

SE NDL: Frauen Schreiben

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

SS 2015

Institut für Germanistik



universität  
wien

# Von der Subjektlosigkeit der Frau.

**Patriarchale Machtstrukturen in  
Jelineks *Krankheit oder Moderne*  
*Frauen***

Bernadette Michlmayr

1004120

A 190 344 333

[bmichlmayr@yahoo.com](mailto:bmichlmayr@yahoo.com)

# Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	3
2 Jelineks dekonstruktivistische Systemkritik .....	5
3 Krankheit oder moderne Frauen: Eine Analyse.....	6
3.1 Mythos Frau .....	6
3.2 Objektkonstituierung durch Abgrenzung.....	9
3.3 Dekonstruktion von Binaritäten .....	11
3.3.1 Vampirismus: lebendig - tot.....	11
3.3.2 Auflösung der Heteronormativität.....	11
3.3.3 Natur – Kunst/Kultur.....	13
3.4 Subjektwerdung .....	14
3.4.1 Umkehrung traditioneller Weiblichkeit.....	14
3.4.2 Scheitern des Gegendiskurs.....	16
3.4.3 Negation der Weiblichkeit durch Krankheit.....	17
3.5 Vampirismus.....	18
3.5.1 Vampire und Symbolismus.....	18
3.5.2 Vampire als das Andere .....	18
3.5.3 Symbolismus hinter Emilys Zähnen.....	19
3.5.4 Vampirismus als Subjektlosigkeit.....	20
6 Conclusio.....	21
Bibliographie.....	22

## 1 Einleitung

In Elfriede Jelineks 1984 erschienenen Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* werden dem Publikum zwei Paare vorgestellt. Ein „klassisches“ Ehepaar, das der männlich-bestimmten, gesellschaftlichen Rollenverteilung entspricht, trifft auf ein sogenanntes „*Nicht-Paar*,“ welches lediglich aus Notwendigkeit zusammenlebt. In beiden Beziehungen stehen sich die Geschlechter wie in einem Kampf gegenüber.

Jelinek postuliert in diesem Stück also, dass zwischen Männern und Frauen keine (friedliche und egalitäre) Beziehung mehr möglich sei. Nicht nur die Verortung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft wird detailliert reflektiert, sondern auch die Reduktion der Frau auf ihren Körper wird von Jelinek kritisch beleuchtet. Anna Babka und Marlen Bidwell-Steiner (2013: 256) beschreiben Jelineks Vorgangsweise und Verfahren wie folgt:

Im Widerstand gegen normative Identitätsmodelle werden prozessual-unabgeschlossene, performative Entwürfe von Identität favorisiert, welche die Integrität des Körpers hinterfragen und neue Denkmodelle zur Disposition stellen, die die Fragmentierung und Dezentrierung des Körpers reflektieren.

Im Zuge dieser Arbeit sollen daher die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern in Jelineks Stück *Krankheit oder moderne Frauen* ausführlich betrachtet und diskutiert werden.

In einem ersten Schritt möchte ich mich kurz mit Elfriede Jelineks Person, allem voran aber ihrer Vorliebe für die Dekonstruktion und Entlarvung sozialer Klischees beschäftigen. Daher werden in einem ersten Kapitel Parallelen zwischen Jelineks assoziativer Sprachkunst und Derridas dekonstruktiver Bedeutungsverschiebung gezogen.

Anschließend werde ich Jelineks Auffassung des stereotypischen Gesellschaftsbild von Weiblichkeit anhand der Darstellung der beiden Protagonistinnen Emily und Carmilla erörtern. Die Analyse der Figuren soll aber nicht nur auf deren Geschlechtsidentität, sondern auch auf ihre politischen und wirtschaftlichen Identitäten ausgeweitet werden.

Nachdem aufgezeigt wurde wie Carmilla und Emily vor allem durch Abgrenzung als Objekte konstituiert werden und für die Unmöglichkeit der Subjektwerdung der Frau plädiert wird, werde ich mich mit der Reduzierung der beiden Frauen auf ihre Körperlichkeit auseinandersetzen.

Ein weiteres Kapitel wird von der Dekonstruktion verschiedenster Binaritäten in *Krankheit oder Moderne Frauen* handeln. Zum einen wird kurz die Metapher des Vampirismus aufgegriffen, anhand dessen Carmilla und Emily der Geschlechtsdichotomie entfliehen können. Des Weiteren werde ich mich der Auflösung von Heteronormativität im Stück widmen. Auch die Binarität von Natur und Kunst, die im Theaterstück mehrmals durchkreuzt wird, soll Thema dieses Kapitels

werden.

Nachdem die subversiven Praktiken Jelineks erläutert wurden, werde ich mich mit einer potentiellen Subjektwerdung der Protagonistinnen auseinandersetzen. Die Möglichkeiten, die den beiden Frauen hierbei zur Verfügung stehen, sollen analysiert werden. Da Jelineks Intention allerdings nicht darin besteht eine neue Weiblichkeit zu etablieren, wird das Scheitern des Gegendiskurses kurz belegt werden. Im Anschluss daran wird die Metapher der Krankheit und ihre Bedeutung für das Theaterstück erläutert.

Das letzte Kapitel dieser Arbeit wird von der Thematik des Vampirismus handeln. Nachdem die Symbolik des Vampirismus erläutert wurde, möchte ich dessen Bedeutung im Kontext von Diskursen über das Andere aufzeigen. Auch der Symbolismus hinter Emilys Eckzähnen soll näher betrachtet werden. Schlussendlich werde ich Parallelen zwischen der Subjektlosigkeit des Vampirs und jener der Frau ziehen, wodurch Jelineks literarische Verfahren nochmals betont werden sollen.

## 2 Jelineks dekonstruktivistische Systemkritik

Elfriede Jelinek ist bekannt dafür, „mit einzigartiger Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht sozialer Klischees“ (Engdahl 2004) zu entlarven. Für diesen Zweck bedient sich die Schriftstellerin an der Dekonstruktion nach Jacques Derrida. Bärbel Lücke zufolge ist „die Dekonstruktion gleichsam (der) (sprach-)philosophischen Grundierung der jelinekschen Literatur: Die dekonstruktive Bedeutungsverschiebung entspricht der jelinekschen sprachlichen Assoziationskunst“ (Lücke 2008: 61-62). Unter Dekonstruktion versteht man eine subversive Strategie, „die sich auf die Problematik der Gedankenfigur des Zentrums konzentriert und auf die Dezentrierung, Demaskierung der problematischen 'Natur' aller Zentren“ (Babka & Clar 2014: 61) richtet. Weiters werden binäre Oppositionen in Frage gestellt, was wiederum den Logozentrismus stürzen soll. Festzuhalten ist aber, dass sich auch die Dekonstruktion selbst, wie auch Sprache, metaphysischen Begrifflichkeiten nicht entziehen kann. Auch Jelinek bedient sich dieser Begrifflichkeiten, allerdings verfasst sie diese sprachlich neu und schreibt sie als Sprach- und Diskurskritik neu in ihre Texte ein (Babka & Clar 2014: 61). „Man kann also sagen: Derrida in seiner Philosophie und Jelinek in ihrer Sprache heben beide Oppositionen des metaphysischen Denkens, d.h. den einen Sinn, im Sowohl-als-Auch auf“ (Lücke 2008: 17-18).

