

Inhalt

<u>1. Einleitung</u>	3
<u>2. Der Aufbau des Dramas</u>	4
<u>3. Das Bühnenbild - Zweiteilung</u>	5
<u>4. Die Figuren</u>	9
<u>4.1 Entlehene Charaktere und Stereotypen</u>	9
<u>4.2 Die Figuren und ihre Kommunikation</u>	10
<u>5. „Krankheit“ als Ehedrama</u>	12
<u>5.1 Darstellung der Ehe</u>	12
<u>5.2 Vampirismus als „Ausweg“</u>	13
<u>5.3. Das Doppelgeschöpf</u>	14
<u>6. Zusammenfassung</u>	15
<u>Literatur</u>	17

1. Einleitung

„Krankheit oder Moderne Frauen“ kann sich ohne weiteres in die Reihe der bekannten Ehedramen einordnen. Nirgendwo anders ist das Thema zugleich so abstoßend und faszinierend dargestellt. Jelinek kritisiert die „Kontrolle des sexuellen Bereiches gemäß patriarchalischen Prinzipien“ und stellt dieser eine lesbische Beziehung gegenüber, womit sie einen „Verstoß gegen die Tabuisierung von gesellschaftlich verdrängten Beziehungs- und Sexualformen“ verübt. Sie klagt die Unterdrückung der Frauen an, die nur auf ihre Sexualität und ihre Funktion als Gebälerin reduziert werden, während die Männer an ihrer Selbstverwirklichung arbeiten. Dabei spielt auch die Ortslosigkeit der Frau eine zentrale Rolle, die in der Gesellschaft keinen festen Platz hat, sich nicht selbst bestimmen kann und als bloße Projektion männlicher Wünsche existiert. Der Mann dagegen ist sich seines Standortes genau bewußt und ist in der Lage, diesen genau zu definieren. Der Ausbruch der Frauen aus den Rollen, die die Männer für sie bestimmt haben, d.h. aus den Banden der patriarchalisch regierten Familie, kann von den Männern nicht hingenommen werden. Im Namen der Gesellschaft, die von ihnen geleitet wird, machen sie sich auf, um die Frauen, die von einer „Krankheit“ befallen sind, auszurotten.

Schwierig gestaltet es sich, ein Drama zu untersuchen, wenn die Termini, die man im Allgemeinen zu diesem Zwecke verwendet, plötzlich nicht mehr anwendbar sind oder zumindest nur noch eingeschränkt, bzw. in anderer Form. Dieses Problem tritt jedoch unweigerlich auf, wenn man sich mit einem Drama von Elfriede Jelinek beschäftigt, so auch bei „Krankheit oder Moderne Frauen“. Es fängt an mit der Beschreibung des Aufbaus. Die Regeln eines klassischen Dramas greifen hier nicht. Keine Spur von steigender oder fallender Handlung, ganz zu schweigen von einem Höhe- oder Wendepunkt. Natürlich trifft dieses auch auf eine unzählige Fülle anderer, insbesondere moderner Theaterstücke zu. Man kann hier nicht ein und dasselbe Maß verwenden. Man muß sich bei allen diesen Stücken fragen, woran sich der Aufbau orientiert, wenn er sich überhaupt an irgend etwas orientiert. Wie der Aufbau in Jelineks Drama aussieht, soll zu Beginn dieser Arbeit geklärt werden. Daran schließt sich eine nähere Betrachtung des Bühnenbildes an. Es soll erläutert werden, wann und wie sich das Bühnenbild verändert und welche Auswirkungen auf die Atmosphäre des Stückes diese Veränderungen haben. Daraufhin werden die Figuren durchleuchtet, „die keine sind“ und die „in den Kulissen darauf [warten], daß ihr Sprechen drankommt, um dann der Sprache, die ihnen zugeteilt ist, auf die Bühne zu folgen.“ Dieser Abschnitt der Arbeit soll verdeutlichen, wieso diese Aussage so zutrifft und die Figuren nicht viel mit den typischen Charakteren eines Dramas gemeinsam haben, sondern lediglich Stereotypen sind, die noch nicht einmal einen eigenen Namen oder eine eigene Vergangenheit haben. Schließlich wird „Krankheit“ auf die Punkte hin untersucht, die die Ehe thematisieren, kritisieren und sich von ihr distanzieren. Unter anderem wird das

Augenmerk dabei auf die Darstellung der Ehe zwischen Carmilla und Benno gerichtet, aber auch auf die Beziehung der Verlobten Emily und Heidkliff. Des Weiteren kommen die ehe- und familienfeindlichen Aspekte des Stückes zur Sprache, die sich im Vampirismus der beiden Frauen und schließlich in deren Zusammenwachsen zu einem Doppelwesen besonders drastisch äußern. Abschließend steht eine Zusammenfassung der wichtigsten Thesen und eine Bewertung des Dramas.

2. Der Aufbau des Dramas

„Das erste Wort des Stückes gehört Dr. Heidkliff [...]. Beschlossen wird das Drama durch einen gemeinsamen Monolog von Heidkliff und Benno. Dazwischen geht es um die Schwindexistenz der weiblichen Protagonistinnen.“ So einfach könnte man das Stück und seinen Aufbau tatsächlich zusammenfassen. Am Anfang und am Ende herrscht der Mann, dazwischen der klägliche Versuch der Frauen, aus dieser Herrschaft auszubrechen. Doch nicht an diesem zirkulären Verlauf orientiert sich die Aufteilung, die Elfriede Jelinek vorgenommen hat.

