



Demokratische Volksrepublik Algerien
Ministerium für Hochschulwesen und wissenschaftliche Forschung

Universität Alger 2 Abou ElKacemSaadallah
Fakultät für Literatur und Sprachen
Abteilung für Deutsch, Italienisch und Spanisch

Doktorarbeit

**"Der Fall Franza und Malina von Ingeborg Bachmann; Eine Bühne für
Zwischenräume und Geschlechterdifferenz. Eine Lektüre im Lichte
postkolonialer, feministischer und interkultureller Theorien"**

Vorgelegt von:
Hana HAMDAD

Betreut von:
Prof. Dr. Rafika BEGHOUL

2020-2021

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	5
I. Zu den Rekurrenzen und theoretisch angewandten Analysemodellen	14
1.1. Die Diskursanalyse als Untersuchungsmethode für literarische Texte	14
1.2 Foucaults Machtbegriff	20
1. 3. Zu den <i>Inter-Cultural Studies</i> und der Subjektproblematik	27
1.3.1 Identitäts- und Differenzkonzepte	31
1.3.2 Postkoloniale Ansätze, eine Dialektik zwischen Eigenem und Fremdem	34
1.3.3 Zu den Gender-Studies und feministischen Ansätzen	40
1.4 Zu den raumtheoretischen Ansätzen, Grenzüberschreitungen und -räumen in der Literatur	45
1.4.1 Zur Grenzkonzeption in der Literatur.....	47
1.4.1.1 Der Schwindel ein neues Existenz- und Grenzgefühl.....	48
1.4.1.2 Zur Grenzthematik nach Foucault.....	50
1.4.1.3 Der Körper als hybrides Konstrukt	58
1.4.2 Topographien als Erinnerungs- und Gedächtnisräume	61
1.4.2.1 Zum Begriff Topographie.....	61
1.4.2.2 Zu topographischen semiotischen Verfahren in der Literatur und ihre Legitimation in Bachmanns Lektüre.....	62
1.4.2.3 Zu den Gedächtnisräumen und Loci der Schrift	65
1.4.2.4 Zu den Stabilisatoren der Erinnerung	74
II Zur Erzähltechnizität und Struktur in <i>Malina</i> und <i>Der Fall Franza</i>	76
2.1 Die Inhaltsangabe der beiden Werke	76
2.2 Zu den Textanfängen als programmatische Orte	80
2.3 Zur Ambivalenz und Austauschbarkeit von Sinn in den beiden Werken	97
2.3.1 Zum Spiel mit den Erzählperspektiven und dem offenen „Transfiniten“Sinn im Werk <i>Malina</i>	103
2.4 Grenzüberschreitung, Hybriditätskonzept und offene Poetik in Bachmanns Prosa	
107	
2.4.1 Zur technischen und strukturellen Gestaltung der Texte	107
2.4.2 Zur sprachlichen Gestaltung der beiden Werke	108

2.4.2.1 Entgrenzung von Raum und Zeit; Heterotopien, der neue historische Sinn	110
2.4.2.2 Die Literatur, die andere Wahrheit.....	114
2.4.2.3 Zum Spiel mit Gegensätzen und Oszillieren zwischen Positivem und Negativem	119
2.4.3 Vom Verschwinden der Ich-Stimme und Wandel in eine auktoriale, heterogene Autor-Funktion	122
2.4.4 Selbstreflexivität und Intimität als Gegen-Gesetz und Gegen-Poetik in Bachmanns Werken.....	125
2.4.5 Zur Mehrsprachigkeit und Polyphonie.....	128
2.4.5.1 Die Kartographie der Sprachregister in Malina und Der Fall Franza	130
2.4.5.1.1 Die indirekte Rede.....	130
2.4.5.1.2 Die dialogische und unmittelbare Rede in Malina und Der Fall Franza	132
2.4.5.1.3 Die Ellipse als Leere oder Brücke.....	133
2.4.6 Intertextualität und Vernetzung als Aspekte der Grenzüberschreitung	145
2.4.6.1 Die motivisch-thematischen Bezüge als Netz in beiden Texten.....	148
2.4.6.2 Wiederkehrende Figuren als Leitfaden zwischen beiden Diskursen.....	160
III Zur Kritik der Macht in Malina und Der Fall Franza	163
3.1 Patriarchale Denk- und Machtstrukturen als verinnerlichte Diskurse	163
3.1.1 Geschlechterdiskurs in der Dualität von Mann und Frau	166
3.1.1.1 Die Liebesbeziehung zwischen Ivan und der weiblichen Ich-Figur in Malina	168
3.1.1.2 Zur Grammatik der Gewalt in der Ehe in Der Fall Franza.....	175
3.1.1.3 Sprach- und Körper- „Exploration“ als Entidentifizierungsprozesse in Der Fall Franza.....	180
3.1.2 Die duale Opposition zwischen Ratio und Emotion, eine Poetik der Exklusion	182
3.1.2.1 Ivan, der Liebhaber und die weibliche Ich-Figur	183
3.1.2.2 Die Vater-Figur als Repräsentant der Ratio.....	186
3.1.2.3 Malina, die männliche Schattenfigur zur weiblichen, gespaltenen Ich- Stimme.....	193
3.1.2.5 Schwester/Bruder Beziehung, Franza und Martin	204
3.2 Imperialistische und kolonialistische Machtverhältnisse in den Werken von Bachmann	207

3.2.1 Die Täter-Opfer Konstellation	210
3.2.1.1 Die "Weißen" eine Identifikation von männlichen Gewalttätern in Der Fall Franza	211
3.2.1.1.1 Das Spiel mit Namen als Entidentifizierung	213
3.2.1.1.2 Gewalt, Wissenschaftskritik und faschistische Pharmakoversuch, eine Grenzüberschreitung	221
3.2.1.2 Malina und die Vater-Figur als Symbolfiguren des Kriegerischen im Werk Malina	227
3.2.1.3 Der Opferstatus der weiblichen Protagonisten	234
3.2.1.3.1 Das Weibliche, ein kolonisiertes, beraubtes und vernichtetes Subjekt-Volk	238
3.2.2 Ingeborg Bachmanns neue Definition des Imperialismus und Kriegs	244
IV Die Dekonstruktion und Rekonstruktion weiblicher Identität in den Werken Malina und DFF	246
4.1 Die Sprache als Zerstörungsmechanismen weiblicher Existenz und Identität.....	246
4.1.1 Franzas aufgedrängtes strukturelles Vergessen, ein männlicher Schutzmechanismus	267
4.2. Die Überwindung des abendländischen Identitäts- und Subjektkonzepts.....	272
4.2.1 Weibliches Schweigen, eine Umkehrung patriarchaler Machtausübungen	276
4.2.2 Der hysterische Diskurs als Gegendiskurs und Dekonstruktion, als Transgression des anderen Körpers.....	279
4.2.2.1 Der Schweigebruch weiblicher Protagonistinnen als Rehabilitierung verdrängter Vergangenheit	290
4.2.3 Räumlichkeit als Mittel der Identitätsstiftung im Werk Der Fall Franza	292
4.2.3.1 Galicien, Franzas abgesonderter, originärer Schutzraum	294
4.2.3.2 Ägypten ein interkultureller Zwischenraum und wiedergewonnenes „Identitätsrecht“ Franzas.....	295
SCHLUSSFOLGERUNG	304
BIBLIOGRAFIE	309

EINLEITUNG

Während meines Masterstudiengangs habe ich auf Vorschlag von Frau Prof. Dr. Beghoul Ingeborg Bachmann entdeckt, darauf folgte das Bedürfnis mich tiefer mit der Autorin und ihren Werken auseinanderzusetzen. Aus diesem Anlass war das Thema und Objekt Masterarbeit **Malina**.

Es entstand zugleich die Notwendigkeit mich mit **Der Fall Franza** zu beschäftigen, ein Werk, das für mich das Werk Malina quasi resümierte. Mit der Lektüre bemerkte ich die Vernetzung von intertextuellen Bezügen und thematisch-semantischer Verquickungen zwischen den Beiden Werken **DFF**¹ und **Malina**.

In der vorliegenden Arbeit werden wir uns mit den beiden Werken der Autorin Ingeborg Bachmann- Malina und Der Fall Franza- beschäftigen; Wobei das Erste im Jahr 1971 und das Zweite im Jahr 1978 -als unvollendeter Roman aus ihrem Nachlass -veröffentlicht worden ist.

Ingeborg Bachmann zeigt exemplarisch an weiblichen Figuren, an einer anonymen Ich-Stimme in Malina und an der Figur Franza, das traumatische Schicksal zweier Frauen, deren zusammenhängendes Denken, Handeln sowie Verhalten gestört ist. Diese weiblichen Protagonistinnen sind schwach, abhängig und empfindlich, lassen sich von Männern beherrschen, missbrauchen, vergewaltigen und unterdrücken. Sie übernehmen ungewollt und doch eigenwillig die Opferrolle, da ihnen ihre Seele, ihr Innenleben und das unsichtbare Gefühlsleben ihres Körpers von den Männern (Tätern)- die von Bachmann mit den Weißen identifiziert werden- entwendet worden sind. Schon darin liegt begreiflich eine rassistische und koloniale Hierarchisierung vor. Diese Frauen unterliegen einer Verzweiflung, die als dominante Empfindung und psychologische Verfassung ihres Opferstatus gefasst werden kann. Ihre Entfremdung, Domestizierung, setzen die Frage durch, ob dies von ihrem Willen

¹ Für das Werk Der Fall Franza wird die Abkürzung DFF verwendet.

abhängt, oder ob ihr kolonisierter Körper einer Macht ausgesetzt wurde, die den Willen gebrochen hat.

Beide Werke erweisen sich als psychosoziale und kulturhistorische Werke; sie zeigen an weiblichen Protagonistinnen das Schänden von Menschen bzw. von Frauen und den Prozess ihrer Objektation und „Versachlichung“², die eine Kategorisierung dieser Beherrschung ihres Körpers, Willens, ihrer Identität und Subjektivität in unserer Analyse notwendig machen, und die wir uns zur Aufgabe stellen. Ingeborg Bachmann zeigt unterschiedliche Wege, Bereiche, Taktiken und Strategien der Zerstörung weiblicher Identität, die der von Fremden und Untertanen Nahe liegt.

Auch lässt die Reise Franzas von Wien nach Galicien dann nach Ägypten- in die Wüste mit dem Ziel die Heilung und die Rettung zu finden- die Begegnung unterschiedlicher Welten, anderer fremden Rituale, Sitten und Kulturen zur Bühne für Selbst- und Fremdbegegnung, zum Spiel zwischen Nahem und Fernen und zum neuen Zwischenraum werden, ohne dabei die Konnotation mit einer kolonialen Geschichte zu vergessen. Zu berücksichtigen wäre auch der analytisch-dialogische Wechsel zwischen dem monologischen Subjekt Malina und der weiblichen Ich-Figur im Werk Malina, der in dieser Ambivalenz einen Zwischenraum schafft, der zur Heilung und Therapie dienen sollte.

Somit werden beide Werke zur Bühne für vielfältige Problematiken und Zwischenräume zwischen Fremd- und Selbstbegegnung, die an der gewaltigen Beherrschung durch das Männliche anknüpft. Diese Beziehungsverflechtung zwischen Eigenem und fremdem Ich als unterdrücktem Teil eines eigenen Ich setzt grundsätzlich eine Lektüre im Lichte postkolonialer, feministischer und interkultureller Theorien bzw. interdisziplinärer Bereiche, aber auch der

² Der Begriff Versachlichung wird im Werk „Dialektik der Aufklärung“ für die Objektation und Versachlichung der menschlichen Seele in einem technischen Zeitalter verwendet, für Menschen deren Sinnlichkeit und Gefühlsleben entwendet worden ist. Siehe dazu: „Nicht bloß mit der Entfremdung der Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selber verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich. Er schrumpft zum Knotenpunkt konventioneller Reaktionen und Funktionsweisen zusammen, die sachlich von ihm erwartet werden. Der Animismus hatte die Sache beseelt, der Industrialismus versachlicht die Seelen“. In: Max Horkheimer; Theodor W. Adorno (2006 Aufl.16): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.34.

Psychoanalyse durch. Da beide Werke höchst dicht, komplex, ambivalent, vieldeutig und miteinander vernetzt sind, wird eine intertextuelle, gekreuzte und vergleichende Lektüre und Interpretation zwischen beiden Werken notwendig.

Die fragmentarische, brüchige Struktur, die in ihrer Inkohärenz die poetische Sprache Bachmanns rekonstruieren und konstruieren lässt, weist eine Art subjektive Betroffenheit auf, die dem Leser somit eine mehrdeutige Lektüre anbietet und von ihm herausfordert.

Die Lektüre der Werke von Ingeborg Bachmann gelten als Herausforderung, denn der wechselnde Gebrauch der poetischen Sprache neben der die Sprache innewohnende, philosophisch und instrumentell prägende Rationalismus -in einer strukturellen und formalen Innovation- weist sowohl realistische als auch surrealistische Elemente ihrer Literatur auf, aber auch eine nicht zu verbergende postmoderne Kritik an den Rationalismus und der Aufklärung auf. Beide Merkmale führen dazu, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufgehoben werden und eine neue fiktionalisierte Wirklichkeit, die als Zwischenraum der Erlösung gilt und nur ästhetisch Bestand hat, sich herauskristallisiert. Dabei ist der implizite Verweis auf die Literatur als Zwischenraum für Mögliches enthalten. Diese Merkmale lassen postmoderne Merkmale durchblicken, vor allem in dieser Gegenüberstellung von Rationalem und Irrationalem. Auch liegen postmoderne Ansätze in der innovativen Form des Werks *Malina* als fragmentierte Struktur und Collage aus verschiedenen Gattungen, besonders aus deklassierten Gattungen wie Briefe.

Die Werke Bachmanns sind rätselhaft, ambivalent und mehrdeutig und mit Offenheit, sowohl von Sinn als auch von Gattungen, von Welt und damit inklusiv von Menschen gekennzeichnet; Sie verlangen Interpretationen aus unterschiedlichen Sichtweisen und literaturtheoretischen Modellen. Jeder Text konstituiert ein Assoziationsgeflecht aus mehreren Diskursen. Deshalb sind ihre Texte aufgrund ihrer Polyphonie, Mehrschichtigkeit und Konstruktion auch in ihrer Thematik komplex und von höchster Aktualität und für unsere Zeit

visionär. Die Werke artikulieren unterschiedliche Diskurse wie Machtdiskurse, die hier variiert und obsessionel vorkommen.

Die weiblichen Protagonistinnen - Franza und die anonyme weibliche Ich-Stimme - versuchen die eigene Sprach- und Erinnerungsstörungen zu bewältigen bzw. ihre zerstörte Erinnerung zu rekonstruieren und das Unsagbare und Unterdrückte buchstäblich hervorzubringen, denn der Körper ist mit einem unbeherrschbaren Gedächtnis versehen. Der Leser wird angetrieben, diese Reise mit den Protagonistinnen einzugehen, und hinter dem Geheimnis dieser Kränkung und Krankheit zu kommen - damit ist die von Männern suggerierte Krankheit gemeint - denn sowohl Franza als auch die Ich-Figur sind soweit manipuliert worden, dass sie krank geworden sind, einem Fieberzustand, Traumata und einer Amnesie ausgesetzt, die wir als Spiele der Substitution und Suggestion nennen, bzw. als Substitution der eigenen Wünsche durch Fremdwünsche- aber auch in Folge von Regularitäten, und der Beeinflussung durch Machtverhältnisse zur Sprachstörung kommen. Die Sprache und die Repräsentationen in den Werken Bachmanns greifen zu verschiedenen Registern, die wir uns vernehmen auszugraben und zu dekodieren.

Die technische wie inhaltliche Gestaltung ihrer Texte weisen eine „tiefe Tiefe“ auf, die uns aufdrängen, den von der Autorin besprochenen und behandelten expliziten wie impliziten gesellschaftlichen, sozialen, politischen und historischen Ereignissen nachzugehen wie z.B. dem Imperialismus, der Judenvernichtung, dem Faschismus, der Geschlechterdifferenz, sowie patriarchalischen Ordnungssystemen, die sich aus ihrem Diskurs ablesen lassen. Diese referieren diskursive Register, zwar die der Gewalt durch die Autorität, die Bachmann systematisch durchgeht.

Die Geschlechterproblematik wird von Bachmann in ihrer kulturellen Dimension und in Überschneidung mit Konzepten ausgeführt, die uns aus der Kulturtheorie und postkolonialen Theorie bekannt sind. Diese interdisziplinären theoretischen Konzepte und Analysemodelle teilen einen Zwischen-Raum, ob als Förderung von neuen identitären Verhältnissen oder als Orte der Ausgrenzung und

Absonderung des Anderen und der Differenz. Zwischenräume liegen auch in der Wechselbeziehung einer Interkulturalität vor.

Unsere Fokussierung auf die Topographien eines dritten Raums, die sich in dem Motiv des Doppelgängertums in **Malina**, auch in der realen Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Welten und zwar Ägypten, Galicien und Wien -in **DFF**- , aber auch in dieser Begegnung des Eignen mit dem Fremden in uns, lässt sich sowohl auf die kulturelle Differenz wie auch auf die Geschlechterdifferenz übertragen. In dieser Grenzüberschreitung, die von diesen Zwischenräumen bzw. diesem dritten Raum getragen wird- wird auch eine intertextuelle Beziehung bzw. Kontinuität zwischen den beiden Werken bestätigt, denn aus dieser komparatistischen Analyse sollten Rekurrenzen und Kontinuitätspunkte als Ansatzpunkte für eine Poetik oder werkgeschichtliche Entwicklung der Autorin und damit auch ihre poetik-bestimmenden Dimensionen hervorbringen lassen. Somit sind die von uns zu analysierenden Topographien bedeutend und schwerwiegend für die vielschichtig gestellte Problematik, die sich dem topographischen Turn der Diskursanalyse im Sinne von Macht und Herrschaftsdiskursen und der Identitätsproblematik anreicht.

In diesem Zusammenhang ergeben sich folgende Fragestellungen:

- Kann man beide Werke aufgrund ihrer Sprach- und Erzählstrukturen als Assoziationsgeflechte und Vernetzung betrachten? Und inwiefern weisen beide Texte eine strukturelle Verwandtschaft oder Differenz?
- Aus Bachmanns erzieltem Konzept einer neuen Sprache, die eine Grenzüberschreitung bedingt, ergibt sich die folgende Fragestellung: Auf welchen Ebenen macht sich Bachmanns erstrebte Grenzüberschreitung der bestehenden Norm bzw. des geschlossenen Systems eines Logozentrismus bemerkbar? Und wie wird diese Grenzüberschreitung in den Werken thematisiert und diskursiv ausgeführt?

- Inwiefern lassen sich beide Werke als postkoloniale, feministische und interkulturelle Diskurse erfassen und welche Erscheinungsformen legen diese Werke offen, die eine solche Lektüre durchsetzen?
- Inwiefern bedingen – in den Werken Bachmanns- das patriarchalische, abendländischen Denk- und Normsystem sowie die Machtstrukturen den Geschlechterdiskurs auch als imperialistischer Diskurs?
- Welche Ideologien und Ideologeme werden innerhalb der behandelten Werke von Ingeborg Bachmann angeschnitten, aber auch angegriffen und kritisiert?
- Kann man behaupten, dass die Problematik der Geschlechterdifferenz dem imperialistischen und kolonialen Diskurs unterliegt?
- Welche sind die Zerstörungs- bzw. Abtötungs- und Entfremdungsmechanismen, denen weibliche Identitäten im Patriarchat ausgesetzt sind? Wo liegen die Schauplätze und Strategien der Zerstörung? Und welche Möglichkeiten einer Rettung fördern die weibliche Ich-Figur?
- Mit welchen Registern setzt sich das Weibliche - als ausgegrenztes Anderes- zur Wehr gegen eine patriarchalische Subjekt- und Identitätskonstruktion?
- Inwiefern kann die Räumlichkeit als Mittel der Identitätsstiftung betrachtet werden? Und gilt etwa die Interkulturelle Begegnung und Identifikation mit dem Anderen, Fremden, Leidenden als Identitätsbaukasten einer Weiblichkeit?

So werden wir in vier Kapiteln versuchen, uns dieser Komplexität und den pluralen Problematiken zu nähern und dabei auf die Fragestellungen Antwort geben:

Im **ersten Kapitel** werden wir uns grundsätzlich mit den theoretischen Ansätzen und Modellen literarischer Analyse auseinandersetzen, die uns die Erläuterung, Bearbeitung und Ausarbeitung unserer Thesen ermöglichen. Dazu gehören, die Heterotopie, Diskursanalyse, Foucaults Machtkonzeption, Inter-Cultural Studies inklusiv die postkoloniale Theorie und die raumtheoretischen Ansätze .

Im **zweiten Kapitel**, werden wir uns mit der Erzählstruktur, -situation den Erzählperspektiven und der Erzähltechnizität befassen, dazu gehören der Aufbau der Werke, stilistische wie vorliegende Rhetorik der Tiefe, die Analyse der Makrostruktur, aber Prioritär die Analyse eines programmatischen Textanfangs. Diese sollen uns eine komparatistische Annäherung zwischen beiden Werken **Malina** und **DFE** gestatten.

Von den vorangestellten literaturtheoretischen Voraussetzungen und Bestimmung unseres Problemfeldes ausgehend, wird die vorliegende Arbeit im zweiten Kapitel sich der formalen Komposition und Offenheit der Form der Werke, sowie der Analyse der Textanfänge und der Komplexität der Erzählsituationen beider Werke zuwenden. Weiter wird in diesem Kapitel die Thematik der Grenzüberschreitung und des Hybriditätskonzepts in Beziehung mit der technischen, strukturellen, sprachlichen Gestaltung beider Text, sowie ihrer Intertextualität und Vernetzung untersucht.

Im **dritten Kapitel** wenden wir uns den Ideologien, auch den in den behandelten Werken von Ingeborg Bachmann angegriffenen und kritisierten zu. Dabei werden wir beide Werke aus feministischer, postkolonialer und interkultureller Sicht in Betracht ziehen.

Im **vierten Kapitel** wenden wir uns den patriarchalischen Machtmechanismen der Dekonstruktion eines weiblichen Subjekts zu und deren Folgen auf die weibliche Subjekt-Identität wie auch der Entfremdung und den Erinnerungsstörungen. Dazu werden, die unterschiedlichen Abwehrmechanismen einer Weiblichkeit gegenüber dieser destruktiven männlichen Ordnung aufgezeigt, inklusive weiblichen Registern des Protestes, wie die Hysterie und der Traum. Des Weiteren werden die Mittel der Heilung sowie der Rekonstruktion und Rehabilitierung einer weiblichen Identität und des ausgeschlossenen, unterdrückten Anderen hervorgebracht.

Die empirische Analyse lässt sich in zwei weiteren Kapiteln aufteilen. Das dritte Kapitel unter dem Titel "*Zur Kritik der Macht in Malina und Der Fall Franza*" lässt sich in drei Unterkapiteln teilen; das erste Unterkapitel bespricht die

Problematik der Geschlechterdifferenz; das zweite Unterkapitel denunziert die duale Trennung zwischen Ratio und Vernunft als rationalistischer Grundsatz bei der Etablierung eines patriarchalischen Ordnungssystems. Zum Schluss wird im dritten Unterkapitel der imperialistische Diskurs, der sowohl mit dem Geschlechterdiskurs als auch der dualen Trennung einhergeht, kritisch aufgegriffen.

Das vierte Kapitel unter dem Titel "*Die Dekonstruktion und Rekonstruktion einer weiblichen Identität in Malina und Der Fall Franza*" lässt sich in drei Unterkapiteln unterteilen. Das erste Unterkapitel widmet sich der Sprache im Patriarchat als Zerstörungsmechanismus einer weiblichen Identität. Im zweiten Unterkapitel werden die unterschiedlichen Register und Mittel der Widerstandsleistung gegen eine weibliche Identitätsdekonstruktion präsentiert, daraufhin wird im letzten Unterkapitel die Räumlichkeit als identitätsstiftendes Mittel ausgeführt.

ZUM FORSCHUNGSSTAND

Nach dem Tod Bachmanns wurden ihre Werke auf einer internationalen Ebene neu entdeckt. Diese Werke wurden bereits aus feministischer, postmoderner und postkolonialistischer Sicht angetreten. Folgerichtig ist unsere Untersuchung diesen Arbeiten anzuknüpfen, da wir uns im Laufe der Ausarbeitung unseres Themas, diesen Arbeiten zu bedienen haben. Zu diesen Arbeiten, die eine konstruktive, sachdienliche und orientierende Funktion im Aufbau unserer Dissertation leisten, gehören die Arbeit von Eva Christine Zeller, die sich mit dem Werk **DDF** im Jahre 1988 befasst hat, Gabriele Bail unter dem Titel "**Weibliche Identität**" im Jahre 1984, die sich mit dem Werk **Malina** befasst hat. Diese beiden Arbeiten haben sich besonders mit der Thematik der Geschlechterdifferenz und zum Teil oberflächlich mit dem nationalsozialistischen-faschistischen Diskurs auseinandergesetzt. Besonders bedeutend und hilfreich, in der Gestaltung unserer Arbeit, war die Arbeit von Hajnalka Nagy aus dem Jahr 2009 unter dem Titel: "Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns

Werk", diese Autorin hat sich unseres Erachtens nach, genau auf den Punkt, mit der Identitäts- und Sprachproblematik Bachmanns konzentriert. Ausschlaggebend wäre auch das Werk von Nicole Masanek aus dem Jahr 2005 unter dem Titel "Männliches und weibliches Schreiben. Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur", die sich ebenfalls ausführlich mit der Konstruktion und Dekonstruktion des weiblichen Subjekts befasst hat.

Da wir mit dieser Arbeit neue wissenschaftliche Erkenntnisse zutage fördern und vorliegende Forschungslücken kompensieren wollen, werden wir unser Hauptaugenmerk, in Anlehnung an Foucaults Machtbegriff, auf den Ursprung bzw. Mechanismen der Entstehung dieser Macht-Diskurse richten, die dem Männlichen auf Kosten des Weiblichen, der Schwachen, der Opfer und Leidenden die Fortschreibung von Herrschaft gewähren. Desweiteren wollen wir mit Hilfe raumtheoretischer Ansätze, Foucaults Konzept der Heterotopie und der Grenzthematik uns dem unterdrückten weiblichen Teil, dem Verbot, Inter-Dit und Ausgrenzung zuwenden. Dazu richtet sich unser Interesse der Beleuchtung interkultureller Zwischen-Räume, die zur Rehabilitierung des Verdrängten, Anderen und Rekonstruktion einer destruierten Identität dienen sollen. Darüber hinaus wird angesichts einer komparatistischen Vorgehensweise zwischen beiden Werken auf sprachlicher, thematischer sowie inhaltlicher Ebene der Hybriditätskonzept erhellt. Somit erfolgt in dieser Hinsicht die Ausarbeitung beider Werke Bachmanns **-Malina** und **DFF-** unter heutigen Literatur-, Kulturtheorien, wie auch Theorien zu Interdiskursen und Prädiskursen in deren Überschneidung und Forderung nach neuen kulturellen und identären Zwischenräumen.

I. Zu den Rekurrenzen und theoretisch angewandten Analysemodellen

Die Dichte, Spezifität und Komplexität der beiden Werke Bachmanns setzen eine vielfältige Lektüre durch, die eine interdisziplinäre Untersuchung erfordern. Bereits in unserer Masterarbeit „*Die Entfremdungsproblematik und Selbstreflexion in Malina von Ingeborg Bachmann*“, haben wir uns mit den postmodernen, psychoanalytischen, feministischen literaturtheoretischen Analysemodellen auseinandergesetzt, die weiter in dieser Forschungsarbeit miteinbezogen werden, und von der Eigenschaft der Diskurse diktiert sind. Bei unserer komparatistischen Studie der beiden Werke Bachmanns werden wir unser Hauptaugenmerk auf die Raumtheorie, den *topographical turn*, der die kulturellen, interkulturellen und postkolonialen Ansätze und ihre Ansätze einer Verortung zutiefst prägt - inklusiv auch Aleida Assmanns Erinnerungs- und Gedächtnistheorie prägten - richten. Foucaults Diskurstheorie, Heterotopie und Machtbegriff stellen zentrale und unumgängliche theoretische Konzepte in unserem methodischen Spektrum dar.

1.1. Die Diskursanalyse als Untersuchungsmethode für literarische Texte

Bachmanns Werke sind sehr dicht und artikulieren unterschiedliche Diskurse, Ideologeme, Ideologien und verschiedene Weltanschauungen werden von diesen Diskursen getragen. Diskurse als Produkt der Gesellschaft und menschlichen Schaffens haben einen umkehrenden Einfluss auf die Gesellschaft und den Menschen, denn sie bestimmen, beeinflussen und produzieren Subjekte und tragen zur Strukturierung von Machtverhältnissen in der Gesellschaft bei. Deshalb sind Überlegungen zu einer Diskursanalyse- für die Bearbeitung der Werke **Malina** und **DFE**- wesentlich und unumgänglich, sogar notwendig.

Die Diskursanalyse taucht in unterschiedlichen Disziplinen bzw. Theorien auf, ist mit unterschiedlichen Funktionen versehen, deshalb ist sie anfangs keiner genauen Definition fällig.

Foucault hat in seinem Werk "Die Ordnung des Diskurses" seine Konzeption der Diskursanalyse präsentiert bzw. ausgeführt. Er bezeichnet es als Steinbruch, aus dem sich andere Wissenschaften/-ler einzelne Steine zu ihren Zwecken herausbrechen können, die alle Prädiskurse und Interdiskurse als ein Außen einschließen.³ Bevor wir weiter auf die Diskursanalyse in der Literatur eingehen, sollten wir uns mit dem foucaultschen Diskursbegriff auseinandersetzen.

Laut Foucault lässt sich der Diskursbegriff als Redeordnung verstehen, die sowohl diskursive Regeln, Ausschlussmechanismen als auch die Ausübung von Macht impliziert. Denn für ihn ist der Diskurs nicht nur, was zu einem Thema gesagt und gedacht wird, sondern er verfügt auch über Ausschlussmechanismen, die bestimmte Gedanken aus dem Diskurs verbannen. Diskurse sind nämlich mit Machtverhältnissen versehen und werden nach bestimmten Ordnungsstrukturen artikuliert, die bestimmen auf welcher Art und Weise man über Dinge, Themen usw. sprechen darf und was als Redensart für verboten oder geduldet gilt. In diesem Zusammenhang lässt sich der Diskurs nach Foucaults Auffassung wie folgt zusammenfassen:⁴

*Ein Diskurs ist ein Geflecht von Aussagen zu einem Thema, die in einer Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt nach Maßgabe bestimmter "Ordnungsstrukturen" gemacht werden. Diese Ordnungsstrukturen sind eine Art Instanz, die - oft unsichtbar, implizit- vorgibt, auf welche Art man in einer bestimmten Epoche in den Wissenschaften und in verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens über "die Dinge in der Welt" redet, reden kann und reden darf bzw. nicht reden darf.*⁵

Demzufolge ist das Nichtgesagte als Verbotenes oder Verschwiegenes, ein Aspekt des Diskursbegriffs. Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist, dass Diskurse keine monolithischen Gebilde sind, die nur eine einzige Sicht bzw. Ideologie in

³ Michel Foucault (1991): Die Ordnung des Diskurses, übersetzt aus dem Französischen von Walter Seitter, Original: L'ordre du discours. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.24.

⁴Vgl. Michel Foucault in: Sylvia Bendel Lacher (2015): Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr, S.14.

⁵Ebd. S.19.

dieser Welt vermitteln, auch in den totalitären Staaten existieren Gegendiskurse, in denen die herrschenden Ansichten und Ideologeme in Frage gestellt und mit Alternativen konfrontiert werden.⁶ So werden z.B. in den Werken Bachmanns unterschiedliche Diskurse artikuliert, Diskurse der Macht und ihre Strategien, Register und Hierarchisierung aber auch Gegendiskurse wie zum Beispiel wird parallel zum kolonialen Diskurs im Werk **DDF** der Gegendiskurs, der diese kolonialistische Macht kritisiert, artikuliert. Auch wird in dieser Hinsicht in Anlehnung an Luce Irigaray das Weibliche als Gegen-Diskurs -im Sinne eines grundsätzlich anderen Diskurs- zum männlichen Symbolischen wahrgenommen.⁷

Der Ausgangspunkt unserer Untersuchung ist die Diskursanalyse. Sie wird heutzutage -obwohl diese ursprünglich nicht der Textanalyse gedacht ist- an Texten angewandt, was zur Herausforderung wird, da Foucaults Diskursanalyse nicht nur für die Beschreibung und Deutung von literarischen Texten geeignet ist - ganz anders als die Hermeneutik und der Strukturalismus- sie bezieht sich vielmehr auf die Diskursinformation und ihre Diskursformationen, die den Diskursen zugrunde liegen und die Informationen über die geschichtlichen Verhältnisse und Gesellschaft, die diese Texte hervorgebracht haben und die gleichzeitig von ihnen geformt werden. Es geht ihr, um die diskursiven Bedingungen von Text und Aussagen, die diese letzten zu sinnvollen und funktionsfähigen Texten machen. Denn Diskurse behandeln, vehikeln und vermitteln gesellschaftlich-relevante Themen, die dem Text voraus gehen. Sie "manifestieren sich in Texten, aber gehen in ihre Reichweite über die Texte hinaus"⁸, auf das Außen.

⁶ Vgl. Michel Foucault in: Sylvia Bendel Lacher (2015): Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr, S.15. Siehe dazu auch: " Körper wird hier als hybrides und mediales Konstrukt der Ränder verstanden, an denen die Grenzen zwischen Täter und Opfer zwischen Macht und Ohnmacht derart durchlässig werden, dass sie sich auflösen." In: Alfonso De Toro (2002): Materialien zu einem Modell der Hybridität. In: Christof Hamann; Cornelia Sieber: Räume der Hybridität: postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim: Georg Olms Verlag, S.15-52, hier: S.45.

⁷ Vgl. Luce Irigaray in: Nicole Masanek (2005): Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, Würzburg: Königshausen& Neumann, S.38.

⁸ Vgl. Sylvia Bendel Lacher: Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, S.13. Siehe dazu auch: Arne Klawitter; Michael Ostheimer (2008): Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, S.163f.

Um die Diskursanalyse als Untersuchungsmethode auf die Literatur und Literaturwissenschaft zu übertagen und anzuwenden, sollte man sie vorerst eingrenzen bzw. der Literatur und Literaturwissenschaft passend definieren und dabei ihre Untersuchungsgegenstände bestimmen.

Laut Foucault ist die Literatur der Bereich, in dem tabuisierte Themen, ausgegrenzte Lebensweisen, oder in der Gesellschaft unrealisierte Möglichkeiten zum Ausdruck und Vorschau kommen. Er erklärt die Literatur als Gegendiskurs, wobei das "Subversive" der Literatur für Foucault sich nicht vordergründig auf das Thematische bezieht- und zwar, dass Literatur über Dinge und Sachen spricht, wie es kein anderer Diskurs wagt-, sondern auf das signifikative Funktionieren der Sprache.⁹ Literatur vermittelt und schafft Sinn und Raum auch für nicht Gesagtes. Literatur ist dieser dritte Raum fürs Nicht-Gewordene.

In seinem Frühwerk sieht Foucault in der Literatur eine Art Heterotopie, einen Ort, wo das Andere in den Diskurs hereinbricht, wo das vorher Ungedachte neben das Gewöhnliche treten kann und unsere Denkkordnung erschüttert. In diesem Zusammenhang hat Foucault das Konzept der Literatur als "Gegendiskurs" entworfen.¹⁰

Das literarische Werk artikuliert ein Geflecht bzw. Ensemble unterschiedlicher Diskurse, da Diskurse sich in Texten manifestieren aber auch ein Diskurs über das Außen, das Leere, das nicht-verbale erfassen kann, das die Entstehung dieser Diskurse bedingt und ordnet und den Foucault als Nicht-Diskurs bezeichnet.

Foucault versucht in seinem Anliegen, das strukturalistische Denken- die Konzeption des Diskurses als ein System von Zeichen und Signifikation- zu überwinden. Er bemüht sich- anders als die Strukturalisten, die die Prozesse und Mechanismen der Bedeutungskonstruktion untersuchen- um die Untersuchung der Unterbrechung des Sinns und versucht dabei die Sinn-Suspension zu re-/konstruieren, die damit das Andere umgehend zum Ausdruck bringt. „Für Foucault ist der Diskurs mehr als ein System von Zeichen. Mit der Diskursanalyse versucht er dieses "Mehr " zu ergründen.“¹¹

⁹ Vgl. Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen, S.164f.

¹⁰ Ebd., S.164f.

¹¹ Ebd., S. 171.

Damit die Diskursanalyse bei der Untersuchung von literarischen Texten auf fruchtbaren Boden fällt, wurden ihr unterschiedliche Untersuchungsgegenstände und Problematisierungen zugesprochen.

Die Diskursanalyse befasst sich mit den Bedingungen der Entstehung von Diskursen und Gegendiskursen und wie diese in den Texten erscheinen, aber auch mit der Frage, wie kommt es, dass aus einer bestimmten Textmenge ein literarischer Diskurs entsteht und unter welchen Bedingungen Texte als Literatur aufgefasst werden.¹²

Ergänzend dazu, befasst sich die Diskursanalyse mit der Untersuchung von Textmengen, die sich gegen ein Denken, die Ideologie einer bestimmten Epoche vorherrschender Prinzipien setzen und diese in Frage stellen. In diesem Fall sprechen wir von Gegendiskursen bzw. von einer Art diskursiver Überschreitung, die in diesen Texten artikuliert werden.¹³ Diese Texte passen sich dem abendländischen Denk- und Ordnungssystem nicht an, eher "entwerfen sie ihre eigenen Regeln selbst, schaffen neue Inhalte und regen Denk-Experimente als ihre Eigengesetzlichkeit an"¹⁴, um Widerstand gegen eine bestehende Ordnung oder Macht zu leisten, was beide Werke Bachmanns kennzeichnet, da Bachmann sich eine neue Sprache, ein Denken als Artikulation verschafft, mit dem Ziel aus der Rekonstruierten eine neue Wirklichkeit zu konstruieren.

Die Diskursanalyse sucht nach der Leere, dem Anderen, dem nicht-signifikativen Sein der Sprache. Es geht ihr um sprachliche Figurationen, die in der Anwesenheit und Präsenz der Sprache, ein Moment ihres Nicht-Bedeutens oder Abwesenheit indizieren. Dieses semantische Spiel mit der Leere und dieser Sinnentzug ist von Bedeutung, um ausgegrenzte und tabuisierte Themen zu behandeln und sie als Gegendiskurs und Widerspruch zum vorherrschenden autoritären Diskurs entgegenzusetzen. Dieses nicht-signifikative Sein der Sprache weist auf einen nicht ausdrücklichen, gewordenen, diskursiven Außen bzw. auf einen Nicht-Diskurs hin, mittels Fehlenden und Untersagtes artikuliert

¹² Vgl. Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen, S. 176.

¹³ Vgl. Ebd. S.176.

¹⁴ Ebd.

wird, deshalb versteht Foucault die Literatur als Diskurs über einen Nicht-Diskurs.¹⁵ Die literarische Sprache:

*zieht ihre Kraft nicht mehr aus dem Reichtum ihrer sprachlichen Bilder und ihrer Bedeutungsmöglichkeiten; sie transformiert und verschiebt ihre sprachlichen Bilder und eröffnet einen Zwischenraum zwischen ihnen, der seine Leere (die Leere der Sprache) ausstellt.*¹⁶

Im **Werk Malina** ist der Kasten mit den unvollendeten Briefen- dessen Versteck ihr im dritten Kapitel *Von letzten Dingen* zum Verhängnis wird- eine Leere markiert; in dieser Leere, die jedoch durch die Metamorphose des Verschwindens und Erscheinens entsteht, lässt sich wieder Sinn rekonstruieren. Auch das **Werk DFF**, wo in dem Tempel der Königin Hatschepsut¹⁷, jedes Zeichen und Gesicht von ihr auf den Wänden getilgt worden ist, ist in dieser Leere ihre Präsenz suggeriert, bzw. ihre Absenz in Präsenz umgekehrt, so ist in dieser Hinsicht im Gesagten Ungesagtes und im Sein das Nicht-Sein bzw. Nicht-Gewordenes abzulesen. (Vgl. **DFF** S. 109).

Ein weiterer Untersuchungsgegenstand wäre die sprachliche Wiederholung, die nach Foucault als Selbstrepräsentation der Sprache in der literarischen Rede fungiert. Diese Selbstrepräsentation kann verschiedene Formen annehmen. Die Sprache im literarischen Werk ist doppeldeutig und selbstreflexiv; sie bespricht sich selbst bzw. den literarischen Werdegang und die schriftstellerische Tätigkeit.

*Foucault deutet also die sprachlichen Wiederholungen als Selbstrepräsentation der Sprache in der literarischen Rede, wobei diese Selbstrepräsentation verschiedene Formen annehmen kann: Spiegelung des Werkes in der Erzählung, imaginäre Einschübe, Spiegelreflexion des Todes, die Bestreitung der eigenen Existenz der Literatur usw. „Selbst wenn die Verdoppelung der Sprache verborgen bleibt, so ist sie doch konstitutiv für ihr Sein als Werk, und die Zeichen, die davon erscheinen können, muss man als ontologische Hinweise lesen“*¹⁸.

¹⁵ Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen, S.176.

¹⁶ Arne Klawitter: Diskursanalyse als Untersuchungsmethode für literarische Texte. Foucaults Konzeption moderner Literatur. In: <http://www.johannes-angermuller.net/deutsch/ADFA/klawitter.pdf>, Zugang: 15.01.2019, S.8.

¹⁷ Die Königin Hatschepsut: regierte 1479-1458 v. Chr., war die erste weibliche Herrscherin des alten Ägyptens, die als Mann mit der vollen Macht eines Pharaos regierte. Ihr Name bedeutet „Die erste der vornehmen Frauen“ oder „Sie ist die erste der vornehmen Frauen“. Siehe World History Encyclopedia. In: <https://www.worldhistory.org/trans/de/1-743/hatschepsut/>, Zugang: 10.03.2021.

¹⁸ Arne Klawitter: Diskursanalyse als Untersuchungsmethode für literarische Texte. Foucaults Konzeption moderner Literatur, S.3.

