüber in einem Sarg oder einer Kiste, die mit der Erde des eigenen Grabes angefüllt ist, und fürchtet sich vor dem christlichen Kreuz und vor Knoblauch. Jelinek verwendet als Prätexte zwei der berühmtesten Vampirtexte der literarischen Tradition, nämlich Bram Stokers *Dracula* und Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla*, welche die traditionelle Wahrnehmung von Vampiren maßgeblich geprägt haben. Im Gegensatz zum traditionellen Verständnis von Vampiren wird in Jelineks Stück eine Neukonfiguration des Vampir-Seins vollzogen.

3.1. Die Vampirin als Schöpfer

Am Anfang des Stückes bringt Jelinek ihren Dank an Bram Stoker und Joseph Sheridan Le Fanu zum Ausdruck, da die beiden Schriftsteller einflussreiche literarische Werke über Vampire schrieben.

Bram Stoker veröffentlichte im Jahre 1897 den Roman *Dracula*, mit dem der moderne Mythos des Vampirs begründet wurde. 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 eben-

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

falls um eine Vampirin namens 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. Entsprechend schreibt Stoker in seinem Roman: „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 stets die große Macht des Vampirs hervorheben, 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)

Die Gemeinsamkeit der drei Vampirtexte liegt darin, dass deren Vampir-Figuren alle in der endlosen Unsterblichkeit gefangen bleiben. Doch gibt es noch einen weiteren 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 tötet die Nichte von Dr. Hesselius und die andere Protagonistin Laura leidet infolge des Vampirbiss unter einer unheimlichen Krankheit. Trotzdem erscheint die Vampirin Emily in Jelineks Stück ganz anders. Denn sie saugt nicht das Blut lebendiger Menschen aus, sondern ernährt sich von den im ärztlichen Eisschrank lagernden Blutkonserven. Und aus lesbischer Liebe verhilft sie der toten Hausfrau Carmilla

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

²⁶ Ebenda, S. 235.

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

²⁸ Ebenda, S. 347-348.

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

durch ihren Vampirbiss zu einer Wiedergeburt. Carmilla erreicht damit den Zustand des Untot-Seins, des Unsterblich-Seins also.

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 Hals Carmillas saugt. Sich parodistisch mit Gott gleichzusetzen wird als Emilys Versuch betrachtet, zum Subjekt zu werden. Während der traditionellen Vampir als „Symbol für das Eindringen des Todes und des Jenseitigen auf heimtückischen und gewalttätigen Pfaden in eine Welt“³² betrachtet wird, tritt Emily hingegen 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 Im ersten Satz erklärt Emily ihr Sein als Schriftstellerin. Der zweite Satz ist komplizierter als der erste, denn im Deutschen verwendet man in einem einfachen Satz normalerweise „nicht“ zur Negation von Verben und „kein“ zur Negation von Nomen, d. h. im zweiten Satz soll das Verb „haben“ verneint werden. So 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 geht es bei der Existenzweise des Habens 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 oder 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

³⁰ Stoker, *Dracula* (1988), 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 Elfriede Jelinek, *Theaterstücke*, a. a. O., S. 209.

hat Emily die Existenzweise des Habens überwunden und ihre Existenzweise des Seins bestätigt, nämlich als 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 Gebärmachine und sexuelles Objekt betrachtet. Dennoch bekennt sich Emily zu ihrer lesbischen Liebe zu Carmilla: „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 Männern dominierten Sprachdiskurs entzieht, vollzogen. 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.

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. Die männliche Figur Heidkliff ist auch eine Anspielung auf Heathcliff, 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 zu interpretieren. Anschließend findet sich der Vergleich zwischen dem Gedicht von Emily Brontë und der deutschen Version der Vampirin Emily:

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.

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.

Listen 'tis just the hour,
The awful time for thee;

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.

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

Dost thou not feel upon thy soul
A flood of strange sensations roll,
Forerunners of a sterner power,
Heralds of me?

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

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.