„Krankheit oder Moderne Frauen“ ist in zwei Akte aufgeteilt. Davon besteht der erste Akt aus fünf, der zweite aus sechs Szenen. Die Einteilung in die Akte beruht aber lediglich auf einer Orientierung an der Verteilung, bzw. Gruppierung der Figuren. „Das verweist nicht auf zwei Handlungsphasen, die sich etwa an den Prinzipien von steigender und fallender Handlung orientieren.“ So sind im ersten Akt heterogene Paarungen vorhanden, die im zweiten Akt nicht mehr vorkommen. Dort herrschen die gleichgeschlechtlichen Lager in Form der lesbischen Beziehung Emily / Carmilla und des Bündnisses der Männer Heidkliff und Benno, mit dem Ziel, die „kranken“ Frauen auszuschalten. Die Akte dienen daher dem Zweck, einen Schnitt zu machen zwischen der Unterdrückung der Frauen und ihrer Restriktion auf Ehe und Familie und ihrem Versuch, eine andere Existenzform als Ausweg zu suchen.

Den einzelnen Szenen ist jeweils eine Regieanweisung vorangestellt, die sehr genau angibt, wie das Bühnenbild aussehen soll. Damit führt jede Szene eine Änderung der Atmosphäre herbei. Die Szenen orientieren sich aber ebenfalls nicht am Verlauf der Handlung. Diese ist nämlich nicht fortlaufend geschildert, sondern es werden nur Ausschnitte präsentiert. Jede Szene zeigt einen Ausschnitt, ein Bild, was dazwischen passiert, bleibt dem Zuschauer vorenthalten: „Die Ereignisse lassen eine schlüssige Verknüpfung vermissen.“ Es finden allerdings keine Sprünge innerhalb der Zeit statt, sondern es wird alles in der richtigen Reihenfolge vorgeführt.

Das auf eine ausführliche Darstellung der Zusammenhänge verzichtet werden kann, hängt mit der Rede der Figuren zusammen, auf die später noch näher eingegangen werden soll. Es gibt zwar in der Rede „konfliktträchtige Situationen“, doch es treten dadurch keine Veränderungen der Situation auf. „Die Figuren fassen sie nicht als Anlässe für Kontroversen auf und integrieren sie folgenlos in ihr ungerührtes Sprechen.“ So sagt z.B. Carmilla in der dritten Szene des ersten Aktes: „Ja. Ich bin jetzt leider tot.“

Ich bin gestorben.“ Carmilla ist von ihrer eigenen Aussage nicht betroffen und erst recht nicht die anderen Figuren. Ihr Ehemann Benno erwähnt ihren Tod nur ganz beiläufig: „Haben Sie gesehen, was für wonnevolle drei Kilo fünfundvierzig mir dieses verstorbene Geschöpf hier, dem man die Anstrengung noch ansieht, soeben geschenkt hat?“ (KM 207) Dem Tod wird keinerlei Beachtung geschenkt und er hat auch für die folgenden Szenen keine große Bedeutung. So bedarf es auch keiner Erklärung, warum Emily nach Carmillas Tod noch mit ihr sprechen und sie zum Vampir machen kann: „Sie gefallen mir sogar tot. Sie gefallen mir gut.“ (KM 209), „Sie werden nicht Magd sein, wenn ich mich von Ihnen ernährt habe.“ (KM 210)

Das Ziel des Dramas ist es nicht, eine Geschichte zu erzählen oder das Leben bestimmter Personen abzubilden. Wie wir später noch sehen werden, handelt es sich bei den Charakteren nicht um solche, ihre Dialoge sind keine und sie handeln nicht wirklich. Daher ist die lose Anordnung der Szenen in Einklang mit der Intention des Stückes, nämlich „aus einer neuen ‚feministischen‘ Fragestellung heraus“ politische Aussagen zu machen. Die Szenen liefern Bilder, in denen Beispiele für die Situation der Frau in der Ehe und in Verweigerung der Ehe als patriarchalische Einrichtung gezeigt werden.

3. Das Bühnenbild - Zweiteilung

Das Bühnenbild des Stückes wird von Jelinek sehr genau und ausführlich in den Regieanweisungen beschrieben. Dem Regisseur wird explizit gesagt, wie die Bühne aufzuteilen ist, welche Requisiten gebraucht werden und wie die Beleuchtung aussehen muß. So beginnt die Regieanweisung zur ersten Szene mit den Worten: „*Die Bühne ist zweigeteilt, und zwar so, daß ein Teil in den anderen übergeht. [...] Die Praxis geht rechts in eine wilde Heidelandschaft mit Felsblöcken über.*“ (KM 193) Schaut man sich die Auflistung der Personen des Stückes an, so stellt man fest, daß sich die Zweiteilung der Bühne in den Figuren wiederfindet und umgekehrt. Alle Hauptfiguren sind nämlich genauso zweigeteilt: „*Emily Krankenschwester und Vampir; Carmilla Hausfrau, Mutter und Vampir; Dr. Heidkliff Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde; Dr. Benno Hundekoffer Steuerberater und Carmillas Mann*“ (KM 192).

Bei den Frauen zeigt eine Seite der Beschreibung das, was für sie „natürlich“ ist, d.h. was die männliche Welt von ihnen erwartet und ihnen zugesteht. Carmilla erfüllt die Rolle, die ihr in ihrer Ehe zugeteilt wird. Sie „ist im ersten Akt aus ihrer Biologie definiert, sie ist Mutter, Ehefrau und Gebälerin, also auf ‚Natur‘ reduziert.“ Emily übt zwar einen Beruf aus, dieser ist jedoch ein typisch weiblicher. Sie erfüllt das Klischee der Frau als Verfechterin christlicher Werte wie helfen und heilen. Emily „ist im ersten Akt noch sozusagen hauptberuflich Krankenschwester und somit auf das Imago der Frau als Heilerin und Helferin, als Magd festgelegt.“ Die vom Mann bestimmte „Natur“ der Frauen ist in einem Teil ihrer Beschreibung und gleichzeitig im ersten Akt des Stückes realisiert. Somit besteht eine Parallele zwischen den Figuren, dem Aufbau und dem

Bühnenbild. Denn auch die Kulisse stellt auf der einen, der „rechten“ Seite (im doppelten Sinne) die Natur dar: *„In der Ferne Hügel, Wasser etc.“* (KM 193). Auf der linken Seite hingegen hat die „Kultur“ ihren Raum. Ob Arztpraxis, Schlafzimmer oder Damentoilette, die linke Seite steht für die Zivilisation, die sich an männlichen Normen und Vorstellungen orientiert.