Stilmittel, die die Konstruiertheit von Realität offenlegen, werden von Jelinek kontinuierlich eingesetzt. So kann man die Dekonstruktion in Jelineks Werken in Form von Übertreibungen, Wiederholungen und Verfremdungen explizit nachweisen (Babka & Clar 2014: 62). Durch diese Effekte schafft es die Autorin hierarchische Oppositionen zu subvertieren. „Dekonstruktion operiert als ein Wi(e)derlesen im doppelten Sinne des Erneut- und Gegenlesens der Konstruktionen“ (Menke 1995: 38). Durch die „Ablehnung eines mimetisch-referentiell-illusionären Realitätsbegriffs“ (Lücke 2008: 24) werden ihre Texte damit aber auch 'unlesbar'. Weil Dekonstruktion aber immer auch eine Neuzusammensetzung und Rekontextualisierung beinhaltet werden Begrifflichkeiten neue Bedeutungen zugeschrieben (Babka & Clar 2014: 64). Jelinek macht in ihren Werken auf die Verfasstheit von Texten aufmerksam, was wiederum Kritik an Ideologien hervorbringt:

Literatur (und ihr Selbstbewusstsein, die Dekonstruktion) ist „politisch“, sofern sie zur Operationsbasis einer Kritik der Ideologie wird; gegen seine übereilten Kritiker vermeidet er dabei jedoch die Erhebung der Literatur zum Medium des Wahren und Richtigen – die Literatur (und ihr Selbstbewusstsein, die Dekonstruktion) ist „politisch“, sofern sie die Möglichkeit und Richtigkeit in Frage stellt“ (Menke 1989: 273).

### 3 Krankheit oder moderne Frauen: Eine Analyse

#### 3.1 Mythos Frau

Die Hauptfiguren im Theaterstück sind repräsentative, stereotypische Konstrukte, die keine psychologische Entwicklung unterlaufen. Emily und Carmilla sind individualitätslose Kunstfiguren - sie sind sinnentleerte Signifikate, die zum Sprechen gebracht werden. Sie werden von Jelinek zu Bedeutungsträgern, die Typisches ausweisen sollen (Claes 1994: 118). Jelineks Figuren weisen einerseits eine Geschlechtsidentität auf, andererseits aber auch eine davon unabhängige wirtschaftliche und politische Identität (Luscher 1994: 167). Beide Identitäten können als Ausdruck von Mythen verstanden werden, die kulturelle Werte vermitteln.

##### Emily

Emilys Geschlechtsidentität sowie auch ihre wirtschaftliche und politische Identität sind sowohl selbstbestimmt als auch Ausdruck patriarchaler Fremdbestimmung (Luscher 1994: 169). Ihre unabhängige Existenz als Schriftstellerin wird kontakariert mit ihrer Profession als Krankenschwester. Sie sagt über sich selbst: „Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann“ (209). Am medizinischen System nimmt sie lediglich als unterdrückte weibliche Arbeitskraft teil. Besonders im Vergleich zu Heidkliff, dem Arzt, nimmt sie eine untergeordnete Rolle ein, der diese Rollenverteilung explizit anspricht: „Du bist und bleibst eine einfache Krankenschwester“ (243) und „Die Schwester hegt, dann wird sie aufs Kreuz gelegt“ (197). Der Beruf der Krankenschwester steht hier nur stellvertretend für alle anderen Berufsgruppen, die dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben werden („[...] der Wahn der Krankengymnastin ist der Wahn der Sozialarbeiterin ist der Wahn der Verkäuferin ist der Wahn der Krankenschwester“ (245)). Nachdem Männlichkeit als Norm angesehen wird, wird Emily zweifach, sowohl in ihrer wirtschaftlichen Funktion, als auch in ihrer Rolle als Frau, diskriminiert. Heidkliff äußert sich zu ihrer Beziehung folgendermaßen: „Du bist mir wie eine Mehrheitsentscheidung: widerwillig aufgezwungen. Aber nun liebe ich dich auch schon. Brav. Ich gewähre dir die Erlaubnis zu einem oder zwei Worten“ (194).

Emilys Dasein als Vampirin führt dazu, dass sie untot ist und kein Spiegelbild hat, was sowohl Auswirkungen auf ihre Beziehung mit Heidkliff als auch auf ihr Leben als Schriftstellerin hat. Solange sich Emily um den Haushalt kümmert, stört sich Heidkliff weder an ihrem Dasein als Vampirin noch an ihrer lesbischen Identität: „Daß du Vampir bist, Emily, stört mich gar nicht,

solange du das Haus nicht vernachlässigst [...] Daß du lesbisch bist, stört mich gar nicht, solange sich diese Veranlagung nicht auf mich ausdehnt und solange du den Haushalt darüber nicht aus den Augen verlierst“ (224). Es kommt klar zum Ausdruck, dass Heidkliff Emily nicht als Bedrohung wahrnimmt: „Ich habe die Kraft der Überlegung, die dem Vampir versagt ist. Der Vampir ist geistig Kind. Ich mache wissenschaftliche Erfahrungen. Ich denke. Ich handle“ (245). Durch diese Metaphern zeigt Jelinek die Unsichtbarkeit weiblicher Autorinnen innerhalb des männlichen Literaturkanons auf. Genau wie Emilys Körper kein Spiegelbild von sich gibt, so findet auch ihre Literatur keine Resonanz in der Gesellschaft (Luscher 1994: 170).

Emily, die sexuell aktive, lesbische Femme fatal (Miess 2010:156) wird als Gegensatz zu Carmilla, der perfekten Ehefrau konstituiert: „Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich“ (208). Sie ist es auch die Carmilla zur lesbischen Liebe verführt.

## Carmilla

Obwohl der Name Carmilla als Zeichen für eine männerbedrohende Femme fatale steht, wird die Figur in *Krankheit oder Moderne Frauen* zu einer unterdrückten, geduldigen Ehefrau reduziert. Ihr Ehemann stellt den typischen „Ernährer, Erzeuger und Reproduzent seiner selbst“ dar (Claes 1994: 83). Carmilla hingegen ist die „Hausfrau, Mutter und Instrument zur sexuellen Befriedigung ihres Gatten“ (Claes 1994: 83). Benno reduziert seine Frau sehr stark auf ihre Mutterrolle; „Du bist so leicht rekonstruierbar. Ich staune immer. An dir ist nichts. Aber in dir entsteht viel“ (200). Über sich selbst sagt Carmilla auch: „Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen. Ich bin von liebenswürdiger Geringfügigkeit“ (201). Carmillas Leben ist von Selbstzweifeln und Selbstniedrigung geprägt. Sie definiert sich ausschließlich über ihren Mann und glaubt zudem ihren Objektstatus nicht gerecht zu werden: „Du kannst unmöglich ein schönes Leben an meiner Seite führen“ (205). Claes (1994: 94) beschreibt Carmillas Dasein wie folgt:

Unter den Bedingungen einer sie unmündig haltenden patriarchalen Gesellschaft erfüllt sie letztendlich das Bild, das der Mann von ihr hat, und ist gezwungen, seine auf ihre Existenz als Wesen zweiter Klasse basierenden Herrschaftsverhältnisse selbst zu legitimieren.