Der literarische Text ist beladen von Indikatoren der Selbstrepräsentation von Sprache; es sind die sogenannten selbstreflexiven Stellen, die an den modernen und postmodernen Diskurs erinnern.¹⁹ In den Werken Bachmanns ist die Besprechung des Werkes in der Erzählung vorhanden; so wird im Werk **Malina** der Schreibprozess thematisiert, indem die weibliche Ich-Erzählfigur über ihre schwierige Tätigkeit als Schriftstellerin berichtet und sich darum bemüht, ein Buch zu schreiben, das voller Hoffnung sein soll, wo es ihr aber zum Schluss nicht gelingt und das Buch wird stattdessen zum „[Ein]Buch über die Hölle“ (**Malina** S.176). Es markiert ein Versagen, den Tod ihrer schriftstellerischen Tätigkeit, die hier doppelt, d.h. vertikal erzähltechnisch funktioniert. Auch die Vorrede des Werks **DFE** ist als Repräsentation der Sprache zu betrachten, denn sie bespricht mit uns Leser ihre Tätigkeit und Vorgehensweise als Autorschaft.

1.2 Foucaults Machtbegriff

Laut Foucault löst sich die neue Machtkonzeption von der marxistischen und klassischen Überlegung ab. Sie ist in neuer Sicht als ein Bündel von Beziehungen, als Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen zu verstehen, die sich vom Primat und der Privilegierung der Regel und des Verbots abgrenzen.²⁰

Die Macht ist nach Foucaults Überlegungen nicht in Institutionen und in staatlichen Apparaten zu lokalisieren, eher verankern sich diese Machtverhältnisse in den Verhaltensweisen, in den Körpern der Individuen.

Körper wird hier als hybrides und mediales Konstrukt der Ränder verstanden, an denen die Grenzen zwischen Täter und Opfer wie zwischen Macht und Ohnmacht derart durchlässig werden, dass sie sich auflösen. In diesem Bereich werden Themen wie Repression, Ausschluss und Unterdrückung, die Konfrontation zwischen Begehren und Strafen, zwischen den Dispositiven der Sexualität und Macht, zwischen einer symbolischen und einer imaginären Ordnung behandelt.²¹

¹⁹ Vgl. Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen, S.173f.

²⁰ Vgl. "Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über". In: Michel Foucault (2005 Aufl.): Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert, François Ewald u. a. Übersetzt von Reiner Ansén, Michael Bischoff u. a. Auswahl und Nachwort von Thomas Lemke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 126-136, hier S.132.

²¹ Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.45.

Folglich erweist sich keine binäre Einteilung in Herrschende und Beherrschte, denn die Machtverhältnisse gehen durch alle Kräfte hindurch. Differenziert formuliert werden diese Machtverhältnisse nicht von außen oder von einer bestimmten Institution aufgezwungen, sondern stammen von Innen und sogar von Unten, da diese Machtverhältnisse in den Produktionsapparaten, in Familien und in den einzelnen Gruppen erzeugt werden.²² Diese Kartographie erklärt die Beschaffenheit der Macht als omnipräsent, da sie von jedem von uns ausgeübt wird und sie überall zu finden ist.²³

Unter Macht wird im Anschluss an Foucault die "Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen [verstanden], die ein Gebiet bevölkern und organisieren" bzw. ein "Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt". Macht kommt also nicht von oben, von Regierungen, Institutionen oder Staaten oder aus einem simplen Binarismus, resultierend aus Herrschenden und Beherrschten, sondern von unten, aus kleinsten Organisationen wie die Familie, der Freundes- und Kollegenkreis und entfaltet sich durch alle Institutionen hinweg nach oben.²⁴

Diese Art von Macht-Konzeption ist in den Werken Bachmanns präsent wie im Werk **DFE**, wo das familiäre Ehe-Verhältnis zwischen Franza und Jordan seitens Martin - Franzas Bruder - als faschistisch betrachtet wird.

Er wußte ja wohl, daß ich eines Tags daraufkommen müsse, worauf hätte er denn warten sollen, auf meinen Tod, da ich so gesund war und soviel jünger als er, also so kann er nicht gerechnet haben, doch wohl umgekehrt, dann hätte ich eines Tags, in zehn oder zwanzig Jahren, beim Ordnen seiner Arbeiten, mit seinen Assistenten diese Aufzeichnungen gefunden. Dann wollte er also das, daß mir zwei oder dreißig Jahre Zusammenleben in Trümmer gehen, in solch einem Moment. Das wollte er. Verstehst du. Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten; nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht. Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen, natürlich, warum redet man davon nur, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen geht. (DFE S.74)

²² Vgl. Hans-Herbert Kögler (1994): Michel Foucault. Stuttgart und Weimar: Metzler, S.94f.

²³ Siehe dazu: "Macht kommt also nicht von oben, von Regierungen, Institutionen oder Staaten oder aus einem simplen Binarismus, resultierend aus Herrschenden und Beherrschten, sondern von unten, aus kleinsten Organisationen wie der Familie, dem Freundes- und Kollegenkreis und entfaltet sich durch alle Institutionen hinweg nach oben. [...]Macht ist demnach ein serieller, nomadischer und rhizomatischer Prozess, damit hochgradig hybrid und von unterschiedlichen Medien durchsetzt." In: Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.45.

²⁴ Ebd. S.45.

Mit dieser Textpassage deutet Bachmann daraufhin, dass die Machtverhältnisse bereits in unserem engsten und intimsten Umfeld fällig sind, was in Einklang mit der oben erwähnten Aussage steht.

Auch in der Vorrede zum Werk **DFF** setzt sich Bachmann mit der Thematik des Verbrechens auseinander und betrachtet das Innere wie familiäre und soziale Beziehungen als Ursprung dieser Macht bzw. dieses Verbrechens. Sie umschreibt die Erscheinungsform von Verbrechen mit dem Unsichtbaren oder Alltäglichen, auch mit unscheinbarer und subtiler Gewalt in den engsten, privaten und inneren Verhältnissen, die von den äußeren Schauplätzen überdeckt und verschwiegen werden.

Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder unter uns [...]Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unsere Umgebung, in unsrer Nachbarschaft begangen werden.[...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren- dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor der Bestialität erzittern.[...]Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt [sic!]. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt. (DFF S.8f)

Foucault setzt sich mit dem Verhältnis zwischen Disziplinarbereichen und dem Individuum als Konzept, das zwar im 17 und 18 Jhd. geschaffen wurde, jedoch hebt er die Ambivalenz, die zwischen dieser scheinbar gesellschaftlichen Emanzipation und einer Reihe von Code der Disziplinarindividualität und Formalisierung des Individuellen innerhalb von Machtbeziehungen hervor. Er beschäftigt sich in seinem Gesamtwerk mit Disziplinarsystemen. Ein wesentlicher Punkt sollte berücksichtigt werden, und zwar, dass die Macht und die Disziplin nicht bloß negativ und einschränkend wirken, sondern dabei werden: "Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert; man muß sie als ein produktives Netz auffassen, das den ganzen

sozialen Körper überzieht"²⁵. "Machtbeziehungen sind vor allem produktiv und nicht reduzierbar auf das Gesetz der Untersagung bzw. ihnen wird keine Unterdrückungsfunktion zugesprochen."²⁶

Macht ist produktiv und beweglich, fordert generisch Widerstand und eine Gegenbewegung heraus. So ist Foucault der Meinung, dass Macht Widerstand bedingt und auslöst, dieser besteht jedoch immer in einer absoluten Gleichzeitigkeit und Koexistenz zur bekämpften Macht.²⁷ Die weiblichen Protagonisten in den Werken Bachmanns leisten Widerstand gegen die vorherrschende Macht, in Form von Schweigen, Sprachstörungen, Krankheit usw.

*Seit seiner Abhandlung über "Die Geburt des Gefängnis" ist für Foucault klar, dass die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); dass Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; dass es keine Machtbeziehungen gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, dass nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.*²⁸

Foucault erklärt diese Machtverhältnisse als Kampf um die Wahrheit²⁹ und Krieg um die Herrschaft, er bestätigt die ewige Existenz und Fortsetzung des Kriegs, "Es ist immer Krieg, Hier ist immer Gewalt, Hier ist immer Kampf, Es ist der ewige Krieg" (**Malina** S.235) auch wenn heutzutage für diesen Krieg andere Mitteln verwendet werden, bzw. dieser eine andere Form einnimmt. Der gegenwärtige Krieg ist nicht als reale und historische Schlacht im engen Sinn zu verstehen, sondern er spielt sich in auf diskursiver und institutioneller Ebene ab. Die heutigen Kriege und Verbrechen verlangen Geist: "dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt" bzw. in Wissensbereichen, die sich immer erneuern (**DDF** S.8). Dieser ewige Krieg ist

²⁵ Michel Foucault (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, S.35.

²⁶ Michel Foucault (2017 Aufl. 20): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 247 und S. 249ff. Siehe dazu auch: Sylvia Bendel Lacher: Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, S.87.

²⁷ Vgl. Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, S.195.

²⁸ Sylvia Bendel Lacher: Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, S. 20.

²⁹ Es besteht immer ein Zwang und Wille zur Wahrheit in ihrer Einheit; Der Wille zum Wissen und zur Wahrheit ist immer mit der Macht durchtränkt. Vgl. Michel Foucault: Diskurs als kulturelle Macht. In: Wolfgang Müller-Funk (2006): Kulturtheorie. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH, S.184-212, hier: S.199.

auch in uns, denn in uns gibt es immer etwas, das gegen etwas kämpft. Diese Überlegung: "Das Individuum ist als Effekt und Objekt von Macht, als Effekt und Objekt von Wissen" ³⁰ illustriert sich z.B. in dieser kriegesischen Auseinandersetzung zwischen Malina - dem Alter Ego der weiblichen Ich-Figur - und der weiblichen Ich-Figur und referiert auf den ständigen Kampf zwischen Vernunft vs. Begehren.

Ein wesentlicher Aspekt ist unter diesem Macht-Begriff zu erwähnen, und zwar werden in den beiden Werken Bachmanns die Disziplinarmacht und Strafgewalt als Machttechniken motivisch aufgegriffen. Foucault spricht in seinem Werk "Überwachen und Strafen" über die Entwicklung der Strafmethoden bzw. der Strafgewalt; er zeigt in seinem Werk den Übergang von der Bestrafung als Schauspiel und Zurschaustellung, gefolgt vom Verschwinden der Marter bis hin zur Gründung des Gefängnisses und der Dressur des Individuums bzw. des Körpers, denn "das Wesentliche der Strafe, besteht nicht in der Bestrafung, sondern in dem Versuch zu bessern, zu erziehen und zu heilen."³¹ Diese sind aber auch für den Fall in diesen Wissenschaften, Wissensbereichen und dem ihnen begleitenden Ausbau der Disziplinarmechanismen und -systemen in der Medizin, Strafanstalt und im Gefängnis repräsentativ. Auch wenn die Straftat des Täters die Todesstrafe bedingt, sollte der "Tod auf ein augenblickliches Ereignis reduziert" ³² und nicht mehr "durch kalkulierte Unterbrechungen verzögert"³³ werden. Wie Foucault die Strafe referiert:

*Es ist zu zeigen, dass die Strafmaßnahmen nicht einfach »negative« Mechanismen sind, die einschränken, verhindern, ausschließen, unterdrücken; sondern daß sie an der Reihe positiver und nutzbringender Effekte geknüpft sind, welche sie befördern.*³⁴

Nachdem die Seele auf die Bühne der Justiz tritt und der Körper immer mehr an Gewichtigkeit erlangt, wird er zum Objekt und Fall dieser Macht, er wird

³⁰ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.247.

³¹ Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.17.

³² Ebd.S.21.

³³ Ebd. S.19f.

³⁴ Ebd. S.35.

dressiert, domestiziert und diszipliniert. Der Körper wird zu einer ausnutzbaren Kraft, wenn er sowohl produktiver und unterwerfener Körper ist.

Aber der Körper steht auch unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, zwingen ihn zu arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.³⁵

Was Bachmanns Konzeption bestätigt, so wird -im Werk **Malina** -die Strafgewalt von der Vater-Figur - der unterschiedliche gesellschaftliche Rollen einnimmt und somit eine autoritäre Instanz darstellt im zweiten Kapitel "Der dritte Mann" vorgeführt und ausgeübt. Dazu wird im Werk **DFE** die Figur Franza Opfer der Disziplinarmacht, die im Grunde nicht anders ist als eine Strafgewalt und Kontrolle, wobei diese Letzte- im Vergleich zur Disziplinarmacht, die auf die Seele und den Geist gerichtet ist-mehr auf den Leib und Körper bezogen ist. Franza wird von ihrem Ehemann domestiziert, kolonisiert, überwacht und im Rahmen des erlaubten zum Fall gemacht. Dabei sieht sie das Verhalten ihres Ehemannes nicht anders als den eines Kolonisators, einer hegemonialen Herrschaft und eines NZ-Regimes, deshalb ihre Identifikation mit dem Kolonisierten Volk "Ich bin eine Papua[...]" (**Der Fall Franza** S.85) und der Jude. Im Werk **DFE** wird die Entwicklung der Disziplinarmacht dargestellt, die trotz ihrer Diskretion und ihrer subtilen, geräuschlosen und prunklosen Schmerzen, als Verbrechen zu betrachten ist, das an der Seele rührt und nicht am Körper.³⁶ So ist in den beiden Fällen das Individuum von diesen Machtverhältnissen besetzt, dressiert und kolonisiert. Diese Disziplinar- und Strafmechanismen haben keine nutzbringende Funktion,³⁷ sondern gelten als repressive Sanktionen bzw. als ein starres Gewaltverhältnis, durch das der Mensch versklavt und in Ketten gelegt wird und seine Freiheit und Subjektivität wird ihm geraubt. An den Traumszenen und dem faschistischen Ehe-Verhältnis werden die unterschiedlichsten Martern, Bestrafungen, körperliche Gewaltausübungen, Disziplinen und Verbote vorgeführt. In beiden Werken werden Todesarten vorgeführt, der Tod dauert nicht einen Augenblick, sondern

³⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.37.

³⁶ Vgl. Ebd., S.15.

³⁷ Das Nutzen liegt in der Durchsetzung der männlichen, patriarchalischen Macht. Siehe dazu: Ebd., S.35.

wird verzögert durch "kalkulierte Unterbrechungen durch sukzessive Attacken vervielfältigt"³⁸, bis man als Opfer- wegen des unerträglichen Schmerzes- den Tod ersehnt und erbettelt.

*Diese Unterwerfung wird aber nicht allein durch Instrumente der Gewalt oder der Ideologie erreicht; sie kann sehr wohl direkt und physisch sein, Kraft gegen Kraft ausspielen, materielle Elemente einbeziehen und gleichwohl auf Gewaltsamkeit verzichten; sie kann kalkuliert, organisiert, technisch durchdacht, subtil sein, weder Waffen noch Terror gebrauchen und gleichwohl physischer Natur sein.*³⁹

Bachmann, verwandt mit Foucaults Überlegungen, kritisiert die Macht als eine, die weder Gewalt noch Freiheit gänzlich ausschließt- den Missbrauch der Macht seitens herrschender, autoritärer Machtinstanzen- die ihre Macht in unerlaubter Weise für eigennützige Zwecke gebrauchen, indem sie den Körper, mittels unterschiedlicher Mittel- die Leib und Seele angehen- eigenen Interessen verformen, anpassen und kritisieren. Bachmann versucht, aus dieser herrschenden Macht- und Wissensbeziehung auszutreten, um männliche Vorurteile in einer abendländischen Denkweise zu überwinden, aber auch diesen parasitären Herrschaftswahn - wie Kolonisation, Weltherrschaft - denen viele Ethnien zu Opfer fallen, anzufechten.

Bachmann als "spezifische Intellektuelle" ⁴⁰ schließt sich Foucault an und versucht Instrumente für den Widerstand gegen diese Normierung und Normalisierung zu liefern z.B. die Normalisierung von Tötungshandlung, was sie ironisch in ihrem Werk **DF** abringt.

Diese Widerstandsleistung zeigt sich in einem bestimmten Register der Sprache, Der Krankheit auch des Denkens in Form von Hysterie, Krankheit, Schweigen, Ohnmacht, Wahnsinn, Erinnerungsstörung und Sprachstörung. Der weibliche Körper zeigt sich widerständig gegenüber den Zwängen und Einpflanzungen der Macht, die ihn "fabriziert" haben und zeigt eine Art Entweichung, durch die sie

³⁸ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.19ff.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, S.45.

diesen Machtbeziehungen zu entgehen versucht. Bachmann registriert hier drei Systeme die Sprache, das Denken und die Pharmaka.

Mit dieser Schreibweise, diesem Katalog führt Bachmann Foucaults Auffassung weiter aus und plädiert für ein neues Recht, das von diesen Disziplinen der Normierung befreit ist, dadurch, dass sie sie klassifiziert, ein Recht, das für die Akzeptanz des Anderen steht, der im Laufe der Zeit sich immer wieder verändern kann, da jedes Ich sich verwandelt.⁴¹ Sie plädiert für ein Recht, das auf keine theoretische Legitimation basiert, sondern nach Praxis, dem Fall urteilt und laut Roland Barthes nur an einen gesunden Menschenverstand appelliert.⁴²

1. 3. Zu den *Inter-Cultural Studies* und der Subjektproblematik

Da die Geschlechterdifferenz, das Postkoloniale Analysemodell, mit den daran anknüpfenden imperialistischen und kolonialistischen Diskursen, aber auch die Identitätsproblematik Teil und Wege unserer Untersuchungen sind, setzt sich die weitere Auseinandersetzung mit den Cultural als auch Inter-Cultural Studies zur Notwendigkeit durch.

Cultural Studies sind im akademischen Feld interdisziplinär, und werden besonders in den Medien-, Kommunikations- und Literaturwissenschaften zur Notwendigkeit. Das Interesse an kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, das besonders in den letzten Jahren und vor allem in den Sozial- und Geisteswissenschaften einen Aufschwung erfahren hat, lässt sich mit dem Ausdruck *cultural turn* bzw. kulturelle Wende auffassen.

Cultural Studies sind jedoch nicht als eine spezifische Wissenschaft zu konzidieren, die auf festem Boden stehen, denn diese bedienen sich bei der

⁴¹ Vgl. Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, S.60 und S.95.

⁴² Roland Barthes (1964): Mythen des Alltags. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.146. Vgl. auch Walter Benjamin (1999): Zur Kritik der Gewalt (1920-1921). In: Walter Benjamin: Gesammelte Schrift, vol. II. 1 hrsg. von R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.179-204.

Definition ihrer eigenen Gegenstände noch immer anderen methodischen Ansätzen aus anderen Disziplinen.⁴³

Ausgangspunkt dieser Studie ist die Komplexität eines dynamischen Kulturbegriffs⁴⁴, der unterschiedlich aufgegriffen wird. Cultural Studies beschreiben, wie das alltägliche Leben von Menschen durch und mit Kultur definiert wird, sie beschäftigen sich mit der Analyse von kulturellen Praktiken, und fragen dazu nach den Machtverhältnissen, denen diese Praktiken unterliegen. Es knüpfen sich daran noch andere Fragen zur Art und Weise dieser kulturellen Praktiken, wie zur Beschaffenheit eines Lebens der Menschen und dessen Beeinflussung und Veränderbarkeit

Da (Post-)Kolonialismus, Identitätsproblematik (Rassismen, Nationalsozialismen, Ethnizitäten, Migration) und Gender issues (wie z.B. Geschlechterverhältnisse und Sexualität) zu ihren Forschungsfeldern gehören, half die feministische Kritik gemeinsam mit den Einflüssen von Psychoanalyse und Poststrukturalismus einen neuen Schwerpunkt der Cultural Studies im Bereich der Identitäts-, Subjektivitäts- und Geschlechterkonstruktion über und durch Kultur zu setzen.⁴⁵

Das Verständnis von Kultur als Text im amerikanischen Wissenschaftsdiskurs stellt in den 80 Jahren einen wichtigen Grund für den großen Erfolg der Cultural Studies, diese beschäftigen sich mit der Untersuchung unterschiedlicher Arten von Medien-, Jugend- und Popkultur. Darunter sind Sportarten, Musik, Celebrities wie z.B. das Phänomen Madonna, Prinzessin Diana (Popkulturelle Phänomene), Fernsehen, Videos und Shopping.⁴⁶

Den Cultural Studies geht es auch darum, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse und die Konflikte in einem konkreten gesellschaftlichen Umfeld zu verorten.

⁴³ Vgl. Christina Lutter; Markus Reisenleitner (2008): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Erhard Löcker GesmbH, S.12f.

⁴⁴ "Kultur lässt sich nicht definitorisch festschreiben", Siehe: Ebd. S.14. Siehe auch: Michael Hofmann (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, S. 10.

⁴⁵ Vgl. Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.14 und S.37.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S.44f.

Dabei sollte die Gesellschaft nicht auf Diskurse reduziert werden, "sondern zeigen, dass die Welt, wie wir sie wahrnehmen, nicht an sich und »natürlich« vorgegeben existiert, sondern sozial und kulturell konstruiert und daher auch veränderbar ist."⁴⁷

Den US-amerikanischen Cultural Studies geht es um die Fragen nach der Konstruktion von «Rasse» und «Geschlecht» in den Medien und ihrer Wirkung auf soziale Normen, Verhaltensweisen und die Konstruktion von Identität. In den 70er Jahren und nach Stuart Halls Erstellung eines encoding/decoding Modells, des Lesens von Symbolen, Bedeutungen, Strategien und Ideologien in Massenmedien, drängt sich nun immer mehr die Frage auf, wie es zur Produktion von Bedeutung in den Medien kommt und wie diese kodierten Bedeutungen, die von Texten getragen werden, seitens einer Leserschaft, Zuhörerschaft bzw. Individuen decodiert und interpretiert werden.⁴⁸

Aufgrund der Multikulturalität der Vereinigten Staaten von Amerika – wie der kulturellen Vielfalt und multikulturellen Gesellschaft - kam es in den 1970er zur Etablierung des Lehr- und Forschungsgebiets der Intercultural Studies. Bei einer interkulturellen Begegnung kommt es zum Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Entitäten mit festen Eigenschaften, die zur Abgrenzung gegenüber anderen Kulturen aktualisiert werden. Es lässt sich jedoch herausstellen, dass diese Abgrenzung nicht durchgeführt werden kann, eher kommt zu einer Summierung dieser Eigenschaften und so lässt sich die kulturelle Identität einer Gesellschaft bzw. eines Individuums nicht mehr als starr, sondern eher dynamisch wahrnehmen. Dieses Konzept der Interkulturalität wird von einer interkulturellen Literaturwissenschaft behandelt, die die kulturelle Identität als provisorisch und als ein zeitweiliges Ereignis eines nicht abschließbaren Prozesses darstellt.⁴⁹

Interkulturelle Literaturwissenschaft denkt Kultur demgegenüber nicht als fest umgrenzte Entität, sondern geht von den Interaktionsprozessen aus, bei denen die kulturellen Differenzen zwischen eben diesen Werten, Sitten, Gebräuchen

⁴⁷ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.45.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S.43f.

⁴⁹ Vgl. Michael Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft Eine Einführung, S.11.

und Praktiken als kulturkonstitutiv verhandelt wird. [...] Interkulturalität meint also nicht Interaktion zwischen Kulturen im Sinne eines Austauschs je kulturell Eigenem, sondern zielt auf ein intermediäres Feld, das sich im Austausch der Kulturen als Gebiet eines neuen Wissens herausbildet und erst dadurch wechselseitige Differenzidentifikation ermöglicht."⁵⁰

Hierbei wird die Differenz nicht im Sinne des Anderen, der immer durch seine Negativität definiert wird, betrachtet, sondern eher als Medium, der diese interkulturelle Begegnung zwischen Völkern oder Gemeinschaften in bestimmten Praktiken ermöglicht. Desgleichen wird diese kulturelle Differenz als Resultat eines interkulturellen Austauschs wahrgenommen bzw. diese Differenz konstituiert sich innerhalb der interkulturellen Begegnung.

Mit diesem Konzept der Interkulturalität plädiert man für einen Zwischenraum, in dem feste Grenzen verschwinden, so kommt es zur "Auflösung und Neuschaffung von Grenzziehungen, Macht- und Gewaltverhältnissen und Geschlechterrollen."⁵¹

*So wird mit dem Begriff Interkulturalität eine Grenzüberschreitung in den Blick genommen, bei der weder ein wie auch immer gefasstes Innerhalb oder Außerhalb der Grenze noch die Grenze zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand, sondern das Inter selbst.*⁵²

Dieses Phänomen der Interkulturalität lässt sich in der Literatur bzw. in literarischen Texten manifestieren, wo diese Texte nicht nur als Gegenstand einer Interkulturalität darstellen, sondern der Prozess an sich kritisch reflektiert wird und sich an der Mehrcodierung, Vieldeutigkeit, Ambiguität, Ambivalenz, aber auch an der Mehrsprachigkeit, Intertextualität und Patchwork-Struktur der Texte aufgreifen lässt. Diesem Phänomen der Interkulturalität fallen auch andere Konzepte heraus, darunter Konzepte des dritten Raums, der Heterotopie und Hybridität, die in den literarischen Texten aufgesucht und analysiert werden; Themen einer Zivilisations- und Kulturkritik sind in diesem Zusammenhang mit einzubeziehen. (Siehe Kapitel 2 dieser Arbeit, der sich dem Hybriditätskonzept und der Grenzüberschreitung widmet.)

⁵⁰ Ortrud Gutjahr (2002): Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur. In: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Hrsg. v. Claudia Benthien und Hans Rudolf Verlten, Reinbek. b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002, S. 345-369, hier S.353.

⁵¹ Michael Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung, S.12.

⁵² Ortrud Gutjahr: Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur, S.353.

In dem Sinne wird die Literatur nicht nur als Medium der Repräsentation und Wiedergabe von Kultur aufgegriffen, sondern sie übernimmt die kulturelle Selbstreflexion, die ihr einen besonderen Stellenwert verleiht. z.B. bieten die Werke Bachmanns und besonders das Werk **DFB** Reflexionsräume, die Möglichkeiten der Reflexion über einen adäquaten Umgang mit Fremden anbietet, indem sich die Protagonistin Franza als Weiße in der Wüste Ägyptens mit den Einheimischen zu identifizieren weiß.

1.3.1 Identitäts- und Differenzkonzepte

Heutzutage rückt die Problematik einer Identitätsbestimmung immer mehr in den Mittelpunkt heran. Diese hat besonders in der psychoanalytischen und feministischen Kulturforschung an Bedeutung gewonnen. Fragen zur Konstruktion von individuellen, kollektiven Identitäten aber auch Kategorien - wie Ethnizität, Rasse, Religion und Nation- und soziale Klasse, Gender, Sexualität und Alter erlangen mehr an Wichtigkeit. Die Verbindung von subjektiver Erfahrung der Welt und dem historischen, sozialen und kulturellen Umfeld, das zwischen Individuen und Gesellschaft entsteht, bestimmt und formt die Identität. Diese Identitätsbestimmung erfährt jedoch aufgrund der Globalisierung und Mobilität der Individuen ein Dilemma, dazu gehören Migration, Massenmedien und technischer Fortschritt. Es treten unterschiedlich Gesellschaften aufeinander, so kommt es zu einer religiösen, wirtschaftlichen, technologischen und kulturellen Grenzüberschreitung und diese Pluralität in den Begegnungsvarianten von unterschiedlichen Gesellschaften erschwert somit den Prozess einer Identitätsbestimmung.⁵³

Die Identitätskonstruktion ist ein kulturell bestimmter Prozess - denn Identität entsteht in und durch Kultur - der dazu führt, dass sich Individuen mit anderen identifizieren können; diese erfordern Klassifikationen und Repräsentationen, die unter Machtverhältnissen entstehen. Es geht nämlich um die Frage, "wer die Macht hat, zu definieren, wer eingeschlossen und wer ausgeschlossen ist, wer aus

⁵³ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.90.

welchen Gründen zu einer Gruppe gehört und wer nicht." ⁵⁴ Durch diese Begegnung von Gesellschaften geht man davon aus, dass Identitäten zwar einen gewissen Kern haben bzw. einen gemeinsamen Ursprung, gemeinsame Eigenschaften und Erfahrungsstrukturen besitzen, die eine gewisse Gruppenzugehörigkeit bestimmen und ermöglichen, diese können jedoch aufgrund interkultureller Begegnung, sozialer und historischer Erfahrungen nicht einheitlich, sondern fragmentiert und gebrochen sein .

*Identitäten sind niemals einheitlich, sondern fragmentiert und gebrochen. Sie sind nie singulär, sondern immer vielfältig, und wirken entlang und über verschiedene, einander überschneidende und miteinander in Wechselwirkung und in Widerspruch stehende Diskurse, Praktiken und Positionen. Sie sind jeweils historisch spezifisch und ständigen historischen Veränderungen unterworfen.*⁵⁵

Laut Michel Foucaults Diskursbegriff bilden sich Identitäten "innerhalb von Diskursen und werden durch sie konstruiert" ⁵⁶ . Diskurse entstehen "an bestimmten Orten und Institutionen, durch bestimmte diskursive Formationen, Praktiken und Artikulationsstrategien, die Wissen, Bedeutung und Sinn produzieren."⁵⁷ Diese Diskurse unterliegen der Macht, die bestimmt, was gesagt werden kann und muss und was nicht.⁵⁸ Da Identitäten innerhalb und durch Diskurse entstehen, liegt ihnen und ihren Klassifikationssystemen - die sowohl die Differenz als auch den Ausschluss markieren - auch Macht zugrunde; Dabei ist die Kategorie der Differenz zu berücksichtigen, denn die Konstruktion von Identitäten entsteht durch die Differenz und die Beziehung zum Anderen. ⁵⁹ Diese Differenz ermöglicht das Entstehen von herrschenden sozialen Gruppen, aber auch marginalisierten, ausgeschlossenen und unterdrückten sozialen Gruppen, die sich dem Untersuchungsgegenstand der antirassistischen und feministischen Bewegung unterziehen.

Soziale Gruppen werden ihrerseits sowohl durch die Beziehung zwischen ihren Mitgliedern konstituiert als auch durch die Unterschiede zu anderen Gruppen

⁵⁴ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.92.

⁵⁵ Ebd., S.93.

⁵⁶ Ebd., S.94.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

bzw. sozialen Akteuren außerhalb der Gruppe. Durch die Differenz zwischen »innen« und »außen« wird die Gruppe erst sichtbar.⁶⁰

Sowohl die Identitätskonstruktion als auch die der Differenz stützen sich auf ein binäres Modell der Opposition zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, wo letztere den Machtrelationen unterliegen, denn Differenz und Identität sind als Produkte der Macht zu betrachten. Da sowohl das Identitäts- als auch Differenzkonzept Teil der Forschungspraxis der Cultural Studies sind, sollten wir berücksichtigen, dass diese nicht nur marginalisierte oder herrschende Identitäten untersuchen und analysieren, sondern ihre Wechselbeziehung zueinander.⁶¹

Die feministische Bewegung stellt sich gegen das moderne Denken, das nicht nur binär funktioniert, sondern das Andere immer mit dem Bedrohlichen und Negativen zu definieren weiß, so auch der kolonialistische Diskurs, der eine Theorie der Andersheit für unmöglich hält, eher für eine Identifikation in Abgrenzung mit dem Anderen plädiert. Diese Konzepte werden in Edward Saids Werk *Orientalismus* aufgegriffen, indem er sich zur westlichen, kolonialistischen Kultur, über ein unterdrückendes "Wissen" äußert und die Repräsentation des Orients von einem westlichen kolonialistisch geprägten stereotypischen Blick und Bilder westlicher Machtbeziehungen erklärt, die zur Legitimierung einer Kolonialisierung, Ausbeutung und Herrschaft des Gegenüberstehenden (des Orients) dienen und ihn verleumden.

Wenn es nun darum geht, die Konzeption Edward Saids zu resümieren, so ist darauf zu verweisen, dass "Orientalismus" als "Diskurs" im Sinne des französischen Philosophen Michel Foucault zu verstehen ist: Said bezeichnet mit dem von ihm geprägten Terminus das Ensemble des Wissens über den Orient, also das wissenschaftliche wie das populäre, und er betont, dass es sich hierbei nicht um ein "reines Wissen" handelt, das heißt um eine objektive wissenschaftliche Erkenntnis, sondern um ein Ensemble von Wissen, das mit Macht verbunden war und ist- mit Macht und konkret: mit Herrschaft europäischer und/ oder amerikanischer Mächte über Gebiete des Nahen Ostens, Indiens, Nordafrikas. "Orientalismus" ist damit nicht als ein empirisches Wissen über "objektiv" vorhandene Gegenstände zu verstehen, sondern als

⁶⁰ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.96.

⁶¹ Vgl. Ebd., S.97.

*Präsentation, als Konstruktion und als Erzeugung eines Bildes und damit eines und damit eines Objekts des Wissens.*⁶²

In diesem Zusammenhang wird der postkoloniale Ansatz angefacht, dessen wir uns im Laufe unserer Analyse bedienen werden.

1.3.2 Postkoloniale Ansätze, eine Dialektik zwischen Eigenem und Fremdem

Sowohl **DDF** als auch **Malina** setzen eine Lektüre im Lichte postkolonialer Theorien voraus, da beide Werke den abendländischen bzw. deutschen Imperialismus und Kolonialismus leitmotivisch thematisieren. Ingeborg Bachmann verwendet die Thematik der Geschlechterverhältnisse -die Überlegenheit des Männlichen gegenüber dem Weiblichen- als Einfallstor, um Kritik an der imperialistischen und kolonialistischen Kultur und Macht auszuüben, z.B. herrscht im Werk **Malina** eine Illustration dieser Art, die in der dialektischen Doppelfiguration Ich/Malina, durch das Überleben des männlichen Teils und Untergehen des Weiblichen den Kolonialismus und Imperialismus kritisiert. Das Männliche steht für die abendländische Kultur bzw. korrespondiert mit dem Kolonialherrn, es lässt sich im Werk **DDF** mit den Weißen identifizieren, wobei das Weibliche für die unterworfenen, nicht-abendländischen Kulturen bzw. für die Kolonisierten steht. Auch setzte sich Bachmann in ihrem Werk **DDF** mit dieser Thematik, durch die Erwähnung von nordafrikanischen Schauplätzen und Redensarten, auseinander, wie z.B. "Ich bin von niedriger Rasse" (**DDF** S.83), "Ich bin eine Papua" (**DDF** S.85), "[...]es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen[...]" (**DDF** S.112). In diesem Werk thematisiert die Autorin die Gewaltgeschichte des europäischen Kolonialismus in Afrika. Bachmann versucht mittels der individuellen Geschichten der Figur Fianza und der weiblichen Ich-Figur in **Malina** eine Weltgeschichte poetologisch zu erfassen und allgemeine, universale Kulturkritik zu üben. Auch ist hier die Dimension eines neuen

⁶² Edward Said zitiert in: Michael Hofmann (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft Eine Einführung, S.32.

historischen Sinns von Bedeutung.⁶³ Um diese Ansätze weiter ausführen zu können, ist die Vertrautheit mit postkolonialen Ansätzen erforderlich.

Die postkoloniale Debatte und Reflexion legt Kartographie kolonialer Diskurse von Machtdiskursen aus, sie befasst sich mit einer offenen Macht und topographischen Konstellation zwischen Zentrum und Peripherie; durch diese Repräsentation und topographische Schema bemüht sich Bachmann darum die kolonialistische Perspektive gegenüber der Peripherie zu korrigieren bzw. zu revidieren, aber auch die im Zentrum bestehende Macht aufzuzeigen und gegebenenfalls zu verändern sowie ihre Verschiebung auf private, Gender-Beziehungen zu denunzieren. Edward Said stellt zusammen mit Homi Bhabha die einflussreichsten theoretischen Anliegen dieser postkolonialen Theorie dar, wobei beide auf Foucaults Diskurstheorie zurückgreifen.⁶⁴

Laut Said ist die Kultur nicht genetisch, national oder geschichtlich vorgegeben, eher bestimmt er den damit zusammenhängenden Orientalismus wie folgt:

*Eng verwandt mit dieser akademischen Tradition, von deren Metamorphosen und Wandlungen diese Studie unter anderem handelt, ist eine allgemeinere Bedeutung des Begriffs Orientalismus, nämlich als jene Denkweise, die sich auf eine ontologische und epistemologische Unterscheidung zwischen ‚dem Orient‘ und (in den meisten Fällen zumindest) ‚dem Okzident‘ stützt.*⁶⁵

Der Orientalismus erweist sich als Ensemble oder Konglomerat von stereotypischen und klischeehaften Informationen und Wissen über den Orient, das aus der Perspektive des Herrschenden (Europäer/ Kolonialisten) vermittelt wird und sogar als Erbe, unüberwundene Geschichte im Familienbereich der Mann-Frau Beziehung fortsetzt. Das negative Image über den Orient, das bereits in der europäischen Kultur und Gesellschaft mittels Literatur eingeprägt und verankert ist, verleiht dem Kolonisatoren das Recht auf verbaler Fortsetzung der Kolonisation, die in der abendländischen Kultur in den Bezeichnungen wie „barbarisch“, „wild“, „unerzogen“, „intuitiv“, „hässlich“ und „schmutzig“

⁶³ Vgl. Michel Foucault (1993): Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders. Von der Subversion des Wissens. Hrsg. und Übers. Von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, S.69-90. Hier: 85.f.

⁶⁴ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S. 20.

⁶⁵ Edward Said (2012): Orientalismus. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.11.

hartnäckig weiter auf das Weibliche verschoben werden.⁶⁶ Demzufolge erscheint der Orient, als Fremde, als reine Konstruktion, europäische Erfindung ohne Realitätsgehalt.⁶⁷ Diese Überlegung ist in dem Werk **DDF** gegenwärtig, da diese abendländischen, kolonialistischen und imperialistischen Diskurse in Franzas Denkweise eingehen und als Parodie unüberwundener Herrschaftsdiskurse ästhetisch denunziert und in ein neues Bewusstsein als Negation konkretisiert und umkehrt. Der Diskurs der Kolonisatoren und Imperialisten erweist sich dann als fatal und zerstörerisch, auch in Franza eingeschrieben. Franza stellt den Status eines neuen Opfers, einer Verschiebung dar, die umgreifend wird. Zu notieren wäre eine wesentliche Textpassage, die besprechend und repräsentativ für den männlichen, patriarchalischen Herrschaftswahn, -drang ist, wo sich Franza mit den Toten bzw. Mumien und der Königin Hatschepsut im Tal der Könige identifiziert. Mit dieser Passage denunziert Bachmann den patriarchalischen, imperialistischen und kolonialistischen Herrschaftswahn, der zu Gunsten von Macht und Herrschaft mittels Gewalt und kolonialistischen, imperialistischen Implikationen, dem Männlichen eine Machtposition gewährt. Des Weiteren werden die Mumien, mit dem kolonisierten Volk - den Fremden - und dem Weiblichen gleichgestellt, die von einer männlichen, patriarchalischen Machtinstanz missbraucht, deren Schätze, Hinterlassenschaften geplündert und ihre Rechte entnommen wurden, denn diese Weißen, die Archäologen, diese lassen nicht einmal die Mumien in Frieden ruhen, und haben zum Zweck ihrer Expedition die Mumien aus ihren Gräbern weggeschleppt.

Franza sagte: sie haben die Gräber geschändet. Martin dachte zuerst, sie denke an die Grabräuber, die in seinen Vorträgen, die er ihr hielt, vorkamen, und wie man derentwegen immer tiefere Verstecke für die Toten und die Gräber gesucht hatte. Aber sie blieb hartnäckig. Nein, nicht die Plünderer. Die Weißen. Sie haben die Gräber ... Sie lassen nicht einmal die Toten liegen. Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande. Verstehst du mich nicht. So sind sie. Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt. Mit so unvereinbaren Vorstellungen gingen sie durch die Totenstadt, und Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Der el-Bahari, in

⁶⁶ Sigrid Weigel (1990): Vom Verhältnis von „Wilden“ und „Frauen“ im Diskurs der Aufklärung. In: Dies.: Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 118-148, hier. S. 127f.

⁶⁷ Vgl. Edward Said: Orientalismus, S.9.

dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis. (DFF S.108f)

Zu berücksichtigen ist eine weitere Textpassage, wo sich Franza - repräsentativ für das Weibliche - mit den Fremden, mit einer von niedriger „Rasse“ und Klasse bekennt und Jordan als überlegenen Europäer, aber auch als den Kolonialherr wahrnimmt, der ihr das Lachen, ihr „Freuenkönnen“, ihre Animalität weggenommen hat, wobei diese hierarchische Struktur bzw. Rangordnung zwischen Männlich/Weiblich, Orient/Okzident dem Männlichen, dem Patriarchat, dem Europäer bzw. dem Westen eine überlegene Macht- und Herrschaftsposition legitimiert.

[...]ich bin von niedriger Rasse. Oder müßte es nicht Klasse heißen. [...]Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfen- können, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, oder gehörten die Bodenschätze mit den anderen Schätzen zusammen, manchmal glaub ich es. (DFF S.84f)

Edward Said erklärt die Darstellung des Orients als Konstruktion der Kolonialmächte, die nicht mit dem Referenten „Orient“ zu tun hat, die dem Europäer gewährt sich für überlegen und übergeordnet ausdifferenzieren, denn erst in der intellektuellen Abgrenzung dieses erfundenen Orients, so Edward Saims Schlussfolgerung, habe sich die westliche Kultur und Identität konstituieren können. Auf diese Weise wird dem Orient eine wichtige Funktion zugeordnet, die der Identitätsstiftung der Europäer bzw. als konstitutiver Außen für europäische Identitätskonstruktionen.⁶⁸ Identität wird somit durch Abgrenzung hergestellt, wobei das Andere immer konstitutiv für das Eigene ist.

In dem Orientalismus Edward Saims geht es grundsätzlich nicht darum, den Orient neu zu definieren, sondern er kritisiert vielmehr die klischeehaften

⁶⁸ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.12.

Orientbilder, und setzt sich für die Aufhebung und Überwindung der abendländischen binären Dichotomie - Fremde und Einheimische -; so plädiert er, statt einer Aus- und Abgrenzung, für die Akzeptanz der Andersheit und der Alterität im Sinne von Hybridität und in-between.