Bei Betrachtung der zweiten Hälfte der Personenbeschreibung fällt bei den Frauen auf, daß sie beide Vampire sind bzw. im Laufe des Stückes werden. Wiederum korreliert dies mit dem Aufbau des Dramas, denn im zweiten Akt legen die beiden Frauen ihr normales, „natürliches“ Dasein ab und widersetzen sich den patriarchalischen Prinzipien mit Hilfe ihrer Vampirexistenz. Auch im Bühnenbild äußert sich dieser Entzug der Frauen, indem die Landschaft bis zum Ende des Dramas mehr und mehr mit Kreuzen, Kriegsgeräten und Abfall angefüllt wird. Die Natur wird verunreinigt: *„Alles muß jetzt leicht vergammelt, faulig wirken. [...] Bis zum Schluß wird sich die Landschaft mit Waffen anfüllen.“* (KM 246)

Bei den männlichen Figuren hat Jelinek zwar auch eine zweigeteilte Beschreibung vorgenommen, die aber im Gegensatz zu der Beschreibung der Frauen, nicht den Aufbau des Stückes wiedergibt. Das was die Männer zu Anfang sind, sind sie auch am Ende noch, sieht man von ihrer sprachlichen Deprivation ab. Sie sind am Anfang und am Ende die Herrschenden und haben am Schluß das letzte Wort. Der Kontrast „Natur“/„Unnatur“ besteht hier nicht. Der männliche Teil spiegelt sich aber insbesondere in der linken Hälfte des Bühnenbildes wieder. Zu Beginn ist die linke Seite der Bühne eine Arztpraxis *„mit einem Stuhl, der eine Mischung aus Zahnarzt- und Gynäkologenstuhl darstellt.“* (KM 193) Hier ist der Ort, an dem der Mann als erfolgreicher Akademiker tätig ist. Die Frau ist ihm ausgeliefert, er hat als Zahnarzt und Gynäkologe die Macht, über ihre Öffnungen zu verfügen, d.h. über ihre Sexualität. Als eine Frau in der Arztpraxis stirbt, interessiert es niemanden, schon gar nicht den Arzt: *„Carmilla hängt tot im Sessel, was aber niemand zu merken und niemand zu stören scheint.“* (KM 206) Somit drückt der Ort die Unwichtigkeit der Frau aus. Da Emily hier als Krankenschwester tätig ist, ist es gleichzeitig der Ort, der die Frau auf ihr Dasein als „Magd“ reduziert. Sie fungiert als guter, hilfreicher Mensch, was von Heidkliff als typisches Bild einer Frau folgendermaßen kommentiert wird: *„Du bist Krankenschwester. Andere sind Sozialarbeiterinnen auf flachen Schuhsohlen.“* (KM 197) Doch nur als dem Arzt untergeordnete und austauschbar Helferin kann Emily als Frau den Menschen dienlich sein. Ihre Unwichtigkeit formuliert Heidkliff mit den Worten: *„Da du wie alle bist, brauche ich eine andere nicht eigens aufzusuchen.“* (KM 197)

Auch für Benno stellt die Praxis einen Ort dar, an dem er die Frau und ihre Sexualität beherrschen kann: *„Der Steuerberater Dr. Benno Hundekoffer kommt herein. Er führt liebevoll seine Frau Carmilla mit sich, die hochschwanger ist.“* (KM 200)

Obwohl sie schon fünf Kinder haben, hat er mit Carmilla noch ein sechstes gezeugt, bei dessen Geburt sie schließlich stirbt. Der Gynäkologenstuhl ist der Ort, an dem Carmilla ihre Aufgabe als Gebärerin und Mutter erfüllt. Diese Aufgabe ist für Benno der einzige Zweck der Frau: „An dir ist nichts. Aber in dir entsteht vieles.“ (KM 200)

Mit dem Beginn des zweiten Aktes tritt an die Stelle der Arztpraxis ein „reizendes Schlafzimmer im Stil der fünfziger Jahre, Ehebetten, [...], Nachtkästchen, Lämpchen, ein Radio, etc. [...] Statt der Betten stehen elegant gefertigte [...] Säрге im Stil dieser Fünfziger da. Idyll.“ (KM 229) Außerdem enthält dieses Zimmer noch „gut sichtbar zwei Tiefkühltruhen. ‚Familie‘.“ (KM 229) Bewohner dieses Schlafzimmers sind die beiden Vampirinnen Emily und Carmilla, nachdem sie sich offenbar von ihren Männern getrennt und eine gleichgeschlechtliche Beziehung begonnen haben. Dies kann der Zuschauer aber nur vermuten, denn dieser Vorgang wird im Stück nicht dargestellt. War die linke Seite der Bühne vorher noch der Raum, den die Männer vollkommen beherrschten, so scheint sie es nun nicht mehr zu sein, schließlich wird er von den Frauen bewohnt. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, daß die auf männlichen Vorstellungen beruhende Ordnung diesen Ort trotz der vampirischen Einflüsse dominiert. Denn die beiden Frauen leben in einem Schlafzimmer mit „Ehebetten“, die zwar Säрге sind, aber dennoch den insgesamt eher biedereren Eindruck des Schlafzimmers nicht verderben. Es ist mit allem ausgestattet, was ein typisches Schlafzimmer ausmacht. Die Frauen leben nun in einer lesbischen Lebensgemeinschaft, die „das (die patriarchalische Herrschaft festigende) Dogma der Monogamie sowie die Teilung desselben Lebensraumes übernimmt.“ Daß das Schlafzimmer nach Jelineks Anweisung im Stil der fünfziger Jahre gehalten sein soll, erweckt erst recht den Eindruck einer familiären Idylle, denn es mahnt „an jenes Jahrzehnt, in dem die Familienideologie als Reaktion auf die Kriegszeiten gesellschaftliche besonders wirksam war.“ Jelinek führt anhand des Lebensraumes der Vampirinnen keine Möglichkeiten vor, wie sich die Frauen völlig von familiären Traditionen abgrenzen können, um für sich eine gänzlich neue Existenz zu schaffen. Sie bleiben, trotz ihres Versuches der Andersartigkeit, in alten Denkmustern:

Die Vampirexistenz der beiden Frauenfiguren wird somit mit einer nostalgischen Rückwendung innerhalb der (patriarchalischen Ehe-) Tradition behaftet und nicht etwa mit einem die Realität transzendierenden Science-Fiction-Weiblichkeitsentwurf, der die zukünftige Zeit antizipiert.

In der fünften Szene des zweiten Aktes wird aus dem Schlafzimmer eine Damentoilette mit Waschraum, vor dessen Waschtischen „zwei, drei schöne Frauen in wunderbaren extravaganten Kleidern und Hüten“ (KM 253) stehen. Diese werfen sich nach einiger Zeit auf den Boden „wälzen sich, machen die Kleider mit Sand schmutzig, reißen sich gegenseitig Ärmel etc. herunter.“ (KM 254) Auch hier wird ein Ort präsentiert, der auf

den ersten Blick Hoheitsgebiet der Frauen zu sein scheint. Tatsächlich dürfen die Männer ihn nicht betreten: „*Benno und Heidkliff prallen vor der geschlossenen Klotür zurück wie der Vampir vor dem Kreuz.*“ (KM 254) Dennoch weist auch dieser Ort Einflüsse männlicher Vorstellungen auf. Die schönen Frauen stellen in ihrer Vollkommenheit eine Projektion männlicher Wünsche dar und indem sie sich dann auf dem Boden wälzen und ihre Schönheit zerstören, sind sie ein Abbild dessen, was für die Männer eine Auflehnung gegen ihre Ordnung bedeutet. „Die Frauen also inszenieren sich als der Schmutz und die Seuchengefahr, die sie für die Männer eben deshalb geworden sind, weil sie sich ausgeklinkt haben aus der Ökonomie der patriarchalisch-kapitalistischen Gesellschaft.“

Insgesamt läßt sich zur Gestaltung des Bühnenbildes sagen, daß es keineswegs nur als dekorativer Hintergrund fungiert. Es ist aussagekräftig und voller symbolischer Bedeutungen. Selbst die Art der Beleuchtung wird von Jelinek in den Regieanweisungen angegeben und es wird damit Szene für Szene eine Änderung der Atmosphäre erzeugt, die das Stück, zusammen mit der mächtigen Sprache, noch eindrucksvoller gestaltet: „*Die Landschaft rechts liegt fast im Dunkeln.*“ (KM 200), „*Helles, weißes Licht. Keinerlei Unheimlichkeit.*“ (KM 206), „*Bläuliche Dämmerung*“ (KM 213) usw.

4. Die Figuren

4.1 Entlehene Charaktere und Stereotypen

Die Figuren, die Jelinek in „Krankheit“ auftreten läßt, sind Anlehnungen an historische und literarische Personen. Dieses Verfahren hat sie auch in früheren Dramen schon angewendet, z.B. in „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften“ (1977) und „Clara S. musikalische Tragödie“ (1981). In ersterem nimmt sie Bezug auf Ibsens Drama „Nora. Ein Puppenheim.“ und in „Clara S.“ greift sie auf die historische Person der Clara Schumann zurück. In „Krankheit oder Moderne Frauen“ ist die Figur der Emily auf die englische Schriftstellerin Emily Brontë zurückzuführen, die im 19. Jahrhundert lebte und mit „Wuthering Heights“ (1847) ihren einzigen, aber sehr erfolgreichen Roman schrieb. Darin geht es um eine enttäuschte Liebesleidenschaft, die sich in eine fürchterliche destruktive Rache verwandelt. Durch die Künstlerin Brontë als Vorbild für Emily wird „Krankheit“ nicht nur zu einem Ehedrama, sondern auch zu einem Künstlerinnendrama. Die Position der Frau als Künstlerin in einer patriarchalischen Gesellschaft spielt für und bei Jelinek eine große Rolle:

Für mich ist der Gedanke unerträglich, daß man bei allem, was man tut als Frau, den Normen der Männer ausgeliefert ist, daß sich da eine wahnsinnige Rivalität, ein Haß auf Männer entwickelt.

Der Name des Gynäkologen/Zahnarztes Heidkliff stammt ebenfalls aus „Wuthering Heights“. Heathcliff ist der Name desjenigen, dessen Liebe enttäuscht wird und der daraufhin Rache nimmt. Die Figur der Carmilla Hundekoffer geht auf einen Vampirroman des Iren Joseph Sheridan Le Fanu zurück. „Carmilla, der weibliche Vampir“ (1872) „zählt zu den besten Vampirgeschichten der Weltliteratur und ist eine bezaubernde Erzählung über weibliches Begehren, lesbische Liebe und deren Verdrängung.“

Es finden sich in „Krankheit“ neben den entlehnen Namen auch thematische Bezüge sowohl zu „Wuthering Heights“ als auch zu „Carmilla“. Die Männer nehmen Rache an den Frauen, weil sie nicht mehr die braven Ehefrauen spielen wollen, sowie Heathcliff seine verletzte Leidenschaft rächen will. Weibliches Begehren und lesbische Liebe treten in „Carmilla“ und in „Krankheit“ auf.