Jelinek adressiert diesen Versuch, Frauen als nicht-eigenständige Menschen zu sehen, indem sie Carmilla folgende Worte in den Mund legt: „Ich hoffe, du hast dir gestattet, diesem Kind ein menschliches Bild zu geben? Ich meine nur. Damit man es später, wo gewünscht, als Mensch erkennen kann. Damit man es nicht ausradiert oder mit Gas totmacht“ (204).

Nachdem Carmilla stirbt, zur Vampirin wird und dadurch ihre Rolle als Gebärmaschine aufgeben muss, wird ihre Existenz für die beiden Männer im Stück fragwürdig. Carmillas Tod wird

weitgehend ignoriert und unkommentiert hingenommen: „Carmilla hängt tot im Sessel, was aber niemand zu merken und niemand zu stören scheint“ (19). Sie nimmt eine klare Opferrolle ein und muss realisieren, dass sie außerhalb des familiären Bereichs keinerlei Funktionen erfüllt.

### **Emily & Carmilla als Doppelgeschöpf**

Am Ende des Stücks verschmelzen Emily und Carmilla zu einem Doppelgeschöpf, was darauf schließen lässt, das ihr Schicksal letztendlich das Gleiche ist. Es ist nicht so sehr die Tatsache, dass sie beide als krank konstituiert werden, was sie vereint, sondern vielmehr der gewaltvolle Hass, den die Männer gleichermaßen auf die beiden Frauen ausüben: „HEIDKLIFF: Ich hasse nun beide! Sie machen alles!“ (241). Damit soll Heidkliffs und Bennos Enttäuschung und Ekel mit der weiblichen Unzulänglichkeit Ausdruck verliehen werden. Gemeinsam repräsentieren die beiden Frauen die Mythen, die dazu kreiert werden, Frauen zu kontrollieren. Emily und Carmilla, deren Mythen sich widersprechen, werden durch ihre Vereinigung zu einem Countermythos. Da sie kategorisch und ideologisch nicht mehr erfasst werden können, muss das Doppelwesen dann zerstört werden (Luscher 1994: 172): „BENNO: Damit mir zu leben können, müßt ihr tot sein. Klar! Mir brauchen mehrn Raum und nehmen ihn gleich hier von. Ein gut Klima sein gesund“ (252).

### 3.2 Objektkonstituierung durch Abgrenzung

Jelinek sagt in ihrem Essay über Ingeborg Bachmann, Frauen seien das Andere, der Mann sei die Norm (1988: 141). So werden auch Emily und Carmilla lediglich als Konzentrate des Anderen konstituiert: „Ist ohnedies ein halber Mann, was man in diesem Land Frau nennt“ (240). Die Erreichung des Subjektstatus scheint unmöglich; den Objektstatus kann die Frau nicht verlassen. Emily und Carmilla sind männliche Projektionen, die nur durch die Abgrenzung zu ihren Ehemännern inszeniert und aus dieser Perspektive wahrgenommen werden können. Heidkliifff werden folgende Worte in den Mund gelegt: „Ich bin der, an dem sich ein anderer mißt“ (193).

Nach Jelinek können Frauen nur männliche Weiblichkeitsbilder erfüllen (1988: 141), weshalb es ihnen auch verwehrt bleibt, sich ein eigenes Bild ihrer selbst zu schaffen. Dieses Konzept greift die Autorin auch in *Krankheit oder Moderne Frauen* auf und lässt Emily feststellen, dass sie kein Spiegelbild hat: „EMILY: In einem Spiegel sehe ich nichts“ (227). Eine eigenständige Position innerhalb des Geschlechterdiskurs bleibt ihr verwehrt, wodurch ihr auch keine Chance auf aktive Partizipation zukommt (Ronge 2010: 29).

Dieser Ausschluss aus dem Geschehen ist vor allem auf den weiblichen Körper zurückzuführen. Während sich Männer im abendländischen Diskurs durch Logik, Vernunft und einen rationalen Verstand auszeichnen, so werden Frauen mit Gefühlen, Körperlichkeit und Natur gleichgesetzt. Seinen Ursprung findet dieser Diskurs bereits in der Antike, in der Weiblichkeit mit dem Kreislauf des Lebens und der Natur in Verbindung gebracht und als etwas außerhalb des Vergesellschaftlichungsprozesses stehendes betrachtet wurde (Wartmann 1982: 8-11). Weiblichkeit wurde mit dem „Stoffursprung alles Seins, [...] eine[r] chaotische[n], dämonische[n], durch den rationalen Verstand nicht zu ordnende[n] Welt“ gleichgesetzt (Wartmann 1982: 19). Der Mann wiederum wird seit jeher als ordnungsstiftender, naturbezwinger Motor der Geschichte, und damit als Subjekt konstituiert. Dadurch wird er zum „Repräsentanten des Allgemein-Menschlichen“ und einem Individuum, während die Frau zu einem sexualisierten Gattungswesen degradiert wird (Ronge 2010: 30).

Dieser Diskurs wird in *Krankheit oder Moderne Frauen* weitergeführt: „HEIDKLIFF: Wir lebendigen atmenden Menschen stehen im schönsten Gegensatz zu euch. Wir sind froh. Wir baden in Wannen“ (227). Daraus resultiert auch das bis heute bestehende hierarchische Geschlechterverhältnis, das dem Mann Verfügungsgewalt über die Frau gibt (Ronge 2010: 30). In Jelineks Stück äußert sich diese Gewalt durch Aussagen wie diese: „HEIDKLIFF: Gewiß, denn du bist meine Verlobte. Daher gilt, wo ich bin, bist auch du“ (195).

Die Reduzierung der Frau auf ihre Körperlichkeit ist insofern problematisch als ihr jegliche Intellektualität abgesprochen wird und sie, nach Freud, in Opposition zum Mann immer als Mangelwesen – ein Mensch ohne Phallus – definiert wird. Dadurch, dass Freud den Unterschied zwischen den Geschlechtern auf das Vorhandensein bzw. Nichtvorhandensein eines Penis reduziert, kommt es zu einer Naturalisierung der patriarchalen Vorgaben. Weiblichkeit steht damit komplementär zu Männlichkeit und wird zudem als defizitär betrachtet. So fragt auch Benno Carmilla: „Was für eine Gattung Mensch bist du überhaupt? (203).