Weiter ausgeführt wird dieses Anliegen von Identität von Homi Bhabha, der von "mimicry", "unhomely" und "inbetween" bzw. von einem Dazwischen spricht, das auf einen hybriden, nomadischen sich verwandelnden Zustand weist. Das Hybriditätskonzept spricht nicht für eine Assimilation bzw. für das Aufgeben der eigenen Kultur und Identität, das mit Entfremdung versehen ist - als Ergebnis einer imperialistischen und kolonialistischen Macht - sondern für das Einnisten und Einfügen ohne Anpassungszwang. Er eliminiert und widerlegt die Vorstellung einer reinen und monokulturellen Gesellschaft, eher geht er von einer hybriden Gesellschaft aus, die sowohl das Eine als auch das Andere vereint.⁶⁹ Dies erklärt, warum Foucaults Diskursanalyse wesentliche für die Postkoloniale Theorie ist, da sich eine postkoloniale Studie, um das Rehabilitieren des Ausgegrenzten bemüht. So heißt es:

*Diese Diskursanalyse bot sich deshalb für dieses Objektfeld der Theorie an, weil sie ferner ermöglichte, das Verschüttete, das Unerwähnte, das Ausgelassene, das Verdeckte sichtbar zu machen und die Mechanismen der Kolonisierung, der Macht, der Sprache, der Literatur und Kultur sowie der Institutionen beschreibbar und verstehbar zu machen*⁷⁰

- **Zur Dialektik von Eigenem und Fremdem**

Ausgehend von Edward Saids Auffassung, dass die Orientbilder nichts anderes sind als eine kolonialistische Konstruktion des Anderen, und dass es mittels dieser Bilder zur Konstruktion der abendländischen Identität und einem hierarchischen Verhältnis zwischen Orient und Okzident kommt.

Das westliche abendländische Denken- ähnlich dem Denken einer Moderne- ist ein Denken in Gegensätzen/Oppositionen; er hat den Orient zum Gegenbild des Westens gemacht, damit sich der Westen in seiner überlegenen Andersheit auf

⁶⁹ Vgl. Homi Bhabha (2000): Die Frage der Identität Franz Fanon und das postkoloniale Privileg. In: Homi Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.58-96, hier: S.58. Siehe auch: Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendung, S.203f.

⁷⁰ Alfonso De Toro (2002): Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.24ff.

Kosten des Orients etablieren kann. So gilt der Westen als angeblicher Träger der Zivilisation, wobei der Orient als unzivilisierter Ort der Repräsentation als Barbarei, Bedrohung, Wildnis ausgesetzt ist. Dieses negativ gestattete Fremdbild gewährt dem Westen die Legitimation der Besatzung und Kolonisation des Orients. Dabei plädieren sie meistens für das Aufwerfen der einheimischen Kultur mit dem Ziel einer Assimilation, was zur Selbstentfremdung der Einheimischen führt, wie es in den Werken Bachmanns an unterschiedlichen Stellen angebracht ist. Die Ehe Franzas mit Jordan, die einer Expedition und "Exploration" (**DFF** S.53) ähnelt, wo Jordan Franza zu seinem Fall und Objekt seiner Studie macht, dabei versucht er ihre Verhaltensweisen zu verändern, aber auch genauestens zu protokollieren. Er bestand darauf, dass sie ihre Lebensart umstellt, denn sie sollte sich dem noblen Wiener Leben anpassen, was nicht nur zu einem Identitätsverlust, sondern auch Oberflächlichkeit führte. (vgl. **DFF** S.26f und S.53). An diesem Beispiel herrscht die Dialektik des Fremden mit dem Eigenen auf topographischer kultureller Ebene durch die Begegnung von Wien und Galicien⁷¹, aber auch interpersonell durch die Begegnung von Franza und Jordan und ihren jeweiligen kulturellen Hintergründen.

Edward Said betrachtet die napoleonische Ägypten-Expedition, wo tausend französische Biologen, Archäologen, Ethnologen das Land am Nil besiedelten, um sich ein Bild über Ägypten- als erobertes Land- zu verschaffen und wo sich dagegen simultan das Bild über ihr eigenes Land etabliert.⁷² Diese Expansionsgelüste der Weißen werden von Bachmann im Werk **DFF** denunziert.

*Die Weißen. Sie haben die Gräber ... Sie lassen nicht einmal die Toten liegen.
Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. (**DFF** S.108)*

Die Dialektik des Anderen mit dem Fremden wird ebenfalls an unterschiedlichen Stellen im Werk **DFF** aufgegriffen.

Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? Hunger, Durst wiederentdeckt, die Gefahr

⁷¹ Galicien ist Franzas Heimatort, den sie für Jordan aufgeben musste, da Galicien - ein Gegen-Raum, eine Heterotopie, der außerhalb Jordans Bedeutungswahn steht. Siehe dazu Der Fall Franza S.53.

⁷² Vgl. Edward W. Said (2012): Orientalismus, S.13-15.

wiederentdeckt, die Ohren, die Augen geschärft auf die Außenwelt gerichtet, das Ziel wiedergewußt. (DFF S. 96)

Diese Textpassage thematisiert die Reflexion über das Selbst, die Dialektik zwischen dem Eigenen und Fremden. Diese Dialektik hat im Werk **Malina** wie **DFF** unterschiedliche Erscheinungsformen; in **Malina** liegt sie im Motiv des Doppelgängertums- im Verhältnis zwischen der weiblichen Ich-Figur und ihr männliches Gegenbild Malina- aber auch im Werk **DFF** in der realen Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Welten -Ägypten, Galicien und Wien- und im faschistischen Ehe-Verhältnis zwischen Franza und Jordan, aber auch in der Identifikation Franzas mit den weiblichen Einheimischen, der Frau die von ihrem Mann am Haar gezogen wird, den Kolonisierten -"Ich bin eine Papua"- (**DFF** S.85). Schließlich mit Mumien und der Königin Hatschepsut (**DFF** S.109). So lässt sich diese Dialektik auf interpersoneller, interkultureller und topographischer Ebene finden. Bachmann führt die Konzeption Edward Saids weiter aus und belegt sie dadurch, dass sie diese abendländische Dualität und Klassifikation kritisiert; indem sie für das Überwinden und der Grenzüberschreitung dieser Dualität bzw. dieses Denken in Opposition plädiert. Siehe dazu die angestrebte Symbiose angesichts der Doppelgänger-Motivik in **Malina**, wo Bachmann sowohl das Männliche als auch das Weibliche bzw. das Eine als auch das Andere in eine Figur vereint.

1.3.3 Zu den Gender-Studies und feministischen Ansätzen

Gender Studies setzen sich mit der Kategorie Geschlecht und ihren Bedeutungen, mit Geschlechteridentität und -differenz, mit Geschlechterverhältnissen und -ordnungen auseinander. Da Fragen zu Geschlechterverhältnissen auch der kritischen Kulturanalyse inhärent sind, stellen diese eine zentrale Schnittstelle zwischen Cultural Studies und feministischer Forschung bzw. Gender Studies dar. Grundsätzlich befasst sich diese theoretische Schnittstelle mit den Fragen "wie in kulturellen Systemen Konzepte über Geschlechtsidentität und -differenz produziert und bestätigt werden, wie diese mit anderen bedeutungsstiftenden Repräsentationen und Achsen wie Klasse, »Rasse«, Ethnizität, Religion etc.

entlang derer sich Identitäten konstituieren, in Wechselwirkung stehen, und wie auf diese Weise vielfältige soziale Hierarchien und Unterdrückungsformen erzeugt und aufrechterhalten werden."⁷³

Der Ausgangspunkt dieser Fragestellungen geht historisch auf die feministische Bewegung zurück, in der wir zwei unterschiedliche Wellen unterscheiden. Die erste Welle formte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wird als eine liberale, politisch-rechtliche, mit dem Ziel der gleichberechtigten politischen Partizipation aufgenommen. Diese plädierten für die Erlangung von Rechten, die bisher den Männern zugesprochen waren, wie z.B. für das Wahlrecht aber auch das Recht auf Weiter- und Ausbildung. Die zweite Welle hingegen geht auf die 1960er Jahre zurück und versucht, das bereits in der ersten Welle der feministischen Bewegung Angeforderte ins soziale Leben umzusetzen. Die feministisch Engagierten setzen sich gegen die Einflüsse der Geschlechterverhältnisse, die sich als Herrschaftsverhältnisse in privaten, öffentlichen, aber auch in wissenschaftlichen Diskursen manifestieren und somit zur sozialen Ungleichbehandlung, Benachteiligung im öffentlichen Leben und in der Arbeitswelt, zu ungleichen (Aus-)Bildungschancen, Familienplanung und Geburtskontrolle führen. So ist das Ziel der feministischen Bewegung wie folgt zu verstehen, und zwar, sie bemüht sich darum, Frauen in allen Bereichen sichtbar zu machen und sie von diesen festen Rollenbildern zu befreien, die ein patriarchalisches soziales und politisches System aufrechterhalten.⁷⁴

Die kulturelle Wende - unter Einfluss des Poststrukturalismus und Rezeption der psychoanalytischen Theorie sowie der diskursanalytischen Arbeiten Michel Foucaults - haben in den 1980er Jahren zur Veränderung der theoretischen Grundlagen der feministischen Forschung beigetragen. Diese lehnen die natürliche Ordnung und Naturgegebenheiten von Geschlechterdifferenz und -verhältnisse ab. Laut Judith Butler werden diese Rollenbilder durch psychische Prozesse und historisch spezifische Diskurse geformt, sodass die Gender-Rollen von Frauen als auch von Männern bzw. die Geschlechterverhältnisse sozial als

⁷³ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.100.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S.101.

auch kulturell bedingt angenommen sind, und nicht biologisch, daher auch veränderbar.⁷⁵

Butler verschränkt Foucaults Konzept mit jenem von Boudieu (Kap.9), indem sie nahe legt, dass Weiblichkeit durch Einübung und körperliche Dressur erzeugt wird, durch Prozesse, die zwar nicht diskursiv realisiert werden, denen aber bestimmte Herrschaftsdiskurse vorausgehen.⁷⁶

Diese Geschlechterverhältnisse sind von Unterdrückungsformen geprägt und bestimmen in Wechselwirkung mit identitären Untersuchungsachsen zur Ethnizität geschlechtliche Identitäten und Rollen. Diese Unterdrückungsmechanismen und Praktiken, die zu einer geschlechtsspezifischen Diskriminierung und Marginalisierung bzw. zur Klassifikation und zum sozialen Ausschluss führen, sind von Machtverhältnissen bestimmt; diese Letzten entscheiden, wer die herrschende, kontrollierende Rolle übernimmt und wer dem Anderen untergeordnet wird. So geht es den Cultural Studies darum, diese binären Oppositionen zwischen den beiden Kategorien (Mann/Frau, Natur/Kultur) aufzuheben, indem sie sowohl die sozialen als auch kulturellen Bedingungen dieser Dualität aufdecken.⁷⁷ In Bachmanns Werke werden diese Konzepte thematisiert, indem sie als Feministin den Kampf gegen diese Unterdrückung, die Ungerechtigkeit integral aufnimmt; sie plädiert für die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau, aber auch für die Befreiung der Frau von Vorurteilen, vom konventionellen, herkömmlichen Bild der Frau. Bachmann verbindet den kulturellen Diskurs mit dem feministischen und zeigt exemplarisch an unterschiedlichen Bildern z.B. den Traumszenen im zweiten Kapitel in **Malina** oder im dritten Kapitel "die ägyptische Finsternis" in **DF**, dass die Kategorie Frau, ein Produkt des patriarchalischen, phallozentrischen Systems sei, das in sozial- historischen, kulturellen und von Macht-Praktiken ausgeführt ist. Bachmann zeigt, dass die Geschlechterdifferenz und -verhältnis einem faschistischen, imperialistischen, hegemonialen und rassistischen Denken unterliegen, die die Autorin an der Beziehung Mann/Frau, Bruder/Schwester

⁷⁵ Vgl. Judith Butler, in: Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies Eine Einführung, S.102.

⁷⁶ Michel Foucault: Diskurs als kulturelle Macht, S.188.

⁷⁷ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies. Eine Einführung, S.103 und S.107.

illustriert, aber auch an der Vater/Tochter Beziehung. Sie erzielt damit die Dekonstruktion dieser Oppositionsstrukturen, die Identifikation des weiblichen Wesens und dessen Eindringen in die symbolische Ordnung; dazu übt sie Kritik an den Unterdrückungsmechanismen und hegemonialen Macht-Praktiken.

Judith Butlers These lehnt sich nach Lutter dieser Konzeption an, dabei behauptet sie, dass nicht nur Geschlechterverhältnis und -differenz, bzw. das soziale Geschlecht kulturell geprägt ist und den Machtverhältnissen unterliegt: auch das anatomische Geschlecht, das ebenfalls durch symbolische und kulturelle Faktoren konstruiert wird.⁷⁸

Die Thesen Butlers bauen auf jenen Foucaults auf, wie er sie vor allem in seiner Geschichte der Sexualität formuliert hat und die den Körper als Konstruktion innerhalb von historischen Wissensdiskursen und Machtbeziehungen verortet.⁷⁹

Heutzutage gehören nicht nur „Klasse“, „Geschichte“, „Hegemonie“ und „Ideologie“ zu den Konzepten der Cultural Studies, sondern auch Identität und Differenz aber auch die Konzeption von Macht als geschlechtlich kodiertes Phänomen. Diese lassen sich als Bestandteile der Gender Studies in die Cultural Studies integrieren, und diese zu einer Allianz erheben. Dies steht für eine transdisziplinäre Vorgehensweise bzw. für das Nutzen von verschiedenen, disziplinären Zugängen und Instrumenten an komplexen Problemen und Fragestellungen.⁸⁰

So versuchen Feministen in Anlehnung an Foucaults Machtanalyse, an Freuds Psychoanalyse und dem Poststrukturalismus, dualistische Gegensätze aufzubrechen und das Verdrängte zu rehabilitieren. Das Verdrängte findet im Werden der Sprache, der Parole, in diesem metonymischen Gleiten statt, das sich auf der Struktur des Textes bemerkbar macht, siehe z.B. die ambivalenten Stellen oder die fragmentarische Struktur in **Malina** und **DDF**. Das Verdrängte wird im Depot des Unbewussten und des Verbotenen gedrängt und durch kritische Lektüre hervorgebracht und rehabilitiert. Das Verdrängte wird konkret am

⁷⁸ Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies. Eine Einführung, S.110.

⁷⁹ Ebd., S.110.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S.105.

Konzept der Grenzüberschreitung zwischen den Kapiteln und ihrer thematischen intertextuellen Verbindung ausgegraben.

Das Unbewusste ist nach Jacques Lacan, der Sigmund Freuds Psychoanalyse in Anlehnung an Ferdinand de Saussures Modell der strukturalistischen Linguistik weiterentwickelt, wie eine Sprache strukturiert. Diese bedient sich jedoch einem anderen symbolischen Ordnungssystem; Beispiele liegen in der Sprachstörung, dem Schweigen, dem Wahnzustand der Protagonisten in den beiden Werken Bachmanns, in der Körpersprache, der Amnesie als Krankheit, den Erinnerungsstörungen und dem Traum. Diese funktionieren zugleich als Mittel und Symptome der Hysterie, die genau das Verdrängte wieder hervorbringen, denn der Körper holt sich seine - von den kulturellen, sozialen Macht-Praktiken-entnommenen Rechte wieder, die als neue weibliche Sprache zu konzедieren ist.

Wenn es stimmt wie es nach den lacanschen Prämissen der Fall ist, dass für die Frau in der symbolischen Ordnung keinen Ort für sie gibt, dann müssen wir um daran etwas zu ändern nach Formen suchen, um das Weibliche zu symbolisieren.⁸¹

Frauen schreiben wie in einer Hysterie und im Schweigen, die sie als Art Protest und Umkehrung einer männlichen Ordnung auffassen, denn die Erfahrungen der Frauen werden in dieser von Männern bestimmten Ordnung marginalisiert. Die Erfahrungen, Bilder und Stimmen sind in unserem Körper, in uns; wir sind polyphone Wesen und so bleibt die Frau darauf reduziert, und zwar auf ihren Körper- was schon bei Lacan vorliegt. So laufen in dem Fall die Feministen genau in den Hafen, den sie verlassen wollten, denn die Frau bleibt genauso wie es sich dem patriarchalischen, abendländischen Denken gehört, auf ihren Körper reduziert. Dies gilt sowohl für Luce Irigaray als auch Hélène Cixous, sie bestimmt die *"L'écriture féminine als ein körpernahes sprechen - als ein Sprechen des Unbewussten und des Traums."*⁸²

So gelingt es weder Cixous noch Irigaray das Schreiben von der Frau- von ihrem Körper- aber auch von der Mutter - vom Imaginären- zu trennen, diese Andersheit erläutert Cixous wie folgt.

⁸¹ Lena Lindhoff (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, S.133.

⁸² Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.41.

*[...]eine Frau schreibt nicht wie ein Mann, weil sie mit dem Körper spricht, das Schreiben kommt vom Körper, das Schreiben ähnelt dem Körper und ein Frauenkörper funktioniert anders als ein Männerkörper.*⁸³

Diese Erkenntnisse lassen sich in den Werken Bachmanns darstellen, die den weiblichen Protagonisten eine andere Sprache zuschreibt, die sich von der Norm bzw. phallischen Ordnung abhebt. Aber auch an der Struktur des Textes lässt sich das Weibliche bestätigen, das erst durch unsere kritische Lektüre rekonstruiert wird.

1.4 Zu den raumtheoretischen Ansätzen, Grenzüberschreitungen und -räumen in der Literatur

Bachmanns Poetik verfügt auf ein genuines Raumdenken, das auf ihr frühes Bewusstsein von der Bedeutung von Topographien aufweist und somit der- in den 1970 und 1980 Jahren erschienen- topographischen Wende, dem "topographical turn" vorrausging. Zu diesen Räumen gehören das Utopische und Imaginäre. Sie spricht von Landschaften, die in der Literatur und nirgendwo anders auf einer Landkarte zu finden sind, und damit verleiht sie der Sprache und dem Phantasma eine performative Kraft; diese Räume entstehen nach ihr erst mittels der Sprache - hier der literarischen - und werden zu möglichen Welten. Diese Behauptung lässt sich an Beispielen im Werk **Malina** illustrieren, wo es der weiblichen Ich-Figur gelingt, sich einen eigenen, gesicherten Raum zu verschaffen, in den innere Vorgänge wie Erinnerungen und Emotionen einfließen, und den sie aus ihrem Blickwinkel beschreibt. Im Werk **DFF** ist auch diese Raumkonzeption an sprachkritischen Essaystellen am Textanfang, an geopoetische Reflexionen über "Wort" "Schrift" wie über die Stadt Wien, dem Raumverbindenden und Grenzüberschreitenden "Zug" und der Tunnel, und deren Ambivalenz, thematisiert. Der symbolische Charakter dieser Passagen und die besprochene Sphäre und Fähigkeit der Repräsentation des Schriftlichen an bestimmten Stellen im Diskurs wird stellenweise obsessionell und übernimmt

⁸³ Hélène Cixous (1977): Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve, S.37.

einen symbolischen Charakter, wie an deren Festlegung auf dem Papier, eine Geste, die auch auf etwas anderes, das es nicht gibt, hinweist.

wenn also ... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48° 14' 54" nördlicher Breite und 16° 2 1' 42" östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt [...] (DFF S.11)

An diesen Stellen sind unterschiedliche Erscheinungsformen von Grenzüberschreitungen zu verorten, die motivisch beide Werke durchziehen und dem sogenannten dritten Raum das Phantasma und Imagination entsprechen. Im Spiel mit Rationalem und Fiktionalem, in der Literatur werden neue Wirklichkeiten, andere Welten und Räume möglich und Vorhandene Realitäten relativiert und überschritten.

Grenzüberschreitungen lassen sich Beispielsweise auch an der intertextuellen Verwandtschaft beider Texte **Malina** und **DFF** verkörpern: es lässt sich bestätigen, dass beide Texte sowohl inhaltlich vernetzt als auch sprachlich und strukturell verwandt sind, was unseren komparatistischen Blick bedingen wird, da beide einer von der Autorin schon geplanten Trilogie gehören.

In der Begegnung des Eigenen mit dem Fremden lassen sich weitere Grenzüberschreitung erkennen; die Begegnung der Fremden mit den Einheimischen lassen sich auch im Werk **DFF** in einer interkulturellen Begegnung einschreiben, aber auch in der Begegnung des Weiblichen mit dem Männlichen, dass sowohl im Werk **Malina** als auch im Werk **DFF** als dominante Rekurrenz vorkommt, und wo die Kombination mit dem Motiv des Doppelgängertums besonders illustriert ist; diese letzte liegt der Problematik einer Geschlechter-Differenz aber auch Identitätsdifferenz nahe.⁸⁴

Die Grenzüberschreitung tritt auch in Form eines *Verschwindens* und *Erscheinens*, einer Dekonstruktion und Rekonstruktion neuer Wirklichkeit auf,

⁸⁴ Vgl. Homi Bhabha (1997): Die Frage der Identität in: Hybride Kulturen. Btrg. zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hrsg. Elisabeth Bronfen, Benjamin Markus und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.97-122, hier: S. 99.

die dem Verschwiegenen, Ungesagten und Unbewussten, dem Inter-Dit und Verbotenen einen anderen Raum und eine Existenz verleihen. Diesem sogenannten dritten Raum, Zwischenraum verleiht Foucault die Bezeichnung Heterotopie, die auch andere Motive einschließt, wie der Angst und dem Leiden.

Aus dieser exemplarischen Aufzählung geht hervor, dass unsere vorliegende Untersuchung die raumtheoretischen Ansätze - als kulturelle- auch den Grenzüberschreitungen, nicht nur den Prioritäten Bachmanns, sondern daraufhin unseren, zählen sollten. So wird im Folgenden der Begriff Heterotopie nach Michel Foucault dargestellt, nach dem wir uns in unserer Analyse dominant orientieren sollten. Das Konzept der Grenze und Grenzüberschreitung nach Jurij Lotman, Michel Foucault und Walter Benjamin gehören unserem theoretischen Referenzrahmen.

Die Begriffe Raum und Topos sind unter anderem im Bereich der Auseinandersetzung mit Erinnerung von Wichtigkeit. Ein weiterer Aspekt ist zu erwähnen, der einen besonderen Stellenwert für die Bearbeitung der beiden Werke darstellt, und in der Verknüpfung von Raum als Vermittler der Geschichte und Erinnerung liegt, die wir sowohl nach dem visionären der Kulturwissenschaftler Walter Benjamin als auch Jan Assmann und Aleida Assmann angehen wollen.

1.4.1 Zur Grenzkonzeption in der Literatur

Wie bereits erwähnt, ist die Grenzthematik für Bachmann von größter Bedeutung, so entdecken wir- was es diese Thematik betrifft -Verwandtschaften bzw. Ähnlichkeiten mit den Schriften Foucaults, Jürgen Lehmanns und Walter Benjamins. Auch Jurij Lotman und viel früher Descartes haben sich mit dem Grenzbegriff auseinandergesetzt, den wir vergleichsweise mit Bachmanns Auffassung einbeziehen werden. In diesem Unterkapitel werden diese verschiedenen Auffassungen dargestellt und erläutert.

Die Grenze ist nach Dieter Lampings Überlegung wie folgt zu verstehen, als Ort der Differenz, an dem auch spezifische Gesetze der Peripherie gelten. Es ist

zugleich der Ort einer Begegnung und der Auseinandersetzung mit dem Anderen. In der Literatur, sind für ihn jedoch die Grenzen und ihre Grenzüberschreitung, auch als Versuch und Bemühung um eine Ausdrucksmöglichkeit von traumatischen Erlebnissen.⁸⁵ Für Lehmann geht das Überwinden der Grenze mit dem Überschreiten sprachlicher Grenzen einher, was der generischen Eigenschaft literarischer Sprache gehört⁸⁶. Diese Auffassungen sind für Bachmanns Grenzkonzeption relevant, denn das Motiv der Grenze und deren Überschreitung wird sowohl in ihrer Lyrik als auch in der spät erschienen Prosa von der Autorin Ingeborg Bachmann bemerkenswert aufgegriffen. Bereits als Grenzläuferin versucht sie selbst poetisch die Norm, die Ratio zu überwinden, um dem Imaginären, Anderen einen Platz in der Ordnung zu verschaffen.

1.4.1.1 Der Schwindel ein neues Existenz- und Grenzgefühl

Das Motiv des Schwindels, des Fieber- und Wahnzustands wird von beiden Werken sowohl in **DDF** als auch **Malina** thematisiert, ersteres erinnert uns an das Schwindel-Modell von Descartes, das Hartmut Böhme bearbeitet und wir zunächst einmal erklären werden. Der Schwindel ist nach Böhme und Descartes mit einem "privaten Zustand von Balance" und dem Verlust von "Gleichgewicht" zu verbinden.

*Das Bewegungsgleichgewicht zu verlieren ist der privative Zustand von Balance: der Schwindel. Dieser aber ist nicht die bloße Negation des Gleichgewichts - das wäre das Gleichgewichtslose-, sondern das Andere des Gleichgewichts.*⁸⁷

Wenn wir uns im Schwindel bzw. im Ungleichgewicht befinden, sind wir "nicht in bloßer Negation", in einer Abwesenheit, eher sind wir in dem Zustand des "Anderen" und zwar zwischen Wach- und Ohnmachtszustand. Der Schwindel heißt, die normative Einbettung meiner Selbst im Gefüge der Dinge zu verlieren,

⁸⁵ Vgl. Dieter Lamping (2001): Über Grenzen. Eine literarische Topographie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 12f.

⁸⁶ Jürgen Lehmann (1999): Übersteigen und Übersetzen. Zum Problem der Grenzüberschreitung bei Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. In: Rilke und die Weltliteratur. Hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, S. 263-280, hier: S. 264.

⁸⁷ Hartmut Böhme (2007): Raum-Bewegung-Grenzzustände der Sinne. In: Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, hrsg. Christina Lechtermann, Kristen Wagner, Horst Wenzel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S.53-72, hier: S.67.

genauer: den Verlust von "Stand", also von Positionalität und einen neuen privaten Stand einnehmen. Im Grenzfall führt dies zu situativen Ich-Verlust mit dem Allgemeinen, der zu schweren Orientierungsstörungen, Angst und Untergangspanik, wie es symbolisch für die Figur Franza der Fall ist, die sich wegen Schwindel und Übelkeit zu Boden wirft. Auch wird der Schwindel mit dem einleitend thematisierten epileptischen Anfall assoziiert (Vgl. **DDF** S.29f). Der Schwindel ist mit einer tiefen körperlichen Erschütterung verbunden, die das ganze "Fleisch" schüttelt. Dieser stark metaphorisch beschriebene Zustand wird als ein Versinken "hinunter" in eine Tiefe, aus der "zwei Körper", ein "Verdoppelt-Sein", das Ich und das Andere "herausragten". Dieser Zustand ähnelt auch einem Umkehrungsprozess, der die innere Spaltung in eine neue doppelte Identität verwandelt. Aus der Spaltung "der primären Disjunktion" zog das Ich den Reichtum einer Doppelheit heraus.

*Es geschieht, es geschah etwas, erst unmerklich, dann schneller, der Rauch fing an, in Schwaden durch den Körper zu ziehen, Franza fühlte ihn zuerst in den Schenkeln, er fing das Fleisch zu quälen an und niederzuhalten. Sie wollte aufstehen, in einer Panik. Wo waren die anderen hingeraten, wo sind die, wo ist jeder. Es war unerträglich, so noch einen Augenblick sitzen zu bleiben - Augenblick, wenn das noch ein Augenblick war, da war schon die Zeit weg, keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und dem Raum hier. Sie kroch, da von niemand Hilfe zu erwarten war, von dem Stuhl herunter, ließ sich gleiten, kroch auf dem Boden mit aufgesperzten Augen, es war schon gefährlich, wenn einmal die Lider den untren Lidrand berühren mußten. Sie erreichte die Terrasse, die mit Teppichen ausgelegt war, und legte sich auf den Rücken, die Augen nach dem Licht im Zimmer dirigierend. Sie hatte zuletzt ganz tief inhaliert, den Rauch angehalten in den Lungen, bis zum Erbrechen, aber die Übelkeit war keine wie vor dem Erbrechen: sie wendete das Fleisch um. Franza schloß die Augen und ließ sich hinunterstoßen. Wo hinunter? Sie wollte zurück vor Entsetzen, weil sie nicht mehr einen, sondern zwei Körper hatte, sie hatte sich verdoppelt, sie verschränkte die Hände über der Brust, aber da verschränkten sich ihre anderen riesigen Hände auf ihrem anderen Körper. Ich bin zwei geworden, [...](**DDF** S.115f)⁸⁸*

Der Ekel und das Erbrechen haben Parallelen mit dem Schwindel

[...] würgende Ekel ist jener Gemacksreflex, der widerliche Erregungen zu distanzieren versucht, der einen schüttelt, um den Geschmack, den man nicht

⁸⁸ In diesem Zitat liegen identitäre Ansätze einer Hybridität und Spaltung eines Ichs und Anderes vor, wie aus Bhabhas Identitätskonzept zu entnehmen ist. Siehe Dazu: Homi Bhabha: Die Frage der Identität, S.97-122.

*loswerden kann, doch los zu werden. Erbrechen ist jene körperliche Reaktion, die den Zustand widriger Vermischung einer primäre Disjunktion einführt, Raum schafft, was sogleich zu Erleichterung, einem Aufatmen, einem Wiederbeleben der im Ekel oder Würgen nahezu untergegangenen Persönlichkeit führt.*⁸⁹

So können wir im Einbeziehen der Motive des Schwindels, Ekels und Erbrechens existentielle identitäre aber auch selbstreflexive Stellen erkennen, welche die Grenzthematik Bachmanns thematisieren und verschränkt, gekreuzt repräsentieren. Das semantische Netz wird weitere Verknüpfungen einer Dissemination offenlegen.⁹⁰

1.4.1.2 Zur Grenzthematik nach Foucault

So sucht Bachmann ähnlich Foucault den Austritt aus der bestehenden Ordnung und die Symbiose zwischen Zeichen und Bezeichneten kritisch anzugehen und aufzuheben und damit das abendländische Denken, das Allgemeine zu überwinden.

*Wie soll wirkungsvoller Widerstand überhaupt möglich sein, wenn es kein "Außerhalb der Macht" gibt? Foucault ist sich dieses Problems bewußt. Er weiß, daß er selbst ein Teil des Macht-Wissens ist; gerade deshalb verzichtet er strategisch auf Normen, weil diese normierend und disziplinierend wirken.*⁹¹

In den Werken Bachmanns ist die Grenzerfahrung nicht mit der Grenzüberschreitung verbunden, Beispielsweise können die weiblichen Protagonisten in **Malina** und **DFF** nicht die Macht der Diskurse bzw. die gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Normen überwinden, eher stoßen sie mit ihrer Denkweise des Überwindenwollens an die Grenze der sprachlichen Ordnung bzw. der Macht über und in der Sprache. Die Macht hat zuerst eine sprachliche Erscheinung bzw. ist sprachlich verkörpert. Von diesem Tatbestand ausgehen, sehen wir in der Wand-Motivik im Werk **Malina**, wo die weibliche Ich-Figur in den Riss der Wand verschwindet, einen Zwischenraum: so gelang es ihr die binäre abendländische Denkweise auch als Opposition von Geschlecht für einen Moment zu überwinden. Dies bestätigt Bachmann in ihrer

⁸⁹ Hartmut Böhme: Raum-Bewegung-Grenzzustände der Sinne, S.71.

⁹⁰ Es ist anzumerken, dass auf Jean-Paul Sartres "La nausée" dt: Der Ekel intertextuell angespielt wird.

⁹¹ Heike Raab (1998): Foucault und der feministische Poststrukturalismus, Berlin: Ebersbach und Simon, S. 62.

„Kriegsblindenrede“ unter dem Titel: "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar":

Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. [...] Es ist mir auch gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen.⁹²

Die Konfrontation mit dem Diskurs der Macht, die Macht des Diskurses und Ordnung bzw. mit der Grenze ist jedoch mit körperlichem Zwang, mit psychischen Störungen, physischem Schmerz und Traumata verbunden, die Foucaults spätere Auffassung des Machtdiskurses bestätigt. Der Widerstand gegen diese Normalisierungsmacht und Disziplinarmacht manifestiert sich im Körper, besser manifestiert der Körper seine Abwehr. So ist die konkrete Erfahrung und Reaktion auf gesellschaftlichen Zwang am Leib weniger eine Krankheit, sondern ein Widerstand, eine Art Negation. In Anlehnung an Foucault - der sich in seinen Werken immer wieder dem Körper und dem Non-Verbalen, dem nicht-diskursiven Ausdruck widmet- lässt sich eine Form der Kritik, des Widerstands und der Subversion gegen die bestehenden Machtverhältnisse erkennen, wie der Fall in seiner Umdeutung der hysterischen Frau vorliegt, deren Körper sich gegenüber den Zwängen- die den kranken Körper fabriziert haben- widerständig schreit oder in Ohnmacht fällt. Darin ist eine Entweichung der Norm dargestellt. Umkehrungen und Verschränkungen von bisher Deklassiertem finden unter der Feder in den Worten Bachmanns statt. Der Körper erzählt mehr über Voraussetzungen, die ihn bedingt haben. Er legt die Verhältnisse zwischen einem Innen und Außen offen.

Der Sprache dieser Körper hört niemand wirklich zu, man sieht diese Körper nicht "(Die Gesellschaft tut alles, um die Blicke aller von allen Ereignissen abzulenken, welche die wahren Machtverhältnisse verraten. [...] Hier wie dort will man das Übel nur »an der Wurzel« packen, d. h. dort, wo man es niemand sieht oder spürt - weit weg vom Ereignis, vom Spiel der Kräfte und vom Akt der Beherrschung.⁹³

⁹² Ingeborg Bachmann (2010): Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Dies. Werke Bd. 4. München: Piper Verlag, S. 275-277, S. 276.

⁹³ Michel Foucault (1997): Mikrophysik der Macht: Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin, übersetzt v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve Verlag, S.29f.

Die Körpersprache legt Machtstrategien, ihre Funktionsweisen und Strukturen ans Tageslicht. Die Sprache vom wissenschaftlich-rationalen Diskurs bestimmt und schließt dabei die Rede des 'Anderen', des 'Wahnsinnigen', des 'Weiblichen' aus. Laut Foucault in seinem Werk *Die Ordnung des Diskurses* gibt es Verfahren, die die Hervorbringung eines Diskurses kontrollieren diese sind: das Verbot, die Teilung Vernunft-Wahnsinn und der Ausschluss des Willen zur Wahrheit, mit dem Ziel einer absoluten Wahrheit zu erlangen. Foucault rechtfertigt sich jedoch damit, dass man niemandem vorschreiben kann, was als Wahrheit zu gelten hat.⁹⁴

*Die Wahrheit ist ein Irrtum, der nicht mehr abgewiesen werden kann, weil er durch eine lange Geschichte hartgesotten wurde.*⁹⁵

Bachmann will literarisch - was Foucault philosophisch, kulturkritisch ausführt- diese ausgeschlossenen Diskurse wieder zur Sprache bringen, doch beide sehen, dass es kaum möglich ist, den sich geschichtlich in das Individuum einschreibenden Machtverhältnissen zu entkommen. Beide halten daran fest, dass es keine Flucht in ein Außerhalb, Abseits geben kann, sondern suchen an der Grenze nach Möglichkeiten zur Veränderung der gegenwärtigen Ordnung, dadurch, dass sie das Andere, Ausgegrenzte umdeuten, umwerten und als und als Kehrseite der beständigen Ordnung durchsetzen.

*Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Der Schriftsteller kann nur eines tun: im Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen jenen Moment aufzugreifen, in dem die Grenzen der Welt flüchtig werden, in dem die auf dem festen, sozialen Gebäude der Welt entstandenen Risse die fortwährend strömende Kontinuität der Zeit zum Stocken bringen und in dieser chronotopischen Spalte die Grenzen der Welt für einen Augenblick überschritten werden.*⁹⁶

So gilt Foucaults Heterotopie zuerst als Kritik an der bestehenden Ordnung und als Befreiungsmöglichkeit daraus. Heterotopien kann mit "anderen Räumen" wörtlich übersetzt werden. Michel Foucault beginnt seinen Radiovortrag mit der

⁹⁴ Michel Foucault (1997): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit Bd. 2. Übersetzt aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.16.

⁹⁵ Pravu Mazumdar; Peter Sloterdijk (1998): Foucault. Ausgewählt und vorgestellt von Pravu Mazumdar. München: Diederichs, S.335.

⁹⁶ Hajnalka Nagy (2010): Ein anderes Wort ein anderes Land. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 10.

Konzeption des Utopie-Begriffs. Er geht davon aus, dass es Länder, Städte, Planeten, Kontinente, Universen gibt, die von Ort und Zeit entgrenzt sind und somit auf keiner Landkarte zu finden sind, da sie keinem konkreten Raum angehören, außer dem im Körper und seiner Phantasma. Diese entstehen entweder zwischen den Worten im Entre-Dit, in der tiefen Tiefe einer inneren Sprache einer Erzählung oder auch in den Träumen.⁹⁷ Gelten als eine Funktion von Illusionen, der Wunsch- und Alpträume, so geht Foucault nicht weiter auf die Realisierbarkeit des utopischen Orts ein, und lässt dabei ihre räumliche und zeitliche Sichtweite offen und verortet sie im Fiktionalen.⁹⁸ Danach bekennt er sich dem Punkt, dass es doch Utopien gibt, "die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt."⁹⁹ Foucault führt den Utopie-Begriff ein, um diesen letztendlich vom Phänomen der Heterotopie abzuheben bzw. damit es nicht zu einer Verwechslung kommt. So bezeichnet er die Heterotopie als "vollkommen anderer Raum"¹⁰⁰ zu dem auch die Utopie gehört und verleiht ihr den Status einer Wissenschaft, die sich noch nicht etabliert hat. Er versucht Mittels fünf Grundsätzen ihre allerersten Umrisse zu skizzieren, um ihr einen festen Boden zu verschaffen.¹⁰¹

Foucault geht davon aus, dass jede Gesellschaft ihre Heterotopien hat bzw. in der Lage ist ihre eigenen zu schaffen, dabei erwähnt er unterschiedliche Heterotopien:¹⁰²

- Biologische Heterotopien/ Krisenheterotopien, die nach und nach verschwunden sind und durch Abweichungsheterotopien ersetzt worden sind, unter diesen fallen die Hochzeitsreise, Sanatorien, Psychiatrische Anstalten, Altersheime und Gefängnisse.¹⁰³

⁹⁷ Vgl. Michel Foucault (2014): Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge. Berlin: Suhrkamp, S.9.

⁹⁸ Vgl. Andere `Andere Räume`. Heterotopien im virtuellen Raum. In: <https://books.openedition.org/iup/1539?lang=de#text>, Zugriff: 12.010.2019.

⁹⁹ Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge, S.9.

¹⁰⁰ Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge, S.11

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Vgl. Ebd.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S.12

- Jede Heterotopie kann durch bzw. in der Gesellschaft aufgelöst und gelöscht werden und eine neue wird erschaffen.¹⁰⁴
- Heterotopien sind in der Lage eine Reihe von Räumen zu vereinen, die eigentlich unvereinbar sind.¹⁰⁵
- Heterotopien können mit besonderen zeitlichen Brüchen zusammenfallen oder außerhalb der Zeit sein. Sie sind mit Heterochronien verwandt, die wir als Heterotopien der Zeit bezeichnen können, darunter unterscheiden wir drei Arten von Heterotopien:¹⁰⁶
 - Heterotopien sind im Modus der Ewigkeit, da sie alles sammeln, das Gesammelte bis ins Unendliche deponieren wie z.B. Bibliotheken, Museen usw. und damit gleichsam die Zeit anhalten oder anders erfassen lassen, diese werden auch mit Achronien bezeichnet.¹⁰⁷
 - Es gibt Heterotopien, die mit der Zeit und mit dem Fest, Ritual und Rythmen verbunden sind: also keine ewigkeitsorientierte, sondern zeitweilige Heterotopien sind z.B. Jahrmarkt.¹⁰⁸
 - Es gibt Heterotopien, die weder mit der Zeit noch mit der Ewigkeit verbunden sind, sondern mit dem Übergang und der Verwandlung.¹⁰⁹
- Die Heterotopien besitzen ein System der Öffnung und Abschließung, das sie von der Umgebung isoliert sind. z.B. gibt es Heterotopien die ganz von der Welt isoliert sind und in einer anderen Außenwelt bestehen.

Ein wesentliches Merkmal ist, dass Heterotopien immer von der Außenwelt abgeschlossen - ein Außen der Außenwelt sind, bzw. Peripherien- aber zugleich offen sind, denn sie sind offene Orte, die uns immer nur draußen lassen.¹¹⁰

Heterotopien stellen alle anderen Räume in Frage, indem sie entweder eine Illusion erschaffen, die die gesamte Realität als Illusion entlarvt, oder in dem sie

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S.13

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S.14.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S.16.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. S.16.

¹⁰⁸ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge, S.16.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S.17.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S.19.

ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raums eine vollkommene Ordnung aufweist, was eine Umkehrung der Zentrierung führt.¹¹¹

Kurz zusammengefasst: Bei den Heterotopien handelt es sich um konkrete gesellschaftliche oder erfundene Bereiche, in denen sonst gültige Gesetze – vorübergehend oder dauerhaft – aufgehoben sind. Diese Heterotopien sind als andere Orte bzw. andere Räume und andere Ordnung zu verstehen, die außerhalb aller Orte, bzw. abgeschlossen von der Außenwelt stehen, auch wenn sie zu lokalisieren sind. Dabei streben sie nach der Verwirklichung einer Illusion, oder sie beabsichtigen eine Zerstreuung der Wirklichkeit und Realität durch die Kraft der Illusion. Sie realitativieren damit die reale Wirklichkeit.

Mittlerweile weist der Begriff Heterotopie in verschiedenen Bereichen eine breite Anwendung in der Literatur. Da Bachmann sich in ihrer literarischen Produktion immer wieder mit der Grenzthematik auseinandersetzt und für die Überwindung der Sprach- und Zeichengrenzen plädiert. Sie aber auch Foucault stellen fest, dass die Sprache sich -in der patriarchalischen Ordnung- nur mit der Herrschaft der Vernunft und der Ausschließung des Anderen, des Wahnsinnigen, Weiblichen, der Emotionen, etablieren kann. Bachmann engagiert sich für das Aufspringen dieser dualistischen Denkweise und verschafft dem unterdrückten Teil -dem Unbewussten und Unsichtbaren, das mit dem Inneren eines Menschen oder der anderen Seite, der Vorphase zum Wort assoziiert ist- einen anderen Raum. Dieser andere Raum ist von der Norm ausgeschlossen bzw. schafft sich seine eigenen Gesetze, seine Eigengesetzlichkeit. z.B. ist der Körper der Protagonisten - Franza und der weiblichen Ich-Figur in **Malina**- als Heterotopie zu verstehen, in dem das Unterdrückte, als aus der Ordnung ausgeschlossene Teil sich in Form von Krankheit und Traumszenen artikuliert und transzendiert. Es lassen sich aber auch weitere Affinitäten mit Foucaults Begriff der Heterotopie feststellen wie an den räumlichen Motiven ersichtlich z.B. am Friedhof, den Pyramiden und an Wien, an der Wüste, am Ungargassenland, Krankenhaus usw., die einen besonderen Stellenwert in den

¹¹¹Vgl. Ebd. S.20.