Daß die Figuren lediglich Anlehnungen an bereits vorher real oder literarisch existierende Personen sind, trägt zu ihrer unrealistischen Darstellung bei: „Sie referieren nicht ursprünglich auf Jelineks Figuren und stellen durch ihren Zitatcharakter das ‚Eigene‘, Authentizität überhaupt in Frage.“ Sie haben keine eigene Vergangenheit und keine eigenen Erfahrungen. Emily stellt in einer vermeintlichen Erinnerung nicht ihr eigenes Leben, sondern das Emily Brontës dar:

Mein Vater, der Pfarrer und Alkoholiker. [...] Ich habe früher zwei Schwestern gehabt. [...] Sie haben nicht so sehr mit der Welt und deren Publikationsmöglichkeiten spekuliert. Außer vielleicht meine Charlotte. Sie hat einen durchschnittlichen Menschen geheiratet. Keiner kann etwas dafür. Ich war auf der Heide und im Wald. Jägerin war ich nicht. Zu keiner Freude. Wie kann man nur so abgehobene Sachen schreiben! Ich verstehe mich selbst nicht. [...] In allem und jedem: unerbittliche Opposition! (KM 210)

Jelinek übernimmt die Namen anderer Figuren, um damit die Darstellungen von Stereotypen einzukleiden. Die Frauen sind zunächst Mütter, Hausfrauen und Mägde, werden so dargestellt, wie sie der männlichen Projektion entsprechen. Die Männer sind Akademiker, erfolgreich, sportlich, aktiv und naturverbunden. „Das Pandämonium der Figuren setzt sich aus Stereotypen, Klischees und Karikaturen weltanschaulicher Haltungen oder geschlechtsspezifischer Rollen zusammen.“

Neben der Tatsache, daß die Figuren keine eigene Identität besitzen, sorgt deren Sprache und Art des Dialoges bzw. Monologes für eine Verstärkung des Verfremdungseffektes.

4.2 Die Figuren und ihre Kommunikation

An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob man das, was die Figuren in Jelineks Stück betreiben, überhaupt Kommunikation nennen kann. Schließlich werden die Grundlagen einer funktionierenden Verständigung durch die Figuren in „Krankheit“ vollkommen unterwandert. Eine der Grundlagen wäre, daß hinter einer Rede eine Absicht, ein Zweck dahintersteckt. Doch bei den Figuren in „Krankheit“ ist dies nicht der Fall: „Sprache und kein Meinen dahinter.“ Die Figuren sagen einfach irgend etwas daher, ohne damit eine Veränderung der Situation herbeiführen zu wollen. Oftmals ist dies auch gar nicht möglich: „Die Zeit soll jetzt bitte wegen Liebe stehen.“ (KM 195) sagt Emily im „Gespräch“ mit Heidkliff. Oder sie führen die Veränderung der Situation selber herbei, ohne auf die Reaktion des anderen zu warten. Heidkliff beschließt einfach die Verlobung mit Emily, worauf diese nicht im Geringsten reagiert: „Bitte verloben wir uns. Jetzt sind wir verlobt.“ (KM 195)

Für die Figuren in Jelineks Stück ist es auch oftmals völlig unwesentlich, ob die angesprochenen Personen überhaupt anwesend sind. Sie reden einfach jemanden an, der schon wieder gegangen ist oder gar nicht erst da war. Nachdem z.B. Emily mit den Worten „Ich gehe jetzt mit der Stirn gegen den Stein einer Pyramide schlagen“ (KM 196) - also gänzlich unmotiviert - verschwindet, nimmt Heidkliff keine Notiz davon: „*Heidkliff spricht weiter, als wäre Emily noch da.*“ (KM 197) und redet sie weiterhin in seiner nun monologhaften Rede an:

Weißt du, Emily – *er beginnt sich auszuziehen* – ich kann immer sofort erkennen, daß ich dich liebe. Ich schaue an mir hinunter, siehst du, so! Und dieser kleine Handelsvertreter meiner selbst regt sich oder leider nicht. Schau dir das an! Jetzt ist es an dir, die Sau rauszulassen. (KM 198)

Doch nicht genug, daß er Emily weiterhin anspricht, er macht sexuelle Anspielungen und fordert sie auf, die Situation zu nutzen. Dabei fällt ihm nicht auf, daß sie ihn weder hört noch sieht. Es kommt auch vor, daß die Figuren weitere fiktive Gesprächspartner ins Gespräch einbringen und „dann sogar imaginierte, unausgesprochene Einwürfe des anderen ein[beziehen], um unvermittelt darauf zu reagieren.“ Dieses Phänomen taucht recht häufig auf und äußert sich in Redewendungen wie: „Keine Ursache“ (KM 201) oder „Danke schön“ (KM 204), die nichts mit der Rede des tatsächlich auf der Bühne anwesenden „Gesprächspartners“ zu tun haben. Wenn die Figuren einmal in ihrer Replik auf die Rede der anderen anwesenden Figuren Bezug nehmen, handelt es sich oft um unwichtige Dinge, die verhandelt werden, etwa die Farbe eines Lippenstiftes:

Benno: [...] Frage Schwester Emily nach der Farbe ihres Lippenstifts, der mir gut gefällt. [...]

Carmilla zu Emily: Wie heißt bitte die Farbe Ihres Lippenstifts?