Emily wird bereits bei ihrem ersten Auftritt durch ihr 'beschädigtes' Äußeres definiert und auf dieser Basis den 'gesunden' Männern gegenübergestellt, was die Grundlage ihrer Identität bildet (Ronge 2010: 35): „Sie trägt ein modisches, fließendes Kleid. Aus ihrem Körper ragen diskret ein, zwei Pfähle, aus denen Blut rieselt. [...]“ (194).

Daraus ergibt sich, dass der Frau eine unabhängige Vorstellung von Lust und Begehrten untersagt ist. Gertrude Postl meint dazu: „Weibliches Begehrten, weibliche Lust, für Frauen spezifische Formen geschlechtlichen Empfindens tauchen in den männlichen Systemen nicht auf. Wie auch? Ein Geschlecht, das es nicht gibt, kann auch nichts empfinden“ (1991: 121). Daher wünscht sich auch Emily Folgendes: „Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig“ (222).

Auch wenn die Frau als marginalisiertes, mangelhaftes Anderes konstituiert wird und ihr keine Möglichkeit zur aktiven Partizipation in der Gesellschaft gewährt wird, so ist ihre vollständige Verdrängung aus dem System trotzdem keineswegs denkbar. Die Frau muss im Diskurs bleiben um die Stabilisierung des männlichen Selbstbilds zu garantieren (Ronge 2010: 32), 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 [...]“ (Postl 1991: 124). Diese Annahme könnte das Ende des Stücks klären, denn Jelinek lässt offen, ob Emily und Carmilla tatsächlich sterben und somit aus dem Diskurs verschwinden oder nicht.

### **3.3 Dekonstruktion von Binaritäten**

Obwohl die Machtstrukturen zwischen Mann und Frau klar definiert werden, so wendet Jelinek durchaus eine Vielzahl subversiver Praktiken an um binäre Oppositionen zu dekonstruieren. Die drei Kategorien die in diesem Kapitel behandelt werden, sind lediglich die auffälligsten, sollen aber keineswegs als erschöpfend verstanden werden.

#### **3.3.1 Vampirismus: lebendig - tot**

Jelinek verwendet das Vampir-Dasein der beiden Frauen als Metapher für deren 'Nie-ganz-da-Sein' (Cornejo 2006: 168). Nachdem Emily Camilla zu einem Vampir macht, erklärt sie ihr ihren Zustand wie folgt: „Wir sind die Untoten, Carmilla! [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! Uns kann man nicht so einfach aufwecken“ (230). Etwas später merkt Emily noch an: „Ganz unsterblich werde ich wohl nicht. Leider! Eben nur halb, wie alles, was unsere unangenehme Gattung tut“ (235). Die beiden Frauen befinden sich somit außerhalb des binären Oppositionssystems. Als Vampirinnen sind Emily und Camilla auch nicht mehr der Dichotomie von Mann und Frau unterworfen, denn diese können gleichzeitig sowohl Mann als auch Frau sein. Auch das Konzept der Fortpflanzung wird aufgehoben bzw. umgekehrt. So entschließt sich Carmilla nach ihrem Tod dazu ihre Kinder zu töten und auszusagen, anstatt Kinder zu gebären.

#### **3.3.2 Auflösung der Heteronormativität**

Nicht nur die Dichotomie zwischen Leben und Tod wird dekonstruiert, sondern auch die Begehrungsstrukturen, die der binären Geschlechterordnung Kontur geben. Sexualität wird als etwas Flexibles und Wechselhaftes beschrieben. Durch ihre sexuelle Aktivität, ihrer Fähigkeit zur Penetration und der Tatsache, dass weibliche Vampire dem männlichen Objekt der Begierde die entgegengesetzte Geschlechterrolle aufzwingen können, wird eine Sexualität ausgelebt, die sowohl das Oppositionspaar weiblich/ männlich als auch die Dichotomie homosexuell/ heterosexuell auflöst (Verdicchio 2004: 137). Durch die Integration nicht-heterosexueller Praktiken wird im Stück auch die Natürlichkeit von Heterosexualität in Frage gestellt: „Es sieht so hübsch aus, wenn du jetzt deine Zähne trägst, Emily! Reizend. Soll ich mir das auch machen lassen? Bei welchem Kosmetiker warst du? Er hat in dir das ewige Kunstwerk Mensch wieder neu hergestellt“ (229).

Gender wird im Stück zu einem Kampfschauplatz, da nach Jelinek nichts zwischen den Geschlechtern bestehen kann, solange ein Verlangen das andere auslöscht. Aufgrund ihrer lesbischen Beziehung entkommen Carmilla und Emily den Machtstrukturen, die innerhalb einer heterosexuellen Beziehung vorherrschen. So sagt Carmilla über ihre Beziehung mit Emily: „Wir sind leidenschaftlich. Wir leiden nicht“ (250). Allerdings wird die sexuelle Andersartigkeit von Mann und Frau auch in dieser Konstellation betont. Carmilla und Emily konstituieren sich lediglich innerhalb des Geschlechts Frau. In der fünften Szene des zweiten Aktes verstecken sich die beiden Frauen auf der Damentoilette, einem Ort, der den Männern nicht frei zugänglich ist. Heidkliif gibt folgenden Kommentar von sich: „Hier ist Leo. Für Damen. Der Ort, wo wir nicht hindürfen“ (254). Daraus lässt sich schließen, dass die Kategorie Geschlecht weiterhin als distinguerendes Merkmal besteht.

Um das lesbische Paar Emily und Carmilla, welches sich bislang eben auf der Damentoilette verstecken musste, sichtbar zu machen, kreiert Jelinek ein Doppelgeschöpf. Die beiden 'mangelhaften' Frauen werden ins Gegenteil verkehrt und somit zu einem doppelten Ganzen. Aus Platons Schöpfungsmythos geht hervor, dass es einst Kugelmenschen gegeben haben soll, die entweder rein-männlich, rein-weiblich oder androgyn waren. Aus Angst der Götter vor deren Macht, wurden sie entzwei geteilt und suchen seither nach ihrer verlorenen Hälften (Manuwald 2012: 89-104).