Werken Bachmanns haben und die wir in der Arbeit ausführlicher angehen werden.

1.4.1.3 Zum Hybriditätskonzept

Der Begriff der Hybridität wird sehr unterschiedlich definiert, dieser Konzept ist in allen Bereichen der Kultur und Gesellschaft zu finden, somit ist es interdisziplinär in den unterschiedlichen Anwendungsgebieten anzunehmen.

Der Begriff Hybridität ist heute konzeptuell breit angelegt:

Hybridität kann zuerst als Begegnung von verschiedenen Kulturen und Welten verstanden werden, die unterschiedlicher kultureller, ethnischer, religiöser Herkunft sind.¹¹²

Zweitens steht Hybridität aber auch für den Einsatz von verschiedenen Medien, Zeichensystemen und Produkten usw.¹¹³ Somit umfasst Hybridität Organisationsformen: Von Städten, Unternehmen, Fragen in der Ökologie, Natur, Soziologisch-gesellschaftlichen, religiösen, und politischen Bereich und den Lebensstil.¹¹⁴

Dieser Begriff Hybridität steht heute für die Aufhebung von Grenzen und Hierarchisierungen. Er ist -weiter durch die Relativierung eines zentristischen Blicks -als gewollter Verstoß, als Negation gegen die Norm zu begreifen und plädiert für die Aufhebung und Dekonstruktion des binären abendländischen Denkmodells, mit dem Ziel diesen allgemeingültigen Wahrheitsstatus - mittels dem die Ausschließung des Anderen entsteht- zu überwinden, um einen neuen Wahrheits- und Realitätsbegriff weiterhin zu konstruieren, der sowohl das Eine als auch das Andere -auch sich selbst als Betrachtender, als Autor-miteinbezieht.¹¹⁵ Prinzipiell braucht die Auseinandersetzung mit hybriden Erscheinungen und Formen ein interdisziplinäres, transdisziplinäres Verfahren.

¹¹² Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.34.

¹¹³ Heutiger Öffentlichkeitsorganisation und Kommunikationsmittel aber auch im Bereich der Ästhetik und Kunst wie auch der Fragen in der Linguistik und der Architektur. Vgl. Ebd. S.34.

¹¹⁴ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, 34.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S.21.

¹¹⁶Die Werke Bachmanns **Malina** und **DFE** sind -sowohl aufgrund ihrer Struktur, ihres Aufbaus in der ästhetischen Norm als auch ihrer thematischen Vielfalt -als hybrid zu bezeichnen, da sie multiple Denksysteme implizieren.

Kulturell betrachtet liegt wie von uns konstatiert der Begriff der "Hybridität" operational im Werk **DFE** vor, um mit Bhabhas Auffassung zu argumentieren, der von einem Sich-Einnisten des Subjekts ohne Anpassung spricht- in diesem *in-between*, *unhomely*- mit der Akzeptanz der Andersheit des Gegenüberstehenden. Weder Franza hat sich der Kultur der Ägypter anpassen wollen noch diese Letzte. Siehe z.B. die Hochzeitsszene, an der zwei unterschiedliche Kulturen aufeinandertreffen, diese Szene wird aus der Sicht Franzas beschrieben, dabei beklagt sie sich über das Verhalten der Kinder, das ihr unheimlich und fremd vorkommt. Martin kommt ihr jedoch entgegen und erklärt, dass es eben andere Kinder sind. An dieser Szene ist ein effizienter Punkt zu erwähnen, und zwar, dass es laut Bhabha keine monokulturelle Identität bzw. Gesellschaft gibt oder geben kann. Es kommt zu Meinungsverschiedenheiten und Missverständnissen aufgrund der Andersheit, diese steht in einem Prozess der Wandelbarkeit. Ingeborg Bachmann geht es hier um eine Anerkennung kultureller Gleichwertigkeit der Differenz und Überwindung rassistischer und exotistischer Stereotypen.¹¹⁷

Hinzuzufügen ist, dass Franza sich mit den Opfern der europäischen Kolonialherrschaft identifiziert hat, dazu hat sie mehrfach im Text die hegemonialen Mächte kritisiert.

[...]es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg. (DFE S.112)

[...]ich bin eine Papua. (DFE S.83)

[...]ich bin von niedriger Rasse. (DFE S.84)

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 23 und S.44.

¹¹⁷ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.37. Siehe dazu auch Homi Bhabha (2000): Die Frage des Anderen: Stereotype, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: Derselbe: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.97-124, hier S.97f.

1.4.1.3 Der Körper als hybrides Konstrukt

Der Körper ist doppelt zu verstehen, er muss unter konzeptuellen Ansätzen untersucht werden.

Im Kontext der Kulturbetrachtungen wird der Körper als Ort in dem sich Diskurse der "Sexualität, Macht, Leidenschaft, Gewalt, Perversion, Sprache, Erinnerung, Geschichte"¹¹⁸ sich verdichten und der im Rahmen postmoderner, postkolonialer, diskursiver Machtansätze und feministischen Theorien heute neu definiert und kulturell in dessen Komplexität und Verdichtung verortet werden, und anders als in herkömmlichen Vernunft bedingten Dichotomie und Opposition als in Seel vs. Leib angelegt werden. Der Körper wird hier als hybrides und mediales Konstrukt der Ränder, derer von ausgegrenzten Fremden auch aus feministischer Sicht angegangen. Dem Körper wird eine semiotische Macht des Bedeutens und Sinnproduktion und -vermittlung zugesprochen, die dessen herkömmliche Unterdrückung und Ausgrenzung negieren und durch Umdeutungen und Verschränkungen als Maskierungen aufdecken.¹¹⁹

Davon ausgehend wird der Körper als sprachliches Zeichen bzw. als Signifikant verstanden, gilt als Träger von Sprache, Handlungen, Ideologien, von Wissen und anderen Botschaften. So wird der Körper als untergeordnetes Medium eingestuft, da seine Wertigkeit von der Reproduktion sprachlicher Zeichen als kulturelle und ideologische Code bestimmt ist.¹²⁰

Zu Beginn des 20. Jhd. hat sich die Haltung zum Körper geändert, die abendländische binäre Opposition Seele vs. Körper- die den Körper als minderwertig und vernunftwidrig klassifiziert- wurde überwunden und der Körper ist somit wieder aufgewertet. Er ist nicht mehr nur als Signifikant für etwas Heterogenes zu konzipieren, sondern als Medium, das seinen Sinn, das Andere, Abwesende vermittelt und seine Zeichen neu erfindet.¹²¹

¹¹⁸ Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.44.

¹¹⁹ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.44.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S.44-46.

¹²¹ Vgl. Ebd.

Der Körper -als eigenes Medium- bildet in seiner neuen semiotischen Bedeutung die mediale Darstellung und den Ort/Raum für die Kolonialgeschichte, Erinnerung, Einschreibung, Speicherung, Unterdrückung, Folter, Manipulation, sowie der Zusammenprall unterschiedlicher Kulturen. Kulturhistorisch betrachtet, verläuft die erste Aufnahme bzw. der erste Kontakt mit der Andersheit durch den kolonialen Blick oder auch früherer Eroberungspolitik, wobei die Hautfarbe, die Gewohnheit, die Ethik, der Geruch und die Kleidung als Ort des Konflikts fungieren und seiner Veränderungen in eine objektale Funktion vorausgesetzt werden, der als identitätsstiftend gilt.¹²² So setzt der Körper dort ein, wo die Sprache als Kommunikationsmittel versagt.

Der Körper lässt sich aufgrund dieser Beschaffenheit und seiner Art als hybrides Konstrukt neu definieren.¹²³ Er trägt seine Spuren, die für sich sprechen, somit ist der Körper -als eignes Medium- seine eigene Zeichen und Signifikate für bisher maskierte Substitutionen. Der Körper enthält und produziert seit einer postkolonialen, poststrukturalistischen und postmodernen Auslegung von Funktionsweisen, Wissen, Macht, Begehren und Tod, Liebe und Hass, Entsagen und Hingabe, Akzeptanz und Ablehnung, so ist der Körper eine Konstruktion vielfältiger Signifikanten, die sich im Wandel befinden und die koloniale Feststelltheit negieren und in Frage stellen.¹²⁴

Die Stimme des Körpers besteht nicht in der Vermittlung von Botschaften oder Emotionen, sondern im Auslösen einer antriebshaften, schwingenden Wirkung, denn es geht im Grunde nicht nur um die Sinnstiftung einer vorgegebenen Sprache, sondern um die Manifestation des Körpers als neue Sprachlichkeit und Sinnggebung produzierend.¹²⁵ Die Hybriditätskonstruktion des Körpers lässt sich semiotisch als Ort von Produktion und Dissemination von Sinn definieren. Der Körper produziert seinen Sinn und eigene Diskursivität.

Der Körper fungiert als Chiffre, als Spur, als Geschichte, als Erinnerung, da sich Erlebtes in ihm einschreibt. Damit wird der Körper zum Ausgangspunkt und

¹²² Vgl. Ebd. S.47.

¹²³ Vgl. Homi Bhabha: Die Frage der Identität, S.97.

¹²⁴ Vgl. Alfonso De Toro: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.44-46.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S.44-49.

*Produktionsort von Prozessen der Sinnstiftung und -Streuung. Der Körper wird in seiner eigenen Materialität wahrgenommen und als Handlung, als Sprache gebraucht und nicht als Träger "für etwas". Schreiben wird zum Körper und Körper zum Schreiben, Körper ist Schreiben, ist Handeln, Darstellen und umgekehrt.*¹²⁶

Hinzuzufügen ist, dass die hybride Konstruktion des Körpers auf das Fließen der Grenzen zwischen den binären Oppositionen, Eigenes vs. Fremdes, Täter vs. Opfer, Macht vs. Ohnmacht zurückgeht und dass Hybridität und Andersheit in der Kultur zu verorten und in eine Wandelbarkeit, Dynamik und Konstruktion beider einzuschreiben sind. Dabei werden in diesem Bereich Themen wie die Konfrontation zwischen Begehren und Strafen, zwischen symbolischer und imaginärer Ordnung aufgehoben.¹²⁷

Laut Foucault schreiben sich Herrschaftsverhältnisse in den Körper, in ihm prägen sich historische Ereignisse und Änderungen ein und in dem Fall durchdringen sich Körper und Geschichte gegenseitig, schreiben aber jeweils eigene Kehrseiten und Texte neben den verinnerlichten Machtdiskursen von Körper.¹²⁸

Der Körper- sowie es Foucault in seinem Werk Überwachen und Strafen erwähnt hat- ist durch Machtpraktiken geformt, dressiert und lässt sich durch die geeigneten sogenannten Besserungstechniken immer wieder transformieren.¹²⁹ Siehe zum Beispiel wie die Vater-Figur die weibliche Ich-Figur in **Malina** dressieren wollte oder die Machtpraktiken Jordans im Werk **DFF**, um Franza zu domestizieren . Der Körper ist jedoch in der Lage gegen diese Normalisierungsmacht und Disziplinierungsmacht Widerstand zu leisten, in dem der Körper der Norm abweichend agiert, wie z.B. im Werk **DFF** und **Malina** mittels Hysterie und traumatischer Krankheitssymptome. So verfügt der Körper sowohl über Macht als auch Widerstand gegen diese Macht, Wahnsinn als auch Vernunft, Norm als auch Anti-Norm, demzufolge ist der Körper kulturell als

¹²⁶ Ebd. S. 46.

¹²⁷Vgl Ebd. S.45 und S.47. Siehe dazu auch Homi Bhabha (1997): Verortung der Kultur. In: Hybride Kulturen Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte hrsg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 123-148 hier: S. 124 und S.126f.

¹²⁸Foucault Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, S. 35.

¹²⁹Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.167.

"wandelbarer"¹³⁰ Hybriditätsraum zu betrachten, in dem beide Pole miteinander konfrontiert werden.

1.4.2 Topographien als Erinnerungs- und Gedächtnisräume

Der Aspekt der Topographie nimmt eine wesentliche Rolle und doppelte Erscheinungsform ein. Bachmanns topographisch geprägte Schreibweise kennzeichnet sich dadurch, dass sie nach reale Orte mittels der Fiktion, des Imaginären und deren Illusion ihre Erscheinungsform in eine Form topographischer Repräsentation und in eine graphisch-narrative, diskursive Ordnung aufspaltet. Zwei Kartographien stehen einander gegenüber, ein semiotischer Textraum und eine literarische Repräsentation von Raum.

*In der Literatur lassen sich neben graphisch-räumlichen Textgestaltungen immer auch fiktionale Raumbeschreibungen und imaginäre Raumausgriffe beobachten, die in der Literaturbetrachtung der Nachkriegszeit, aber vor allem in der zeitgenössischen Forschung unter Gender- und postkolonialen Aspekten Aufmerksamkeit erfahren.*¹³¹

Jedoch bevor wir zur Erläuterung dieser Schreibweisen kommen, sollten wir erst den Begriff Topographie besprechen und dann das Konzept des Topographischen und dessen Repräsentation in der Literatur nach unterschiedlichen theoretischen Ansätzen erleuchten bzw. ausarbeiten.

1.4.2.1 Zum Begriff Topographie

Den Begriff Topographie finden wir in den unterschiedlichsten Bereichen und natürlich auch in der Literatur. Zur Aufwertung dieses Begriffs in der Literatur kam es jedoch erst nach dem zweiten Weltkrieg, und so hat es Sigrid Weigel vorgezogen von einem *topographical turn* zu sprechen, nach dem sie bereits in den 90er Jahren Topographien nach Geschlechtern analysierte und kulturgeschichtlich auslegte.¹³²

Topographie, ein Kompositum aus dem Griechischen *tópos* (Ort) und *gráphein* (schreiben), ist in der Literatur laut Hartmut Böhmes Konzeption, die Darstellung

¹³⁰ Vgl. Homi Bhabha: Verortung der Kultur, S.126f.

¹³¹ Michaela Ott (2010): Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: Metzler, S. 60-76, hier: S. 63.

¹³² Vgl. Sigrid Weigel (2002): Zum »topographical turn« - Kartographie, Topographie, Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: Kulturpoetik Band2, S.151-164.

und Beschreibung von Raum im doppelten Sinn und zwar, die Darstellung von einem realen Raum, und innerhalb dieser Darstellung wird etwas hervorgebracht, das noch vom Leser im Text-Raum und der prozesstiefen diskursiven Sinngebung zu entschlüsseln ist.

Topographien erfordern seitens eines Subjekts eine doppelte Lese-Kompetenz: man muß >Karten< (aller Art) lesen können, d.h. sich ein räumliches Vorstellungsbild machen können, und man muß im Realraum (einer Landschaft, einer Stadt) die verzeichneten Orte und Bahnen >wieder-erkennen< können.¹³³

Der Raum ist nicht mehr als starres Gebilde zu betrachten, eher erfolgt die Betrachtung eines Raums bzw. eines Ortes individuell und ist subjektiv, aus der Relation eines Innen- Außen einer Zeit und Geschichte zu gewinnen, bedingt; so kann der ein und der selbe Ort von Subjekt zu Subjekt anders betrachtet und wahrgenommen werden, da jeder eigene individuelle Erfahrungen, Erinnerungen und Repräsentationen aber auch Zeitverhältnisse miteinbezieht. Räume sind in der Literatur analog einer Kultur- und Subjektkonzeption Konstrukte.

1.4.2.2 Zu topographischen semiotischen Verfahren in der Literatur und ihre Legitimation in Bachmanns Lektüre

Ein wesentlicher Aspekt ist für die Untersuchung der Werke Bachmanns zu berücksichtigen, und zwar die Verknüpfung von Raum und Geschichte.

Die Verwendung von Topographien in der Literatur ist von der Funktion her vielfältig, denn mittels poetologischer Topographien gelingt es Geschichtliches und Zeitliches in Raum darzustellen. Laut Hartmut Böhme spricht man nicht mehr von der Aufwertung und der Dominanz der Zeit über den Raum eher bedingt das Eine -die Zeit- das Andere, was sich in den Werken Bachmanns bestätigen lässt, da Orte nicht nur als geographische Orte zu betrachten sind, sondern flexibel für etwas anderes stehen können, wie z.B. für Erinnerungen. In den Orten fließen individuelle als auch kollektive Erfahrungen und Erinnerungsbilder, in dem Sinne sind diese Orte als Gedächtnisräume zu konzipieren.¹³⁴

¹³³ Hartmut Böhme: Raum-Bewegung-Grenzzustände der Sinne, S.63 und S.67.

¹³⁴ Vgl. Hartmut Böhme (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur Deutsche Literatur im transnationalen Kontext hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, S. IX-XXIII, hier: S. XIX.

Heutzutage spricht man von der Historisierung von Raum und Verräumlichung von Geschichte, diese Konzeption geht auf Walter Benjamins Auffassung zurück, der von der raumgewordenen Vergangenheit spricht. Benjamins autobiographisches Schreiben ist damit gekennzeichnet, die verlorene Zeit zu rehabilitieren und den verschwundenen Raum, der im Depot des Unbewussten verlagert ist, auszugraben.¹³⁵ Es geht ihm darum, dass die verlorene Geschichte ihren Ort findet und somit vergegenwärtigt; dieses Prinzip lässt sich in seinem Werk *Berliner Chronik* aufzeigen.¹³⁶ In diesem verräumlichten Geschichtsschreiben gelingt es ihm die kollektiven Bilder, das ortsgebundene Wissen, die zu Grunde liegenden individuellen Erfahrungen, Erlebnisse und Erinnerungen mit dem Ort zu verbinden und gibt somit der verloren gegangenen Geschichte ihren Ort wieder, sodass "innerhalb dieses Wissens ein Ort einer Geschichte in eine Konstellation mit der persönlichen Geschichte treten kann, die von ihm erzählt wurde. Auf diese Weise erhält jede dieser Geschichten sowohl einen historischen als auch einen topographischen Index: einen Ort, von dem aus sie erzählt wurde."¹³⁷ Orte fungieren für ihn als Gedächtnisorte, die sowohl individuelles als auch kollektives Gedächtnis mit einander verknüpfen; in dieser Kontinuität überlappt sich die Vergangenheit mit der Gegenwart, deshalb ist ein Ort zeitlich, geschichtlich verdichtet. Diese Funktionsweise appelliert an die Schreibweise Bachmanns, die sich nicht um die Darstellung eines real existierenden Raums bemüht, sondern eher um das was vom Wissen- in diesem Ort- zu entdecken gibt.

Wie schon anfangs erwähnt bedient sich Bachmann realen Orte, diese werden poetisch durch Fiktion und Illusion umgeformt und zu imaginären Orten für Unsichtbares umgestellt und umfunktioniert, die nirgends auf einer Landkarte zu lokalisieren sind. Damit macht der Text, der literarische Diskurs als Kartographie

¹³⁵ Weist auf die archäologischen Überlegungen an die sich Walter Benjamin besonders in seinem Artikel "Ausgraben und Erinnern" geknüpft hat. Vgl. Walter Benjamin (1994): *Ausgraben und Erinnern*. In: Walter Benjamin: *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.100-101. Siehe auch: Walter Benjamin (1991): *Das Passagenwerk*. In: *Gesammelte Schriften* Bd 5. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1041.

¹³⁶ Vgl. Ebeling Knut (2010): *Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort*. In: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* hrsg. von Stephan Günzel unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, S. 121-133, hier: S. 123.

¹³⁷ Ebd. S.123.

des Unsichtbaren leserlich. Sie selber äußert sich zu diesem Verfahren in einer ihrer Vorlesungen unter dem Titel "*Der Umgang mit Namen*"

*Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind, und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr bewegendes, und zwar nicht nur in Bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen. Freilich sind auch Orte darauf eingetragen, die der gute Schüler kennt, aber auch andere, die kein Lehrer kennt, und alle zusammen ergeben sie ein Netzwerk [...]. Auf dem Zauberatlas ist es eingezeichnet, wahrer, viel wahrer und es grenzt dort die Neva an die Seine, und über die Seine führt der Pont Mirabeau von Apollinaire, und die Steine und die Wasser sind aus Worten gemacht. [...]*¹³⁸

In dieser Hinsicht gilt der literarische Diskurs als die leserliche Seite für unsichtbare Orte eines Innen und für Erfahrungen und neuer Ort für Mythisierungen. Die "Namensfrage" von Bachmann betrifft die Sprache, die mit dem Namen der Identität, Sensibilität und Erfahrung eines Schriftstellers verbunden ist. Sie ist das andere Wort für seine unzufällige Rhetorik die zwei Kartographien -am Ort und Jenseits des Ortes, am Raum-Text - verbindet.

Auch Sigrid Weigel lehnt sich der Auffassung Bachmanns an und definiert den Text in seiner Rhetorik, Semiosetätigkeit.

*Bei der Verwandlung von Lebensorten, geographisch identifizierbaren Orten individueller und historischer Erfahrung, in poetische Orte vervielfältigt sich deren Bedeutung: sie werden zu symbolischen Schauplätzen, durch mythische oder imaginäre Orte überlagert oder aber in Tropen, in poetische oder rhetorische Figuren transformiert.*¹³⁹

In dem Fall werden diese Orte als sichtbare wie auch unsichtbare einer Umformung unterzogen und in imaginäre Landschaften überführt, in Repräsentationen verschoben; es geht Bachmann nämlich nicht darum die Realität darzustellen, so treten Wirklichkeit und das Imaginäre nebeneinander, was auf eine Grenzüberschreitung und Überwindung der Grenzen des Denkmodells referiert. Diese beschriebenen Orte bringen Vergangenes - als Polyphonie und Geschichte in Namen und Worte- hervor und ihre mythische Kraft reicht sie bis in die Gegenwart.

¹³⁸ Ingeborg Bachmann (1993): IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. In: Ders. Werke Bd. 4. München: Piper Verlag, S. 238-254, hier: S. 239.

¹³⁹ Sigrid Weigel (1999 Aufl. 2): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag, S. 353.

Ein solches Verfahren topographischen Schreibens eröffnet die Möglichkeit Vergangenes in einer Jetzt-Zeit über Orte in der Literatur zur Darstellung zu bringen. Das Zusammenfallen der raum-zeitlichen Dimension in anachronistischer, teilweise imaginärer Weise bindet diese Schreibstrategie an mythisches Denken zurück.¹⁴⁰

">Topographie< meint das Beschreiben von Orten, aber auch das Be-Schreiben in oder mit Orten. Orte sind sowohl Gegenstand als auch Medium topographischen Schreibens und Beschreibens".¹⁴¹

In Bachmanns Werke werden Orte doppelt dargestellt und funktionalisiert, in dem Fall sind sie Gegenstand, aber mit diesen Orten- die ins Literarische überführt sind- verschafft Bachmann Einblick in das Innenleben der Protagonisten, was nicht nur ein Merkmal der Moderne ist, sondern auch Definition der Semiosetätigkeit des literarischen Textes. Mit der Moderne ist das Äußere auf das Innere referierend, so werden Grenzen zwischen äußeren und inneren Topographien aufgehoben, was dem Wesen der Literatur gehört. Hinzuzufügen ist, dass Bachmann es schaffte, das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft mit den individuellen und persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen in Verbindung zu setzen und damit Gewaltmechanismen und Herrschaftsdenken einer Gesellschaft zu kritisieren, dabei wurde dem geschichtlichen-traumatischen Verbrechen eine andauernde Gegenwart zugesprochen, die eine bedeutende Appellstruktur an den Leser aufweisen.

1.4.2.3 Zu den Gedächtnisräumen und Loci der Schrift

Aleida Assmanns Auffassung weist im Werk "Erinnerungsräume" Affinitäten mit Bachmanns Konzeption der Topographien auf, dabei ist zu berücksichtigen, dass der Begriff Topos in der Literatur unterschiedlich aufgefasst wird und zwar

¹⁴⁰Bettina Jagow (2003): Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln: Böhlau, S.112.

¹⁴¹Bernhard Siegert (2005): Einleitung. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 3-11, hier: S.3. In dieser Hinsicht ist ein bedeutendes Merkmal diesen Topographien zu zusprechen, und zwar, dass sie sowohl Medium, als auch semiotischer Gegenstand bzw. Repräsentationen - Text und Bedeutung in Prozess- sind.

sowohl als "zitathafte Formel, als bestimmte Motive, Bilder oder "Embleme"¹⁴²¹⁴³.

Das Gedächtnis wird aus kulturwissenschaftlicher Perspektive erforscht. Laut Lotman ist das kollektive, kulturelle Gedächtnis nicht vererbbar, deshalb ist das Gedächtnis auf bestimmte Praktiken und Medien angewiesen, die als Vergangenheitsbewältigungstechniken bezeichnet werden.¹⁴⁴ Sowohl Individuen als auch Kulturen organisieren und gestalten ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kulturellen Praktiken, ohne diese Mitteln lässt sich kein generationen- und epochenübergreifendes Gedächtnis und kein Erbe und Archiv etablieren. Da sich diese Medien auf Grund des technischen Fortschritts verändern, so verändert sich auch die Art der Verfasstheit des Gedächtnisses, denn seit dem 19Jhd. wird das Gedächtnis nicht nur durch Schrift und Sprache aufbewahrt, sondern auch durch Bilder und seit dem 20Jhd. mittels Stimmen und Töne. Aleida Assmann widmet den zweiten Teil ihres Werkes den Medien, die als materielle Stützen das kulturelle Gedächtnis fundieren und mit dem menschlichen, individuellen Gedächtnis interagieren; so ist heute laut Assmann das individuelle Gedächtnis von einem Ensemble technischer Gedächtnis-Medien umgeben und unterstützt. Für sie heißt es, dass jedes Medium einen spezifischen Zugang zum kulturellen Gedächtnis ermöglicht; unter diesen Medien sind die Sprache, die Bilder, der Körper und der Ort zu nennen, diesen Medien wird eine Gedächtnisfunktion, Funktion der Archivierung und Vermittlung zugesprochen und konstruieren somit einen Gedächtnisraum, wobei jedes dieser Medien anders speichert.¹⁴⁵

Die Schrift, eine Körperschrift

Gilt als Grund-Prämisse der Gedächtnistheorie, Assmann stützt sich an Goethes-Zitat.

¹⁴² Emblem [griechisch] *das*, Kennzeichen, Sinnbild; Hoheitszeichen. In: <https://brockhaus.de/search/?t=enzy&q=Emblem>, Zugriff: 17.06.2020.

¹⁴³ Eva Beate Bode; Hildegard Hogen; Eva Bambach-Horst; F.A. Brockhaus GmbH Lexikonredation (2004): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Mannheim; Leipzig: Brockhaus, S. 854.

¹⁴⁴ Der Begriff "Vergangenheitsbewältigung" geht auf das Werk von Margarete und Alexander Mitscherlich zurück (1977): "Die Unfähigkeit zu trauern". München: Piper Verlag.

¹⁴⁵ Vgl. Aleida Assmann (2018): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck Paperback, S.11-23.

*Literatur ist das Fragment der Fragmente; das wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das wenigste übrig geblieben*¹⁴⁶

Dabei bedauert Aleida Assmann das Ungenügen an der Sprache, da beim Aufzeichnen des Eingeschriebenen mit den schwarzen Schriftzeichen vieles verloren geht. So lehnt sie sich Stephen Greenblatt an, der von Textspuren spricht, in welchen soziale Energie zirkuliert, die das Leben ausmacht, das nach dem Tod des Autors übersteht und im Text immanent aufbewahrt bleibt.¹⁴⁷

Greenblatts Konzeption bestätigt nach Aleida Assmann die Speicher- und Verewigungsfähigkeit der Schrift, er betrachtet das literarische Werk als ein Monument und die Schrift als Waffe gegen den Tod bzw. Vergessenheit.¹⁴⁸ Die Schrift ist für die Literaten vom Zerstörungswerk der Zeit geschützt und stellt ein Medium der Unsterblichkeit dar und etabliert sich zu einem festen Topos. Die Text-Spuren beziehen sich nicht nur auf die Nach-Schrift, sondern auf eine Vorschrift, die eine programmierende Funktion auslöst. Die Schrift ist mehrschichtig, beladen von unterschiedlichen Stimmen, Emotionen und Hoffnungen. Die Schrift ist vertikal verbunden mit dem Inneren, so herrscht eine Allianz zwischen Körper/ Schrift und Gedächtnis, obwohl in der literarischen Verschiebung zur Schrift von einem Verlust und Vergessen semiotisch die Rede ist.¹⁴⁹ Auch Bachmann äußert sich in den beiden Werken, zum Versagen der Sprache als Speicher-Ort/Spurensicherung. Darin sind selbst reflexive Orte zu verzeichnen, die im Laufe dieser Arbeit einer genauen Ausarbeitung ausgesetzt werden.

Das Bild

Bilder sind-genau wie die Schrift- als Speicherräume zu betrachten, die mit dem Gedächtnis verbunden sind und eine Dauer von Vergangenheit anstreben und die Vergänglichkeit relativieren wollen. Bilder werden als visuelle Gedächtnisschrift

¹⁴⁶Ebd. S.179.

¹⁴⁷ Vgl. Stephen Greenblatt (1990): Die Zirkulation sozialer Energie. In. Ders.: Verhandlung mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach, S.11f. Siehe auch: Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.179f.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S.181.

¹⁴⁹ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.181.

konzipiert und gelten als Alternative zur Alphabet-Schrift, da wo keine sprachliche Verarbeitung reicht und ausreicht, tauchen die Bilder auf.¹⁵⁰

Im Gegensatz zur alphabetischen Schrift ist [die Erinnerung] rein ideographisch, sie besteht statt aus Buchstaben, aus Bildern, den «imagines», die in bestimmte als konkret vorgestellte Örter, die «loci» wie auf eine Schreibfläche eingetragen werden.¹⁵¹

Diese visuelle Gedächtnisorte bezeichnet Aleida Assmann als "ideographisch", da sie aus Bildern bestehen und als imagines" gelten und funktionieren.¹⁵²

Diese Kombination von Stein und Bild erinnert an die ägyptischen Hieroglyphen, diese werden jedoch im Vergleich zu den Hieroglyphen nicht auf Stein oder Papyrus geschrieben, sondern unmittelbar ins Gedächtnis eingeschrieben.¹⁵³ Die Gedächtniskraft dieser Bilder ist von ihren Affekten abhängig, damit ist ihre Wirkmächtigkeit und ihre Eindruckskraft -als Stütze der Erinnerung- gemeint.

Diese Bilder tauchen entweder in Form von Traumszenen oder Symbolen auf, die ein Unbewusstsein vermitteln und offenlegen.¹⁵⁴ Was in Bachmanns Werke betont wird, so sind die Traumszenen und Symbole von Wichtigkeit, besonders das zweite Kapitel des Werks **Malina** "der dritte Mann" besteht nur aus Traumbildern. Es lassen sich auch rekurrente Symbole finden, die an den Zweiten Weltkrieg, den Holocaust und die Kolonisation erinnern, wie die Gaskammer, Konzentrationslager, die "Papuas [...] Weißen" (DFF S.84) usw.

Der Körper; der Ort kultureller Einschreibung

Der Körper ist -nach Aleida Assmann - als eigenes Medium bzw. als Gedächtnisort zu betrachten, den wir bereits laut Foucaults Auffassung mit dem Begriff "Heterotopie" assoziierten. Der Körper reagiert auf traumatische Erfahrungen und sperrt bzw. lagert sie im Unterbewusstsein ein, so können im Körper eingelagerte Erinnerungen und eingekapselte Erfahrungen gänzlich vom Bewusstsein abgeschnitten und aufbewahrt werden, was wir unter Trauma

¹⁵⁰Vgl. Ebd. S.20 und S.220ff.

¹⁵¹Ebd. S.222.

¹⁵²Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.222.

¹⁵³Der Gebrauch von Hieroglyphen als Bild-Schrift Assoziation, als Konzept für die Literatur in ihrem Werdungsprozess und Verschiebung von Bild und Schrift in eine Logos-Sprache geht auf die Frühromantiker zurück, auf Friedrich Schlegel im Seminar "Reden über die neue Mythologie" in Friedrich Schlegels Gespräche über die Poesie erschienen 1800.

¹⁵⁴Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.222.

summieren. Der Körper drückt die Trauma-Erfahrung mit Krankheitssymptomen, die auch als Abwehr und zugleich Verarbeitung funktionieren, die exemplarisch am Fieber, Schüttelfrost, an Sprech- und Erinnerungsstörungen eine zurückholende Erinnerung zu verweigern erstreben, wie es der Fall für die weiblichen Protagonisten- Franza in **DFF** und die Ich- Figur in **Malina**- ist. Auch traumatische Bilder tauchen als Ergebnis und Reaktion auf die Zensur, der man in einem Wachzustand, Wachbewusstsein fällig ist¹⁵⁵, wie der Fall, der Zensur gegenüber einer weiblichen Autorschaft seitens des Vatergesetzes ist, das in beiden Werken Bachmanns zu finden ist.

Laut Freud ist das Trauma keine Verdrängung, um zu vergessen, sondern eher eine Form der Aufbewahrung und Konservierung, auch eine Art der Lebensbewältigung.¹⁵⁶

Was das Körpergedächtnis kennzeichnet, ist das Unlöschrare, von dem, was im Inneren auf- und eingeschrieben ist, obwohl konkret unveräußerlich ist, im Vergleich zur Sprache oder auch an Bildern, die über die Jahre abgeschafft werden können, oder auch verblässen, modifiziert und umgestellt werden, somit an Authentizität verlieren. Jedoch verbleibt selbst im Akt des Verwischens "die Spur" von diesem Akt. Das Schreiben als Akt gilt aber auch als Möglichkeit einer Veräußerlichung von inneren aufgelagerten Traumata. Die Körperschriften entstehen nach Aleida Assmann und nach Freud mit der Gewöhnung, den Gewalterfahrungen und deren "materialen Struktur" wie von Freud an Mythen, metaphorisch am " Wachs", "Ton" oder "Stein" gemacht wurde.¹⁵⁷

*Bereits Platon und Aristoteles machten sie Zuverlässigkeit und Dauer einer Einprägung von der Härte des Materials abhängig. Wachs kann sofort spurlos wieder geglättet werden, Ton muss gebrannt werden, Stein-Bearbeitung ist am aufwendigsten und haltbarsten, aber auch die im Stein gravierten Schriftzeichen können verwittern oder gewaltsam gelöscht werden, dann bleibt der Akt des Löschrns selbst als eine Spur sichtbar.*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S.24.

¹⁵⁶ Vgl. Sigmund Freud (1999): Das Unheimliche. In: Gesammelte Werk. Bd. 13. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.229-268, hier: S. 254.

¹⁵⁷ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.242.

¹⁵⁸ Ebd.

Nach Aleida Assmann hat Nietzsche die "Schriftmetaphorik des Gedächtnisses auf eine neue Grundlage gestellt"¹⁵⁹:

Er wandte sich bekanntlich ab von der traditionellen Gegenüberstellung von Körper und Seele, die die Seele zum Gefangenen des Körpers machte, und erklärte umgekehrt die Seele zum Kerkermeister des Körpers. Das hatte Konsequenzen für sein Gedächtniskonzept, denn statt Herz und Seele erklärte er den empfindlichen und verletzte Körper zur Schreibfläche.¹⁶⁰

Nietzsche gründet in seinem Werk "Die Genealogie der Moral" eigene Gedächtniskonzepte und setzt nach Assmann den Schmerz als Voraussetzung einer Sicherung und Speicherung von Vergangenheit, so meint er, dass nur das, was nicht aufhört weh zu tun im Gedächtnis bleibt. Nietzsche erklärt nach Aleida Assmann "den empfindlichen und verletzlichen Körper zur Schreibfläche"¹⁶¹ So gehören diese Erfahrungen zu den kulturellen Körpereinschreibungen auch von Institutionen des Überwachens und Strafens.¹⁶² Pierre Clastres lehnt sich Nietzsches Überlegung an, und meint, dass selbst wenn der Schmerz überwunden ist, trotzdem die Spuren bleiben. So geht es bei der Schrift und der Körperschrift auch um eine Spurensicherung.

Das Zeichen verhindert das Vergessen, der Körper selbst trägt auf sich die Spuren der Erinnerung, der Körper ist Gedächtnis.¹⁶³

Für Nietzsche können nach Aleida Assmann nur eine körperliche Züchtigung, Gewalt und Schmerz, die mit einer Körperbeschriftung wie Wunden und Narben versehen sind, zuverlässige Dauerspuren hinterlassen, die unauslöschlich eingraviert sind. Bei De Quincey, Proust und Freud wiederum sind die im Palimpsest des menschlichen Geistes, im Unbewussten eingeschriebenen, verdrängten, unangenehmen schmerzlichen Erfahrungen und Erinnerung, die aus einer psychischen Gewalt resultieren ebenso unauslöschlich eingraviert und vom Vergessen ausgesperrt. Wobei das Innerste, die Inwendigkeit, das was im Palimpsest des menschlichen Geistes, im Unbewussten eingeschrieben und

¹⁵⁹ Ebd. S.244

¹⁶⁰ Ebd. S.244f.

¹⁶¹ Ebd. S. 245.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Pierre Clastres (1976): Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.175.

eingegraben ist, zum Äußersten kommt, durch das "Ausgraben" ¹⁶⁴ mittels wiederholt-tauchender Bilder, Déjà-Vu Erlebnisse/Situation und Symbole.¹⁶⁵

Der Ort

Orte, die von religiösen, historischen oder biologischen Ereignissen beladen sind, stellen auch einen Gedächtnisraum dar, wie z.B. Landschaften, Monumente und Ruinen.

Der Ort als Verräumlichung ist Mittel, Träger und Subjekt der Erinnerung und verfügt gegebenenfalls über Zeichensetzungen; er wird semiotisiert; der Sinn ist ihm sekundär, individuell und kollektiv verliehen. In Anlehnung an Ciceros Satz "Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt"¹⁶⁶, ist der Ort in der Lage Erinnerungen zu festigen und zu beglaubigen, er verleiht den Erinnerungen eine Kontinuität und Dauer, da Erinnerungen durch die Verbindung mit dem Ort leben. ¹⁶⁷

*Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.*¹⁶⁸

So auch Goethes Symboltheorie, die davon ausgeht, dass Orte über eine Tiefe verfügen, in der sie ein Geheimnis bzw. etwas Geheimnisvolles bewahren, das noch wie Silber aus den Bergwerken entbergt werden soll.¹⁶⁹

Was Orten eine Gedächtniskraft verleiht ist von Ort zu Ort abweichend. Laut Aleida Assmann lassen sich in diesem Zusammenhang unterschiedliche Orte ausdifferenzieren, es sind: Generationsorte, heilige Orte / mythische Landschaften, Gedenkort (Darunter sind Ruinen, Gräber, Grabsteine und

¹⁶⁴ Siehe Walter Benjamin: Ausgraben und Erinnern, S.100-101.

¹⁶⁵ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.248. Siehe dazu auch die psychoanalytische Erinnerungsarbeit Freuds: "Durch eine Situation, die die Erinnerung an das traumatische Erlebnis evoziert, [werden] die überlagernden Archive der Erinnerung Schicht für Schicht abgetragen", in: Lene Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

¹⁶⁶ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.298.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S.298ff.

¹⁶⁸ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.299.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 300.

Monumente zu finden) und schließlich die traumatischen Orte als die äußere Konnektion mit Ereignissen und Gefühlen.

➤ **Generationsorte**

Was diese Orte kennzeichnet, ist ihre Gedächtniskraft, die von familiären Geschichten und Traditionen bestimmt ist, was dazu führt das ein enges Verhältnis zwischen Menschen und Orten entsteht und die Bodenbeständigkeit erklärt¹⁷⁰, wie z.B. Die Figur Franza, die sehr am Elternhaus in Galicien gebunden ist.

➤ **Heilige Orte**

sind Orte, die das Gedächtnis an religionsgeschichtlichen und historischen Ereignissen festhalten und somit zu Erinnerungsorten erhoben werden, in denen die Geschichte eines Volkes mit seinem Gott und göttlichen Wundern - mittels heiligen Stätten und Tempeln- konkretisiert und beglaubigt¹⁷¹, wird z.B. schildert die Stadt Mekka einen historischen, religiösen Schauplatz, zu den muslimische Menschen aus aller Welt pilgern, um sich von ihren Sünden zu reinigen und um die Nähe Gottes zu spüren. "Mekka" wird im Werk **Malina** erwähnt, damit bezeichnet die weibliche Ich-Figur Ivan, so ist Ivan mit einer Gottheit identifiziert und sein Haus als heiliger Ort.

➤ **Gedenkorte**

In diesen Gedenken-Orten wird eine abgebrochene Geschichte weiter belebt, so herrscht eine gewisse Kontinuität bei der Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Das was übrig bleibt, von dem, was nicht mehr ist, lässt sich als Gedenkort bezeichnen, wie z.B. Ruinen, Relikte, Grabsteine, Gräber und Monumente. Diese sind als Spurensicherungen zu betrachten, die das Abgebrochene, Ausgelöschte, Verlorengegangene und Vergessene, durch das Erzählen der Geschichte oder die Besichtigung eines Ortes rekonstruieren und rehabilitieren und eine Verweiskfunktion auf einer konkreten Stelle herstellen, wo Leben und Handlung herrschte.¹⁷² Siehe die König Hatschepsut aus dem Werk **DDF**, deren Name, jedes Zeichen und Gesicht aus den Pyramiden Wänden getilgt

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 301f.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 303f.

¹⁷² Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S. 309.

wurden, wobei in diese entstandenen Leere eine Spur zu finden ist, die auf die Geschichte bzw. auf ihre Existenz und verwischte Präsenz verweist. (Vgl. DFF S.109)

Ruinen sind doppelt zu verstehen, sie stehen für das Vergessene aber auch für die Erinnerung, denn laut Walter Benjamin sind Ruinen Stütze und Unterpfand des Gedächtnisses. So soll das Vergangene aus dem Abgrund des Vergessens heraufgeholt werden, wenn man es beleben oder fortsetzen will. Genau das selbe gilt für die Gräber und Grabsteine, diese sind mit einer erklärenden Inschrift beschriftet und fördern somit den Erinnerungsakt bzw. die Rekonstruktion der Geschichte, und das Einholen der Gegenwart von der Vergangenheit und das zurückholen von Leben.¹⁷³

Monumente sind auch Gedächtnisorte, diese sind von Menschenhand und Menschenbewußtsein geschaffen, um an die Nachwelt Erinnerungsinhalte zu vermitteln.¹⁷⁴ So heißt es auch in Anlehnung an Johann Gottfried Herder "Wenn die Menschen schweigen, so werden die Steine Schreiben"¹⁷⁵

➤ **Traumatische Orte:**

Sind im Vergleich zu anderen Gedächtnisorten unvergesslich, was diese Orte ausmacht ist der erlittene Schmerz und das Leiden.