Emily: Arme Erde. Staubige Straße. Die Feder will es nicht aufschreiben. (KM 211)

Insbesondere bei den männlichen Figuren kommt in der Rede durch deren Quantität eine starke Selbstbezogenheit zum Ausdruck. Der eigentliche Dialog wird dann zum Monolog: „Die einzelnen Figuren äußern sich meist in ausgedehnten Redeblocken, ohne von den anderen unterbrochen zu werden.“ Es besteht auch eine Diskrepanz zwischen der Quantität der Rede der Frauen und der Männer. Während die Männer immer öfter zu Wort kommen, nimmt der Redeanteil der Frauen zum Ende hin immer mehr ab und sie verstummen schließlich ganz. Auch hier behalten die Männer die Oberhand und gehen siegreich hervor.

Daß die Aussagen der Figuren nicht immer von Wichtigkeit sind, zeigt sich auch darin, daß Jelinek in der Regieanweisung oftmals die Gleichzeitigkeit der Rede verlangt. Dies kann so weit gehen, daß man vom Gesprochenen überhaupt nichts mehr versteht. An einer Stelle tritt eine Nebenfigur – der Heilige - auf, was mit der Bemerkung: „*Der folgende Monolog kann auch gleichzeitig mit dem Rest des Dialogs gesprochen werden. Man muß von beidem durchaus nicht alles verstehen.*“ (KM 225) kommentiert wird. Ganz am Ende wird eine Rede von Benno und Heidkliff gleichzeitig ausgeführt: „*bis zum Schluß immer beide gemeinsam, aber auch durcheinander*“ (KM 265), was ebenfalls dazu führt, daß diese kaum noch verständlich ist.

Während also Kommunikation im gewohnten Sinne in „Krankheit“ nicht stattfindet, entlarvt dies gleichzeitig die Figuren als bloße Träger von Sprache. Wie oben erläutert haben sie keine eigene Identität, hinzu kommt nun, daß sie auch keine eigene Sprache haben. Jelinek verwendet in ihren Theaterstücken häufig Zitate von anderen Autoren, aus der Werbung oder aus dem allgemeinen Sprachgebrauch (Redewendungen, „Weisheiten“ etc.), sie „macht reines Sprachtheater, sie zitiert verschiedene Texte und

Redeweisen herbei und läßt diese gleichsam auftreten und gegeneinander antreten.“ Die Figuren sind unwichtig, was wichtig ist, ist nur die Sprache:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.

5. „Krankheit“ als Ehedrama

5.1 Darstellung der Ehe

In „Krankheit oder Moderne Frauen“ wird die Ehe von Benno und Carmilla Hundekoffer und die Beziehung der Verlobten Emily und Heidkliff vorgeführt. Dabei ist es eindeutig, daß die Männer jeweils die Bestimmenden sind. Die Frauen hingegen haben sich nach dem zu richten, was die Männer ihnen vorschreiben. Besonders deutlich wird dies in der zweiten Szene des ersten Aktes, wenn Benno seine Frau zum Gynäkologen Heidkliff bringt. Die Szene bringt Carmillas fehlende Selbstbestimmung und im Gegensatz dazu Bennos Selbstsicherheit zum Ausdruck. Benno hat keine Schwierigkeiten damit, zu erkennen wer er ist und dies auch einer (fiktiven) Zuhörerschaft mitzuteilen: „Mein Name ist Benno Hundekoffer. Damit es alle gleich von Anfang an wissen. Ich bin Steuerberater.“ (KM 200) Gleichzeitig reduziert er seine Frau auf ihre Funktion als Gebärerin und Mutter: „An dir ist nichts. Aber in dir entsteht vieles.“ (KM 200) Hinzu kommt noch ein Gebärneid bei Benno zum Ausdruck, der sich in Bemerkungen wie: „Ich wollte, ich könnte ihr diese Arbeit abnehmen.“ (KM 200) oder „Wie gern säße ich an deiner Stelle!“ (KM 201) bemerkbar macht.

Carmilla hingegen ist sich ihrer Person keineswegs bewußt. Sie betont immer wieder ihre eigene Ortslosigkeit: „Ich weiß nicht, wohin ich führe. Die Linie weiß es auch nicht.“ (KM 201), „Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen. Ich bin von liebenswürdiger Geringfügigkeit.“ (KM 201) Während der (Ehe-)Mann also eine gefestigte Position besitzt, mangelt es der Frau an eigener Identität. Zentralthemen des Stückes sind „männlich-zentristische und weiblich-entgrenzte Örtlichkeiten.“, was an dieser Stelle gut sichtbar ist. Die Frau ist lediglich eine Projektion dessen, was der Mann, das Oberhaupt der patriarchalisch orientierten Familie, in ihr sehen möchte, nämlich die brave Hausfrau und Mutter, ansonsten ist sie völlig unwichtig. Diese Einstellung scheint schon völlig auf Carmilla übergegangen zu sein. Statt sich gegen die Einschränkungen durch ihren Mann zu wehren, akzeptiert sie diese und setzt sich in ihren Reden ständig selbst herab: „Ich bin kein geschickter Kunstgriff vom Herrn Gott.“ (KM 202), „Ich bin gottlos. Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, daß ich spreche. Ich bin restlos gar nichts.“ (KM 203)