Ihren Namen nach können sowohl Emily als auch Carmilla demnach dem rein-weiblichen Kugelwesen zugeordnet werden, die auf der Suche nach ihrer weiblichen Hälften sind. Andererseits sind Jelineks Charaktere aber durchaus ambig („Dadurch, dass meine Frau Carmilla jetzt Blut isst, hat sie etwas Männliches bekommen, das mir nicht gefällt“ (240)), weshalb die Ganzheit, die sich aus ihrer Vereinigung ergibt, nicht als weibliche Ganzheit fungiert und auch keinen eindeutigen Begehrungsstrukturen unterliegt. Jelineks Doppelwesen kann ein drittes, androgynes Geschlecht zugeschrieben werden, welches die Verbindung der Frauen jedoch nicht negieren soll (Babka & Bidwell-Steiner 2013: 262). Die Figur steht repräsentativ für vielfältige Lebensformen, die nicht der heterosexuellen Gesellschaftsordnung unterliegen. Auch losgelöst von ihrer Existenz als Doppelwesen wird Emilys Figur als queer, „im Sinne eines Dazwischenseins, das über konventionelle Existenzweisen hinausgeht“ (Babka & Bidwell-Steiner 2013: 262) charakterisiert:

Wir sind nicht abhängig. Wir sind die Untoten, Carmilla! [...] Wir sind nur Pseudotote. Wir sind die Schlimmsten [...] Wir sind nicht Tod, nicht Leben! [...] Uns kann man nicht so einfach auferwecken [...] Carmilla, versteh doch, wir sind und wir sind nicht! (230)

### 3.3.3 Natur – Kunst/Kultur

In einem Monolog den Emily an Heidkliif richtet, wird die Binarität von Natur und Kunst durchkreuzt: „Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst [...] Ich bin der Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor“ (195-196). Emily ist sowohl Natur als auch Kunst. Jelinek wendet hier keine Entweder/Oder-Logiken an, sondern kreiert eine prozesshafte Figur, die in Bewegung steht (Babka & Bidwell-Steiner 2013: 257-258). Emily betont die Künstlichkeit ihres Daseins und wendet sich von der ihr zugeschriebenen Natürlichkeit ab: „Ich spreche in der Kunst. Ich bin international. Ich bin nicht abstrakt, dennoch tauche ich an dem einen und sofort an dem anderen Ort auf [...] Und dann muß auch noch meine Veranlagung anders sein. In allem und jedem: unerbitterliche Opposition“ (210). Da auch die Natur künstlich vom Menschen hergestellt wird, verschwimmen die Grenzen zwischen Natur und Kunst (Claes 1994: 87):

Emily entzieht sich nicht nur sexuell den Männern, sie widersetzt sich auch der definatorischen Festlegung von Frau und Sexualität als Natur, die Ergebnis männlicher Herrschaftsansprüche und Phantasieproduktion sind; als Natur fällt die Frau in den Bereich, den es vom Mann zu beherrschen gibt, gleichzeitig eröffnet sie ein Refugium für die Hoffnung auf Befreiung aus der Zerstörtheit einer unterworfenen Welt.

Weiters werden die männlichen Weiblichkeitzzuschreibungen, wie beispielsweise „In der Tat handelt es sich bei meiner Frau Carmilla mehr um Natur als um irgend etwas sonst“ (214), parodiert um die patriarchale Ordnungsmacht zu unterlaufen (Sander 2010: 49). So geben auch Heidkliif und Benno widersprüchliche Aussagen diesbezüglich von sich: „Weil ich die Natur liebe, beschäftigt mich die Frau als solche [...] Ich habe ein starkes Bedürfnis nach Kunst und Kosen“ (217).

Nicht nur der Diskurs, der Frauen der Natur nahestellt, wird dekonstruiert, sondern die Konstruiertheit von Diskursen im Allgemeinen wird adressiert. Am Beispiel des Krankheitsdiskurses zeigt Jelinek, dass alle dominanten Diskurse Produkte sozialer und kultureller Praktiken sind und nur wenig mit angeborener Natürlichkeit zu tun haben. Als Benno Carmilla vorhält sie wäre eine „einzige Geschichte der Krankheit“ (53), kontert sie mit folgender Aussage: „Ich bin nur selten krank. Eine ganze Konstruktion stürzt um“ (34). Damit deckt sie auf, dass natürlich scheinende Diskurse historisch und sozial konstruiert sind.

### 3.4 Subjektwerdung

#### 3.4.1 Umkehrung traditioneller Weiblichkeit

Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits thematisiert wurde, werden die beiden Protagonistinnen Emily und Carmilla in *Krankheit oder Moderne Frauen* als Objekte, die dem Subjekt Mann gegenüberstehen, konstituiert. Allerdings wurde im vorherigen Kapitel soeben argumentiert, dass Diskurse und Binaritäten und damit auch alltägliche Mythen dekonstruiert und umgekehrt werden. Patriarchale Stereotypen, Bilder und Ideologien werden im Stück reversiert und auf ihren Ursprung zurückbezogen - die traditionellen Rollen der Frau werden teilweise überschritten, wodurch Emily und Carmilla ansatzweise und vorübergehend einen Subjektstatus erreichen können.

Um diesen zu erreichen und sich ihre Teilnahme am patriarchalen Diskurs sichern zu können, müssen sich die beiden Frauen dem Konzept der Mimesis bedienen.

Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet [...], sich wieder den ‚Ideen‘, insbesondere der Idee von ihr, zu unterwerfen, so wie sie in/von einer ‚männlichen‘ Logik ausgearbeitet wurden; aber, um durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das ‚erscheinen‘ zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache. (Irigaray 1979: 78)

Durch Transformation soll die verdrängte Imaginäre des weiblichen Körpers rekonstruiert werden (Wild 2000: 58). Das Ziel der Mimesis liegt darin, einen weiblichen Diskurs zu schaffen, in dem die Frau zur Sprache kommt. Dies gelingt Emily und Carmilla dadurch, dass sie ihre „natürliche Weiblichkeit“ durch ihr Vampir-Dasein ersetzen. So wird beispielsweise die natürliche Zuschreibung der Mutterrolle ins Gegenteil verkehrt, indem Carmilla das Blut ihrer Kinder trinkt und ihnen somit das Leben nimmt. Vampirinnen fühlen sich nicht dazu berufen Kinder zu gebären, sondern wollen diese aussaugen: „EMILY: Das Blut des Neugeborenen ist leider frühestens ab der ersten Lebenswoche halbwegs für den menschlichen Genuss geeignet (210). Der Vampirismus der beiden Frauen ermöglicht ihnen sich zu emanzipieren und ihre Passivität vorübergehend abzulegen.

Zudem wollen die beiden Frauen aus ihrer Rolle als Lustobjekte ausbrechen. Ihre lesbische Identität erlaubt es ihnen, selbst zu begehrn und nicht nur begehrzt zu werden: „EMILY: Ich war ursprünglich Materie, jetzt gehe und komme ich nach meiner freien Wahl. Wenn ich jemand beiße, dann lieber eine Frau“ (223).

Emily steht mit ihren Äußerungen zwischen Unterdrückung und Auflehnung gegen das

Patriarchat (Miess 2010:155): „Ich bin das andere, das es aber auch noch gibt“ (196). „Ich bin nicht nur Fadenspenderin eines Helden! ... Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich“ (208-209).

Emilys Emanzipationsversuche werden vor allem in ihrem Versuch sich einen Phallus-Ersatz anzueignen sichtbar:

EMILY: Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! (222)

Emily und Carmilla leisten auch Widerstand gegen ihre Ehemänner Benno und Heidkiff. Als diese beschließen ihre Frauen aufgrund sexueller Deprivation aufzusuchen, werden die beiden Männer von den Vampirinnen eingefangen. Der Versuch, den Männern ihr Blut auszusaugen, scheitert aber daran, dass diese 'innerlich total hohl“ (61) sind.