*Mit Blut geschriebene Einträge wie Verfolgung, Demütigung, Niederlage und Tod haben im mythischen, nationalen und historischen Gedächtnis einen prominenten Stellenwert.*¹⁷⁶

Wie bereits erwähnt sind diese Orte von einer Unerzählbarkeit und Unvergesslichkeit versehen, sie verfügen über eine Vergangenheit, die unvergänglich ist und langanhaltend Gegenwart bleibt, damit sind die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben.

*Der traumatische Ort hält die Virulenz eines Ereignisses als Vergangenheit fest, die nicht vergeht, die nicht in die Distanz zurückzutreten vermag.*¹⁷⁷

Das erinnert an die Figur Franza, die ihre - in Wien bei ihrem Ehemann- erlebte traumatische Geschichte nicht erzählen kann, da das Erzählen dieser Geschichte

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 315-319.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S.326f.

¹⁷⁵ Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Ebd. S.298.

¹⁷⁶ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.328.

¹⁷⁷ Ebd. S.329.

durch bestimmte Machtmechanismen -wie patriarchalische Unterdrückungsapparate, psychischer Druck und sozialen Tabus- untersagt ist.

*Die Erzählung dieser Geschichte durch psychischen Druck des Individuums oder sozialen Tabus der Gemeinschaft blockiert. Ausdrücke wie Sünde, Schande, Zwang, Schicksalsmacht, Schatten und solche Tabuworte, deckbegriffe, die nicht mitteilen, sondern Unaussprechliches abwehren und in seiner Unzugänglichkeit einschließen.*¹⁷⁸

So lassen sich das Trauma, die Wahnvorstellungen, Erinnerungsstörung und Sprechstörung der Franza-Figur als Symptome der sozialen Krankheit verstehen.¹⁷⁹

Diese erwähnten traumatischen Orte, Erinnerungsorte und Generationsorte überlagern sich in der Gedächtnislandschaft wie die Schriftzüge in einem Palimpsest.¹⁸⁰ Durch bestimmte Ereignisse, Faktoren sogenannte Stabilisatoren der Erinnerung werden diese Archive der Erinnerung Schicht für Schicht abgetragen und so kommen die verborgenen, begraben Erlebnisse und Ereignisse zum Ausdruck bzw. werden wieder abgerufen.¹⁸¹

1.4.2.4 Zu den Stabilisatoren der Erinnerung

Assmann beschäftigt sich mit dem Punkt, wie allgemeine aber auch traumatische Erinnerungen abgerufen werden und stellt vier unterschiedliche Stabilisatoren auf.

➤ Die Sprache:

Durch Sprache, Worte werden individuelle Erfahrungen abgerufen und verfestigt, bzw. es kommen die Bilder, die im Unbewussten, im kollektiven oder im individuellen Gedächtnis verlagert sind, zur Oberfläche.

➤ Die Affekte

"Genau wie fürs Gedächtnis sind Bilder Träger des Affekts für die Einprägsamkeit von Erinnerung"¹⁸² ; Affekte sind als instrumentelle Erinnerungsverstärker und verleihen der Erinnerung Authentizität, bzw. eine Glaubwürdigkeit. Bilder, die weiter aktiv unser Gedächtnis stützen, sind keine

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 328.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 339.

¹⁸¹ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

¹⁸² Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.251.

stumme und unbestimmten Bilder, es sind stattdessen prunkvolle Bilder, die die Einprägsamkeit steigern.¹⁸³

➤ **Symbole**

Sind Stabilisatoren der Erinnerung wie z.B. die Gaskammer-Symbolik erinnernd an die Judenvernichtung, den Holocaust und referieren auf ein kollektives Gedächtnis.¹⁸⁴

➤ **Das Trauma**

Ist auch ein Stabilisator der Erinnerung, von einer Raum- Zeit- und Zeichenlosigkeit gekennzeichnet. Im Trauma geht es nicht darum die Vergangenheit zu bewältigen, sondern sie zu bewahren. Der Traum der Ich-Figur vom Konzentrationslager, bzw. von der Gaskammer ist auf ein kollektives Verbrechen, und zwar den Holocaust referierend; somit besteht eine Kontinuität durch Einprägung des kollektiven Verbrechens bis in die Gegenwart und wird dadurch als Spur verewigt. Lyotard bezeichnet die Traumatisierung als einen der zuverlässigsten Stabilisatoren der Erinnerung, im Vergleich zum Niedergeschriebenen; es kann nicht ausgelöscht werden, da es nie die Gestalt eines Zeichens einnimmt.¹⁸⁵

¹⁸³ Vgl. Ebd. S.251f.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S.255f

¹⁸⁵ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S 261.

II Zur Erzähltechnizität und Struktur in Malina und Der Fall Franza

2.1 Die Inhaltsangabe der beiden Werke

Der Fall Franza:

Ist ein unvollendeter Roman, den Ingeborg Bachmann 1966 abbrach (Sie hat in dem Fragment ihre Reise durch Ägypten und Sudan mitverarbeitet) Der Text ist im Romanzyklus "Todesarten" 1978 erschienen. Ist ein unvollendeter Roman, der aus drei Kapiteln besteht:

-Heimkehr nach Galicien/ Jordanische Zeit/ Die ägyptische Finsternis

- **Heimkehr nach Galicien:**

In diesem Kapitel wird die Geschichte aus der Sicht ihres Bruders Martin erzählt, er als Vermittler und erzählende Stimme der Geschichte, übernimmt eine Detektivrolle, nachdem er einen Hilfe-Ruf von seiner Schwester aus Wien telegraphiert erhalten hat. Er geht auf die Suche nach seiner verschwundenen

Schwester, die er aber in Wien vergeblich sucht, bis er ahnt sie im Elternhaus in Galicien sein zu wissen, wo er sie tatsächlich an der Gail findet. Martin versucht Franza in dieser Phase beizustehen und pflegt sie, da er als studierender Geologe sich von ihr aufgrund seiner Reise nach Ägypten verabschieden muss, besteht Franza darauf ihn auf seine Reise zu begleiten. Zögernd geht er darauf ein und beschließt Franza auf diese Reise mitzunehmen. Diese Reise wird für Franza eine Reise durch ihre Krankheit, die mit dem Tod endet.

- **Jordanische Zeit:**

Das zweite Kapitel "jordanische Zeit", ist das stark fragmentierte Kapitel, das fragmentarisch und unvollendet bereits im Nachlass gefunden wurde. In diesem Kapitel wird Franza zur Hauptprotagonistin, erzählenden und sich erinnernden Figur, so kann man die Struktur als eine dialogisch-dramatische Struktur bezeichnen. Franza und Martin kommen sich wieder nahe, jedoch bemerken sehr schnell, dass sie sich im Laufe dieser Wiener Jahre Franzas auseinandergelebt haben. Franza versucht über ihr Leiden als Jordans-Frau zu berichten. Das zweite Kapitel besteht aus einem Gespräch mit den Geschwistern während der Schifffahrt nach Ägypten, wobei man die Sprachstörung Franzas, die mühsam und selten im Klartext spricht. Martin dagegen ist als Zuhörer zu betrachten, der zwar angesprochen wird, ein Dialog aber findet nicht statt.

- **Die ägyptische Finsternis:**

Ist das Kapitel über Franzas Wiederbegegnung mit der Vergangenheit und zugleich ihr fataler Tod an einem Sturz in den Pyramiden, hier versucht sie, die Ruhe und Heilung zu finden. Jedoch durch bestimmte Ereignisse, denen sie dort begegnet, kommt Vergessenes, im Depot des Unbewusstseins, Verdrängtes hoch.

Auf einem Nilhausboot begegnet sie dem ehemaligen SS-Hauptsturmführer und Euthanasiearzt Körner, von dem sie sich letale Tabletten abhandeln will, was ihn beängstigt und auf ein Wiedersehen mit ihr verzichten lässt. Für Franza ist es eine Freude gewesen, denn es war das erste Mal, wo sie einem Repräsentanten des Patriarchats vor allem Repräsentanten von Gewalt begegnet und über seine

Ideologie - die Furcht erregt- spricht.

Abends wird Franza auf dem Weg zu den Pyramiden mit Martin, der gern eine Pyramide beklettern wollte und sie dabei alleine ließ, von einem Weißen vergewaltigt, geschwächt konnte sie sich nicht wehren, da diese Begegnung bei ihr die Erinnerung an die traumatische Erfahrung in der Ehe mit Jordan erweckt. Sie verletzt sich beim Sturz auf die Steinquader und erleidet einen Bewusstlosigkeit, an der sie im Hotel stirbt.

Das Werk Malina

Das Werk Malina ist ein komplexes und polyphones Werk, das im Jahre 1976 erschienen ist. Auf Grund seiner komplizierten Struktur ermöglicht es unterschiedliche Interpretationen. Es ist ein höchst dichtes Werk, das aus der Mischung von verschiedenen Gattungen besteht. Ist ein fragmentarischer Text, dessen Handlung zerstreut ist und dass keiner chronologischen Reihenfolge nachgeht.

Auf der ersten Seite des Werkes kommt uns ein Namenregister entgegen, in dem die Personen, die im Text auftreten, vorgestellt und beschrieben werden, wie eine Liste, ein Namenregister, ein *dramatis personae* im Drama. Dieser ist gefolgt von einem Prolog und drei weiteren Kapiteln.

- **Glücklich mit Ivan**

In diesem Kapitel beschreibt die Ich-Figur ihre Liebesgeschichte mit der Figur Ivan, das zum Schluss mit dem Scheitern- der von der Ich-Figur erstrebten utopischen Liebe- endet.

Die Ich-Figur ist in einer toxischen, narzisstischen Beziehung. Sie bindet sich an Ivan und glaubt, dass er sie heilen kann, sie verleiht ihm diesen göttlichen Status, dass er sie glücklich machen kann und so gerät sie in seiner Gefangenschaft. Die Ich-Figur akzeptiert sich für ihn zu isolieren und ihr Leben auf ihr "Ungargassenland" zu reduzieren in dem sie und Ivan leben. Sie ist von ihm

abhängig und beschränkt ihr Leben auf den Warten auf Ivan und Rauchen, sogar ihre schriftstellerische Produktion sollte sich Ivans Vorstellungen anpassen.

Dieses erhoffte Liebesleben entpuppt sich jedoch als Illusion, denn Ivan erwiderte ihre Liebe nicht. Ivans Interesse sich mit ihr zu treffen ist eher gering, meist fallen seine Besuche nur kurz aus, oft ist er zu müde. Sie gehen selten weg, nur Telefonieren und Schachspielen kommen in einer Regelmäßigkeit vor. Die Ich-Figur, wird zu Ivans Marionette und Objekt seiner Launen. Sie lässt sich von ihm beleidigen, misshandeln, beschimpfen und manipulieren. Die Ich-Figur hat mit Angst-, Schuldgefühlen und Depression zu kämpfen, sobald ihr bewusst wird, dass Ivan aus der Beziehung ausbrechen will.

- **Der dritte Mann**

Es besteht aus einer Reihe von Traumszenen, die ständig von analytischen Dialogen zwischen Malina -der männliche Double der weiblichen Ich-Figur- und der Ich-Figur unterbrochen werden. In den Traum-Szenen werden Orte des Grauens dargestellt, in denen die weibliche Ich-Figur Opfer von Folter, Grausamkeiten und Mordversuchen wird-seitens einem Mann, den sie als ihr Vater identifiziert-. Sie leidet konsequent an Todesängsten, eine andere Variante zu den vorigen Todesarten, und sieht die Welt bzw. die Gesellschaft als größter Mordschauplatz.

Malina wird zum hilfsbereiten und verständnisvollen Gesprächspartner, der der Ich-Figur aus ihrem Wahn helfen will. Er versucht wieder Ordnung in das Leben und den Gedanken der Ich-Figur zu bringen. Im Vergleich zur Ich-Figur sind seine Äußerungen knapp, präzise und sollten zu ihrer Erleichterung dienen.

- **Von letzten Dingen**

Hier treten alle Figuren zurück und es steht nur die Ich-Figur und Malina im Mittelfeld. Sie beschreibt ihn als idealen Partner, der alles verstehende Bruder, der ideale Liebhaber, das überlegene, denkende Ich. Die Ich-Figur bemüht sich darum Malina Geschichten zu erzählen, die er als Märchen und reine Vorstellung herabsetzt, denen er keine Glaubhaftigkeit schenkt. Die Ich-Figur gibt das

Erzählen auf, da ihre Geschichten von Malina keine Gewichtigkeit erhielten, sie wurden eher banalisiert und entwertet. Die Ich-Figur verzweifelt so sehr, dass sie unfähig wird die Wahrheit in Sprache zu übermitteln oder Erinnerungen und Erzählungen zu verknüpfen.

Malina beginnt die Spuren der Existenz der ich-Figur zu verwischen. Er zerstört ihre Werke -nach ihrem Versagen und Scheitern, das mit ihrem Sprung in die Wand bestätigt wird- und beseitigt ihre Nachlassenschaften. So gelingt Ihm die Stellungnahme aber auch die Zerstörung der Subjektivität der Ich-Figur sich als allein Herrscher durchzusetzen, der die große Geschichte übernimmt.

2.2 Zu den Textanfängen als programmatische Orte

In der modernen und postmodernen Literatur ist der literarische Text nicht mehr als geschlossenes Ganzes zu betrachten, sondern als fragmentiertes und konstruiertes montiertes Ganzes. Das literarische Werk wird dazu erzähltechnisch offen auf ein Abwärts, auf die Sphäre der Autorfunktion als auch auf ein Aufwärts, auf eine Rezeption, angenommen. Hier blickt die Handlung, die aus drei Kapiteln besteht, Rückwärts auf eine Vorrede, die mit der Zeit der Autor-Enunziation zusammenfällt.

Das erste Strukturmerkmal, das alle Texte aufweisen, ist eine prinzipielle Offenheit.¹⁸⁶

Laut Gerard Genette treten literarische Texte selten allein vor und werden größtenteils von Paratexten begleitet.¹⁸⁷ Paratextualität ist ein Begriff, das auch ein Typ der Transtextualität aufweist, den er in seinem Werk Palimpsest, die Literatur auf zweiter Stufe (1982) entwirft.¹⁸⁸ Mit Paratexten sind andere, andersartige Textteile gemeint, die an der Eingangskante und -grenze zum

¹⁸⁶ Petersen Christer (2003): Der Postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel: Verlag Ludwig, S.155.

¹⁸⁷ Vgl. Gérard Genette (2001): Paratexte: Das Buch zum Beiwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9. Mit Paratexten sind wir in den Literaturseminaren einer algerischen Germanistik bereits im dritten Studienjahr vertraut gemacht worden und Frau Prof. Dr. Beghoul hat sie als diskursive Basis bei ihrer Analyse des Werkes "Medea" von Christa Wolf genommen. In Medea lagen vier Paratexte vor, die das Grad einer Expositonalität zu steigern und bestimmen erstreben.

¹⁸⁸ Vgl. Gérard Genette (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

Basistext auftreten und dessen Grenzen überwinden. Beide stellen eine diskursive Ganzheit dar.

Diese Konzepte Genettes, die die Diskurstheorie erweitern und Textkanten öffnen, wurden von Helmut Bonheim und Hans-Wilhelm Schwarz aufgegriffen. Sie erstellten zur Analyse dieser Anfänge, die in Deutschland zuerst in der Erzählforschung relativ wenig Beachtung erlangten, Modelle. Beide sind der Meinung, dass diese Orte sowohl moderne als auch konventionelle Texte charakterisieren, was sie jedoch voneinander unterscheidet, ist der Grad an Expositonalität¹⁸⁹, denn je geringer der Grad an Expositonalität ist, desto mehr haben wir mit einem typisch modernen Textanfang zu tun.¹⁹⁰

Bonheim spricht von Modi, dabei unterscheidet er zwei Arten, diese sind die "Statischen und Dynamischen"¹⁹¹. Was die Vorrede im Werk **DDF** betrifft, haben wir mit einem dynamischen Modus zu tun, da es sich um eine direkte Rede Bachmanns an den Leser handelt, die dialogische Unmittelbarkeit ist deutlich und mit der Anrede "Meine Damen und Herren" eingeleitet. "Für Schwarz lässt sich ein Vorwort als bloße Hinführung auf die Geschichte definieren."¹⁹² Das Vorwort ist jedoch keine Zufälligkeit, es hat eine programmatische Funktion für der Rezeption.

*Typischer Vorwortcharakter im Sinne eines statischen Eingangs[...] in dem erläutert wird, wieso der Erzähler, die folgende Geschichte überhaupt niederschreibt, was sowohl der Rechtfertigung als auch Verifizierung des Stoffes dient.*¹⁹³

Diese Charakterisierung lässt sich auf die Vorrede Bachmanns sowohl im Werk **DDF** als auch Malina übertragen.

¹⁸⁹ Vgl. Peter Wenzel (2004): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier: wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 168: Unter "Expositonalität" ist dabei eine Strategie der schrittweisen, wohlgeordneten, kontinuieritätsbewussten Informationsvergabe zu verstehen, die darauf achtet, dass dem Leser zunächst die für das Verständnis der Geschichte erforderlichen Voraussetzung mitgeteilt werden.

¹⁹⁰ Vgl. Peter Wenzel: Einführung in die Erzähltextanalyse, S.165.

¹⁹¹ Vgl. Peter Wenzel: Einführung in die Erzähltextanalyse, S.168: Kommentare und Beschreibungen gehören zu den statischen Modi, während der Bericht, die direkte und indirekte Rede zu den dynamischen Modi zählen.

¹⁹² Ebd. S. 167

¹⁹³ Ebd.

Die Vorrede Bachmanns soll als Leseanweisung dienen, da der Einstieg in einem literarischen Text, das Schema der Lektüre programmatisch angibt. So will Bachmann den Leser bzw. den Rezipienten mit Schlüsselbegriffen lenken und somit seine Lektüre orientieren, was natürlich gegen die Vergänglichkeit einer Autorfunktion bzw. Enunziation wirkt und an die Erinnerung an sie appelliert. Bachmann will auch auf die Funktion dieser Prätexte als Artikulationsorte hinweisen.

Der Leser solle sich nicht von der oberflächlichen "Plotstruktur"¹⁹⁴ verführen lassen, denn die Handlung sei, so warnt die Autorin, nicht der Inhalt.¹⁹⁵

Mit diesem Kommentar unterstreicht Bachmann die sinngebende und tragende Funktion der Struktur.

Zur Vorrede in DFF

Bachmann eröffnet ihre Rede in **DFF** in dem sie selbstreflexiv über die fragmentarische Struktur des Werkes spricht, was für die Funktion der sogenannten Vororte bzw. Prätexte bekannt ist.

Da Sie immer nur über ein Bruchstück Aufschluss erhalten, müßte ich Sie mit einem Inhaltsverzeichnis ausrüsten, aber Sie wissen wohl, daß es heute für ein Bach schwer ist, eine Inhaltangabe zu machen [sic!]. (DFF S.7)

Bachmann deutet auf eine Montagetechnik und psychologische Zeit und Sinnexpansion, in der Sinn nur aus der Ganzheit erschlossen und produziert wird und wo die Handlung zerfetzt ist. Bachmann will vor allem auf das Unsichtbare und ein Denken hindeuten, die von der Montagetechnik vehikelt sind. Sie will auf ein Denken, Fühlen und Polyphone Stimmen, die einer Psyche hinweisen. Daraufhin wird das im Werk behandelte Thema "Verbrechen" in seiner vielfaltigen Erscheinung als Kernproblematik situiert. Indem Bachmann den Inhalt in seinen Grundzügen an schlüsselbegriffen angibt, macht sie darauf aufmerksam, dass hinter diesem Inhalt -die Handlungen und Situationen von Franza- grundlegenden Tiefen stecken. Bachmann spricht von einem Virus und

¹⁹⁴ Plotstruktur bedeutet Handlungsstruktur.

¹⁹⁵ Angelika Rauch (1992): die Über(be)setzung der Vergangenheit. Ingeborg Bachmann "Der Fall Franza", S.42-54. In: The German Quarterly, hrsg. von Henry J. Schmidt, Volume 65, Nummer, Baltimore/Maryland: Port City Press, Winter, S.44.

übernimmt für "Verbrechen" die Metaphorik der ansteckenden Krankheit, die nicht nur die Vergangenheit, sondern vor allem das Zeitalter, die Gegenwart betrifft, auf Kosten der "Zeitalter". Zwei Elemente sind hier zu unterstreichen, vor allem die Gegenwart, die unmittelbare zeitgenössische Historie und zugleich das "Unsichtbare" im breiten Sinne, im Sinne von innerer Befindlichkeit wie auch subtiler Erscheinungsformen von Mord und Verbrechen, die die Autorin als "sublime" bezeichnet, da "wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung [auf einer unsichtbaren Art] und Nachbarschaft begangen werden" **(DFF S.8)**. Das "Sterben" vieler Menschen ist nach ihr eher Mord. So geht es zwar auf dem ersten Blick um Franza eine schwerkranke Schwester, die aufgrund der Spätschäden eines unabschließbaren inneren Konflikts und einer Besessenheit von der Kriegsvorgeschichte und eheliches Leben, beim eigenen Bruder Hilfe und Heilung ersucht, aber in der tiefen Tiefe und der Kehrseite geht es um ein Verbrechen, ein "Etwas" das nicht nur Franza betrifft. Dieses "Etwas" ist stellvertretend für eine ganze Generation, die die Kraft der Vergangenheitsbewältigung nicht aufbringen kann. Das "Etwas" verweist auf die verbrecherische Vergangenheit aber auch auf Unbestimmbares, das gewaltig sein könnte.

Das Buch ist aber nicht nur eine Reise durch eine Krankheit, Todesarten, unter die fallen auch die Verbrechen. Das ist ein Buch über ein Verbrechen. (DFF S.7)

Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns (...)Es versucht, mit etwas bekanntzumachen, etwas aufzusuchen, was nicht aus der Welt verschwunden ist. Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unsere Umgebung, in unsere Nachbarschaft begangen werden.(...)Ja, ich behaupte und werde nur versuchen ,einen ersten Beweis zu erbringe, dass noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. (DFF S.8)

Bachmann umschreibt und kritisiert, äußert ihre Vorsicht, vor Schulstunden die den Geist wie die Sinne ansprechen, den Menschen berühren, sogar verletzen aber sich nicht blutig zeigen. Ihre Ausdrucksweise ist metaphorisch und zeigt die Gefährlichkeit eines Denkens eines anderen unsichtbaren Verbrechens.

Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, wenn ich Sie an einer Schulstunde erinnern darf. Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unseren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren-dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor Bestialitäten erzittern. (DFF S.10)

An dieser Passage ist eine Kritik am Rationalismus und an der Vernunft und an Schulsystemen; es ist eine postmoderne Kritik, an das neue gefährliche Unsichtbare als leise Manipulation von Denken, die das wahre Unsichtbare der Gefühle ohne Blut ertötet. Bachmann umschreibt damit unblutige und unsichtbare Zerstörung und Mord an Menschen unter allen regelrechten "Sitten" einer "Gesellschaft".

An anderer Stelle bietet Bachmann eine genauere Definition von Schauplätzen, für diese Verbrechen, die ein größeres Raffinement, einen anderen Grad an Intelligenz erfordern.

Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt[sic]. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt. Denn es ist das Innen, in dem alle Dramen stattfinden, kraft der Dimension, die wir oder imaginierte Personen diesem Leidenmachen und Erleiden verschaffen können. (DFF S.10)

Zu diesem Zitat erkennen wir sichtbare und unsichtbare Orte, die M. Foucault als -Heterotopien - nannte. Laut Bachmann finden die Verbrechen "woanders statt" und zwar im Denken bzw. im geistigen Prozess. Mit diesen Begriffen definiert M. Foucault Reglementierungen, die die Menschen unterwerfen und kontrollieren. Auch werden mit diesem "woanders" ungeahnte Orte für Ereignisse, Handeln und die Heterotopien¹⁹⁶ gemeint, die nach ihm "keine Geschichte zu haben scheinen, in den Gefühlen, der Liebe, dem Gewissen, den Instinkten"¹⁹⁷, die die "Genealogie" -nach Nietzsches Verständnis- als "Gewalt der Archive und als das Graue"¹⁹⁸ definiert.

¹⁹⁶Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, S. 10,11,12.

¹⁹⁷ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S.69.

¹⁹⁸ Ausgehend von Nietzsches "Genealogie der Moral" und Freuds verschiedene Schriften zur archivarischen Struktur des Unbewussten könnten sich jüngere Archivtheorien etablieren wie Foucaults *Archéologie du savoir* oder Jacques Derridas *Mal d'archive*. Siehe dazu: Thomas Weitin und Burkhardt Wolf (2002): Gewalt der Archive. Zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung. Konstanz: Konstanz

In den inwendigen Schauplätzen, findet der Konflikt mit der Vergangenheit, dort akkumulieren sich Erfahrungen und schreckliche Ereignisse, die -im Falle einer ungesunden Verarbeitung- zu Störungen, Verbrechen und schlimmer nicht zum Sterben, sondern zum Mord führen können. Es sind nämlich die Erfahrungen, die bewussten wie unbewussten das Nicht-Vergessen-Können, von denen Bachmann spricht, die unser Gegenwartsleben und unsere "Gesellschaft" bestimmen und ausmachen.

In der Vorrede sind nebenbei Kommentarstellen, die selbstreflexiv das Buch **DDF** bzw. die Literatur im allgemein ansprechen und deren Verantwortungsrolle gegenüber der Geschichte in der Gesellschaft und einer Zeit angeben z.B. erwähnt sie, dass die Literatur, die Existenz dieser Mörder in uns bewusst gemacht hatte. Bachmann war sich der Aufklärungsfunktion in der Literatur bewusst und hat mittels ihrer Schreibweise versucht diese aufzuzeigen.

Die Existenz dieser Mörder ist uns allen bewußt gemacht worden, nicht durch mehr oder minder verschämte Berichterstattungen, sondern eben auch durch die Literatur. Nun hat dieses Buch, aber sehr wenig damit zu tun. Es versucht, mit etwas bekanntzumachen, etwas aufzusuchen, was nicht aus der Weltverschwunden ist. Denn es ist heute nur unendlich schwerer, Verbrechen zu begehen, daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unserer Nachbarschaft begangen werden. (DDF S.8)

Die Erscheinung von Mord, Gewalt ist heute unsichtbar, subtil, sublim, was zusammenfällt mit Foucaults Definition von Heterotopien. So wendet sich die angesagte Geschichte und Bachmanns Geschichtsverständnis, der „ungeschriebenen Geschichte von Gefühlen, Instinkten“¹⁹⁹. Heterotopien liegen

university Press, S.10. Siehe a. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 69: "Grau ist die Genealogie; ängstlich und geduldig ist sie mit Dokumenten beschäftigt, mit verwischten, zerkratzten, mehrmals überschriebenen Pergamenten."

¹⁹⁹ Siehe: Rafika Beghoul: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in "Die letzte Welt". in Trans Nr. 25. Siehe dazu auch: Magdalena Marszalek; Sylvia Sasse (Hrsg.) (2010): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen, Berlin: Kulturverlag Wolfram Burckhardt, S. 9. Heterotopien schreiben die Gegen-Genealogie bisher amputierter, vergessener, weil ausgegrenzter Geschichte von Gefühlen, Schreien, Schmerzen und Instinkten von Opfern und Schwachen Menschen.

im Kern ihrer Programmatik, diese werden mit der Frage der gesellschaftlichen Verantwortung verquickt.

Bachmann wird zur Vorahnerin einer Übernahme der Literatursprache und Literatur bei der Verarbeitung der Frage nicht nur einer Vergangenheitsverarbeitung und Bewältigung, sondern auch der Erkundung ungeahnter Überbleibsel und Reste dieses unbewältigten Erbes im Menschen.

Es ist nicht wahr, daß wir in einer Zeit ohne Dramen leben, die Behauptung ist so unhaltbar wie jede andre, auch die meine vielleicht, daß es sie gibt. (DFF S.10)

So bietet diese Vorrede eine Art Leitfaden, ein spezifisches wie auch allgemeines Programm, das uns als Leser, den Zugang zum Werk ermöglicht.

Der Textanfang in DFF und seine programmatischen Signale

Wie bereits erwähnt, wird dem Textanfang eine große Gewichtigkeit erteilt, es macht den Leser sowohl auf die Konstruktion und den Aufbau des Textes als auch auf die -vom Autor- behandelte Problematik und Thematik aufmerksam. Textanfänge werden von der poststrukturalistischen Erzähl- und Diskurstheorien als grenzüberschreitende und programmatische Orte aufgefasst.²⁰⁰

Schon zu Beginn des ersten Kapitels, werden wir mit der Thematik des Lesen-Lernens konfrontiert, so wird Martin mit Champollion verglichen, der versucht, die Telegramm-Schrift seiner Schwester zu entziffern. Das Telegramm ist in dem Fall ein schriftlicher Text, der eine Selbstreflexivität aufweist und sich auf die Aufbaustruktur im Text **DFF** bezieht, der genau in seiner Konstruktion wie ein Telegramm fragmentarisch und unvollendet geblieben ist. Die Schrift Franzas ist in dieser Hinsicht eine Infantilisierungsspur und Exklusion aus der symbolischen Ordnung.

"*Champollion*"²⁰¹ ist doppeldeutig und bezieht sich sowohl auf Martin, der versucht während der Reise die unterdrückte Geschichte der Schwester zu

²⁰⁰ Vgl. Gérard Genette: Paratexte: Das Buch zum Beiwerk, S.383.

²⁰¹ Der Fall Franza S. 10.

entziffern, aber auch auf den Leser, der enträtselnd und interpretierend dieser verwirrenden Textstruktur entgegenwirkt.

Die Brief-Symbolik durchzieht sich in den meisten Werken Bachmanns, so heißt es:

(...) einen Brief hatte sie nicht schreiben können, (...) (DFF S.10)

Briefe sind zuerst private, intime Schriftstücke, die lange trotz literarischer Qualität als deklassierte Gattungen galten, die aufgrund des Absenderdatums für Bachmann ihre Aktualität verlieren. Bachmann, von Hofmannsthal beeinflusst, der den Brief als ungebundene freie jedoch zusammenhängende, subjektiv gedachte Schreibform zusammenfasst.

*Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.*²⁰²

Der Brief thematisiert einerseits die Fähigkeit des Subjektes, die ihn umgebende Wirklichkeit und das „Innere der Dinge“ in Worte zu fassen, weil der Brief ein privates sich Aussprechen und Ausliefern darstellt, die Tätigkeit, die Franza verlernt hatte. Auf Briefe verzichten heißt auf Subjektivität verzichten und sich verschließen.

[...]Wer war sie geworden, sie, die, er dachte wohl nur an jemand, der nicht mehr sie war und nicht mehr die. (DFF S.11)

Hier in diesem Zitat wird gegebenenfalls die Entfremdung thematisiert, bzw. dies weist darauf hin, dass Franza darauf verzichtet sogar die Fähigkeit verloren hat in sich selbst hineinzuschauen. Sie ist nicht mehr "die". Wobei die "Dunkelheit" während der "Durchfahrt" des Tunnels bzw. während der "Zugfahrt" des Bruders auf eine Ambivalenz und Symbolik, auf das dunkle Innere, auf den Weg zu sich selbst hinweisen, das auch die vorsemiotische Phase eines literarischen Werde-Prozesses der Sprache, die sogenannte Verschiebung von einem Unsichtbaren hin zum Logos, einschließt. Bachmann assoziiert die Zugfahrt mit einer Reise hin

²⁰² Hugo von Hofmannsthal (1991): Ein Brief. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.48.

zur eigenen Identität, die nicht nur die des Bruders sei, sondern auch von Jordan sein "könnte".

Die Rekurrenz des Verbs "*heißen*"²⁰³ und "*nennen*"²⁰⁴, aber auch das Motiv des *Namens*²⁰⁵ weisen auf das Problem der literarischen Namensgebung, auf den Autornamen das von Bachmann weiter spielerisch in diesem Werk angesprochen wird.

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, wenn die Rede davon ist, daß er nach Wien fährt, etwas genannt wird, eine Stadt, die so heißt, und ein Ort, der Galicien heißt, wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber eben- so gut Gasparin heißen könnte, und man wird sehen, wenn nicht überhaupt noch ganz anders- wenn also....
(DFF S.11)

Da Namen starre Bedeutungsträger sind, die ein Individuum oder einen Sachverhalt unmittelbar repräsentieren, werden diese jedoch durch die Verwendung des Verbs "können"- im Konjunktiv 2 konjugiert- und bei dem Namensspiel bei Bachmann in ihrer Funktion nicht nur als feste Bedeutungsträger aber auch als Subjekt radikal in Frage gestellt. Das konzipiert die bachmannsche Poetik, die für den Austrittsversuch aus der bestehenden symbolischen Gesellschafts- und Sprachordnung plädiert. Das Spiel Bachmanns mit Namen und Orten stellt das Sein der Dinge in ihrer Benennung und Differenz in Frage.

... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48 14' 54" nördlicher Breite und 16 21' 42" östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf etwas anders, das es nicht gibt (...) (DFF S.11)

Dies fällt zusammen mit dem was Bachmann in ihrer vierten Poetik-Vorlesung unter dem Titel: "Der Umgang mit Namen" aufgefasst hat. Die Dinge und Orte haben eine Existenz außerhalb der geographischen Lokalisierung in der Vorstellung.

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich wahr, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas

²⁰³ Der Fall Franza, S.6, 8.

²⁰⁴ Ebd. S.10.

²⁰⁵ Ebd. S.14,16.

*sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in Bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen.*²⁰⁶

Der Gegensatz zwischen den zwei Karten, einer geographischen, die die Wirklichkeit kartographisch abbildet, und einer literarischen- die auf Papier geschrieben ist- die zwar wenig mit den wirklichen Ortschaften zu tun hat, auf dem aber eine wahre Realität des unsichtbaren Inneren eingezeichnet ist, die aus Worten gemacht ist. Dies ist ansprechend und besprechend für die Problematik, mit der sich Bachmann auseinandersetzt, die, "wahre[n] Sätze zu finden"²⁰⁷. Anders als die Karten der Geographen, die mit einem graphisch kodierten Zeichensystem und seine Maßstäbe²⁰⁸ die Wirklichkeit vollkommen zu decken vermögen, will der Schriftsteller „mit der Sprache und durch die Sprache hindurch etwas erreichen“²⁰⁹, was man „vorläufig Realität“²¹⁰ nennen sollte. Die Literatur verwendet das Zeichensystem der Sprache, das sich oft als ein unzureichendes Mittel erweist, das nicht in der Lage ist, das Unzugängliche der Welt bzw. den Moment der Schmerzen zu vermitteln.

Die Fahrt des Zugs durch den Semmeringtunnel ist von Bedeutung und wird mehrmals hintereinander -auf eine Ambivalenz, Indifferenz und Austauschbarkeit hinweisend- erwähnt:

[...]schon einmal diesen bestimmten Zug nicht, der durch den genannten Tunnel fährt,[...]der in dem Zug durch den Tunnel fährt[...]jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts[...]während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt[...] (DFF S.11-12)

Diese Zugfahrt durch den Tunnel ist ambivalent und kann unterschiedlich interpretiert werden, sie steht für die Grenzüberschreitung- den Zug kann man als

²⁰⁶ Ingeborg Bachmann (2010): Umgang mit Namen. In: Ingeborg Bachmann: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1-4. München: Piper Verlag, Bd.4, S.238-255, hier: 239.

²⁰⁷ In ihrer Preisrede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, bekennt sich Bachmann einer Poetik, die die Leiderfahrung des Menschen „wahrhaben“ und „wahrmachen“, die Wahrheit über „das ganze Unglück der Welt“ den Menschen „zumuten“ will. Vgl. Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S.275-277.

²⁰⁸ Vgl. die Angabe der Position der Stadt Wien als „48° 14' 54'' nördlicher Breite und 16° 21' 42'' östlicher Länge“ im Werk Der Fall Franza, S.11.

²⁰⁹ Ingeborg Bachmann (2011): Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München; Zürich: Piper, 16f.

²¹⁰ Ebd. S.17.

Grenzgänger betrachten- da man sich mit einem Zug von einem Ort zu einem anderen Ort bewegt, es kann aber auch für die Thematik der Heterotopien und die Nicht-Orte stehen. Abgesehen davon steht diese Durchfahrt durch den Tunnel in der Dunkelheit für die Analogie mit der semiotischen Verschiebung einer Sprachwerdung für die andere Reise von einer unsichtbaren inneren Sprache hin zu ihrer Logossprache. Diese Behauptung lässt sich an dieser Passage bestätigen:

Das Papier aber will durch den Tunnel, und eh es einfährt (aber da ist es schon eingefahren!), eh es, da ist es noch unbedeckt mit Worten, und wenn es herauskommt, ist es bedeckt und beziffert und eingeteilt, die Worte formieren sich, und mitgebracht aus der Finsternis der Durchfahrt (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen ans Licht, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und behauptet und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, (...)ein Bild nur, von Zeit zu Zeit unter bestimmten Schädeldecke, die aufzuklappen auch wenig Sinn hätte, denn da wäre noch einmal nichts, keiner der beiden Tunnel.(DFF S.12)

Die folgende Passage wirkt als Exkurs damit explizit als Kommentar einer heterogenen Stimme signalisiert.

Was also soll das? Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt, müßte enden damit, daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird, er wird jetzt fahren, weil auf ihm bestanden wird. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen - sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden. (DFF S.12)

Der Exkurs als auch die Semmering-Tunnelfahrt steht für den Grenzübergang bzw. das Verwischen der Grenzen zwischen Faktualem und Fiktionalem. Bachmann bekennt die Fiktivität ihrer Texte, indem sie über den fiktiven Charakter der Semmering-Tunnelfahrt spricht, so ist in der oben zitierten Passage von einem *Irrtum* die Rede. Bestätigt wird durch diese Behauptung das Wechselspiel bzw. die Diskrepanz zwischen den Tatsachen der Wirklichkeit und dem "*Nichttatsächlichen*" der Literatur, die die grundlegendsten Charakterzüge literarischer Texte betonen, und weist somit auf den fiktionalen Charakter ihrer Texte als auch auf die Wahrheits- und Wirklichkeitsvermittlung der Literatur hin. Denn der Mensch braucht das Nicht-Faktische, um die Wahrheit über sich und die Welt zu erfahren. Dies steht in engen Zusammenhängen mit dem Begriff "Literatur als Utopie", die Bachmann in ihren Schriften als die Konzeption einer

"neuen Sprache" erarbeitet. Sie erstrebt eine Wirklichkeit, die neue Wirklichkeiten, neue Wahrnehmungen, Erkennungen und Veränderungen erkundet und begründet.

Der Erzählanfang in Malina und die dramatischen Paratexte

Malina von Ingeborg Bachmann, ein komplex konstituiertes und ästhetisch anspruchsvolles Werk, ist sowohl auf ein Aufwärts als auch auf ein Abwärts offen, denn laut moderner und Postmodernen Gattungspluralität sprechen wir nicht mehr von einer geschlossenen Form, sondern von einer Öffnung des Textes.²¹¹ Das Werk Malina, das aus drei Kapiteln besteht, blickt abwärts auf Prätexte sogenannte Vororte und zwar auf ein Namenregister und einen Prolog, diese Randorte sind programmierende Orte, die eine selbstreflexive Funktion über die Struktur und Architektur des Werks leisten, und dies fällt mit der semiotischen Definition von Diskurs zusammen, wo die Textanfänge in der Literarischen Analyse eine zentrale, methodische Bedeutung im Analysemodell haben. Dabei hat die Struktur und intensiver die poststrukturalistische Schule diese zum Programm gemacht, denn der Einstieg in einen literarischen Text, setzt bereits das Programm der Lektüre bzw. Analyse und Interpretation durch.

Im **Namenregister**, das von einer Orts- und Zeitangabe gefolgt ist, werden drei Hauptfiguren Ivan, Malina und das Ich vorgestellt. Das Vorfahren, das typisch für eine dramatische Form ist, verweist auf die Unmittelbarkeit, eine Dialogizität und Beziehung zur Autorkompetenz, deshalb wird das literarische Werk „Malina“ zur Bühne. Auch die Handlung wird in einen Schauplatz des Imaginären verlegt. Laut Roland Barthes ist der literarische Diskurs eine Dichte von Zeichen, von Stimmen.²¹² In Analogie mit der Bühne, haben wir auch mit einer Dichte von Stimmen und Sprachen zu tun. Es ist eine Gleichzeitigkeit von verschiedenen und unterschiedlichen Koden, der Gestik, der Beleuchtung, der Mimik, von den Farben und der Musik; all diese Elemente vermitteln Informationen und Botschaften. Diese Beschreibung der Struktur in Malina

²¹¹ Gérard Genette: Paratexte: Das Buch zum Beiwerk, S.384.

²¹² Vgl. Roland Barthes (1981) : Littérature et Signification. In: Essais critiques. Paris : Edition Seuil, S.258 und S.276.

entspricht sich der Definition vom literarischen Text und zwar in seiner Polyphonie und Mehrsprachigkeit; so sind die im Namenregister vorgestellten Figuren nicht nur gattungsspezifische Angaben des Dramas, sondern Referent für diese Polyphonie und Mehrstimmigkeit, aber auch an die Autorfunktion bzw. Enunziation erinnernde Mehrschichtigkeit.²¹³ Die Bühne steht aber auch für das Imaginäre und das Phantasma, denn die Literatur ist ein Produkt des Imaginären und ein Ort des Phantasmas, sie hat die Möglichkeit die Zeiten zu vermischen, zu erfinden, Welten zu dekonstruieren, zu deformieren aber auch zu rekonstruieren.

Der Prolog, den wir so nennen wollen, weil die Autorin später anderswo mit dem ersten Kapitel angefangen hat, schließt jedoch nicht aus, dass die Fiktion schon im Prolog anfängt. Hier äußert sich die Ich- Stimme, sie bespricht und kommentiert selbst im Anschluss zum Namenregister die Einheit der Zeit als auch des Ortes. Die Erzählfigur ist nicht nur in der Handlung involviert, sondern auch im von ihr engbrüstig betonten „Heute“ verstrickt, denn sie ist von diesem „Heute“ leidenschaftlich erregt, aber nicht nur, sie fühlt sich auch von diesem Heute bedroht. Das „Heute“ ist von ihr als „Angst“ und Sorgen erregend, auch als ihr aufgezwungene Einheit entlarvt. In diesem Neben- und Nacheinander, in dieser parataktischen Reihenfolge von vielen Heuten bzw. Gegenwärtigkeiten, die miteinander nichts zu tun haben, wird dieses Heute aufgehoben und unzeitgemäß. Somit befinden wir uns in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die mit der Definition der Achronie, die aber auch mit dem Mythos als Literatur zusammenfällt. Diese Zeitdiffusion ist nicht nur inhaltlich in der Abwesenheit der chronologischen Reihenfolge sichtbar, sondern auch in der syntaktischen Form, in dem das Ich sehr lange Satzgefüge benutzt. Das Erzählen als auch die Geschichte sind in einem „Heute“, d.h. dass die Erzählzeit als auch die erzählte Zeit parallel miteinander laufen und somit steht die Zeit des Erzählens und der Geschichte in einem simultanen Verhältnis zueinander.²¹⁴ Das Erzählen, das mit dem Erinnern gleichgesetzt wird, verläuft in einem Präsens.