Bei den Verlobten Emily und Heidkliff sieht es ähnlich aus. Auch Heidkliff ist sich seiner Stellung in der Gesellschaft sehr wohl bewußt, was sich im ersten Monolog des Stückes besonders auffallend zeigt. Das vorherrschende Wort in dieser Rede ist das Personalpronomen „ich“. Heidkliff redet eigentlich nur von sich selbst und seiner Position: „Ich bin hier, aber nicht dort.“, „Ich biete einen Anblick“, „Ich bin aus nächster Nähe wie aus der Ferne sichtbar.“ (KM 193) usw. Als Emily auf der Bühne erscheint, fährt er in dem selben Stil fort. Er betont weiterhin seine Identität und setzt Emilys Geringfügigkeit und Ersetzbarkeit dagegen: „Ich bin von Bestand. Du störst mich nicht.“ (KM 194) Weiterhin reduziert er Emily auf ihre „Magd“-Funktion und möchte sie vereinfachen und erklären: „Du bist Krankenschwester. Andere sind Sozialarbeiterinnen auf flachen Schuhsohlen. [...] Ich hätte gern einen Buchstaben oder eine Zahl, um dich in kürzester Form zu benennen, ohne daß ich mich anstreng.“ (KM 197) Emily ist zwar nicht ganz so unterwürfig wie Carmilla, d.h. sie versucht Heidkliff zu kontern: „Ich bin das andere, das es aber auch noch gibt. Daran mußt du dich gewöhnen.“ (KM 196), aber auch sie hat keinen fest definierten Ort und orientiert sich oft an Heidkliff: „Ich bin außerhalb von dir. Ich weiß derzeit genau, wo ich anfangen und du aufhörst.“ (KM 194), „Bin ich hier? Ich glaube ja.“ (KM 195)

Als Möglichkeit des Entzuges aus der patriarchalischen Gesellschaft und der Abgrenzung von den aufgezwungenen Weiblichkeitsklischees bietet sich den Frauen der Vampirismus.

5.2 Vampirismus als „Ausweg“

Emily ist von Anfang an als Vampir charakterisiert, während Carmilla erst durch Emily zum Vampir gemacht und somit von der ehelichen Beziehung mit Benno erlöst wird: „Sie werden nicht Magd sein, wenn ich mich von Ihnen ernährt habe.“ (KM 210) Der Vampirismus stellt in „Krankheit“ einen Gegenentwurf zu allem dar, was mit Familie und männlicher Ordnung zu tun hat. Auch die traditionelle Sicht unterstreicht dieses: „Der Vampirismus traf nach dem Volksglauben [...] vorwiegend Menschen, die sich den gegebenen moralischen und sozialen Normen nicht fügten, und fungierte somit als Straftat für gesellschaftliche Außenseiterinnen und Außenseiter.“ Durch den Vampirismus ist es den Frauen möglich, sich ihrer Verfügbarkeit als Sexualobjekte und Wunschbilder der Männer zu entziehen: „So fungieren sie wie ihre traditionellen männlichen Kollegen als Störfaktoren, [...] auch durch ihre vampirbedingte Absenz, die die Funktionen des herrschenden Systems in Frage stellt.“ Durch ihre Existenz zwischen Leben und Tod ist ein solcher Entzug möglich. Gleichzeitig jedoch ist dadurch das Problem der Ortslosigkeit nicht aufgehoben. Auch als Vampire ist es den Frauen nicht ermöglicht, ihren Standpunkt genau zu bestimmen. Sie haben nunmehr eine Scheinexistenz, wie Emily Carmilla erklärt: „Unsere Existenz ist auf ärgerliche Weise stillos. Wir sind nur Pseudotote. Wir sind die Schlimmsten. [...] Wir sind nicht tot, nicht

Leben!“ (KM 230). Emily hat erkannt, daß der Vampirismus als Lösung für die Probleme der Frau nur bedingt in Frage kommt, da es ihnen immer noch an einer gefestigten, selbstsicheren Position mangelt: „Carmilla, versteh doch, wir sind und sind nicht! (KM 230), „Wir sind und nicht.“ (KM 230) Carmilla ist dagegen glücklich über ihre „Krankheit“, da sie glaubt, sich durch diese definieren zu können und so der Unwichtigkeit zu entkommen: „Die Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank, daher bin ich.“ (KM 232)

Als die Frauen schließlich versuchen die Männer auszusaugen, müssen sie resigniert aufgeben, da aus diesen kein Blut herauskommt. Carmilla erkennt nun ebenfalls, daß sie selbst als Vampirinnen nichts gegen die „gesunde“ Gesellschaft ausrichten können, da diese vollkommen blutleer ist. Nach einem letzten Versuch Carmillas, männliche Praktiken zu übernehmen und gegen die Männer anzuwenden: „Ich will nun versuchen, wenigstens sexuell aktiv zu werden. [...] *Wirft sich wie eine Mänade auf Benno. Kein Ergebnis.*“ (KM 250) muß sie das Scheitern der „kranken“ Frauen eingestehen: „Wir sind machtlos.“ (KM 250), „Wir können sie nicht bluten lassen, es kommt nichts, wenn man sie ansticht. Ihre Gedanken gehen bereits über uns hinaus.“ (KM 250) So bleibt den Frauen nur noch die Flucht und die Mutation zum Doppelwesen. Der Ausweg hat sich als Sackgasse erwiesen.

5.3. Das Doppelgeschöpf

Jelinek gibt in der Regieanweisung folgende Beschreibung des Doppelgeschöpfes: „*Diese Frau (sie kann auch ausgestopft sein) ist der siamesische Zwilling Emily / Carmilla, in ein gemeinsames Kostüm eingenäht.*“ (KM 261) Es ist stumm und bewegt sich schwerfällig, kann nur noch „fressen“ und „saufen“. Jelinek bringt hier ihre negative Utopie in punkto Weiblichkeit zu einem Höhepunkt. Anhand dieses Geschöpfes zeigt sie, daß die Frauen beim Versuch einer selbstbestimmten Lebensweise automatisch zum Scheitern verurteilt sind. Sie sind durch ihre Schwäche dazu gezwungen, als letzten Versuch eines selbstbestimmten Daseins eine Symbiose einzugehen, „eine Folge ihrer beider Machtlosigkeit.“ Diese Symbiose dient aber nicht zu ihrer Stärkung, sondern macht sie handlungsunfähig.