Jedoch muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass die männliche Ordnungsmacht nur temporär entstellt werden kann. Emily und Carmilla gelingt es nicht eine „positive Neubestimmung des Weiblichen und der Frau herzustellen“ (Janz 1995: 82), da sie lediglich auf ihr Vampirdasein reduziert und nicht als ebenbürtige Opponenten wahrgenommen werden (Sander 2010: 49).

### 3.4.2 Scheitern des Gegendiskurs

Laut Janz (1995: 97) scheitern die Frauen vor allem deswegen an der Etablierung einer neuen Weiblichkeit, als auch der Gegendiskurs durch männliche Zuschreibungen definiert wird. Trotz der Tatsache, dass heteronormative Machtstrukturen aufgehoben werden, bleiben die Frauen im Stück dennoch ein 'Nichts': „Die Nichttoten schauen aus den Spiegeln hervor als das Nichts, das sie sind“ (255).

Jelinek versucht erst gar nicht ein alternatives Bild von Weiblichkeit and den Tag zu legen. Obwohl sie den dominanten Diskurs mimetisch durchquert, so rebiologisiert sie die Frauen nicht, sondern ahmt bewusst und ironisch nach (Wilke 1996: 87). Schlussendlich kommt es zu einer Sinnentleerung; die Figuren wirken wie leere Hüllen und völlig absurd (Janz 1995: 87).

Nachdem die Frauen versucht haben, sich das Blut ihrer Ehemänner anzueignen, werden sie von diesen verfolgt und müssen sich schlussendlich auf der Damentoilette, dem einzigen weiblichen Schutzraum, verstecken (Sander 2010: 47). Damit wird klar deutlich, dass die Frau bei Jelinek keinen Ort hat, da sie lediglich das Andere ist. Ihre Subjektlosigkeit verhindert auch, dass sich die Frau ein eigenes Bild von ihr schafft. Sie kann sich einzig und allein in patriarchalen Weiblichkeitsbildern wiederfinden (Sander 2010: 47).

Janz meint dazu, Jelinek lasse ihre Frauenfiguren in patriarchalen Projektionen verschwinden, um sie dann 'überdimensioniert und monströs wieder auftauchen“ (1995: 95) zu lassen. Als Vampirinnen eignen sich Emily und Carmilla Sätze männlicher Weltsicht an, um sie gleich darauf wieder abzustoßen. Ihr Zwischendasein zwischen Existenz und Tod, Selbstbestimmung und Fremdbestimmung kann von ihnen nicht erfasst werden (Claes 1994: 88). So äußert auch Emily selbst Zweifel an ihrem Subjektstatus: „Bin ich hier? Ich glaube ja“ (7).

### 3.4.3 Negation der Weiblichkeit durch Krankheit

Wie bereits zuvor thematisiert wurde, reduziert Sigmund Freud die Geschlechtsunterschiede zwischen Mann und Frau auf das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit eines Penis, wodurch er Männlichkeit mit Normalität gleichsetzt. Anstatt Weiblichkeit als unabhängiges, eigenständiges Konzept zu betrachten, wird sie als komplementär zu Männlichkeit und damit als defizitär konstituiert (Lindhoff 1995: 64). Der daraus-resultierende Ausschluss der Frau aus dem Diskurs und damit auch aus der Sprache, lässt der Frau lediglich die Möglichkeit des Rückzugs in die Krankheit offen (Ronge 2010: 32). Durch sie erhält die Frau die Möglichkeit, Anteil am Diskurs zu haben. Als marginalisierte, untergeordnete Opposition, rechtfertigt sie die Existenz des Mannes, 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 [...].“ (Postl 1991: 124).

Laut Cornejo (2006: 168) fungiert die Krankheit bei Jelinek als

ein Unterscheidungsmittel zur gesunden Masse, die Krankheit des weiblichen Körpers verwendet sie dann als Metapher für das weibliche Prinzip des 'Nie-ganz-da-Seins', das sie in ihrem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* im Vampir-Dasein der Frau radikalisiert.

Die Krankheit bleibt den Frauen als letzte Möglichkeit vorübergehend „Subjekt zu sein und Widerstand gegen die männliche Norm des Weiblichen und des Gesunden zu leisten“ (Claes 1994: 85). In Anlehnung an Descartes Subjektdefinition „Ich denke, also bin ich“, sieht Carmilla in der Krankheit eine Möglichkeit einen Subjektstatus zu erreichen: „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“ (44). Durch die Krankheit kann sie sich ihrer Nicht-Existenz widersetzen.

Da die Krankheit aber ihre einzige Existenzbegründung und Artikulationsmöglichkeit darstellt, werden die Frauen dadurch auch definiert und als Konsequenz ausgegrenzt: „CARMILLA: Krankheitshalber werde ich oft gemieden“ (44). Daraus lässt sich schließen, dass Carmillas Krankheit kein wirklicher Weg ist, um sich aus den männlichen Herrschaftsverhältnissen zu befreien. Erneut findet sich Carmilla in einer unterdrückten Position wieder, „der Bestimmung des weiblichen Geschlechts als krankes Geschlecht“ (Claes 1994: 96).

### 3.5 Vampirismus

#### 3.5.1 Vampire und Symbolismus

In der Literatur treten Vampire oft in Zusammenhang mit und als Erklärung für Übergangsriten auf. Laut Summers (1928:7) stellt der Vampir eine „Zwischenexistenz“ dar:

[...] he is neither ghost nor demon, but yet who partakes the dark natures and possesses the mysterious and terrible qualities of both. Around the vampire have clustered the most sombre superstitions, for he is a thing which belongs to no world at all.

Somit kann der Vampir als ambivalentes Wesen bezeichnet werden, der die Schwelle vom Leben zum Tod nicht überschreiten kann, und so in einer Zwischenexistenz gefangen ist. Die Geburt des Vampirs resultiert immer aus dem Tod eines Menschen, wodurch zwei Schwellenphasen, die Antithesen darstellen, aufeinander treffen (Wilger 2012: 66). Vampire, als Untote, befinden sich kontinuierlich in einer Übergangsphase zwischen Leben und Tot, aus der es kein Entkommen gibt. Diese personifizierte Ambivalenz kann als Manifestation zentraler Übergänge und der damit verbunden Macht verstanden werden (Ebda). Auch Emily und Carmilla sind gefangen in einer Welt, in der sie weder Subjekte, noch reine Objekte sind.

#### 3.5.2 Vampire als das Andere

In der Literatur werden Vampire oft als fiktive Konstrukte eingeführt, die einen Diskurs über das Andere bilden. Oftmals zeichnen sie sich durch die „Transgression und Subvertierung von geschlechtlichen, ethnischen und sozialen Ordnungsgefügen aus“ (Verdicchio 2004: 131). Mit ihren übernatürlichen bzw. übermenschlichen Kräften bilden sie das personifizierte Andere zu den glaubenden Menschen. Damit sind sie teil des dominanten Diskurses, dessen Prämissen ihre Existenz erst hervorbringt. Erst der Glaube an ihre Existenz, macht sie zur Realität für die Glaubenden, was wiederum bestimmte Verhaltensweisen mit sich zieht (Wilger 2012: 66). Somit stellen Vampire die ideale Metapher für die Objektivierung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft dar.