²¹³ Vgl. Umberto Eco (2012): Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.13f.

²¹⁴ Vgl. Gérard Genette (1983): Discours du récit. Paris : Edition de Seuil, S.169.

Denn es heißt: „*Ich muß erzählen, ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.*“ (Malina S.21)

Mit dieser Präsensform und mit dem „Heute“ ist ein unmittelbares Erzählen gezielt. Dieses Präsens setzt den Leser mit dem Erzähler auf denselben Ungewissheitsgrad bezüglich der künftigen Ereignisse, die die Handlung der Geschichte gestalten. Mit diesem „Heute“, das nie zu Ende zu kommen scheint, wehrt sich die Autorin Ingeborg Bachmann gegen die Vergänglichkeit der Enunziation und somit leistet sich auch einen Widerstand gegen den genetischen Verlust, den Christa Wolf wie folgt umschreibt: „*das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal Vergangen.*“²¹⁵

Wie die Erzählende zur Einheit des Ortes gekommen ist, war weniger problematisch im Vergleich zur Einheit der Zeit, denn die Einheit der Zeit hat sie unter einem bestimmten Zwang ausgewählt, wobei sie die Einheit des Ortes einem milden Zufall verdankt. Diese Einheit sowohl die der Zeit als auch die des Ortes sind anspielend auf die Tragödie und so sind wir mitten bei Aristoteles Poetik und den Regeln der Tragödie und der Wahrscheinlichkeit. In diesem Ort, der Wien ist, präziser die „Ungargasse“, hat die Ich-Figur zu sich finden können, es ist der Ort der Subjektwerdung. Nach Roland D. Laing heißt es: „*Wo zeitliche Identität unsicher ist, besteht die Tendenz sich auf räumliche Hilfsmittel zu verlassen um sie identifizieren zu können*“²¹⁶ Diese Aussage entspricht dem was die Ich- Figur macht, sie nimmt die Ungargasse zum Raum, zur räumlichen Referent ihrer Identitätsfindung bzw. Subjektwerdung, die wir als kulturelle und historische deuten wollen. Anders wird der innere Zustand von der Außenwelt bestimmt und suggeriert, dies ist wiederum ein Merkmal, das für postmoderne Subjektrepräsentation und Kritik eher als Entfremdung funktioniert. Die Rede von der Einheit des Ortes spielt nicht nur auf die tragische Einheit an, sondern

²¹⁵ Christa Wolf (2007): Kindheitsmuster. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.II.

Die Autorin des Artikels untersucht auch die dramatische Form des Romans und die Achronie der Stimmen. Zu notieren ist, dass Chr. Wolf ihr Interesse und ihre Intertextualität mit Bachmanns Poetik und Ästhetik nicht verbirgt, wie aus ihrem Essay „Die zumutbare Wahrheit, Prosa Ingeborg Bachmann“ hervorgeht. In: Christa Wolf (1990): Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt: Luchterhand, S. 86-100.

²¹⁶ Roland D. Laing (1976): Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S.94.

auch auf die Exklusivität der Moderne und einer Vernunft, die das andere ausschließt.

[...] so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden. In dieser viel unwahrscheinlichen Einheit bin ich zu mir gekommen, um ich kenne mich aus in ihr, oh, und wie sehr, denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar,[...] (Malina S.11f)

Der Ort wird als Identitätsbildend und verfestigend impliziert.

[...],ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir ihren Bogen macht,[...] (Malina S. 14)

Gefolgt wird diese Stelle von der Beschreibung des Orts, dessen Geschichte mit einer sozialen Pyramide bzw. sozialen Schichtung verbunden repräsentiert wird. Die Beschreibungen fungieren laut der Theorie von G. Genette als Pausen und Brüche im Diskurs und funktionieren isotopisch; sie sind vertikal verbunden mit einer Autorfunktion. Denn Beschreibungen sind Ikonenorte, Orte für doppelte Bilder, Orte der vertikalen Verbindung, der Fadenverbindung mit einer Schreibkompetenz; es heißt, dass ein Blick intern im Text ein anderer Blick extern bzw. heterogen im Akt der Enunziation und des Schreibens entspricht. Im Prolog spricht die erzählende anonyme Ich-Stimme über die Figuren und schildert ihre Begegnung mit Malina, deshalb fängt die Fiktion bereits hier. Es erscheint auch ein Musikzitat mit Notenzeilen, die das Gewebe unterbrechen und somit auf die collagenhafte und intermediale Struktur des Werks „Malina“ verweisen. Rhythmus und Musikalität sind aber auch erinnernd an eine onirische Zeit, an den Rhythmus und das Leidenschaftliche von Gefühlen, die zu den Kennzeichen der Tiefe und der inchoativen Polyphonie gehören.²¹⁷Die anonyme Ich-Stimme untermauert die These einer heterogenen Verbindung.

„Keinen Grund“ (Malina S.16) meint keine Erklärung und ist wie ein Motiv, das darauf hinweist, dass dieses Werk sich mit nicht zu Erklärendem bzw. Aufklärbarem befasst. Zu erwähnen ist Bachmanns Schreibweise mit Unbewussten und Träumen verwoben, aber auch mit Unerklärbarem. Siehe dazu Sigrid Weigels Interpretation der Werke von Ingeborg Bachmann.

²¹⁷ Gérard Genette: Discours du récit, S.224ff.

*Die Autorin hat sich insbesondere um eine Schreibweise und Erzählperspektive bemüht, die es ermöglicht, auch Spuren der Nachgeschichte von Nazismus und Shoah zur Sprache zu bringen, die sich nur in der Sprache des Unbewussten, in Träumen und Fehlleistungen artikulieren und die auch dasjenige einbeziehen, das sich der Er- und Aufklärung entzieht.*²¹⁸

Aber neben dieser Unerklärbarkeit und Grundlosigkeit in der Sprache steht gleichzeitig ein Wille zum Wissen. So heißt es im Prolog: *„daß ich Malina wollte und daß alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte* (**Malina** S.17). Diese Gleichzeitigkeit des Ich Malinas und eines Er „von ihm“ ist auch auf der Erzählstruktur zu übertragen, denn genau in dieser Gleichzeitigkeit liegen der Ton, die Erzählweise und die Komposition von Malina. Diese deuten auf Bachmanns Schreibweise, die der Anti- Norm; es ist von einer Negation der Norm die Rede. Die erzählende Stimme ist Eine, die gegen den Strich läuft und autonom mit anderen Formen umgeht, sie thematisiert ihre Individuelle Ordnung.

[...] Die Kunst im Zeitalter der Technik, und ich suchte und suchte in dieser zum Stillsitzen und zur Ergriffenheit verurteilten Masse nach Malina. Dass ich mich weder an die Kunst noch an die Technik noch an dieses Zeitalter halten wollte, mich mit keinem der öffentlich abgehandelten Zusammenhänge, Themen, Probleme je beschäftigen würde[...] (**Malina** S.16f)

Diese Stelle wirkt ambivalent und doppeldeutig, bezieht sich auf die Ablenkung und Aufregung der Ich-Stimme, die weiß, dass Ivan im Raum sitzt. Sie wirkt aber auch als Kommentar und Kulturkritik ihrer Zeit. Auch die Medien und die Gerüchtsverbreitung der Presse wird mehrmals kritisch angesprochen, sodass sich das Gerücht aufgrund seiner Rekurrenz zum Thema erhebt. Das Spiel der Erzählweise Bachmanns mit einer Zwei- wie Mehrdeutigkeit deutet auch auf die Mehrschichtigkeit von Sinn dessen Dissemination hin. Sinn wird hier sekundär und mit der Macht der Öffentlichkeit verquickt denunziert. Die erzählende Stimme wehrt sich gegen diese Drohung der Macht der Medien, der Öffentlichkeit und gegen die Verleumdung. Das Motiv des Gerüchts impliziert die Lügen aber auch die Masken und Kehrseiten zu einer verdrängten Wahrheit. Diese Stellen wirken im Text an diesem Spiel mit dem Sinn wie eine Parodie darüber.

²¹⁸ Mathias Mayer (2002): Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam, S.223.

Eines Morgens erfuhr ich etwas in der Zeitung über ihn, aber es handelt sich in dem Bericht gar nicht um ihn[...]und dem von den Journalisten rasch zu einem eintägigen Ruhm verholfen wurde. (Malina S.17f)

Aus den Gerüchtfiguren werden die wahren Figuren befreit[...] (Malina S.19f)

Im Prolog wird die Stimme als erste Auktorialität und als diejenige, die Mythen erfindet, definiert und identifiziert.

Darum exilierte ich ihn aus Belgrad, nahm ihm seinen Namen, dichtete ihm mysteriöse Geschichten an [...]ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Georg sein, der den Drachen erschlug, damit Klagenfurt entstehen konnte. (Malina S.18f)

Auch Motive und Themenrekurrenzen aus ihren früheren Werken sind präsent z.B. aus **DDF** sind die Figuren *Frau Jordan* und *Martin Ranner* wieder aktuell. Spuren feministischer Ansätze, die in Bachmanns Werk überhaupt als Netz bestehen, sind vorhanden, indem die Frau dem Mann, in einem männlichen Wertsystem untergeordnet ist, zum Fetisch gemacht wird und als etwas Überflüssiges gesehen wird.

Ich war von Anfang an unter ihn gestellt [...] (Malina S.25)

[...] weil ich ein zu Unwichtiges und bekanntes ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschenwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht. (Malina S.20)

Es liegt aber auch eine Kritik an dem zerstörerischen Zeitalter, am industriellen Zeitalter, aber auch an den Folgen des Nationalsozialismus vor, und deren Folgen auf die Kunst, aber auch auf die Identität von Menschen, wenn wir an **DDF** zurückdenken sollen.²¹⁹ Im folgenden Zitat referiert Bachmann metaphorisch am Begriff „Musik“ und inszeniert Debatte alle philosophischen Tendenzen und Theorien in den Ideologien ihrer Zeit, die auch ganze Generationen und Identitätsgestaltungen geprägt und vorgeprägt haben, und die auf die Ich-Stimme verwirrend wirkten und einen Identitätsschwund, eine Zersetzung des Subjekts bewirkten: „und ich ohne mich“.

Die Musik habe ich oft wiedergehört, improvisiert, variiert, aber nie mehr so und richtig, einmal aus einem Nebenzimmer, wo man sie zerfetzte während einer mehrstimmigen Diskussion über den Zusammenbruch der Monarchie, die Zukunft des Sozialismus, und einer begann zu schreien, weil ein anderer etwas gegen die den Existentialismus oder den Strukturalismus gesagt hatte, und ich

²¹⁹ Siehe dazu Zitat auf S.93 dieser Arbeit: „Die Kunst im Zeitalter der Technik [...] je beschäftigen würde“ In Malina S. 16f.

horchte vorsichtig noch einen Takt heraus, aber da war die Musik schon zugrunde gegangen im Geschrei, und ich ohne mich, weil ich sonst nichts mehr hören wollte. (Malina S.25)

Schließlich möchten wir darauf hinweisen, dass die Autorin zwischen fiktiven, zeitgeschichtlichen und faktualen Angaben spielerisch kombiniert hat, sie hat eine poetische, musikalische Sprache mit einer klar kombinierten und verständlichen Struktur auch als Zeitstruktur und von Ideologien verbunden. In einer collagehaften, fragmentarischen Struktur- reich an unzähligen Zitaten und intertextuellen Bezügen aus den unterschiedlichsten Registern und Bereichen wie der Musik, Literatur, Philosophie und Psychoanalyse - weist die Struktur des Werks in **DDF** als auch **Malina** eine intensive Komposition und gleichzeitig Archäologie der Wissenschaften und des Wissens in seinen beiden Bedeutungen als Wissen, aber auch Wissen einer Macht auf.

So sind diese Vorrede, dieser Prolog und die Textanfänge als theorisierende und programmatische Orte zu betrachten, die in ihrer Ambiguität und Ambivalenz den Aufbau, die Erzählstruktur und Struktur der beiden Werke kommentieren und mit einer mehr heterogenen Auktorialität - einer internen sich selbst zwischen beiden Zeiten, Simultanitäten spielerisch situierenden Stimme versehen. Bei dieser nicht linearen eher vielschichtigen Erzählweise auch Gattungspluralität in dieser fragmentarischen Struktur- die schon in der Vorrede und im Prolog zu erkennen ist- befinden wir uns bei Merkmalen postmoderner Diskurse aber auch bei den Frühromantikern.²²⁰

2.3 Zur Ambivalenz und Austauschbarkeit von Sinn in den beiden Werken

Das Werk **DDF** besteht wie davor erwähnt aus drei Kapiteln. Bei der Untersuchung des Werkes kann man feststellen, dass es sich nicht nur um einen

²²⁰ Diese Technik, vieles in der Schweben zu lassen, mit literarischen Anspielungen und Doppeldeutigkeiten zu arbeiten, sich wechselnder Erzählstrukturen und Zeitebenen zu bedienen und historische Quellen einzuarbeiten, fällt mit der intertextuellen Technik Christa Wolfs in der Bitextualität in *Kassandra-Projekt* zusammen. Frau Prof. Dr. Beghoul sprach in ihren *Kassandra-Seminaren* über die Frühromantiker als frühe Postmoderne, sowohl durch den Gebrauch von offenen Formen und offener Poetik als auch ihre Kulturkritik. Chr. Wolf hatte ihre Bezugnahme auf die Romantik und ihre autonome und subversive Poetik immer betont. Siehe dazu Frau Prof. R. Beghoul: Seminar: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses, Universität Algier 2. Vgl. a. Irma Hildebrandt (1980): *Warum schrieben Frauen?* Freiburg: Herder Verlag, S.54.

Erzähler handelt, sondern um drei Erzähler verschiedener Art, denn manchmal treten Martin und Franza als Protagonisten der Erzählung in unterschiedlicher Weise als Erzähler auf, die unterschiedliche Funktionen haben. Nebenbei tritt auch abrupt eine namenlose und direkt kommentierende, eingreifende Erzählinstanz, die als Er-Perspektive vorkommt.²²¹

- **Das erste Kapitel "Die Heimkehr nach Galicien"**

Die erzählende Stimme spricht in der dritten Person "Er", die Geschichte wird aus Martinsperspektive erzählt, da der Erzähler hinter der Figur Martin steht, wird die Gewissenheit eines Er-Erzählers geweckt. Jedoch bald übergeht die Empfindung und der Verdacht auf die Annahme einer Ich-Stimme, die über sich in der dritten Person spricht.

Im Ich-Roman verwandelt der Autor, so meint Spielhagen, sein Ich zunächst in ein Er: „Verwandelt sich nun das Er wieder zurück in ein Ich (...)“²²²

Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet. Zu dieser Vermutung war er schon gekommen, ehe er den geringsten Beweis in der Hand hatte, und auf der Fahrt nach Wien [...] (DFF S.17)

Dazu ist hinzuzufügen, dass Martin jedes Bewusstsein über den Ablauf und das Ende der Handlung fehlt, im ersten Kapitel sucht er seine Schwester wie ein Kriminalpolizist bzw. wie ein Detektiv, der implizit auch im Text angegeben wird, dabei ist er dem Leser keinen Schritt voraus:

Er stand da, wirklich wie ein Detektiv, als müßte er jetzt zuerst einmal Kreidestriche machen und Fuß- und Gläserspuren sichern, um sich genau erinnern zu können [...] (DFF S.17)

Die erzählende Stimme spricht in der dritten Person "Er", diese Instanz tritt so weit hinter der Figur "Martin", sodass seine "Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewusst wird"²²³. Andererseits scheint es dem Leser, als betrachte er "die dargestellte Welt aus der Sicht der Romanfigur Martin, die jedoch nicht erzählt,

²²¹ Die Wichtigkeit der Anonymität für eine grenzübergreifende Erzählsituation, die auf eine Erzählfunktion bzw. auf eine Tiefenstruktur hinweist.

²²² Franz Karl Stanzel (2008 Aufl. 8): Theorie des Erzählens. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, S.110f.

²²³ Franz Karl Stanzel (1993 Aufl. 12): Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S.17.

sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt"²²⁴, und den Abstand eines Er verringert, der in Abstand zur erzählten Welt und Geschichte von Franza hervortritt und doch zugleich in ihre Nähe als ein Ich hervorrückt. So ist die Rede von einer Personalen Erzählsituation bzw. von einem personalen Er-Erzähler.²²⁵ Eine solche Erzählsituation und Perspektivenwechsel fällt mit Thomas Manns Erzählweise zusammen- wie von der Erzählforschung betont- wo er in seinem Buch der „Erwählte“ sich dazu äußert:

*So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein [...]kann [...] Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemanden, der in dieser [...] spricht.*²²⁶

Gleichzeitig gibt es eine Erzählperspektive, die auch mit Martin ins Blickfeld verrückt. Mit der Frage; "Was also soll das?" wird ein anderer Erzähler, ein allwissender, auktorialer Erzähler angenommen, der dieses Mal nicht nur zur Welt der handelnden Figuren gehört, sondern auch kommentiert und ein Null-Grad-Erzählen hervorbringt, denn die Erzählinstanz hat einen Einblick in die Gedanken und Gefühle jeder seiner Figuren und beschreibt Zusammenhänge von denen die einzelnen Figuren nichts wissen.

Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt.[...]Auch der Semmering-Tunnel hat einmal ein Ende und hatte schon einmal eins gehabt.
(DFF S. 12)

Dieser Perspektivenwechsel verfügt auch über eine Rückblende, eine Analepse über die Jugend Franzas und Martins und einen Rückgriff.

Damals war er achtzehn gewesen und sie dreiundzwanzig gewesen und sie dreiundzwanzig, sie schon bereit aufzugeben, angeblich ohnmächtig geworden im Anatomiesaal oder eine ähnliche romantische Geschichte hatte sie dem Fossil in die Arme getrieben, und der Semmering, fast noch ganz zugeschnitten bis auf die Gegend um die Gleise, hängte sich nichtssagend, zu bekannt in seine Augen dafür hatte er die Fahrkarte verlegt, als der Schaffner durchkam, dem er das Telegramm hinstreckte, es mechanisch zurücksteckte mit einer Entschuldigung, er kramte in allen Taschen und suchte zweimal in der

²²⁴ Peter Wenzel: Einführung in die Erzähltextanalyse, S.113.

²²⁵ Vgl. Ebd.

²²⁶ Thomas Mann (1951): Der Erwählte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.31f.

Brieftasche zwischen Zetteln und Banknoten, alles wegen Franza, und fand die verdamnte Fahrkarte endlich doch. (DFF S.12f)

Die Heimkehr nach Galicien entspricht einer Analepse bzw. diese rückwärtsgerichteten Elementen einer Erzähltätigkeit, die wir im ersten Kapitel haben und im Werk **DFF** öfter auftauchen, diese Anachronie und unchronologische Darstellung der Ereignisse, sind auch Bizarr-Stellen, die an der Symbolik zu belegen sind, um das Leseinteresse und den Identifikationsgrad des Lesers zu erwecken. Sie provozieren aber auch Fragen und lassen eine Vertikalität und Verbindung mit einer Autorfunktion durchschimmern.

Das war eben die Bahn, die immer die ihre sein würde, seine und Franzas Bahn, man kommt eben nur über eine ins Leben und über eine zurück, sie hatten immer nur die Südbahn wirklich gekannt, daneben waren alle anderen Bahnlinien der Welt zweitrangig und nie mehr zu erlernen gewesen. Martin ging in der Halle in eine Telefonzelle, mit abgezählten Schillingen in der Hand, und während er im Telefonbuch blätterte und dann wählte, hätte er mit den Augen am liebsten den ganzen verunglückten Bahnhof noch einmal in Trümmer gelegt, damit ihm wieder einfiele, wie der Bau wirklich gewesen sein mußte, etwas Windiges, Zugiges, Schwarzes, etwas Bedrohliches, das einem den Atem gleich bei der Ankunft genommen hatte, so mußte er gewesen sein noch zur Schulzeit, als Franza ihn einmal für ein paar Tage hatte kommen lassen. (DFF S.14)

Was Franza sich unter Besetzen und Engländern und »Parsanen« [vorstellte], wie der Zehnjährige sagte, der von ihr auf die Finger geschlagen wurde, weil er aus Konservenbüchsen Panzerfäuste basteln und mit anderen Kindern Eierhandgranaten suchen wollte, anstatt auf Franzas fantasievolle Vorträge zu hören[...] (DFF S.43)

- **Das zweite Kapitel "Jordanische Zeit"**

Das kürzeste Kapitel im Werk Der Fall Franza - das von den Herausgebern der Werkausgabe in der vorliegenden Form aus den Entwürfen rekonstruiert wurde - ist in der Ich-Form geschrieben, abgesehen von ein paar Paragraphen, die aus der Sicht eines beobachtenden namenlosen Erzählers stammen, der sowohl Franza als auch Martin sein könnte. Franza, das Objekt des Romans, der Fall, die Zu-Beschreibende, wird im zweiten Kapitel zum Subjekt. Sie spricht als Ich und es findet keine Vermittlung durch den Bruder statt²²⁷. So haben wir in dem Fall mit einer Ich-Erzählsituation zu tun. Die Geschichte wird nun aus den Augen und der Stimme der Figur Franza erzählt. Franza übernimmt hier die Rolle eines Ich-

²²⁷ Der Bruder "Martin" ist der ihr entfremdete Teil ihrer Persönlichkeit.

Erzählers, so haben wir mit einer gespaltenen Persönlichkeit zu tun, in dem Franza sowohl als handelnde mitten im Geschehen -als das erzählte Objekt- auftritt, als auch erzählt, was zeitlich vergangen ist.²²⁸

Dieser Perspektivenwechsel kündigt ein verwirrendes Spiel und ein Doppelgängertum der Figur an, da Martin auch Franza ist und Franza Martin ist - ihr entfremdeter Teil-. In dem Fall treten zwei unterschiedliche Seiten bzw. zwei Welten aufeinander zu, die weiche als auch die harte Seite, die innere Seite, die unbewusste als auch äußere Seite einer objektiven Welt.

Weil es nur damals nicht so schrecklich war. Da wußte ich noch nicht, was er mit mir vorhatte. Es ist nur schwer zu erzählen. Ach jetzt ist wieder die Luft weg, sie lachte. ihr Atem ging pfeifend, sie starrte auf ihre Hände, wo sich blasen gebildet hatten, die aufplatzten, ich häute mich sagte sie, siehst du, es wird alles besser, ich bekomme eine neue Haut. Ich bin sicher, daß es nicht ansteckend ist. Graust dir vor mir. (DFF S.69)

"Jeder Augenblick, den ich mit ihm gelebt habe, kommt mir wie eine Schande vor, jeder, sagte sie, das darf doch nicht wahr sein. Was für eine Schande. Das ist doch keine Schande mit einem Schwein gelebt zu haben, sagte Martin kurz." (DFF S.70)

Manche Einschübe lassen darauf hinweisen, dass Martin angesprochen wird, dieser jedoch zwar nicht wie Malina -im Werk Malina-, der die Rolle eines analysierenden Gesprächspartners übernimmt. Jedoch können wir von der dialogischen Struktur ausgehend eine monologisch geführte Rede annehmen und vermuten.

"Das sagst du, weil du nicht weißt, was es heißt." (DFF S.70)

- **Das dritte Kapitel**

Was **das dritte Kapitel** "die Ägyptische Finsternis" jedoch betrifft, treten alle drei Erzählsituationen auf und zwar sowohl Martin, Franza als auch der Erzähler, diese treten nebeneinander und miteinander auf.

Franza wand sich im Schlamm, in den Mund rann der Sand, in die Augen, sie erstickte schon. Noch eine Regung, dann würde sie wirklich ersticken. Wenn sie

²²⁸ Vgl. Steffen Richter: Ich-Erzählsituation. In: http://www.g-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=255:5-3-ich-erzaehlsituation&catid=40:kapitel-5, Zugriff: 05.02.2018.

schrie, dann würde der Sand zustoßen und ihr die Luftröhre füllen. Martin zog sie hoch, und es gelang ihm nicht, sie zu bewegen, er schlug die erstarrten Schlammstücke von ihr. Warum hast du denn nichts gesagt, warum sagst du denn nichts! Sie taumelte ins Wasser mit tränenden Augen, spuckte den Sand aus, tauchte in den Nil. Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können. (DFF S.106)

Hier treten sowohl der namenlose beobachtende Er-Es Erzähler, der sowohl Franza als auch Martin sein könnte, dieser berichtet aus einer Außenperspektive bzw. nur was in den äußeren Schauplätzen objektiv stattfindet. Abgelöst wird diese Erzählinstanz von einem Ich-Erzähler, der hinter der Figur Franza tritt und vom Inneren der Figur selbst spricht, damit sind die inwendigen Schauplätze gemeint²²⁹. So vermischen sich hier sowohl Innen- als auch Außenperspektive.²³⁰

In anderen Passagen im Werk sehen wir das Verschmelzen des beobachtenden Er-Es Erzählers mit Franza, es ist uns als Leser unklar und schwer herauszufinden „wer spricht“, ob hier Franza spricht, oder ob es doch Franza in ihrer Erzähler-Rolle ist. Die Reihenfolge der Was- und vor allem Wo-Fragen sind Referenten für eine vertikale Beziehung mit der heterogenen Kompetenz.

Was suchst du in dieser Wüste, in dieser Totenstadt, [...]. Was willst du hier? [...] Wo ist der Golf von Akaba! Gehetzt immer noch, über den Nil setzend, in der Nacht am Nil, im Segelschatten, [...] (DFF S. 94)

Ganz zum Schluss des Werkes taucht ein Wir auf, das sowohl dem Ich als auch dem Er zu zuordnen ist. Das Wir erläutert das miteinander Auftreten der Ich- und Er-Perspektive, und spielt auf eine Begegnung mit sich selbst, eine Selbstfindung, eine Selbstwerdung an. Da man sich die Frage nach der Identität der sprechenden Person stellt, da Franza schon tot ist und das Ich nur sprechen kann solange es lebt, so könnte nur Martin oder der Erzähler rückblickend die Geschichte erzählen und quasi Franza lebendig machen.

Damals. Am letzten Abend haben wir getrunken. Sonst nie. (DFF S.149)

²²⁹ Die Rahmenbeziehung mit dem 1.Kapitel (Die Heimkehr nach Galicien) und Zirkularität bestätigt nach unserer Analyse der Symbolik und Zeichenhaftigkeit die These, dass es sich um dieselbe Person handelt, jedoch aus verschiedenen Entwicklungsetappen und Phasen.

²³⁰ Vgl. Sabine, Grimkowski (1992): Das Zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina". Würzburg: Königshausen und Neumann, S.22.

Franzas Sprache -besonders im ersten und dritten Kapitel- tritt nur in Form von Monologen vor, diese sind meist stark poetisch, bildhaft und stehen oft im Präsens, was für das Wiederbeleben von Franza, aber auch für die Begegnung einer internen Fokalisation mit einer heterogenen steht. Der Verweis auf eine Erzählautorität wird zum letzten Ziel gefördert.

Franza dachte, ich bitte ihn um etwas, was er früher freiwillig getan hat und ohne darum gebeten worden zu sein, und jetzt kommt jemand und darf nicht einmal Betteln, darum und zahlen dafür. Was ist das für eine Welt? (DFF S.137)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Ingeborg Bachmann bei diesem Simulationsspiel und im Oszillieren und ständigen Wechsel zwischen Außen- und Innenperspektive als auch im Spiel mit den unterschiedlichen Erzählfiguren, und dem gescheiterten Versuch sich auf einer Erzählinstanz zu stabilisieren -das zu einem Überschreiten der traditionellen Erzählweise geführt hat- für eine neue Schreibweise als auch eine neue Sprache eintritt.

2.3.1 Zum Spiel mit den Erzählperspektiven und dem offenen „Transfiniten“²³¹Sinn im Werk Malina

Malina ist aus der Sicht eines intradiegetischen, homodiegetischen Ich geschrieben, da dieses Ich sowohl erzählt, handelt (Teil der Figuren-Welt ist) als auch Hauptfigur ist.²³² Dieses Ich-Erzählen bedingt das Vorherrschen vom inneren Monolog, erlebter Rede und dialogischen Passagen zwischen Malina, Ivan und anderen Adressaten, und deshalb könnte von einer intradiegetischen Ebene die Rede sein. Der innere Monolog des erzählenden Ich, der die ganze Geschichte ausmacht, wird dabei permanent durch eingeschobene Texte unterbrochen, die auch aus der Perspektive des Ichs und in einer Vielfalt geschrieben werden wie z.B. Briefe, Dialoge, Erinnerungsfetzen, Märchen, Träume und Telefonate. Diese Gattungsmischung und Eklektik führt nicht nur postmoderne Erzähltechniken einer Multiperspektivität ein, sondern nutzt

²³¹ Den Begriff des „Transfiniten“ hat Michail Bachtin gebraucht, unter dem fällt die Dyade, die Julia Krestiva als Begriff und Pendant dafür verwendet.

²³² Ein intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler ist folglich eine Verdoppelung, da er eine Geschichte erzählt, in der er selbst als Figur auftritt. Vgl. Gérard Genette (2010 Aufl.3): Die Erzählung. Stuttgart: UTB, S.163.

Gattungen der Intimität, wie der dialogischen Unmittelbarkeit -auch im Erzählnetz als Pausen anzusehen- die hier auch analysiert werden sollten.

Zu notieren ist, dass diese Ich-Stimme, die das Erzählen übernimmt, am Anfang des Prologs esoterisch und ambivalent erscheint; erst im Nachhinein wird es deutlich, dass es sich um eine weibliche Ich-Stimme handelt. „*Ausschließlich ist es nicht, dass Malina Frauen gekannt hat vor mir, er kennt ja viele Leute, also auch Frauen*“ (**Malina** S.19)

Dabei ist bis auf wenige Ausnahmen das herrschende und dominante Tempus das Präsens, wobei das Wort „Heute“ als Zeitangabe am Anfang des Diskurses an großer Gewichtigkeit gewinnt. Das „Heute“ ist die andauernde dominante Gegenwart. Diese Schreibweise im Präsens lässt eine Simultanität²³³ zwischen Erzählen und dem Erzählten erschließen, die nicht folgenlos auf die Analyse bleiben soll. Diese Gleichzeitigkeit lässt wiederholt die Vermutung eines Spiels zu, das der schreienden leidenden Ich-Stimme in der Wand mit einer anderen heterogeneren zur Wand als Distanzspiel mit sich stattfindet. Durch den Einblick ins Innenleben der Ich-Figur entwickelt sich eine Nähe, die den Erzähler fast verschwinden lässt, da er und die Ich-Figur sich überlappen quasi eins werden, denn es herrscht keine Distanz zum Erzählten. Es lässt die Vermutung zu, die erzähltheoretisch bei einer dominanten Ich-Erzählstimme das Er als dessen spätere, reifere Form annimmt. Mit diesem Schema einer Begegnung von Diegese und Erzählen findet ein Null-Grad erzählen statt.²³⁴

Kurz vor dem Ende des dritten Kapitels herrscht ein Perspektivenwechsel, wo es keine weibliche Ich-Stimme mehr gibt, sondern nur eine objektive Es-Stimme und zwar die eines Beobachters, das Distanz zum Erzählen nimmt. An dieser Stelle ist auch der Sprung von einer intradiegetischen zu eine extradiegetischen Ebene zu situieren. Das im folgenden Zitat stellvertretend für eine Anonymität

²³³ Bachmann hat eine Erzählungssammlung mit dem Titel "Simultan" geschrieben, der Erzählband Simultan ist als Nebenprojekt zum Roman Malina entstanden. Was Ingeborg Bachmann beim Schreiben des Malina Romans eingefallen ist und sie es nicht in Malina benutzen konnte, ist in diese fünf Erzählungen eingegangen. Es handelt sich um die Geschichten von fünf Frauen, die sie für sich selbst Wienerinnen genannt hat.

²³⁴ Franz Karl Stanzel: Theorie des Erzählens, 110f.

ist, die das heterogene Ich impliziert, aber auch für ein nicht gewordenes Subjekt und Stimme oder auch für ein Spiel, das den Wert eines Psychogramms übernimmt.²³⁵

Dieses Es im Präsens verschiebt sich in ein Präteritum:

Es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan! (Malina S.207)

“Es war Mord” (Malina S.338)

Betrachten wir jedoch das Erzählen genau, nach dem Verschwinden der Ich-Figur in die Wand, um klarzustellen, ob die Ich-Figur und die Es-Erzählperspektive eins sind.

[...] ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. [...] Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riss zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, dass ich aus dem Zimmer gegangen hin.

Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit meiner Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit dem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört. [...] [E]r zerreißt ein paar Briefe, er wirft mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb. Er lässt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen [...] (Malina S.337)

Ein Wandel der Erzählsituation ist weder zu verorten noch ist eine extradiegetische Erzählinstanz hervorgetreten. Die einzige Veränderung, die zu beobachten ist, ist der Wechsel von einer internen Fokalisierung zu einer externen, dabei ist aber an den Verben aus dem bereits zitierten zweiten Zitat die Wiederholung des Verbs "spielen" sowie von Verben der Destruktion "zerbricht", "zerreißt", "er wirft mein Vermächtnis weg" festzustellen, und die das destruktive Handeln und Verhalten von Malina darstellen. Die Er-Stimme Malinas ist die Seite des Ichs, die das Eigentum, das Private, wie die Brille vom Ich vernichtet hat. Die Ich-Figur hat ihr Ende vorgesehen und demzufolge vorgesorgt, indem sie ihre Briefe vor Malina und seinem Zerstörungswahn versteckt hat. Malina repräsentiert die Ordnung, die das Andere, die Ich-Stimme

²³⁵Dieses Etwas ist auch im Vorwort zum Der Fall Franza von zentraler Bedeutung und scheint hier eine Schlüsselfunktion bei Bachmann zu übernehmen. Die Anonymität ist in einem Erzähltext v. a. in einem monologischen niemals zufällig.

beherrscht und ihre individuelle Kraft, ihr Bedürfnis nach Autonomie zunichte richtet. Das Handeln von Malina manifestiert sich in einer Destruktion dessen, was das Ich ausmacht oder ihm gehört. Malina verkörpert die Negation des Ichs und von dessen Welt und Autonomie.

Die Verben im ersten Zitat sind "des Atemhaltens, des Seins, Sehens und Denkens. Diese Sinnesverben sind bedeutend für die befreite Wahrnehmung der Eingesperrten, der sich in der Wand schützenden, schreienden Stimme, dem anderen Teil eines Beobachtenden Ichs.

Bemerkbar sind jedoch die Possessivpronomen, die darauf hinweisen, dass die Ich-Figur und die Erzählinstanz eins sind z.B. der blaue Würfel, die Briefe und die Schlaftabletten, diese werden von der Erzählinstanz als ihr Eigentum bezeichnet, wobei diese Gegenstände bereits im Werk Malina während des Verfassens des Testaments als Besitz der Ich-Figur genannt wurden.

In Malina handelt es sich um ein Erzählen, dass von einer Ich-Stimme und einer Perspektive übernommen wird, die in der Wand auf Malinas heterogene Welt, außerhalb der Wand blickt. Das Spiel ist ein Spiel mit der Perspektive, wo das Ich erzählt und zugleich eine Beobachter-Rolle zur Welt, zu einem Außen übernimmt. Es ist ein Spiel desselben Subjekts Ich mit der Perspektive des Ich-Ich und Ich-Es, das distanziert auf Malina blickt. Malina ist das Objekt ihrer Beobachtung. Mit dieser Perspektive der Distanz findet eine Inversion und eine Zurückerstattung des von Malina vernichteten „Vermächtnis“²³⁶ des letzten Willens, der Ich-Stimme und Perspektive.²³⁷

Die Szene und Symbolik der Wand und des Schreis kontextualisieren das Subjekt, die Stimme bei ihrem Sprechen, bzw. ihrem Übergang von Ich in ein Es. Die Distanzierung durch ein Es ist repräsentativ für eine reife, eine zurückgeholte Autonomie, den Schrei befreiende überwindende Haltung und Perspektive.

²³⁶ Vgl. Gerhard Wahrig (1980): Deutsches Wörterbuch. München: Mosaik Verlag, S.3978. Das Vermächtnis ist laut des Wörterbuches von Wahrig wie folgt zu definieren: „Zuwendung durch Testament. Etwas das jemandem vermacht wird letzter Wille, Auftrag des Verstorbenen an die Zurückgebliebenen.“ In: Derselbe.

²³⁷ Vgl. Andreas Schuhmann: Erzähltheorie nach Gerard Genette. PDF, S.1-4. In: <http://www.jungeforschung.de/grundkurs/erzaehlen2.pdf>. Zugriff: 04.06.2019.

Mit diesem Ich-Ich und Ich-Es Wechsel rückt das Erzählen einer Außenperspektive einer Auktorialität heran, da der Erzähler ganz aus der Geschichte zurücktritt und eine vom Schein her beschreibende, beobachtende Funktion übernimmt. Wir sprechen auch von einer Außensicht, die lediglich einer Subjetrestauration und -Werdung entspricht.

2.4 Grenzüberschreitung, Hybriditätskonzept und offene Poetik in Bachmanns Prosa

Die Hybridität ist ein Begriff der ursprünglich kultureller Herkunft ist und vorerst in der Kulturwissenschaft seinen Gebrauch fand, heutzutage wird es in die Literaturwissenschaft miteinbezogen, wo wir den Text hinsichtlich seiner technischen, strukturellen, inhaltlichen als auch sprachlichen Gestaltung als hybrid bezeichnen, da die Genre-Grenzen immer wieder aufgehoben und damit auch fließender und offener werden.

2.4.1 Zur technischen und strukturellen Gestaltung der Texte

Bachmanns Werke sowohl **Malina** als auch **DFE** werden aufgrund ihrer collagenhaften Struktur als Hybridformen bezeichnet. Mit ihrer collagenhaften Struktur vereinigen sie Merkmale verschiedener Gattungsherkunft wie z.B. Briefe, Dialoge, Monologe Prologe, Märchen und Legenden usw. Die Akustik, Rhythmik, Melodik, Oralität und Temporalität, ihrer Sprache und Schreibweise erklären, warum beide Werke mit traditionellen Gattungsbegriffen nicht mehr adäquat beschreibbar und klassifizierbar sind, was mit Elisabeth Bronfens Definition des Hybriditätsbegriffs zusammengefasst wird:

*Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der collage, des samplings, des Bastelns zustande gekommen ist.*²³⁸

Bachmann als Autorin, die sich gegen die von Männern bzw. vom Patriarchat bestimmten Normen löst²³⁹ - will ihren Werken keine anerkannte Position im

²³⁸ Bronfen Elisabeth; Benjamin Marius: Hybride Kulturen. Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte, S.8.

Kanon der Gattung verschaffen; sie beabsichtigt mit ihrem Spiel, mit den unterschiedlichsten Merkmalen der drei Grundgattungen (Prosa, Lyrik und Drama) neue Formen zu entwickeln, die sich von der herkömmlichen traditionellen Poetik der Literatur abhebt, und die wir als hybrid²⁴⁰ bezeichnen können, da Bachmann die Dialogizität, das Wechsel-Spiel mit Grenzen zwischen den Grundgattung wählt. Ihre Werke sind keiner Gattung zuzuordnen sind. Sie fallen mit Bachtins Äußerung zum Konzept der Hybridität zusammen, die er bereits im Sprachgebrauch ansiedelt. (Nähere Ausführung siehe Kapitel 1.1 und 2.1 dieser Arbeit) Bachtin definiert hier die Polyphonie und Soziolekte, die Sprache eines Sprechers als Summe verschiedener Epochen und Perioden des sozioidiologischen Lebens.

Wir nennen diejenigen Äußerungen eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei "Sprachen", zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. Zwischen diesen Äußerungen, Stilen, Sprachen und Horizonten gibt es, wie wir wiederholen, keine formale -kompositorische und syntaktische-Grenze; die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft gehört sogar ein und das selbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen, und sie hat folglich einen doppelten in der Rede differenzierten Sinn und zwei Akzente.²⁴¹

2.4.2 Zur sprachlichen Gestaltung der beiden Werke

Bereits mit der Grenzüberschreitung und hybriden Poetik wurde die Sprache in ihrer dialogischen, polyphonen Beschaffenheit angeschnitten, die die Hybridität als Gattungsmischung erweitert und begleitet.

Dieser Begriff der hybriden Konstruktion wird auch bei der Mischung von Fakt und Fiktion, Traum und Realität, bei der Aufhebung der Zeit- u. Raumgrenzen, wie auch Kombination zwischen Gegensätzen, dem sogenannten Einsatz von

²³⁹ Solange die Gesetze der Gattungen herrschten, haben (die Frauen) nicht schreiben können, die weibliche Libido sträubt sich absolut gegen diese Art Codierung.

²⁴⁰ Vgl. Lydia Miklautsch (2005): Montierte Texte- hybride Helden: Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtung. Berlin: Walter de Gruyter, S. 14. Siehe „Diese „neu“ entstandenen Texte sind Hybridformen, sie vereinigen textmerkmale verschiedener Gattungsherkunft und sind daher klar mit traditionellen Gattungsbegriffen nicht mehr adäquat beschreibbar.“ In: Ebd.

²⁴¹ Michail Bachtin (1979): Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Grüber. Frankfurt am Main. Suhrkamp, S.195.

zwei Polen verwendet. Im Fall Bachmann bietet, die stark vom "surrealistischen Denken"²⁴² beeinflusste Prosa und Schreibweise fließende Grenzen zwischen den Elementen des Traums, bzw. des Wahns mit der Realität an.²⁴³

Ingeborg Bachmann -als eine Grenzgängerin- beharrt auf eine neue Weltordnung, die nur mittels einer neuen Sprache realisierbar ist. Bachmann war dessen bewusst, dass die Sprache als Logos als Grundstein der Metaphysik und der abendländischen Kultur dazu diene, die Menschen in der Ordnung zu halten. Sie ist eine die sich in der Anti-Norm und Subversion befindet, wie sich mit dieser Passage bestätigen lässt, und die wir oben an der Ich-Stimme als Inversion von Machtverhältnissen, bzw. der Macht von Ivan belegten.