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 ursprüngliche Gedicht trägt keine Bezeichnung, es erscheint lediglich als „Nr. 37“ in *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*.³⁸ Die Angesprochene („du“) ist Augusta Geraldine Almeda, die Königin von Gondal, und gemeint ist, dass sich der Tod, als namenlose innere Gewissheit ankündigt. Arno Schmidt veröffentlichte seine Übersetzung zum ersten Mal in *Angria & Gondal. Der Traum der taubengrauen Schwestern*.³⁹ Jörg Drews übt in seinem Buch *Bargfelder Bote: Materialien zum Werk Arno Schmidts* Kritik an Übersetzung von Schmidts Übersetzung, indem er die Ansicht vertritt „[...] 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. Dies 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,

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.

der im Original nicht steht: „Jetzt bin ich da!“⁴¹ Durch das Zitat wird die Grundhaltung des Todes völlig verändert.

Es scheint, dass das Schreiben Emily einen Ausweg aus der hoffnungslosen zweigeteilten Situation eröffnet. „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. Nach der Regieanweisung soll das Zitat die Übersetzung des Gedichts die von Arno Schmidt sein. Damit ist die Existenzform als Schriftstellerin bloße Redensart. Wie das Ende des Gedichts andeutet, wird sie schließlich zum „Herold einer noch stärkeren Macht“.⁴⁴ Ihre Behauptung, eine selbstständige Schriftstellerin zu sein, scheitert.

4. Das Doppelgeschöpf als Parodie auf Mythologie

Um der Verfolgungsjagd der Männer zu entfliehen, müssen die Vampirinnen ihr utopisches Schlafzimmer verlassen, in dem 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 Untot-Seins als Schöpfer und Schriftstellerin zerbrochen und die Vampirinnen sind gezwungen, nach Sicherheit zu streben, die noch von der dichotomischen Struktur der patriarchalischen Gesellschaft garantiert wird. Damit entsteht eine neue Existenzform der Frau.

In der Damentoilette verschmelzen die beiden Vampirinnen zu einem Doppelgeschöpf, das nach außen einen Schein der Einheit darstellt und nach innen aus zwei getrennten Individuen besteht. „Das Radio wieder gehört, man sieht es, wenn sie auftritt, einer riesigen, dicken Frau, dem DOPPEL-GESCHÖPF. 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.

Eine solche 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, Epi-

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

⁴² Ebenda, S. 234.

⁴³ Ebenda, S. 209.

⁴⁴ Ebenda, S. 209.

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

⁴⁶ Ebenda, S. 261.

gramme X, 28), symbolisiert in der neueren 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. Daher wird er auch als Gott der Zeit verehrt.

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

Einerseits führt Janus die Dualität als Symbol der Ambivalenz vor, Links / Rechts, Licht / Dunkelheit, Leben / Tod, Anfang / Ende, Zukunft / Vergangenheit usw. Andererseits entziehen sich die binären Gegensatzpaare als Gott der Zeit unentwegt einer objektiven Wertung. In dem endlosen Zeitablauf bleibt die Ambivalenz unaufgelöst und ein dynamisches Gleichgewicht wird verwirklicht. Der Gott Janus wird damit als ein ideales Vorbild der Existenzform unter 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. Das Geschöpf wird als „Fettgranaten, Fleischbomben, [...] Ungustiös, Monstrosität, Landschaftsauswuchs“⁵⁰ bezeichnet und schließlich von Männern erschossen. Damit ist die Existenzform als Doppelgeschöpf im Wesentlichen nur eine Parodie auf den mythischen Gott Janus. Im endlosen Zeitablauf erfährt Gott Janus das dynamische Gleichgewicht. Dagegen zeigt das Doppelgeschöpf als die parodistische Gestalt 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 gefangen bleiben.

5. Resümee

Der Versuch der Subjektwerdung der Frau fängt mit einem klaren Kampf gegen die Dichotomie an, die die Relevanz von klaren Täter / Opferzu-

⁴⁷ Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.), 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 Elfriede Jelinek, Theaterstücke, a. a. O., S. 263.

schreibungen erkennt; sodann zeigt sich eine Tendenz, durch Neukonfiguration des Untot-Seins über die dichotomische Struktur hinaus eine Möglichkeit des Subjekt-Seins zu suchen. Jelinek versucht nicht, die binären Oppositionen aufzulösen, sondern verweist auf die verschiedenen Existenzformen der Frauen unter oder jenseits der dichotomischen Machtstrukturen. Einerseits zeigt sie das Krank-Sein der Frau unter der dichotomischen Struktur, andererseits will sie mit Hilfe der Parodie auf Schöpfung und Mythologie die endlose Ausweglosigkeit der Frau darstellen. Die Subjektwerdung der Frau bleibt unmöglich.