Vampire haben allerdings die Macht, durch ihre Devianz zu dominanten Diskursen, auf die Künstlichkeit und Konstruiertheit dieser aufmerksam zu machen. In *Krankheit oder Moderne Frauen* werden Carmilla und Emily in ihrer Vampirfunktion genau dafür eingesetzt.

Durch ihre gleichzeitige Teilnahme an jenen dominanten Diskursen, die sie eigentlich ausschließen, werden sie selbst zu Akteuren, die Realität erzeugen (Verdicchio 2004: 131).

### 3.5.3 Symbolismus hinter Emils Zähnen

Emils überdimensionale Eckzähne, die ein- und ausfahrbar sind, können als Anspielung auf einen Phallus gelesen werden. Mit Phallus ist allerdings nicht das physische Organ gemeint, sondern die symbolische Funktion dessen (Butler 1995: 93). Nach Butler ist der lesbische Phallus eine provokante Figur für die Plastizität, die Ersetzbarkeit, sowie die Abtrennbarkeit des Phallus. Die sexuelle Differenz wird somit zu etwas Mobilem, einem ersetzbaren Subjekt, das der Figur der Lesbe zugeschrieben werden kann. Mit Hilfe des lesbischen Phallus können binäre Unterscheidungen aufgehoben und symbolische Autorität und Begehren umverteilt werden (Martin 1996: 81). Im Theaterstück sagt Emily Folgendes:

Ich wünsche mir diese beiden wesentlichen Zähne ausfahrbar gemacht! [...] Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig. Ich möchte auch nach einem Prinzip funktionieren dürfen! Meine Fangzähne sollen hervorschnellen können (222-223).

Der Phallus wird hierbei also zu einem Apparat, der Emily die Möglichkeit gibt Lust vorzuzeigen. Er kann von einem Geschlecht auf das andere übertragen werden und fällt somit aus der heterosexuellen Ordnung. Es kommt zu einer parodistischen Imitation von Männlichkeit, die die Instabilität und Konstruiertheit des Phallus aufzeigt (Babka & Bidwell-Steiner 2013: 258-259). Heteronormativität wird angezweifelt, indem der „*originale* Signifikant in Frage gestellt und transformiert“ (Babka & Bidwell-Steiner 2013: 259) wird. Durch die Macht, die ihr die Zähne verleihen, erreicht Emily eine scheinbare „Ganzheit“. Sie selbst äußert sich dazu wie folgt: „Ich drücke auf den roten Knopf. Es geht. Es funktioniert! Es kommt! Herzlich willkommen, Herrgott!“ (225). Der Zustand dieser Ganzheit, wird allein durch den Phallus bestimmt, der zu einem Bindeglied zwischen den Geschlechtern wird und Emily dadurch zu einem androgynen Wesen macht (Weil 1992: 7f.) Bei Lacan kann diese phallische Ganzheit mit der „Idealisierung und Symbolisierung der Anatomie“ gleichgesetzt werden (Butler 1995: 108).

### 3.5.4 Vampirismus als Subjektlosigkeit

„Die Vampire in Krankheit oder Moderne Frauen sind in diesem Stück paradigmatisch für die weibliche Existenz, die nie ganz da und nie ganz weg ist“ (Jelinek in Carp 1996: 91). Carmillas und Emilys Dasein als Untote korrespondiert mit ihrer Nicht-Existenz als Subjekte. Das Nicht-Vollendete wird auf die Spitze getrieben, was befreiend wirkt und den Frauen ermöglicht, sich sowohl der männlichen Herrschaft, als auch deren Ansprüche an sie zu entziehen.

Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass diese Befreiung keinerlei positive Konnotationen mit sich bringt. Die Frauen liefern sich durch ihr Vampir-Dasein gesteigerter männlicher Gewalt aus. Der Vampirismus dient keineswegs als utopischer Rückzugsort einer anderen weiblichen Existenz (Claes 1994: 96). Vielmehr soll der Vampirismus die bestehende patriarchachale Gewalt negieren und die Notwendigkeit einer Veränderung aufzeigen (Claes 1994: 97). Auch wenn Jelinek die misogynie Gestaltung der konventionellen weiblichen Vampirfigur aufzeigt und die patriarchalische Perspektive, aus der in den meisten Vampirromanen erzählt wird, durch subversive Strategien sichtbar macht (Miess 2010: 157), so kommen Emily und Carmilla doch nur knapp über eine „Projektionsfläche männlicher Wünsche und Ängste“ (Caduff 1991: 130) hinaus. Dadurch, dass sich die beiden Frauen der heteronormative Geschlechterordnung lediglich entziehen, aber diese nicht einfordern, bleiben sie dem patriarchalen System weiterhin unterworfen. Demnach ist ihre VampirInnen-Existenz weniger ein Versuch an einer anderen Weiblichkeit, sondern vielmehr ein Verfahren von Jelinek, sich vorhandene Bilder anzueignen und diese in ihr Gegenteil zu verkehren (Claes 1994: 97). Anstatt „gängigen kulturellen Stereotypen, Ideologien, Mythen und Imagines des Weiblichen“ (Janz 1990: 82) neue Bilder entgegenzusetzen, negiert Jelinek diese nur, da diese lediglich in Abhängigkeit der existierenden Bilder kreiert werden können.

Damit wird für den Verlauf von Krankheit oder Moderne Frauen bestimmend, dass das patriarchalische Norm- und Wertgefüge auch dann nicht aufgelöst wird, wenn sich die weiblichen Figuren in dissidenter Absicht am Rande dieser Ordnung bewegen. Auch Gegenentwürfe, die in diesen peripheren Leerstellen praktiziert werden, bleiben zwangsläufig gekennzeichnet durch die Übernahme vorhandener Muster, Modelle und Strukturen, welche in den Händen der Jelinekschen Frauenfiguren erfolglos bleiben (Caduff 1991: 142).

## 6 Conclusio

Rekapitulierend kann gesagt werden, dass Jelinek ein sehr trostloses Bild von unserer Gesellschaft zeichnet. Die beiden Protagonistinnen Emily und Carmilla sind stereotypische, individualitätslose Kunstfiguren. Sie sind lediglich Bedeutungsträger, die Typisches ausweisen sollen, sich im Laufe des Stücks allerdings keineswegs weiterentwickeln. In *Krankheit oder Moderne Frauen* möchte Jelinek auf die Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft aufmerksam machen. Besonders stark kritisiert Jelinek die Tatsache, dass Frauen keinen Ort für sich haben und lediglich als Gegenstück zu Männern definiert werden. Emily und Carmilla sind männliche Projektionen, die nur durch die Abgrenzung zu ihren Ehemännern inszeniert und aus dieser Perspektive wahrgenommen werden können.