Die Wand gibt nicht nach, sie will nicht nachgeben, aber ich werde es erzwingen, daß die Wand sich öffnet, wo dieser Sprung ist. (Malina S.318)

Bachmann ist sich jedoch von der Notwendigkeit der Rückkehr in die Ordnung bewusst und dass der Austritt aus dem Allgemeinen, der Gesellschaft nicht möglich sei. So plädiert sie dafür, dass der Schriftsteller nur eins tun könnte und zwar im Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen jenen Moment aufzugreifen und zu überschreiten, "in dem die Grenzen der Welt flüchtig werden, und die auf festen, sozialen Gebäuden der Welt entstandenen Risse, die fortwährend strömende Kontinuität der Zeit zum Stocken bringen und in dieser chronotopischen Spalte die Grenzen der Welt für den Augenblick überschritten werden."²⁴⁴

Bachmann spricht für das Auflösen von Raum- und Zeitgrenzen, erinnernd an das surrealistische Prinzip. Es fließen die Grenzen zwischen Elementen des

²⁴²Die Begriffe der Wirklichkeit und der Überwirklichkeit beschäftigen sowohl die Repräsentanten des europäischen Surrealismus als auch die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, wobei die surrealistische Thematisierung der Überrealität bzw. Überwirklichkeit mit dem Utopie-Begriff korrespondiert, der für die Überschreitung der Realitätsgrenzen und Mitgestaltung einer neuen Welt steht. Siehe: Was ist Surrealismus? In: <https://www.kunstschuetzen.de/blog/surrealismus-kunstrichtung>, Zugang: 11.08.2019

²⁴³ Vgl. Lydia Miklautsch: Montierte Texte- hybride Helden: Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen, S. 15.

²⁴⁴ Nagy Hajnalka: Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk, S. 10.

Traums in die Realität, es herrscht eine Grenzaufhebung zwischen Innen und Außen, zwei gegensätzlichen Polen, und dies zieht sich wie ein roter Faden durch die ganzen Werke Bachmanns.

Die Aufgabe des Dichters besteht nach Bachmanns Auffassung darin, sowohl die erlebte Wirklichkeit, die geschichtliche Erfahrung, als auch deren utopische, erträumte oder visionäre Dimension, die "reale als auch die irreale Geschichte zu vereinigen" ²⁴⁵ -zwei voneinander zeitlich als auch räumlich abgetrennte Realitäten- in einem poetischen Bild zu vereinigen.

"[Ihr] Schreiben bewegt sich in Zwischenräumen zwischen Realem und Nicht-Orten, in Unzeiten eins Phantasmas und einer Utopie." ²⁴⁶ So herrscht ein Spannungsverhältnis zwischen zeitlicher und zeitloser Realität, zwischen Realität und Traum.

Wenn die Grenzen zwischen den Gegensätzen -sowohl die der Zeit als auch der Orte- aufgehoben werden, dann fließen sie ineinander, es entsteht ein gewisses Spiel mit dem Rationalen und Irrationalen, ein Spiel zwischen und mit den Paradoxen; diese letzten dienen als Mittel der Befreiung von der Herrschaft, aber auch von den logischen Gegensätzen der bestehenden Ordnung und die zur Wiederentdeckung des Unsichtbaren führen sollte. Erst durch diese Grenzüberschreitung wird das Unsichtbare sichtbar, es ermöglicht das, woran die Sprache bzw. die Schrift bereits versagt hatte.

2.4.2.1 Entgrenzung von Raum und Zeit; Heterotopien, der neue historische Sinn

Unter diesem Punkt wollen wir Bachmanns Realisierung der Aufhebung der Grenzen zwischen den Gegensätzen mituntersuchen.

Bachmanns literarische Figuren rücken die Raum- und Zeit-Grenzen in den Vordergrund ihres Seins und ihrer Auseinandersetzung, dem zu Folge entsteht

²⁴⁵ Vgl. Rafika Beghou: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in "Die letzte Welt" In: Trans Nr.25, wo es heißt: "die geschichtliche sekundär gesetzte Welt des Begehrens und der Gefühle, diese rückt umgekehrt in die Priorität.")

²⁴⁶ Ebd.

eine neue Wirklichkeit. Sie spricht in ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesung „Fragen und Scheinfragen für eine neue Definition der Wirklichkeit und für die Auflösung von Raum und Zeit bzw. für eine Achronie, die nur in der Kunst möglich ist.“²⁴⁷ und zwar durch den Rückgriff auf die Gefühlswelt bzw. auf das menschliche Innere, das auch zu den sogenannten anderen Räumen bzw. Heterotopien gehört, da es dem dunklen Unsichtbaren gehört, auch der Sphäre des Traums und des Begehrens.²⁴⁸ Der Eingang des Textes stellt die Entgrenzung der Zeit dar, den wir bereits bei der Analyse der Erzähltechnizität erwähnten, und wo die Autorin behauptet, dass es immer „heute“ ist.²⁴⁹

Der Eingang des Textes *Malina* stellt die Entgrenzung der Zeit dar. Mit dem Bezug auf die Erzähltechnizität behauptet die Autorin, dass es immer heute ist.

"Zeit Heute" (Malina S.10)

Es wird nicht nur im Präsens erzählt, sondern es ist in jedem Augenblick „heute“ und Jetzt, wenn erzählt wird. Mit dem Erzählen herrscht eine andauernde Gegenwart.

In dieser kontinuierlichen Gegenwart, die sich außerhalb der logischen Zeit- und Raumkategorien befindet, fließen die Vergangenheit -in Form von ungeordneten Erinnerungen -wie z.B. Träume, Angstträume, Alpträume- und Zukunft -wie die Prinzessin von Kagran- ineinander, so ist die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft, die wiederum die Zukunft ist, was mit der Definition der Achronie zusammenfällt.

Die Akkumulation der Träume, dieser Fieberzustand, das alles verläuft im Körper der Ich-Figur. In dem Fall ist der Körper als Heterotopie, als anderer Raum zu betrachten, in dem sich die Träumende befindet, und wo das am Rand Stehende, Verschwiegene aufbewahrt ist.

²⁴⁷ Ingeborg Bachmann (2010): Dritte Poetikvorlesung „das schreibende Ich“. In: Werk 4. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd 1-4. München: Piper S. 188.

²⁴⁸ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 79.

²⁴⁹ Siehe Zitat auf S.82 in dieser Arbeit.

Dem zufolge wird die Materie-Zeit defragmentiert, wobei die Erinnerungen mobil werden und so erleben die fiktionalen Figuren -hier das weibliche Ich- die Zeit in ihrer Momenthaftigkeit und Ungebundenheit von der Räumlichkeit, im Sinne einer Unzeit deren Raum bestimmt oder unbestimmt bleiben konnte. Doch Heterotopien könnten auch Räume sein, die der Peripherie wie auch erfundenen Räumen gehören könnten, wie der Fall mit dem Motiv der Wand vorkam. Im Werk *Malina* werden die Grenzen zwischen Raum und Zeit aufgelöst, die verlagern sich im Inneren bzw. im Körper. Der Körper ist der andere Raum bzw. der Gegenraum, in dem die ungeschriebenen Geschichten, die der Schwachen, der Leidenden ihren Platz finden und eingeschrieben werden. Es sind laut Michel Foucault die sogenannten Abweichungsheterotopien.²⁵⁰

*Abweichungsheterotopien [...]Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden[...]*²⁵¹

Das Ich irrt zwischen Erinnerungen und Träumen, es denkt und fühlt diese Art von Grenzüberschreitung und führt somit zum Wiederentdecken des Unsichtbaren.

Da alle Zeiten ineinanderfließen, werden Vergangenheit und Zukunft, Leben und Tod nicht mehr als Gegensätze wahrgenommen, so lässt sich in dieser Hinsicht die Realität bzw. die Wirklichkeit neu-definieren.

Im Werk **DDF** lässt sich diese Grenzüberschreitung der Raum- und Zeitgrenzen am besten an der erlebten Wüstenreise erläutern.

Franzas Reise nach Ägypten ist keine gewöhnliche Reise, da sie für Franza weder zeitlich noch räumlich determiniert ist, eher gilt sie als Protest-Reise. Mit dieser Reise ersucht die Franza Figur die Heilung, Befreiung aber auch den verlorenen, unterdrückten Teil ihrer Selbst. Ägypten und besonders die Wüste stellen eine Gegen-Welt zu Wien- dem rational-zentrierten und zeitlich-räumlich definierten Ort- dar, die ihr den Austritt aus der Konvention und Ordnung ermöglicht. Die Wüste wird von der Figur Franza anders -als ihr Bruder Martin-

²⁵⁰Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, S. 11, 10, 12

²⁵¹Ebd. S.12.

individuell, imaginär, zeit- und raumlos erlebt und wahrgenommen. So auch Romane Trufin:

*Die Reise ist eine Flucht aus der Konvention. Sie ist für Franza der individuelle Versuch aus der zeitlich, räumlich definierten Realität auszutreten, dagegen Widerstand zu leisten und sich in das Innere zurückzuziehen, wo sie sich frei fühlt, die Räume und Zeiten auswählt, in denen sie leben kann. Diese Reise ist somit [eine ins Innere und] als Akt der Revolte [...]*²⁵²

Auch hier kommen Realität und Vorstellungen bzw. Faktuales und Fiktionales miteinander in Berührung. Der Rauschzustand Franzas nach dem Haschisch-Konsum, wo sie sich in einem zwischenzustand zwischen Schlaf und Nicht-Schlaf befindet – wird explizit in der kommenden Passage als absolute Entgrenzung- Unzeit und Unort- thematisiert.

[...],wenn das noch ein Augenblick war, da war schon die Zeit weg, keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und dem Raum hier.(**DEF** S.114)

Die Wüste Ägyptens ist als Anderer-Raum zu dem machtzentrierten Ort Wien zu betrachten. Ist der Ort der Schwachen, Leidenden, aber der Ort neuer Erinnerung, dem sich die sogenannten Heterotopien widmen. Ein Ort in dem die kleinen Geschichten, die der Schmerzen ihren Platz finden. Es sind die Orte, die in der realen und allgemeinen Ordnung keinen Platz finden und in den Schatten gedrängt werden.²⁵³

Die Erinnerungen der Figur-Franza wie auch der Ich-Figur in Malina werden Schicht für Schicht übereinander gelagert, so gehen diese zeitlich und räumlich zerstreuten Erinnerungsgeschichten ineinander und bilden - nach dem Modell der tektonischen Metamorphose in der Geologie- eine Struktur von Überlagerungen.²⁵⁴

²⁵² Ramona Trufin (2016): Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns (Dissertation, Geisteswissenschaften Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaften an der Universität Konstanz), Bibliothek der Universität Konstanz, S.157.

²⁵³ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, S. 10. Siehe dazu auch Magdalena Marszalek; Sylvia Sasse (Hrsg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen, S. 9.

²⁵⁴ Vgl. Ramona Trufin: Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S.157. Siehe auch: Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

Die Kalenderzeit wird für Franza zu einer subjektiv erlebten, absoluten, imaginierten Zeit, die trotz ihres Bezugs auf die Realität, keiner realen Zeit entspricht, und die zeitliche Entgrenzung in der Prosa Bachmanns anschaulich macht. Die Zeit wird allegorisch als eine repräsentiert, die sich von jeder „Spekulation“ befreit.²⁵⁵ *„Nur der Kalender hätte Franza widersprochen, aber hier nicht, hier spekuliert die Zeit nicht auf die Uhr“*²⁵⁶

„Der Raum wird einer freien, kreativen Gestaltung unterworfen, indem vertraute und fremde, reale und vorgestellte Elemente miteinander verbunden werden“²⁵⁷, die des Außen und des Inneren. Mit beiden Repräsentationen von Zeit und Raum führt Bachmann das Imaginäre, eine Selbstreflexion der Literatur und ein Spiel im Spiel auf. *„Sie hatte nur das richtige Äquivalent eines Raums gewählt, in dem sie lebt mit ihren Vorstellungen.“*²⁵⁸

Es ist das Streben nach einem Ort, dem anderen Raum, dem Unsichtbaren oder Ausgegrenzten, in dem die kleinen Geschichten aufgehoben, sichtbar und hörbar bleiben. Bachmann zielt, explizit auf eine Parodie der großen Geschichten der Historiker und erhebt die ungeschriebene, aber im Körper eingeschriebene Geschichte des Leidens zu ihrer Priorität und zum Wesen ihres Schreibens.

„Meine Geschichte und die Geschichte aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen.“ (DFF S.106)

2.4.2.2 Die Literatur, die andere Wahrheit

Bachmann leitet schon zu Beginn ihrer Werke sowohl **Malina** als auch **DFF** ein und teilt mit, dass ihre Diegese, bzw. erzählte Geschichte erfunden ist. Sie macht uns zum Zeugen ihrer literarischen Werdung von Text und bespricht es in ihren Prologen, damit sagt sie ihr selbstreflexives Programm an und schreibt weiterhin eine Orientierung für die Interpretation ihrer Werke. Sie führt den Leser in die

²⁵⁵ Vgl. Ramona Trufin: Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S.158.

²⁵⁶ Ingeborg Bachmann (1993): „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München: Piper Verlag, Bd.2, S.27.

²⁵⁷ Ramona Trufin: Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S.158.

²⁵⁸ Ebd.

Werkstatt ihrer Arbeit am Text und Wahl eigener Poetik. So erklärt sie in Malina wie es zur Orts- und Zeitangabe gekommen ist:

Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen[...]Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit gekommen bin, so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden (Malina S.10f)

Bachmann leitet ihre Arbeit mit Prologen ein, die das Spiel zwischen Erfindung und faktisch geographischen, topographischen Angaben klarstellen sollten.

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, wenn die Rede davon ist, daß er nach Wien fährt, etwas genannt wird, eine Stadt, die so heißt, und ein Ort, der Galicien heißt, wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber ebenso gut Gasparin heißen könnte, und man wird sehen, wenn nicht überhaupt noch ganz anders – wenn also... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48° 14' 54'' nördlicher Breite und 16° 21' 42'' östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt, schon einmal diesen bestimmten Zug nicht, der durch den genannten Tunnel fährt, und nicht den jungen Mann, der in dem Zug durch den Tunnel fährt – was ist dann? Obwohl die Zugauskunft zugeben würde, daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den hier auf dem Papier: dann kann also kein Zug fahren und niemand darin sein, dann kann das Ganze nicht sein und auch nicht: er dachte, las, rauchte, schaute, sah, ging, steckte ein Telegramm weg, später: er sagte – dann kann doch niemand reden, wenn es alles zusammen nicht gibt. Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts, wendet sich nichts, wendet sich keiner um und sagt etwas. Wer also wird etwas sagen und was sich zusammensetzen lassen aus Worten – alles, was es beinahe gibt, und vieles, was es nicht gibt. Das Papier aber will durch den Tunnel [...]

Was also soll das? Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, müßte enden damit, daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird, er wird jetzt fahren, weil auf ihm bestanden wird. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden. (DFF S. 11f)

Diese Textpassagen gelten als selbstreflexive Orte, die auf die Konstruktion des Textes hinweisen. Sie sind vordergründig wie aus dem zweiten Zitat zu entnehmen, als «Exkurs» und Kommentar über die Spezifität von Literatur und ihr Funktionieren zwischen zwei Sphären, einer unsichtbaren, authentischen Realität der Vorstellung und der anderen einer Wortsetzung. Zwischen beiden ist die Wirklichkeit als ein Außen, das hier zwischen der Vorstellung und dem

Wort keinen Bestand hat. Bachmann setzt die literarische vorsemiotische Phase und semiotische Setzung von Zeichen als Wort und Logos in eine Priorität. Erst mit dieser wörtlichen Existenz von Nicht-Tatsächlichen erhalten „Tatsachen, die die Welt ausmachen“ einen Sinn und können erkannt werden, im Sinne einer abstrakten erkenntnistheoretischen Wahrnehmung. In dem zweiten Zitat setzt Bachmann die literarische Repräsentation in den Vordergrund eines Verständnisses von Wirklichkeitsbegriff.

Bachmann illustriert das literarische Werden und wie die Literatur zwischen den zwei Polen von Nicht-Tatsächlichen und Tatsächlichen schwankt. Der Zug gilt als anderer Raum als Heterotopie, er bewegt sich zwischen Fiktivem und Fiktionalem, wobei der Tunnel auf das Innere anspielend, die Entgrenzung zwischen Realität und Nicht-Realität meint. So ist diese Reise als Übergang von den Inneren Schauplätzen in einen wörtlichen, wobei der Tunnel als Außen für den Weg zu einer literarischen Präsentation und Überschreitung steht.

Obwohl die Existenz von der Wüste, von Ägypten, dem Zug, Tunnel, von Wien, den Pyramiden, dem Hotel, den Bussen, Träumen, der Krankheit.... usw. sich als Fakten und Dingen der Außenwelt nachweisen lassen, entspricht die gewordene Wörtlichkeit, der Geschichte und der Wirklichkeit nicht.

Für Bachmann braucht der Mensch die Literatur, das Nicht-Faktische, um die Wahrheit über sich selbst und die Welt zu erfahren. "Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen - sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden." (DFF S. 12)

So erschafft sich der literarische Text für seine fiktive Geschichte- von der historischen und realen Zeit und Raumwirklichkeit unabhängige - Orte und Zeitangabe. Es entsteht demzufolge ein Nichtort und dritten Ort- in dem man durch die Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität der Realität und der Wahrheit näherkommt. Die uns verschwiegene Wahrheit wird durch die Literatur hervorgebracht, denn "um der Wahrheit willen hat der Schriftsteller zu schreiben"²⁵⁹. In der Literatur wird die Wirklichkeit durch das Imaginäre

²⁵⁹ Ingeborg Bachmann: Literatur als Utopie, S.271.

dekonstruiert und seine konstruiert, um eine Neu-Wirklichkeit in ihrer Absolutheit und Wahrheit zu konstruieren.

Ein weiteres konkretes selbstreflexives Beispiel: an dem die Manipulation des Raums und der Zeit spielerisch sichtbar werden, ist aus der Erzählung "Jugend in einer österreichischen Stadt."²⁶⁰ zu entnehmen.

Mit diesem wechselseitigen Hin- und Herspringen der Kinder in einer Augenblicklichkeit- Sie hüpfen auf einem Bein in die Hölle und springen mit beiden Beinen in den Himmel-, überschreiten sie die mit Kreide markierten Grenzen. Diese mit Kreide markierten Grenzen sind repräsentative für die rationale Welt, vor der sie Angst haben, aber auch für das patriarchalische, normative System. Mit diesem „Hüben und Drüben“ bzw. Oszillieren zwischen Hölle und Himmel werden diese Grenzen überschritten. So zeigt sich, ausgehend von diesem Beispiel, dass die rationalen Grenzen der Welt und die patriarchalische Ordnung, durch die Synthese beider Pole und räumliche, zeitliche Entgrenzung, beliebig und relativiert werden.²⁶¹

*Die Kinder haben keine Zukunft. Sie fürchten sich vor der ganzen Welt. Sie machen sich kein Bild von ihr, nur von dem Hüben und Drüben, denn es lässt sich mit Kreidestrichen begrenzen Sie hüpfen auf einem Bein in die Hölle und springen mit beiden Beinen in den Himmel.*²⁶²

An diesem Beispiel können wir erkennen, wie sich die Vorder- und Rückseite der Welt in einem einzigen Bild projizieren. Das dualistische abendländische Denken verschiebt sich in dieser Hinsicht von einem „Entweder/Oder“ zu einem synthetischen“ Sowohl/ Als auch“, wo die Gegensätze wie Oben und Unten, Realität und Traum, Außen und Innen in sich vereinigt sind.

Die Welt besteht aus räumlichen Antinomien, die während des Kinderspiels miteinander konfrontiert und aufgelöst werden. So weisen diese Kreidestriche, die den Raum begrenzen auf die Beliebigkeit der rational erfassten Grenzen,

²⁶⁰ Ingeborg Bachmann: Jugend in einer österreichischen Stadt, S. 84-94.

²⁶¹ Diese Metaphorik Bachmanns könnte sowohl auf den religiösen Diskurs als auch auf einen Kriegskontext anspielen. Wir wissen, dass die Kriegserfahrung in beiden Werken ihre Anspielung und Erzählung finden.

²⁶² Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Zeit Online- Die Zeit: <https://www.zeit.de/1960/29/jugend-in-einer-oesterreichischen-stadt/komplettansicht>, Zugriff: 11.08.2018.

auch auf die Entgrenzung der Raum und Zeitgrenzen, so werden an diesem Beispiel die Raum- und Zeit-Abtrennungslinien relativiert.²⁶³

*Im Spiel, wie im Traum, finden Elemente aus der Wirklichkeit in transfigurierte Form zueinander. Sie verfolgen eine eigene Ordnung und eigene Regeln, die mit der äußeren Ordnung und der konventionellen Wahrnehmung nichts gemein haben.*²⁶⁴

Das Spiel ist als surrealistisches Mittel zu betrachten, das Rationales und Irrationales (Magisches) verbindet, wobei diese Metaphorik des Spiels eine selbstreflexive Funktion hat, da es die Schreibweise Bachmanns thematisiert, die für das Befreien aus der Herrschaft der logischen Gegensätze plädiert.²⁶⁵

Bachmann plädiert als Schriftstellerin für eine neue Sprache, um das Unsagbare, Unsichtbare und Mythische aufzugreifen bzw. hörbar zu machen. Der Schriftsteller hat sich nicht außerhalb der Grenzen dieser Sprache zu begeben, stattdessen soll er innerhalb dieses Systems versuchen eine neue Gegenart zu finden, die das Unsichtbare sichtbar macht.

*[...] er [der Schriftsteller] muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie [die Sprache] unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gegenart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk.*²⁶⁶

Ausgehend vom Satz aus Wittgensteins Tractus Logico-Philosophicus, der besagt, dass die Grenzen der Sprache, die Grenzen der Welt bedeuten, thematisiert Bachmann in ihren Essays ihren Konflikt bzw. Problematik mit der Sprache.²⁶⁷ Die alltägliche, eigentümliche Sprache kann nur über Tatsachen sprechen, die den Grenzen unserer Welt gehören, die poetische Sprache hingegen kann diese Grenzen überschreiten, so kommt es zur Entgrenzung der Welt. Durch das Vereinen von Rationalem/ Irrationalem und Tatsächlichem/ Nichttatsächlichem zeigt sich das Mystische und Verdrängte, Unausgesprochen.

²⁶³ Vgl. Ramona Trufin: Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S.156.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Ebd.

²⁶⁶ Vgl. Ingeborg Bachmann (2010): Ludwig Wittgenstein- Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte. In: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper, S.12-23, hier: S.20f.

²⁶⁷ Vgl. Ingeborg Bachmann (1983): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich: Piper Verlag, S.17.

*Die Sprache kann nur über Tatsachen sprechen und bietet die Grenzen unserer- meiner und deiner- Welt. Die Entgrenzung der Welt geschieht, wo die Sprache nicht hinreicht und daher auch das Denken nicht hinreicht. Sie geschieht, wo sich etwas „zeigt“, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung.*²⁶⁸

In ihrer Prosa sowohl **DDF** als auch **Malina** schafft es Bachmann durch das Oszillieren zwischen tatsächlichen und nicht-tatsächlichen Elementen eine neue Sprache aber auch eine neue Wirklichkeit und Welt zu konstruieren, die die Grenzen der Realität, der Zeit und Raum überschritten hat, um das Mystische, Verdrängte und Unausgesprochene somit zu ertönen.

Für Bachmann gelingt dem/r Schriftsteller/in das Überwinden der Grenzen der Sprache, wenn er/sie in der Lage wäre die Utopie, " *seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu repräsentieren für das die Zeit noch nicht gekommen ist*"²⁶⁹

2.4.2.3 Zum Spiel mit Gegensätzen und Oszillieren zwischen Positivem und Negativem

Wie bereits erwähnt oszilliert Bachmann zwischen Faktualem und Fiktionalem und erstrebt dadurch die absolute Wahrheit, die dem Menschen unzugänglich bleibt. Aber nicht nur, das Oszillieren ist auch im Widerspiel gegensätzlicher Pole wie Negativ/Positiv, Hässlichkeit/Schönheit, Verschwinden/Erscheinen zu finden.

Im Werk **Malina** strebt die Ich-Figur nach einem Buch in schöner, mythischer und utopischer Sprache, jedoch, was zum Schluss aus dem Buch wird, ist ein Buch über die Hölle.

[...]Aber ich nehme mir vor, dass ich ein schönes Buch finden werde für Ivan, denn Ivan hofft also, daß ich nichts über die drei Mörder schreibe und das Elend nicht vermehre, in keinem Buch, ich höre ihm schon nicht mehr zu.[...]denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen, wird alles sein

²⁶⁸ Ingeborg Bachmann (2010): Sagbares und Unsagbares-Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper, S103-127, hier: S.118.

²⁶⁹ Ingeborg Bachmann (2010): Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. In: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper, S.196.

wie Exsultate Jubilate. Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen.(**Malina** S.54)

Ein Buch über die Hölle (**Malina** S.176)

Mit diesem Buch über die Hölle hat Bachmann das Scheitern der Menschen an der idealen Vorstellung der Moderne dargestellt.

In einem weiteren Beispiel lässt Bachmanns Äußerung über das Erzählen verstehen, dass das Erzählen mit Erinnerungen, die einen stören verbunden ist. Der Erzählanlass ist mit negativen Erinnerungen assoziiert. Schließlich kommt am Ende des Werkes ein Verzicht auf das Erzählen, was damit das Schweigen umschreibt und uns mit Wittgenstein erneut verbindet. Im Tractatus logico-Philosophicus heißt es am Ende: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“²⁷⁰

"[...]ich werde Erzählen, bald gibt es nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört" (**Malina** S.318)

Kurz vor dem Schluss des Werkes heißt es:

"Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung" (Malina S.333)

Im Werk **DDF** lässt sich dieses Widerspiel besonders an der Gegenüberstellung von zwei Unterschiedlichen Welten, Topographien wie z.B. Wien und Galicien oder Wien und die Wüste Ägyptens erfassen.

Am Widerspiel übt sie somit eine Kritik an die Zivilisation und an das zerstörerische technische Zeitalter als absolutes System.

2.4.2.3.1 Das Spiel mit dem Verschwinden und Erscheinen als Form von Dekonstruktion und Rekonstruktion

Bachmann versucht in **Malina** dem Ungesagten einen Raum, einen Platz in der Literatur zu verschaffen und zwar durch ein Spiel mit den Metamorphosen, mit dem Erscheinen/ Verschwinden, aus dem eine Leere entsteht, in der der Sinn rekonstruiert wird.

²⁷⁰ Ludwig Wittgenstein (1984): Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.85.

Für Jean Baudrillard hat die Literatur die Fähigkeit eine Abwesenheit zurückzugeben, die im Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit verhindert wird.²⁷¹ Bachmann bestätigt dies, da sie selbst die Literatur als Ort des Verschwindens betrachtet, jedoch nicht als Ort der unwiderruflichen Auslöschung oder radikalen Eliminierung, sondern in einer Form des Erscheinens/Verschwindens, welche eine Leere erzeugt, in der Sinn rekonstruiert werden kann. Dieser dynamische Prozess lässt uns von einer nach innen offenen Struktur des Werkes *Malina* reden; Prozess, der insbesondere die Sprache an ihre Grenzen treibt, „sie der Probe der Leere unterwirft und die Ausdrücke sich gegenseitig disqualifizieren lass[en], um andere Problembereiche zu eröffnen“.

272

Die Form des Werkes **Malina** muss eine Herausforderung bleiben, sie darf nicht als ideale Lösung erscheinen, sie ist wie ein Teppich, dessen Verknüpfungen rätselhaft bleiben müssen. Dieses Geheimnis, das die Sprache im Werk *Malina* ermöglicht, eröffnet das Spiel mit dem, was nicht gesagt wird und- eben im von der Sprache inszenierten Verschwinden- erscheinen kann.²⁷³ "Die Leere ist daher nicht losgelöst vom generischen Sinn, sondern das Spiel der Verführung ermöglicht das Spiel mit dem Sinn und dessen Aufschub. Der Sinn verschwindet und kann aufgrund des dynamischen Spiels, welches die Leere ermöglicht, in seiner Abwesenheit erscheinen; semiotisch würde dieser Prozess der Sinnsuspension entsprechen. Der Sinn ist aber nicht vernichtet, sondern Teil des Spiels und gilt als Aufgeschobenes,²⁷⁴ als Dissemination in Unorten, Grenzorten, in so genannten "Abweichungsheterotopien"²⁷⁵ und hier auf der Diskursebene auch in einen sekundären Sinn verschoben.

Dieser dynamische Prozess des Oszillierens zwischen dem Erscheinen/Verschwinden, der das ganze Werk durchquert, lässt sich auf

²⁷¹ Vgl. Jean Baudrillard; Enrique Valiente Noailles (2007): *Gesprächsflüchtlinge*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag, S. 19.

²⁷² Jean Baudrillard; Enrique Valiente Noailles: *Gesprächsflüchtlinge*, S. 24.

²⁷³ Vgl. Jean Baudrillard; Enrique Valiente Noailles: *Gesprächsflüchtlinge*, S.23.

²⁷⁴ Madlen Reimer (2018): *Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns Malina und Thomas Bernhards Auslöschung: Ein Zerfall*. S.205 In: https://fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/43189/1/Reimer_Malina.pdf Zugriff: 21.01.2020.

²⁷⁵ Michel Foucault: *Die Heterotopien*. Der utopische Körper, S.12.

unterschiedliche Ebenen erfassen, diese sind: - die narrative, inhaltliche und thematische Ebene.

2.4.3 Vom Verschwinden der Ich-Stimme und Wandel in eine auktoriale, heterogene Autor-Funktion

Jean François Lyotard verbindet das Schreiben auch eines schreibenden, weiblichen Subjekts mit einer männlichen Tätigkeit, hinter der die Frau als weibliches Subjekt verschwindet.

*Es könnte sein, dass ihr von dem Augenblick an, wo ihr zu schreiben beginnt gezwungen seid ein Mann zu sein. Vielleicht ist das Schreiben eine männliche Tätigkeit, selbst dann, wenn ihr über das weibliche schreibt.*²⁷⁶

In Malina gehört das Beispiel und Motiv des Verschwindens der Ich-Figur in die Wand zu diesem Register und dieser Symbolik, die auf die existenzielle Subjektproblematik eingeht.

Die Wand wird wie bereits behandelt als Grenzort thematisiert, den wir sowohl als den der Distanzierung vom unterdrückten Ich in der Wand als auch als Ort einer Identitätsfindung und Distanzierung von Unterdrückungs- und Ausgrenzungsmechanismen aus dem Erzählen und Schreiben ansehen wollen.

Mit diesem Spiel mit der Ambivalenz wird die dem Subjekt aufgedrungene Indifferenz und Spaltung dem eigenen Ich bewusst gemacht und von ihm überwunden.²⁷⁷

Die Erzählsituation im Roman ist - wie bereits oben erzähltechnisch analysiert worden- aufgrund ihrer Dialogstruktur so gestaltet, dass eine Art gleichzeitiges Erzählen von der weiblichen Ich-Figur und erzählendem Ich besteht. Denn das Ich liegt in seinen Gesprächen mit Malina, Ivan und anderen Adressanten auf der intradiegetischen Ebene, aber zugleich verfügt es auf ein auktoriales Wissen

²⁷⁶ Jean-Francois Lyotard (1991): Ein Einsatz in den Kämpfen der Frauen. In: Karlheinz Barck: Aisthesis-Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam, S.143-156, hier S.142.

²⁷⁷ Vgl. Peter von Zima (2017): Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne (Aufl.4). Tübingen: Narr Francke Verlag, S. 223f.

zum Beispiel über eine Todesahnung und ein anderes Wissen, das bis in die Zukunft reicht und auf der extradiegetischen Ebene zu finden ist.²⁷⁸

Der letzte Satz im Roman „*Es war Mord*“ lässt sich wie folgt erklären, die Erzählsituation, die davor war, bleibt nicht beibehalten. Es besteht nämlich ein Erzählerwechsel (Ich-Es-Wechsel) und ein Tempus-wechsel vom Präsens zum Präteritum, das auf ein Null-Grad Erzählen hinausläuft wie vorher erzähltechnisch behandelt.²⁷⁹

"Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina" (**Malina** S.336)

"Es war Mord" (**Malina** S.338)

Betrachten wir jedoch das Erzählen genau nach dem Verschwinden der Ich-Figur in die Wand, um klarzustellen, ob die Ich-Figur und Erzählinstanz eins sind. Der Wandel der Erzählsituation ist nicht zu orten, jedoch eine Veränderung von einer internen Vokalisierung zu einer externen zu beobachten. Es herrscht ein Rückzug aus der gefühlsbetonen Situationen.²⁸⁰

[...] ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein[...] Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit meiner Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit einem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört [...] (**Malina** S.337)

Auch die Possessivartikel weisen darauf hin, dass die Ich-Figur und die Erzählinstanz eins sind. Z.B. *der blaue Glaswürfel, die Briefe und die Schlaftabletten*, diese Werden von der Erzählinstanz als ihr Eigentum bezeichnet, wobei diese ja schon bereits im Werk Malina im Verfassen des Testaments als Besitz der Ich-Figur genannt worden.²⁸¹

*Lieber Herr Doktor Richter,
ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile, [...]ich möchte noch einige Dinge in Ordnung bringen, sie betreffen ja nicht vieles, nur meine Papiere, einige wenige Gegenstände, an denen ich allerdings sehr hänge, und ich möchte nicht, daß sie, diese Gegenstände, in fremden Hände kommen. Ich weiß mir leider keinen Rat, ich darf Ihnen aber sagen, daß sie, diese*

²⁷⁸ Vgl. Madlen Reimer: Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns Malina und Thomas Bernhards Auslöschung: Ein Zerfall. S.206.

²⁷⁹ Vgl. Ebd.

²⁸⁰ Vgl. Madlen Reimer: Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns Malina und Thomas Bernhards Auslöschung: Ein Zerfall. S.206.

²⁸¹ Vgl. Ebd. S.207.

Gegenstände, in fremde Hände kommen. Ich weiß mir leider keinen Rat, ich darf Ihnen aber sagen, daß ich mir alles sehr genau überlegt habe. Da ich keine Angehörigen habe, wünsche ich (ist das schon rechtskräftig?), daß ein blauer Glaswürfel [...] (Malina S.328)

Aber auch eine wesentliche Passage ist bei der Erläuterung zu berücksichtigen, und zwar als Malina -Die Schatten-Figur, die für die patriarchale Ordnung und Vernunft steht- nach dem Verschwinden der Ich-Figur den eingehenden Anruf beantwortet:

*„Nein, gibt es nicht.
Hier ist keine Frau.
Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.
Es gibt sonst niemanden hier.
Meine Nummer ist 72 31 44
Mein Name?
Malina“ (Malina S.338)*

Hier wird eindeutig die Existenz des Weiblichen vom Männlichen negiert. Also hat die weibliche Ich-Figur ihren Tod im Laufe des Werkes erzählt, so können wir auch auf Grund der sprachlichen Störung der Ich-Figur davon ausgehen, dass das Werk Malina für die Zeit der Immanenz, der vorsemiotischen Phase hin zum sprachlichen Werden, zum Logos steht.

Im Werk Malina herrscht schrittweise eine Aneignung der extradiegetischen Ebene, die direkt nach dem Eingehen der Ich-Figur in die Wand zu bemerken ist und bis zum Schluss diese gänzlich übernehmen wird. Dies ist durch den Tempus-Wechsel markiert, an dem die Metamorphose stattfindet.

Das Ich erschafft sich als erzählendes Ich im eigenen Erzählen als Ich-Figur, dieses Verfahren wird mit dem Verschwinden dieser Ich-Figur in der Wand bestätigt und hervorgebracht. Mit dem Verschwinden der weiblichen Ich-Figur, die identisch mit der Erzählinstanz ist, will Bachmann zeigen, dass eine weibliche Stimme eine Erzählinstanz, ein Erzählen besetzen kann und sich eine neuartige Sprache und Präsenz schöpfen kann, die sich von der patriarchalischen Ordnung der Metaphysik abhebt bzw. differenziert. Sie verschwindet als Ich-Stimme, um als heterogene Auktorialität wieder auf die Welt zu kommen.

Parallel können wir das Werk *Malina* als Text betrachten, der sein eigenes Prozess des Erschreibens in die vorsemiotische Phase performativ vorführt, in dem die Erzählende Instanz sich selbst im Erzählen erschafft, besonders wenn wir die Erinnerungsversuche, Schreib- und Sprachversuche miteinbeziehen, die im Text vorhanden sind.

2.4.4 Selbstreflexivität und Intimität als Gegen-Gesetz²⁸² und Gegen-Poetik in Bachmanns Werken

Das Spiel des Erscheinens und Verschwindens lässt sich in **Malina** als Bachmanns neuartige Schreibart selbstreflexiv illustrieren.

Bachmann spricht in ihrem Werk **Malina** über die wirklichen Briefe; diese haben den Wert einer vorgesetzten Poetik und selbstreflexiven Funktion, und zwar stehen sie für ihre Schreibvorhaben, für den Schreibprozess und die aufgeführte vorsemiotische Phase.

Die wirklichen Briefe werden im Werk **Malina** wie folgt beschrieben, sie sind die in denen zum einen alles steht, und die sie auf der anderen Seite nicht abschickt, weil sie diese Briefe nur für sich allein geschrieben hat. Die Briefe repräsentieren sowohl die Geheimhaltung und Intimität, die diese Briefe auszeichnet. Sie ist sowohl Autorin als auch Adressat. Dieses Paradigma lässt die Einschränkung zu, dass sie nicht mit einer Leserschaft rechnet und nur Verlass auf sich zulässt, diese Erklärung bestätigt sich in der Geschichte des Briefträger Kranewitzer.²⁸³

Die Notwendigkeit ihrer Entscheidung für Briefe schreiben, die sie nicht zuschickt, begründet die weibliche Ich-Figur mit der Post-Geschichte des Briefträgers Kranewitzer, der die Post nicht zustellt, sondern die Briefe stattdessen ungeöffnet sammelt, und für eine Postkrise sorgt. Das Ich bewundert

²⁸² Mit dem Begriff Gegen-Gesetz wird die Negation des Ausschlusses aus dem Schreiben gemeint.

²⁸³ Vgl. Madlen Reimer: Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Auslöschung: Ein Zerfall*. S.216f.

Kranewitzer, der sie veranlasst hat, die Briefe nicht zuzustellen, sondern aufzubewahren.²⁸⁴

Seit dem Fall Kranewitzer hat sich in mir unmerklich vieles verändert.[...]Seither weiß ich, was das Briefgeheimnis ist. Heute vermag ich schon, es mir ganz vorzustellen. Nach dem Fall Kranewitzer habe ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt, danach fing ich an, ganz andere Briefe zu schreiben, meistens spät nachts, bis acht uhr früh. Auf diese Briefe, die ich alle nicht abschickte, kommt es mir aber an. Ich muß in diesen vier, fünf Jahren etwa zehntausend Briefe geschrieben haben, für mich allein in denen alles stand. (Malina S.243)

Ein wichtiger Punkt ist hinzuzufügen, und zwar das Merkmal der Korrespondenz, welches Derrida auch der Literatur zugeschrieben hat. Dieser Korrespondenz-Charakter ist auch für die Literatur entsprechend, so steht die Literatur auf Grund ihrer Zustellungsfunktion mit dem Brief in Analogie, da Briefe genauso wie literarische Texte einen Adressaten haben; Jedoch ist der Fall hier nur mit einem Adressaten, mit sich selbst als Adressaten sicher und zuverlässig.²⁸⁵

Nicht nur die Briefe auch die Symbolik des Briefgeheimnisses ist von Bedeutung. Die Geheimhaltung der Briefe ist auf das Spiel Erscheinen/Verschwinden referierend.

Die Ich-Figur sucht- kurz vor ihrem Eingehen in die Wand- nach einem Platz in der Wohnung, nach einem Geheimfach. Das Ich vernichtet nicht ihre wirklichen Briefe, sondern bewahrt sie auf, damit sie ein Fremder finden kann d.h. Die Zustellung des Inhalts wird aufgehoben, bzw. auf eine Nachkommenschaft, Leserschaft verschoben.

Ich such nach einem besonderen Platz in der Wohnung, nach einem Geheimfach, denn ich gehe mit einem kleinen Bündel in den Händen auf und ab. Es müßte ein Fach im Sekretär geben, das nachher nie mehr aufspringt, sich von niemanden öffnen läßt. Oder ich könnte ein Stück Parkett mit einem Stemmeisen aus den Boden lösen, die Briefe dort verstecken, das Parkett wieder schließen und versiegeln, so lange ich noch mit an der Herrschaft bin.[...]Er (Malina) sieht ab und zu ärgerlich auf, als wüßte er nicht, daß ich herumgehe mit einem Päckchen von Briefen und dafür ein Versteck suche. [...] Damit Malina nicht merkt, für

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S.217.

²⁸⁵ Vgl. Sigrid Weigel (1999): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag, S.556.

welchen Platz ich mich entschieden habe, darf ich kein Geräusch machen, aber nun geht die Spagatschleife auf, die Briefe rutschen durcheinander, ich binde sie ungeschickt wider zusammen.[...]Ich habe vergessen, auf das Packpapier etwas zu schreiben, falls diese Briefe doch einmal gefunden werden von Fremden, nach einer Auktion, auf der mein Sekretär versteigert werden wird. (Malina S.335)

Die aus dem Herausfallen der Briefe entstandene Unordnung gilt auch für literarische Texte; das was wir als Text haben ist nur Teil des Ganzen; vieles bleibt verschwiegen, geht nicht verloren, sondern ist im Text aufgehoben. Des Weiteren könnte die durcheinander geratene Ordnung der Briefe auch auf die kaum vorhandene Handlungschronologie verweisen, denn die Erzählung, die Telefongespräche, die Schreibversuche und Traumfragmente und Dialoge sind in ihrer Reihenfolge austauschbar, aber alle gehören dem dialogischen Stil und dem Intimen, den Gattungen der Intimität und des Privaten.

In dem Werk **DDF** lässt sich das Spiel des Erscheinens und Verschwinden auch finden, und zwar am Beispiel der Königin Hatschepsut belegen, dessen Name und Gesicht vom König Tuthmosis getilgt wurde. In dieser Leere bzw. in diesem Nicht-Dasein ist jedoch ihre Präsenz bestätigt worden. Dieses Beispiel können wir als selbstreflexiver Ort -in einem literarischen Diskurs- bezeichnen, da Bachmann dieses Spiel ganz explizit thematisiert und kommentiert. Diese Kommentarstellen, die auf zwei Schichten des Diskurses hinweisen, verweisen auch auf eine vertikale Verbindung mit der Autorfunktion und auf den täuschenden Tod des Autors.