Nur durch die Verwandlung zum Doppelgeschöpf können die Frauen die „antagonistischen Möglichkeiten der Frau“ vereinen. Sie können gleichzeitig Mutter (Carmilla) und Künstlerin (Emily) sein, d.h. familiär und trotzdem autonom. Von der Gesellschaft wird diese Vereinigung jedoch nicht akzeptiert. Die Ablehnung manifestiert sich in der Mutation: „Die Frau als selbstbestimmter Mensch tritt nur als eine Art Mißbildung in Erscheinung.“

Bereits vor der Verwandlung haben die Frauen ihr Scheitern erkannt, nun müssen sie stumm und tatenlos ihr Ende abwarten. Es siegt „der angeblich gesunde Volks- und Klassenkörper“, der jedoch in Form der Männer verdummt und mit

grammatisch depravierter Sprache zurückbleibt. So wird neben der negativen Sicht der weiblichen Zukunft auch offengelegt, daß die Männer durch ihren Kampf gegen den Versuch der Frauen, eine selbstbestimmte Existenz zu führen, am Ende sich selbst ad absurdum führen.

6. Zusammenfassung

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei „Krankheit oder Moderne Frauen“ keineswegs um ein Stück, das die Zukunft der selbstbestimmten Frau positiv darstellt:

Die Frauenfiguren in den Theatertexten von Elfriede Jelinek fungieren nicht als Hoffnungsträgerinnen. Je effizienter sie die herrschende Ordnung zu stören vermögen und je programmatischer ihr Vorgehen konzipiert ist, desto garantierter ist ihr Untergang.

Jelinek bezeichnet sich selbst als „notorische Schwarzseherin“ und das äußert sich in allen ihren Werken.

Die Frauen, die sie in „Krankheit“ darstellt, sind keine Muster, keine Gegenentwürfe zu männlichem Verhalten: „Das Stück setzt seinen Männerfiguren nicht einfach die Frauen als Bewahrerinnen humaner Ideale entgegen – womit die alte Geschlechterdichotomie [...] nur aufs neue festgeschrieben würde.“ Oftmals versuchen die Frauen sogar, männliche Eigenschaften zu übernehmen, so möchte z.B. Emily ausfahrbare Vampirzähne, um „imponieren“ und „Lust vorzeigen“ (KM 222) zu können. Sie imitiert damit die männliche Sexualität, da sie mit der weiblichen in ihrer Form nicht zufrieden ist: „Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig. Ich möchte auch nach einem Prinzip funktionieren dürfen!“ (KM 222) Weder die weiblichen noch die männlichen Figuren werden in ein positives Licht gerückt. Durch ihre Methode der Sprachmontage, d.h. durch die Verwendung von Zitaten und deren Einbau in ihre Texte, führt Jelinek den Zuschauern oder Lesern die Fehler der gesamten Gesellschaft vor Augen: „sie legt hemmungslos gesellschaftliche Machtmechanismen und Gewaltstrukturen frei und entmystifiziert mit Vorliebe Begriffe wie Heimat und Natur und vor allem: Liebe.“

Als Theaterstück stellt „Krankheit“ eine Herausforderung der Bühne dar. Die Schauspieler müssen Figuren darstellen, die keine richtigen Figuren sind und nur als Träger von Sprache dienen. Diese Sprache wiederum entspricht nicht der alltäglichen: „Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht das Leben.“ Jelinek schreibt „gegen den schönen Schein.“ Keine Illusionen werden dem Zuschauer präsentiert, denn die Figuren sind unecht, die Handlung fragmentarisch und die Ereignisse grausam und abstrakt. Am Ende wird der Zuschauer sogar von Benno und Heidkliff aus dem Theater gejagt, denn mit dem Sieg der Männer ist das Stück schließlich zu Ende: „Jetztat bitte weggehen. Licht aufdrehen und in Helligkeit weggehn! Bald! Sofort!“ (KM 265)

Als Ehedrama zeigt „Krankheit oder Moderne Frauen“ unverblümt die Unterdrückung der Frau in ihrer Sexualität und Selbstbestimmung. Für den Mann sind Frauen nur solange von Bedeutung, wie sie ihnen als Sexualpartner und Gebärerinnen zur Verfügung stehen. Außerdem verfechten die Männer die klassische Rollenverteilung innerhalb einer Ehe, was zumindest am Anfang auch erfüllt ist. Nach dem Entzug der Frauen aus der „gesunden“ Normalität fordern die Männer die Ausübung der für sie bestimmten Aufgaben wieder ein: „Sein hygienisch! Folgt eurer Natur! Putzt! Putzt! Putzt! Putzt!“, „Vergeßt das Bügeln nicht!“ (KM 241) Wollen die Frauen sich selbst verwirklichen, bleibt ihnen nur der Weg der völligen Abkehr von Ehe und Familie. Doch auch das steht als endgültiger Ausweg nicht zur Verfügung und die Frauen gehen daran zugrunde. Eine Lösung der (Ehe-)Problematik wird im Stück nicht geliefert.

Literatur

Textausgabe

Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen, in: dies.: Theaterstücke, hg. von Nyssen, Ute / Friedrich, Regine; Reinbek bei Hamburg 1992, S. 191-265 [zit. KM].

Forschungsliteratur

Caduff, Corina: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien 1991.

Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, hg. v. Christa Gürtler, Frankfurt a. Main 1990.

Haß, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks, in: Text + Kritik. Heft 117, S. 21-30.

Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek, in: Gegen den schönen Schein, S. 81-97.

Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein, in: Gegen den schönen Schein, S. 157-161.

Nyssen, Ute: Nachwort, in: Elfriede Jelinek: Theaterstücke, S. 266-285

Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen, Basel 1996.

Presber, Gabriele: Die Kunst ist weiblich. Gespräche mit..., München 1988.

Sander, Margarethe: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel „Totenauberg“, Würzburg 1996.

Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 117. Elfriede Jelinek, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1993.