Dies zeigt Jelinek durch verschiedenste subversive Strategien, die die Natürlichkeit von Zentren kontinuierlich in Frage stellen. Dass sich Jelinek selbst nicht der Macht von Sprache – also metaphysischen Begrifflichkeiten – entziehen kann, ist ihr bewusst. Daher finden sich in *Krankheit oder Moderne Frauen* Neuschaffungen und Rekontextualisierungen von gängigen Begrifflichkeiten. Durch den Einsatz verschiedenster Stilmittel wie Übertreibungen, Wiederholungen oder Verfremdungen macht sie sich die Sprache zu ihrem Eigentum und kritisiert Ideologien.

Trotz dieser Dekonstruktion von Dichotomien und anderen Ideologien, die unser Denken maßgeblich prägen, bleiben die beiden Protagonistinnen in ihrem Objektstatus gefangen. Die Flucht in den Vampirismus bleibt erfolglos, denn dem patriarchalen System kann bei Jelinek nicht entkommen werden. Jegliche Versuche der beiden Frauen, sich eine neue Identität anzueignen – sich zu emanzipieren –, scheitern an ihrer Verortung in stereotypischen, männlich-definierten Weiblichkeitsbildern. Obwohl die männliche Ordnungsmacht kurzfristig entstellt werden kann, gelingt es den Frauen nicht, eine Neubestimmung des Weiblichen herzustellen. Emily und Carmilla fliehen lediglich vor der heteronormativen Gesellschaftsordnung, aber fordern diese nicht ein. Dadurch bleiben sie ihren Ehemännern und damit auch dem patriarchalen System weiterhin unterworfen.

## Bibliographie

- Babka, Anna; Clar, Peter. 2014. In Liu Wei & Julian Müller (Hrgs.) *Frauen. Schreiben. Österreichische Literatur in China*, Wien: Präsens 2014, Band 2, 51-77.
- Babka, Anna; Bidwell-Steiner, Marlen. 2013. „Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Fantasy Echoes“. In Marlen Bidwell-Steiner & Anna Babka (Hrgs.) *Obskure Differenzen: Psychoanalyse und Gender Studies*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 239-269.
- Berke, Sigrid. 1995. "Das bissigste Stück der Saison": The Textual and Sexual Politics of Vampirism in Elfriede Jelinek's Krankheit oder Moderne Frauen". In *German Quarterly* 68/4, 372-388.
- Butler, Judith. 1995. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.
- Caduff, Corina. 1991. *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern: Herbert Lang Et Co Ag.
- Carp, Stefanie. 1996. „Das katastrophale Ereignis der zweiten Republik“. In *Theater der Zeit 3 (Mai/Juni)*, 91.
- Claes, Oliver. 1994. *Fremde. Vampire: Sexualität, Tod uns Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld: Aisthesis-Verl.
- Cornejo, Renata. 2006. JELINEKS DIE KLAVIERSPIELERIN. Zagreber Germanistische Beiträge 15, 157–179.
- Hoff von, Dagmar. 1990. „Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Dekonstruktion“. In Christa Gürtler et al. (Hrgs.) *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 118ff.
- Irigaray, Luce. 1979. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag GmbH.
- Janz, Marlies. 1990. „Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek“. In Christa Gürtler (Hrsg.) *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt/M.: Neue Kritik, 81-97.
- Janz, Marlies. 1995. „Elfriede Jelinek“, Stuttgart: Metzler.
- Jelinek, Elfriede. 1988. Interview mit Gabriele Presber. In Gabriele Presber (Hrgs) *Die Kunst ist weiblich*. München: Droemer Knaur, 106-131.
- Kaplan, Stefanie. 2012. *Die Frau hat keinen Ort. Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens.
- Lindhoff, Lena. 1995. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- Luscher, Jean A. 1994. „Myth, Language, and Power in Elfriede Jelinek's Krankheit oder Moderne Frauen. In Jorun B. Johns & Katherine Arens (Hrsg). *Elfriede Jelinek: Framed by Language*. Riverside, CA: Ariane Press, 166-175.
- Lücke, Bärbel. 2008. *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: UTB.
- Manuwald, Bernd. 2012. „Die Rede des Aristophanes (189a1-193e2)“. In Christoph Horn (Hrgs.) *Platon: Symposium*. Berlin: Akademie-Verlag, 89-104.
- Menke, Bettine. 1995. „Dekonstruktion der Geschlechteropposition“. In Erika Haas (Hrgs.) *Verwirrung der Geschlechter. Dekonstruktion in der Wissenschaft*. München u.a.: Profil, 35-38.
- Menke, Christoph. 1989. Nachwort. In Paul de Man (Hrgs.) *Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 273f.
- Miess, Julie. 2010. *Neue Monster: Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Postl, Gertrude. 1991. *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache & Geschlecht*. Wien: Passagen Verlag.
- Ronge, Verena. 2010. „Zwischen anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit. Der (weibliche) Körper in den Theaterstücken von Elfriede Jelinek“. In *Sprachkunst XLI* 1.

- Halbband, 29- 42.
- Sander, Margarete. 2010. *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel „Totenauberg“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schaub, Hagen. 2008. *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire - Auf den Spuren eines Mythos*. Graz: Leykam.
- Sigmund Wild, Irene. 2000. *Anerkennung des VerRückten. zu Luce Irigarays Entwurf einer Ethik der sexuellen Differenz*. Marburg: Tectum Verlag.
- Summers, Montague. 1928. *The Vampire. His Kith and Kin*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Wartmann, Brigitte. 1980. „Verdrängung des Weiblichen in der Geschichte. Verdrängung der Weiblichkeit aus der Geschichte. Bemerkungen zu einer „anderen“ Produktivität der Frau“. In Brigitte Wartmann (Hrsg.): *Weiblich–Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit*. Berlin: Ästhetik & Kommunikation, 7–33.
- Wartmann, Brigitte. 1982. „Die Grammatik des Patriarchats. Die „Natur“ des Weiblichen in der bürgerlichen Gesellschaft“. In *Ästhetik und Kommunikation* 47, 12–32.
- Weil, Kari. 1992. *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville/VA: UP of Virginia.
- Wilger, Maren. 2012. „Der Untod im Kulturvergleich Vampire in Südosteuropa und Südostasien“. In Baumann et al. (Hrsg.) *Der Tod im Kulturvergleich Süd- und Südostasiatische Perspektiven. Südostasien Working Papers No. 51*. Berlin: Department of Southeast Asian Studies, 66-82.
- Wilke, Sabine. 1996. *Dialektik und Geschlecht. Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Verdicchio, Dirk. 2004. „Monströse Identifizierungen. Vom Vorteil, nicht zu wissen, wer ein Vampir ist“. In Eßbach et.al. (Hrgs.) *Landschaft, Geschlecht, Artefakte. Zur Soziologie naturaler und artifizieller Altäritten*. Würzburg: Ergon Verlag, 131-147.