Mit so unvereinbaren Vorstellungen gingen sie durch die Totenstadt, und Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Der elBahari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis. Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. (DDF S.109)

Mit dem Briefgeheimnis und dem analogen Vergleich der Briefe mit dem literarischen Text oder dem Auslöschen-Wollen der Königin Hatschepsut bespricht Ingeborg Bachmann selbstreflexiv nicht nur ihre Schreibart und Poetik in **Malina** und **DDF**, sondern auch das Wirken ihres Werkes gegen ein Vergessen

weiblicher Präsenz und Spurensicherung. Sie zeigt mit dieser Symbolik, dass das Verschwiegene, das Geheimgehaltene, das Ausgelöschte erschrieben wird, selbst wenn es nicht durch eine Benennung zu fixiert wird. Die intertextuelle Verbindung zwischen Bachmanns Texten visualisiert auch ein Über – die Grenzen- Gehen ihrer Texte, auch die Überbrückung der Leere und Ellipse selbst.

Die Leere spielt in diesem Kontext auf den generischen Bruch und Riss einer literarischen Sprachwerdung.

Anhand der bereits vorgeführten Punkte lässt sich nicht widerstreiten, dass Bachmann aufgrund ihrer schöpferische Art, Umgang und Spiel mit den selbstreflexiven und theorisierenden Orten eine Grenzgängerin ihrer Zeit ist, da sie die Grenzen der Sprache überschreitet. Abgesehen von der äußeren Struktur des Werkes, sehen wir wie der Text **Malina** und **DFE** im Inneren ihre Eigen-Regeln und Mechanismen problematisieren und mit reflektieren. In beiden Werken Malina und DFE werden Struktur, Form, Erzähltechnik und Thematik sinntragend.

2.4.5 Zur Mehrsprachigkeit und Polyphonie

Die Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit manifestiert sich in den Werken **Malina** und **DFE**, da beide einen Sprachwechsel, eine Sprachmischung aufweisen; sie vermengen Elemente aus verschiedenen Sprachen. So ist der Sinn, der in diesen Texten zu Stande kommt meist ambivalent, polyvalent und mehrdeutig. Diese Texte werden als hybrid bezeichnet, weil sie einen wechselnden Sprachgebrauch aber auch vielfältige Gattungen verwenden. Hybridität bedeutet in der Tat die Exklusivität und Reinheit einer einzigen Sprache abweisen; diese erste Exklusivität wird gegen die der Autorin Bachmann ausgetauscht.

[...]aus der Koexistenz mehrerer Sprachen neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, die keiner der Sprachen alleine bereit gestellt hätte. Mit dieser poetischen Praxis werden die produktiven Aspekte von Mehrsprachigkeit

*gekonnt in Szene gesetzt, womit zugleich die Exklusivität und Reinheit einer einzigen Sprache als erstrebenswertes Ziel zurückgewiesen wird.*²⁸⁶

Auch hier vereinigen sich zwei Arten von Sprachen die der Vernunft, der Ordnung- die dominierende, vorherrschende Sprache- und die des utopischen des Wahns, um eine neue Wirklichkeit zu rekonstruieren. Bachmann geht hierbei auf den Diskurs einer Herrschaft sowie auf ihre Negation durch das Utopische ein. Die Hybridität übernimmt bei ihr eine breite Palette von Varianten: Sie umfasst fremde Sprachen, Ordnungen der Herrschaft und Macht, als auch unter diesen die patriarchale Ordnung. Diese Mischung gibt Eindruck auf alle Bereiche identitärer Kontrolle und Dominanz. Dies rehabilitiert und rekonstruiert zugleich das Unterdrückte, das Vergessene und verschafft ihm einen Platz, denn dieser Sprachwechsel dient dazu die zentralistische Sprache außer Kraft zu setzen.

Eine thematisierende Textstelle aus dem Werk *Malina*, stellt den Sprachwechsel unter einem anderen, eher kulturellen und identitären Gesichtspunkt dar.

"Ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch" (Malina S.98)

Grundsätzlich geht es in dieser Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit Bachmann darum, die Schranken und Oppositionen auch als allgemein kulturelle und identitäre aufzuheben, sowie die Ordnung eines Wissens, auch einer patriarchalen Ordnung zu verunsichern und außer Kraft zu setzen.

*Weibliche und männliche Stimme, Erzählinstanz und Figuren, Sympathie und Ironie, Reden und Denken, Bewusstes und Unbewusstes, Reflexion und Erinnerung, Gegenwart und Vergangenheit, Muttersprache und Fremdsprache- all diese Oppositionen werden ineinander geblendet und koexistieren quasi simultan.*²⁸⁷

Das Spiel mit den Polen und Gegenpolen mit dem Unmöglichen innerhalb des Möglichen führt zur Ambivalenz, da die Sprache sich verdichtet und an gewissen Stellen- an Nahtstellen- im Text sind wir als Leser verwirrt und aufgefordert uns der Frage -Wer spricht, was wird gemeint, welche Bedeutung und welcher Sinn wird erstrebt?- zu begeben.

²⁸⁶ Iris Bachmann (2004): "Natürlich Sprache: Jacques Derrida und Leo Spitzer über Muttersprache", In: Lateinamerika. Orte und Ordnung des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau. Hrsg. v. Sabine Hofmann und Monika Wehrheim. Tübingen: Narr, S.193-207, hier S.195.

²⁸⁷ Iris Bachmann: "Natürlich Sprache: Jacques Derrida und Leo Spitzer über Muttersprache", S.195.

So auch Stanzels Äußerungen zu Bachmanns Erzählweise:

Die Erzählung wechselt ohne Vorankündigung oder Warnung von der dritten in die ersten Person; direkte Rede wird nicht als solche im Erzähltext markiert, die Sätze sind durch keine zureichende Interpungieren voneinander getrennt.²⁸⁸

2.4.5.1 Die Kartographie der Sprachregister in Malina und Der Fall Franza

2.4.5.1.1 Die indirekte Rede

Die Redewiedergabe der Figurenrede seitens des Erzählers führt zur Einbettung der dialogischen Figurenrede in die Erzählerrede, sodass sie voneinander nicht mehr zu trennen sind. Durch das Auslassen der Interpunktion und die Verwendung der "Inquit-Formel" ²⁸⁹, bei der Wiedergabe der Figurenrede, vereinigen sich Merkmale verschiedener Redeformen, hiermit werden sowohl die Stimme des Erzählers als auch die der Figur simultan präsent, was eine Mehrstimmigkeit bestätigt und vielschichtige Auslegung erfordert. Die Bedeutung und Identifizierung der Stimme(n) bleiben offen.

Im Werk Malina haben wir immer mit einer Vielstimmigkeit zu tun, da die weibliche Ich-Figur und die Ich-Erzählerin -bis kurz vor dem Ende des Werkes- sich überlappen. Dies lässt sich wie folgt begründen:

Erstens bedingt dieses Ich-Erzählen das Vorherrschen vom inneren Monolog. Es lässt sich nicht bestimmen, ob die Figur spricht oder nur nachdenkt. Der innere Monolog des erzählenden Ichs wird dabei permanent durch eingeschobene Texte unterbrochen, die auch aus der Perspektive des Ichs geschrieben werden wie z.B. Briefe, Dialoge, Erinnerungsfetzen, Märchen, Träume, Telefonate.

Zweitens lässt uns diese Art des Schreibens im Präsens von einem gleichzeitigen Erzählen sprechen, wo der Zeitpunkt des Erzählens mit dem des Erzählten

²⁸⁸ Franz Karl Stanzel (1983): Linguistische und literarische Aspekte des Erzählenden Diskurses. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, S.32f.

²⁸⁹ Die **Inquit-Formel** (von lateinisch **inquit**, „er sagt“ bzw. „er sagte“) ist eine formelhafte Redeeinleitung. Wenn ein Erzähler die Rede von Figuren berichtet, markiert er diese in vielen Fällen mit einer **Inquit-Formel**.

zusammenfällt. Wo der Erzähler mit der Ich-Figur identisch wird, als wären die Ich-Figur und der Erzähler eins.

Nur die Zeit-Angabe musste ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, "heute" zu sagen, obwohl man jeden Tag heute sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwas Leute mitteilen, was sie heute vorhaben - um vor morgen ganz zu schweigen-, bekomme ich nicht, wie man oft meint, einen abwesenden Blick, sondern einen sehr aufmerksamen, vor Verlegenheit, so hoffnungslos ist meine Beziehung zu "Heute", denn durch dieses Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben (Malina S.11)

Auch was die Erinnerungsfetzen in den Traumszenen betrifft, werden diese aus der Sicht der Ich-Figur wiedergegeben. Wir merken an der Rede-Wiedergabe, wie die Erzählrede mit der Rede der Ich-Figur eins werden, was das oben vorgeführte Beispiel bestätigt. Auch ist der gewählte lyrische Stil nicht zu übersehene und hören.

Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht. (Malina S.175)

Im Werk **DDF** ist auch die Mehrstimmigkeit zu finden

Ja, ich habe ihn nur angesehen, und dann ging mir auf, was seine Strategie war, er war ein großer Stratege, das vor allem. Er lächelte und sagte, nun könnten wir uns einen kleinen Whisky gönnen, es sei ja nun bald so weit. Er schenkte mir ein Glas ein und brachte es mir, ich ließ meine Augen nicht von ihm, und dann wußte ich, daß es mir nie gelingen würde, ihn zu stellen, ihm etwas zu sagen, Prosit, sagte er, das waren harte Zeiten. Ich hob mein Glas und dann wußte ich, daß er genau wußte, er wußte, was in mir vorging und er genoss es.... (DDF S.82)

An dieser Passage merken wir, dass tatsächlich jede Art von Interpunktion für eine direkte Rede fehlt, die die Rede der erzählenden Figur Franza von der Rede Jordans abhebt. Die erzählende Figur übernimmt die Rede-Wiedergabe der Figur Jordan und bettet seine Stimme in ihrem Erzählen ein; was darauf hinweist ist das Verwenden der Inquit Formel "sagte". In dem Fall überlappen sich beide Stimmen und so herrscht eine Mehrstimmigkeit, da beide Stimmen voneinander nicht zu trennen sind.

Das untergestrichene Teil dieser Textpassage ist ambivalent und mehrstimmig zu verstehen, da wir auch nicht wissen, wer das behauptet, ist es etwa der auktoriale Erzähler? Martin? Oder doch Franza? Oder ist es eine simultane Übersetzung, die uns an eine vertikale Kompetenz erinnert?

Martins Begabung, seine Umgebung rasch festzustellen und aus Gesprächsfetzen Personenumrisse zu erhalten (die Franzosen sprachen immer von Eingeborenen, hoffentlich verstand keiner von den Ägyptern französisch), die Begabung genügt, um jedesmal, wenn er sich von ihr entfernt hatte, zu Franza mit ein paar Informationen zurückzukehren.

2.4.5.1.2 Die dialogische und unmittelbare Rede in Malina und Der Fall Franza

Im Werk Malina ist die direkte Rede sehr verwirrend, besonders was die Dialoge und Telefongespräche mit der Figur Ivan betrifft.

*Hallo, Hallo?
Ich, wer denn sonst.
Ja natürlich, verzeih
wie es mir? Und dir?
Weiß ich nicht. Heute Abend?
(Malina S.40)*

*Wie es war? Ganz interessant
Ach ja, soso, ja und du?
Nichts besonders, es war interessant
Geh doch du früh schlafen
Du gähnst ja, du solltest schlafen
Tu ich nicht, ich weiß noch nicht
Nein, aber ich muß doch morgen
Mußt du denn wirklich morgen?
(Malina S.78)*

Hier müssen wir als Leser improvisieren, wem was zuzuordnen ist. In dieser Ambivalenz ist eine Mehrstimmigkeit fällig.

In DFF haben wir fast mit einer ähnlichen Passage zu tun

*Martin.
Unter hundert Brüdern.
Die Wüste ist etwas.
Der Rand der arabischen Wüste.*

Von zerbrochenen, von zerbrochenen, das Zerbrechen.
 Alle Vorstellungen zerbrochen.
 Die Weißen.
 Mein Kopf.
 Die Weißen, sie sollen.
 Sie sollen verflucht sein. Er soll.
 Sie bewegte noch den Mund, als wollte sie ihm etwas sagen, zuletzt, was sie ihm
 noch nicht hatte sagen können. Sie wollte nichts geheimhalten, aber nun blieb
 etwas geheim.
 Die weißen. (DFF S.145)

Als Leser wissen wir nicht wer in diesem Fall spricht, ist es der auktoriale Erzähler oder ist es doch die Figur Franza? Ist es ein Monolog seitens der Figur Franza? Diese Stelle bleibt dem Leser ambivalent, unklar und unzugänglich, deshalb auch mehrstimmig.

2.4.5.1.3 Die Ellipse²⁹⁰ als Leere oder Brücke

Beide Werke weisen zahlreiche Ellipsen auf. Die Sätze sind in den meisten Fällen nicht zu Ende geführt worden, oder es sind ausgeschlossene Teile zu finden, was dazu führt, dass Leerstellen entstehen, die der Leser selber zu ergänzen hat. z.B. bleibt uns der Grund bzw. die Hauptursache dieser Angstanfälle der beiden Protagonisten unbestimmt. Es bleibt uns -als Leser- unklar, an was sie sich nicht erinnern wollen, oder auf nicht gestellte Frage trotzdem antworten müssen. (Siehe *Malina* S.87-S.99). Diese Leerstellen weisen auf die Offenheit der beiden Werke, und zwar abwärts auf eine Autorfunktion und aufwärts auf einen zukünftigen Leser.

ich den [-- -] verwechselte, ich hielt seine Schärfe nur für eine des Berufs und fragte nie, ob das unnatürlich sei, wie er sich seinem Bruder gegenüber verhielt, seinem Kind gegenüber, seiner Frau. Ich weiß, das wirst du nicht verstehen, er konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte. Das erste Mal hatte ich eine Grippe, und natürlich gehörte Grippe nicht in sein Revier, aber damals zitterte ich im Bett, jedesmal wenn er hereinkam, ich weiß nicht warum. Er versprach mir dreimal [- - -] (DFF S.73)

In *Malina* sind die Briefe an Herrn Doktor Richter (Siehe **Malina** S.328 und S. 329) offen und zu ergänzen geblieben. Diese drei Punkte deuten darauf an, dass

²⁹⁰ Ellipse bedeutet: Ersparung von Satzteilen.

etwas nicht hingeschrieben ist und der Anlass für die Ergänzung und Zeit ihres Versands offengeblieben sind.

"Sehr verehrter und lieber Herr Richter,

ich mute Ihnen vielleicht zu viel zu, aber ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile. Können Sie mir, Sie, ein Jurist von so großen Kenntnissen im Recht, verraten, wie man ein gültiges Testament macht? Ich weiß es leider nicht, aber ich bin, aus verschiedenen Gründen, gezwungen ...

Bitte antworten Sie mir sofort, wenn möglich sofort, nach dem Sie meinen Brief erhalten haben!

Wien, den...

Eine Unbekannte" (Malina S.330)

Aber auch die Sprache, die Ivan und die Ich-Figur im Telefon benutzen, besteht aus Halbsätzen und Satzenden

Diese ambivalenten, lückenhaften und offenen Stellen, die in den beiden Texten zu finden sind, weisen auf eine Offenheit sowohl auf einen zukünftigen Leser als auch auf eine Autorfunktion hin. Sie sind vertikal mit einer Vielstimmigkeit, einer Enunziation verbunden, und das stellt die Grenzüberschreitung des literarischen Diskurses dar.

2..4.5.2 Mehrsprachigkeit als Kartographie anderer Sprachen

In beiden Werken ist eine Sprachvielfalt zu finden z.B. stellt die Sprache Ivans, Jordans, Malinas, Martins und die Sprache der beiden Protagonistinnen -Franza und die anonyme weibliche Ich-Figur -eine Mehrsprachigkeit dar. Aber auch das Auftreten von Fremdwörtern wie das Französische, Italienische, Slowenische und Englische lässt sich in diese Mehrsprachigkeit mit einzubeziehen.

Die Gaunersprache

Im Werk Malina ist die Sprache Ivans eine Gaunersprache; Sie steht aber auch für die Sprache der Liebe - als Geheimsprache - zwischen Ivan und der

weiblichen Ich-Figur. Diese Sprache besteht aus Müdigkeitsätze, Schimpfsätze und Beispielsätze, mit denen Ivan der Ich-Figur gegenüber erniedrigend ist.²⁹¹

- **Beispielsätze**

"Was den, zum Beispiel, Fräulein Schlauberger? Wie war es zum Beispiel, als ich zum ersten Mal in deine Wohnung kam, am Tag danach, da haben wir doch, zum Beispiel, sehr misstrauisch ausgesehen. " (Malina S.39)

- **Müdigkeitssätze**

*"Zu Tod erschöpft, ja erschöpft
Ich bin einfach tot...
Wie eine tote Fliege, kann ich dir gar nicht beschreiben" (Malina S. 72)*

- **Schimpfsätze:**

*"Ein kleines Aas bist du, ja du, was sonst?...
Ein kleines Luder bist du
Eine Hexe bist du, ..." (Malina S. 84)*

Diese Sprache ist eine den Liebenden -Ivan und die Ich-Figur- eigentümliche Sprache sie wird, wie folgt selbstreflexiv im Werk Malina thematisiert.

Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, törichte Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden, von der Gloriole gegenseitiger Nachsicht umgeben, und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden. (Malina S.37)

Ein ganzes Bündel Müdigkeitssätze haben wir, Ivan und ich, denn er ist oft schrecklich müde, obwohl er soviel jünger ist als ich, und ich bin auch sehr müde, [...] (Malina S.72)

Durch Ivan, der das Spiel will, habe ich deswegen auch eine Gruppe von Schimpfsätzen kennengelernt. Über den ersten Schimpfsatz bin ich noch sehr erschrocken, aber nun bin ich fast süchtig geworden und warte auf die Schimpfsätze, weil es ein gutes Zeichen ist, wenn Ivan zu schimpfen beginnt. (Malina S.84)

Im Werk **DDF** ist die Gaunersprache, die Sprache Jordans, die in Widerspruch zu seiner intellektuellen Entwicklung als Psychiater stehende Umgangssprache. Diese Sprache referiert und erzählt von der seiner Verachtung und seinen Erniedrigungsmechanismen von Franza. Jordans Gaunersprache gehört den

²⁹¹ Vgl. Dr. Hüseyin Arak: Die Stileigenschaften in Ingeborg Bachmanns Roman Malina, S.206f. In: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219410> .Zugriff: 12.12.2019.

Macht- und Dressurmechanismen, die das Weibliche in dessen Emanzipation verhindern und auf eine Absenz reduzieren.

Jordan ist stellvertretend für die Norm, für die väterliche Ordnung bzw. für die symbolische Ordnung der Weißen, wobei er die Sprache als Herrschaftsinstrument verwendet. Für ihn ist nur sein Denksystem gültig, und dem haben sich alle anzupassen bzw. unterzuordnen und darunter Franza, somit hat er sich die Kontrolle über das Schicksal, Leben und den Körper Franzas genehmigt.

Jordans Sprache ist durch ihre Kürze, wenig wertende Begriffe, verkürzte Kommentare und Notizen gekennzeichnet. Das zeigt seine fehlende Bereitschaft zur Kommunikation, denn Franza versteht diese Schrift nicht, somit bleibt seine Sprache für Franza nicht zugänglich.

Auf dem letzten Blatt, das genau so anfing wie das, in dem die Rede war vom Trennenmüssen, und das nur eine andere Satzstellung hatte, stand daneben eine Zeile in Stenografie ,unmöglich von Franza, die nicht stenografieren konnte, und das war also Jordan, dessen Kürzel ihn auch aus den anderen Mappen angeblickt hatten.(DFF S.21)

Der Stil Jordans macht sich in seinen Aufzeichnungen über Franza deutlich, denn er macht sich Notizen zu Franzas Äußerungen und ihrem Verhalten im Code einer Stenographischen Schrift und kommentiert sie im Sinne eines Psychoanalytikers. Vor allem macht dieser Stil klar, dass Franza zum Objekt seiner Beobachtung gemacht wird und dadurch von ihrer Seeligkeit entleert.

F.s Vorliebe für Zungenkuß stop, Gier nicht Sinnlichkeit stop, ich glaube, ich ersticke noch vor Lachen, F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch. Ich ersticke, nein vor Lachen, nein, es ist überhaupt nichts, kratzende Erinnerungsnadel. Am nächsten Tag Vortrag über das Personale. Akt der Liebe. Das sind Widersprüche. Davon wird die Welt in die Luft gehen, das Feuer ist nur zuletzt an die Lunte gekommen, das Dynamit war von der ersten Woche an vermehrt worden, das über Jahre. F. zur Rede gestellt. F. bittet um Verzeihung, hätte E. nie getan. Insofern Unterschied. stop. (DFF S. 78f)

Seine Sprache hat einen hochmütigen Nasal, die Franza einer Klasse zuordnet.

"[...]aber bei Fossil war es eine Spezialmischung aus Bildungsnasal und Autoritätsnasal[...]" (DFF S.14)

"[...]seine Sprache hatte keine Jordanklasse, keinen hochmütigen Nasal."(DFF S.128)

Die Schrift Franzas, eine Infantilisierungspur und Exklusion aus der symbolischen Ordnung

Franza ist der Eintritt in die patriarchalische Ordnung nicht gewehrleistet -ein Ergebnis der jordanischen Macht-, dies hinterlässt Spätschäden und eine Ausentwicklung bei der Protagonistin, wie es sich in der Form ihres Hilferufes an Martin durch ein Telegramm zeigt.

"Er steckte Franzas dreiseitenlanges Telegramm in die Rocktasche und bereitete sich auf die Durchfahrt vor, denn eins war ja geblieben, daß die Bundesbahnen für ihre Tagzüge noch immer mit dem Strom geizten, die blaue Lampe war zwar eingestellt, Licht aber keins in das Coupé zu bringen, in dem er dachte, typisch Franza, und ein Telegramm mußte es sein, einen Brief hatte sie nicht schreiben können, [...]" (DFF S.10)

Die im Hause Wiens gefundenen Brieffetzen bzw. Brieffragmente Franzas, weisen darauf hin, dass Franza sich von der jordanischen Macht kontrollieren ließ. Die männliche Ordnung hat den Vorschrift und die Entwicklung von Franzas Intellekt gelähmt und ihr dies verweigert.

Es lagen ein Paar Blätter da, von ihr beschrieben, nein Briefanfänge, immer ganz kurze, Hand war gut, denn Franzas Hand, ihre steile Schülerinnenschrift aus dem Villacher Gymnasium, die hatte offenbar keine Entwicklung mehr durchgemacht [...] (DFF S.20)

Die Schrift der Schwester mit ihren kindlichen Zügen war für Martin eine ontologische Spur, die von der Befindlichkeit, Nicht-Entwicklung Franzas und bei ihrer Abwesenheit erzählen. Anders, erzählen sowohl die Schrift Franzas als auch Jordans Sprache – Gaunersprache- von einem Wissen bzw. von Unterdrückungsmechanismen.

Die Sprache der Vernunft

Malina spricht mit einem gehobenen Redestil, er verwendet informative, erläuternde und aufklärende Sätze. An mehreren Stellen im Text ist festzustellen, dass Malina die Ratio verkörpert. Er übernimmt die Rolle eines Analytikers und versucht die Ich-Figur von ihrem Wahn zu befreien, er versucht wieder Ordnung

in ihr Leben und ihren Gedanken zu bringen, da die Ich-Figur über alles und jedes hinwegredet.²⁹²

Malina: Hast du mir noch immer nichts zu sagen? (Malina S.205)

Malina: Was gehen mich diese Geschichten an. Dir träumt ja. (Malina S.208)

Malina: Ich war doch nie in Madrid mit dir. Erzähl keine Märchen. (Malina S.331)

Malina: Wir werden heute abend einmal über die Zukunft reden. Es muß unbedingt einmal aufgeräumt werden bei dir. In diesem ganzen Durcheinander wird sich sonst niemand auskennen. (Malina S.294)

Krankheit und Musikalität als Protestsprache

Die Ich-Figur im Werk Malina leidet sehr stark unter Erinnerungs- und Kommunikationsstörungen, es fehlt ihr an Ausdrücke, um ihren Schmerz und ihr furchtbares Leiden zu Wort zu bringen. Ihre Geschichte -die des Leidens- findet keinen Platz sogar in der Ordnung eines Wissens, das der Gewalt. Sie lässt sich nicht einmal in die Norm einfügen, was im Werk explizit thematisiert wird:

Es ist furchtbar, es ist die Furchtbarkeit noch gar nicht enthalten in einem Werk, es ist furchtbar" (Malina S.317)

Dieses Leiden, die Traumata und dieser furchtbare Schmerz, die im Unbewussten und im Inneren eingefangen waren, brechen jedoch in Form von Krankheit aus und kommt im Traum und Wahn-Denken wieder. Der Körper der Protagonisten holt sich seine Rechte wieder und protestiert- mittels dieses Fieberzustands, der Angstaussbrüche und Träume- gegen die auf ihn, seitens der patriarchalischen Gesellschaft, ausgeübten Grausamkeiten.²⁹³ Somit stößt die Ich-Figur an die Grenzen der väterlichen Ordnung und bedient sich einer anderen Sprache, Ordnung bzw. Struktur eines Körperbegehrens, um Heilung zu erfahren.

Schon als Kind, da ich mich anders nicht wehren konnte, wurde ich sofort schwer krank, ich bekam regelrechte Krankheiten mit hohem Fieber [...]
(Malina S.244)

²⁹² Vgl. Dr. Hüseyin Arak: Die Stileigenschaften in Ingeborg Bachmanns Roman Malina, S.206 In: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219410> .Zugriff: 12.12.2019.

²⁹³ Vgl. Sigmund Freud (1991): "Hemmung, Symptom und Angst". In: Ders., Gesammelte Werke Bd. XIV. Frankfurt am Main: Fischer, S. 207-286, hier: S.257.

Das literarische Werk **Malina** ist reich an Passagen, die für den Austritt aus der väterlichen Ordnung sprechen.

Ich werde Ihnen ein furchtbares Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld" (Malina S.96)

Ihre Sprache ist dadurch gekennzeichnet, dass sie sowohl das Eine als auch das Andere bzw. beide Pole umfasst; in ihr kommt Unvereinbares - die Vernunft und das Begehren, die Gegenwart und die Vergangenheit, das Männliche und das Weibliche, das Erinnern und das Vergessen- nebeneinander zur Darstellung.²⁹⁴

Malina: Nichts natürlich. Du hast erlernt, was schon in dir war, was du schon gewußt hast. Ist dir das zu wenig?

Ich: Vielleicht hast du recht. Ich denke jetzt manchmal, daß ich mich einfach zurückbekomme, so wie ich einmal war. Ich denke zu gern an die Zeit, in der ich alles gehabt habe, in der die Heiterkeit die richtige Heiterkeit war, in der ich ernst war von der guten Art des Ernstes. (quasi glissando) Dann ist alles lädiert, beschädigt, gebraucht, benutzt und schließlich zerstört worden. (moderato) Langsam habe ich mich gebessert, ich habe ergänzt, was immer mehr fehlte, und ich komme mir geheilt vor. Nun bin ich also beinah wieder, wie ich gewesen bin. (sotto voce). (Malina S.309)

"Ein Mann, eine Frau ... seltsame Worte, seltsamer Wahn!" (Malina S.332)

Was die Sprache der Ich-Figur noch kennzeichnet, ist die Musikalität, die ihre Rede im dritten Kapitel prägt, was auf eine Vielstimmigkeit und Polyphonie hinweist, die nach Bachtin ein karnevaleskes Phänomen darstellt.²⁹⁵ Diese Musikalität und Tonalität korrespondiert mit der Auffassung der romantischen Sprachkritik, so laut Momberger

Die Auflösung des Signifikanten, seine zunehmende Vergeistigung, Idealisierung, ist die wesentliche Aufgabe der romantischen Poetologie: Auflösung der Schrift im gesprochenen Wort, Auflösung des Worts im Klang, des Konsonanten im Vokal, Vorherrschaft des Musikalischen, Aufhebung des Willkürlichen Zeichnen im Symbol.²⁹⁶

²⁹⁴ Vgl. Martin Luchsing (2019): Unterschiedliches ist gut: Theater, Lyrik, Essays, Literaturkritik (Aufl.2). Norderstedt: BOD-Books on Demand, S.60.

²⁹⁵ Vgl. Michail Bachtin (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 49f.

²⁹⁶ Manfred Momberger (1986): Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München: Wilhelm Fink Verlag, S.51.

Der Ton, die Stimme und die Musik sind für die Romantik das Medium, das zum Ausdruck des Geistes gebraucht wird. Mit der Musikalität der Sprache wird die Innerlichkeit ausgedrückt, wobei der Schriftcharakter der Sprache dagegen als geistlosen Buchstaben konzipiert wird.²⁹⁷

Fremdsprachen:

Im Werk sind viele Fremdwörter zu finden, die im Erzähltext eingebettet sind.

"Die Zariza²⁹⁸, die meinen Vater ihren ‚Bären‘ nennt [...]" (Malina S.241),

"Mein Vater ist der erste Couturier²⁹⁹, der Stadt" (Malina S.208).

Neben Fremdwörter wurden in **Malina** auch ganze Sätze in Fremdsprachen benutzt.

Französisch:

*"Les hommes sont des cochons
soviel Französisch wirst du noch können
Le femmes aiment les cochons" (Malina S.84)*

Englisch:

"Please, do me the favour, I promised them some icecream." ³⁰⁰(Malina S.132)

"You are just crazy, it was not necessary!"³⁰¹(Malina S.131)

Italienisch:

"non troppo vivo" ³⁰²(Malina S.296)

Slowenisch:

" Jaz in ti. In ti in jaz." ³⁰³(Malina S.18)

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 47

²⁹⁸ Ist russisch und bedeutet Frau/ Witwe eines Zaren.

²⁹⁹ Französisch und bedeutet Modeschöpfer.

³⁰⁰ Bitte, tu mir den Gefallen, ich habe Ihnen einen Eis versprochen.

³⁰¹ Du bist einfach verrückt, es war nicht nötig!

³⁰² Nicht zu lebhaft.

Ungarisch:

*"Debrecebe kéne menni,
Pulykakakast kéne venni.
vigyazz kocsis, lyukas a kas,
Kiugrik a pulykakakas"*³⁰⁴ (Malina S.131)

Die Sprache des Bruders Martin

Martin, der Bruder von Franza, den Sie zur Hilfe rief, stellt einen rationalen Menschen dar, der -als Repräsentant und Stellvertreter der Ratio-die Welt der Äußerer und Äußerlichkeit vertrat. Das Gefühlsleben als innere Schauplätze und das Utopische sind ihm nicht vertraut, um darüber zu sprechen, deshalb übernimmt er, in der Erzählung, die Rolle eines Beobachters und eines Detektivs, der seiner Schwester auf der Spur ist. Beide Geschwister haben sich lange nicht gesehen, und er versucht aus diesen Äußerlichkeiten die Situation seiner Schwester sowie ihr Leben und ihren Entwicklungsgang zu erraten. Er verwendet ein Vokabular, das ihm vertraut ist und charakterisiert sowohl Franza als auch Jordan mit Begriffen aus der Geologie. Er vergleicht die Emotionen mit Einschlüssen in einer Person, Jordan mit einem Fossil, aber auch seine Schwester vergleicht er mit einem Fossil, den er zu erforschen hat.

Franza gehörte zwar, wie er, nicht mehr zu den Besitzenden, aber sie war auch ein Fossil, sie hielt fest, das zeigte ja auch die Geschichte mit der Paßfälschung, sie bestand auf einmal, wo alles andre ihr genommen war, auf Galicien. Aber er würde sich den veralteten Schmerzen und Verhängnissen nicht unterwerfen, sondern abzweigen, austreten. Deswegen war der größte Schimpfname, für alle, die ihm Argwohn einflößten durch ihre Denkweisen und die Art zu Fühlen: Fossil. Und das galt mit für alle Zumutungen, die von lang her kamen, für alle diese Erpressungen, für die Erpresser wie Jordan und die Erpreßten wie Franza. (DFF S.41)

Und ehe Martin von seiner Schwester etwas wissen mochte und zu einem Bild kam, wollte er herausfinden, wie sie auf ihrem Boden beschaffen war, nein, mehr als das, denn den Boden kannte er noch einigermaßen, aber was sich dann überlagert und verschoben hatte, was gewandert war, sich gefaltet hatte und was Mächtigkeiten erreichte von solchen Höhen. Schöne Worte hatten sie in der Geologie. Mächtigkeit. Und welche Einschlüsse waren da noch in ihrer Person. Warum war etwas mit ihr geschehen, und wodurch konnte sie so zerstört werden? fragen allgemeinerer Natur hatte er sich früher nur in seinem Gebiet gestellt, [...] (DFF S.56)

³⁰³ Sowohl ich als auch du. Sowohl du als auch ich.

³⁰⁴ Ist ein ungarisches Lied

Die Sprache wird hier zum Signifikanten und Signifikat für Abwesendes und Unsichtbares, für Voraussetzungen und eine Archäologie der Gewalt funktionalisiert (Siehe „Fossil“). Zwei Archäologien, zwei Fossilien stehen einander gegenüber. Franzas Archäologie funktioniert als Negation von einer Archäologie der Opfer, die die Negation als Widerstand fördern und auf ihre Art Stand halten gegen diese „Erpresser“, „alle (n) Zumutungen“ und Denkweisen.

Dazu lässt sich noch erwähnen, dass die sprachliche Tongestaltung Martins sich von der Jordans abhebt, und im Vergleich zu Jordans mild ist.

[...]aber bei dem Fossil war es eine Spezialmischung aus Bildungsnasal und Autoritätsnasal, während Martin sich auf ein jüngeres schon gereinigtes Deutsch verlassen mußte, voller Sprödigkeit, von einigen aufgeweichten Konsonanten durchsetzt, immer noch zu milde, diese Milde war aus dieser Sprache einfach nicht herauszubekommen, auch wenn man so kurz angebunden und verärgert und zur Genauigkeit entschlossen war wie Martin in diesem Moment. (DFF S. 14f)

Martin versucht mit einer Fachsprache der Geologie vor allem einer Archäologie „Foucaults“ Franzas Geschichte zu verstehen und, als „*Champollion*“³⁰⁵, ihre Telegrammsprache zu übersetzen, um ihr zu helfen bzw. um ihren Vernichtungsprozess zu verhindern. Er entlarvt dadurch die Mechanismen der Unterdrückung und der Gewalt, die Unsichtbar bleiben doch Spuren im Sinne menschlicher Destruktion hinterlassen.

[...],Franzas Mitteilung verstanden zu haben, wenn man das eine Mitteilung nennen konnte, und er der Champollion sein sollte, der erstmals Helle in eine Schrift brachte, mit der er sich lieber beschäftigen wollte. (DFF S. 10)

Wir können davon ausgehen, dass beide sowohl Jordans als auch Martins Denkweise sich auf ihre wissenschaftliche Betätigung aufbauen, sie unterdrücken ihre Gefühle, und Ängste. Ihre Existenz lehnt sich einer rationalen analytischen Logik an. Beide erkennen ihren Verstand als absolutes Maß, was ein Gegenpol zu Franzas imaginärer Empfindung bildet.

Die Körpersprache, eine Protesthaltung und befreiende Verschiebung

³⁰⁵ Bezieht sich auf Jean François Champollion, der ein französischer Sprachwissenschaftler war. Mit der Entzifferung der ersten Hieroglyphen auf dem Stein von Rosette legte er den Grundstein für die wissenschaftliche Erforschung des dynastischen Ägyptens.

Franza leidet unter epileptischen Anfällen, Amnesie, Sprachstörung und Angstzuständen, als Folge eines an ihr ausgeübten -psychischen und physischen- Terrors seitens Jordans. Sie verliert die Kontrolle über ihren Körper, als will sich ihr Körper seine ihm entnommenen Rechte zurückholen. Sie will aber auch etwas aus ihrem Körper herausholen, von dem, was sie nicht in Worten aussprechen kann.

"Dann jammerte sie übergangslos: mein Körper, er ist ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt."(DFF S.107)

"Ich-sie kam wieder nicht weiter, und sie weinte nicht nur, es war noch etwas andres, das von dem Weinen nur die Tränen hatte, sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn, und er sagte immerzu, aber Franza, Franza, er konnte nur immer wieder ihren Namen sagen und sie halten und er wußte nicht, wie lang das schon dauerte und wie lange das noch dauern konnte, er hielt sie bald locker bald fester und achtet nicht auf sie, sondern dachte nur noch, daß das eine ganze unmögliche Situation war, und in diesem Haus, und Kilometer weit kein Arzt und kein Telefon und als sie zusammenknickte, als hätte sie weder Muskeln noch Knochen, und als er jetzt ihren Kopf in einer Hand liegen hatte, wenn sie also nicht tot war, nein, das war sie nicht tot-krank, da bekam er wieder den Boden unter die Füße, den er brauchte, er mußte jetzt nur noch bis morgen früh mir ihr die Nacht hinter sich bringen und morgen, und dann sofort - morgen wollte er!" (DFF S.28)

Franza ist in einem Wahnzustand, ihre Sprache ist dadurch gekennzeichnet, dass sie zwar viel spricht, jedoch nicht in sinnvollen Sätzen, keinen Klartext. Ihre Sprache versagt dadurch, dass sie nicht in der Lage ist, das wiederzugeben, was im Unterbewusstsein der Figur Franza vergraben ist. Die Beschreibung dieser körperlichen Krise ähnelt einem epileptischen Anfall, der Körper befreit sich seine Ausdrücklichkeit durch diese Unbeherrschtheit.

Franza redete noch immer nicht über Wien und wenn sie zurückkam aus der Totenstarre, dann begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes. (DFF S.43)

So greift sie als rebellierende Hysterikerin, da Erinnerungs- und Sprechvermögen nicht mehr intakt sind, zu präverbalen Artikulationsweisen, wie diese "Symptome der Hysterie"³⁰⁶, die ihr Krankheitsbild gestalten.³⁰⁷

*Ingeborg Bachmann versucht, über den hysterischen Körper Franzas bildhaft und gleichsam sinnlich wahrnehmbar darzustellen, was nicht in Sprache aufgeht. Über den hysterischen Körper werden primärprozeßhafte Erlebnisweisen der Präverbalen Phase, die im mimetischen, motorischen und gestischen Bereich angesiedelt war, in den literarischen Text miteinbezogen.*³⁰⁸

So wird im Werk *Der Fall Franza* die Körpersprache - die sich in Form von Krankheitssymptomen gestaltet- zum Abwehrmechanismus, das gegen eine patriarchalische Ordnung protestiert und rebelliert. Was Barthes bestätigt:

*Was ich mit meiner Sprache verberge, spricht mein Körper aus.*³⁰⁹

Dabei werden durch das Mit- und Wiedererleben ihr Erinnerungs- und Sprechvermögen rehabilitiert und hergestellt.³¹⁰ Das lässt sich am Beispiel der Vergewaltigungsszene bestätigen, denn mit der Vergewaltigung durch einen Weißen kommt die Erinnerung an den erlebte eheliche Terror und Tortur wieder hoch und wo die Weigerung aber zeitlich viel später herausgeschrieben wird. Die Weigerung kam erst viel später heraus.

Der Mann packte sie von hinten, fast sanft, wie sie noch merkte, sie fiel gegen die Steinwand, er hielt sie mit schwachen Armen umklammert, dann stieß er ihr noch einmal den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen; 'Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung. [...] . Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein' (DFF S.142f)

Diese Gewinnung der anderen Stimme steht für die Wiederherstellung des sprachlichen Vermögens und der weiblichen Identität. In diesem Fall sprengt die

³⁰⁶ Sabine Grimkowski (1992): *Das zerstörte Ich*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S.52: Sie stellt fest, dass diese Krankheits-Symptome in Freuds Studie über Hysterie auffallen, und somit hat Bachmann bei der Schilderung der Krankheitssymptome Franza auf Freuds Abhandlung über Hysterie zurückgegriffen.

³⁰⁷ Vgl. Ortrud Gutjahr (1988): *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S.197ff.

³⁰⁸ Ebd. S.200.

³⁰⁹ Roland Barthes (1984): *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.229.

³¹⁰ Sigmund Freud (1989): *Hysterie und Angst*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 210: Durch ein Erinnerungssymptom wird die Erinnerung an eine frühere traumatische Erfahrung wiederaufgerufen, ist nach Freud eine archäologische Arbeit das Traumata zu überwinden.

Sprache ihre Grenzen auf und wird somit vom Medium der Verdrängung zum Medium der Heilung, der Befreiung und der Bewusstwerdung.³¹¹

Das Unbewusst und Unterdrückte taucht auch in den Traumszenen wieder auf, diese wird im Werk thematisiert und als Sprachsystem bezeichnet, und zwar als Hieroglyphen. So erscheint neben der Krankheit eine andere Protestsprache, die des Traums, die ihren Sitz auch im Körper hat. Mit diesen körpersprachlichen Motiven wird heute die vorsemiotische Phase einer Chora umschrieben und die mit einer Literatursprache vor der Logos-Phase zusammenfällt.³¹²

Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen wälzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. (DFF S.117)

Diese vorgestellten Beispiele stehen für das Überschreiten der sprachlichen Grenzen bzw. für die Grenzübergänge der Sprache, die eine Verarmung von inneren Hieroglyphen in eine Logos-Sprache darstellt, dabei sind die Ausdrucksmöglichkeiten eingegrenzt. Mit der Grenzüberschreitung, die von einer Mehrsprachigkeit und Vielstimmigkeit entsteht, erweitern sich die Möglichkeiten des Sagens vor allem der Sichtbarkeit und Leserlichkeit. So wird das Unbewusste, Zusätzliche, zwischen den Sprachen liegend und durch die Stimmen entstehende Sinn deutlich.

2.4.6 Intertextualität und Vernetzung als Aspekte der Grenzüberschreitung

"Intertextualität fragt nach Beziehungen zwischen Texten" d.h. das Interesse der Intertextualität ist in erster Linie die Beziehung zwischen Texten. Diese Beziehung zwischen Texten erstellt sich mittelbar über die Produktionstätigkeit des Autors einerseits und die Rezeptionsarbeit des Lesers andererseits.

³¹¹ Vgl. Sigmund Freud: Hysterie und Angst, S. 210.

³¹² Vgl. Julia Kerstiva (1978): Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt an Main: Suhrkamp, S.36. Siehe dazu auch: „[...] diskrete Energiemengen durchlaufen den Körper des späteren Subjekts und setzen sich im Laufe der Subjektwerdung nach Maßgabe von Zwängen ab, die auf den immer schon semiotisierenden Körper durch Familien- und Gesellschaftsstrukturen ausgeübt werden. Auf dieser Weise artikulieren die Triebe, ihrerseits sowohl »energetische« Ladungen als auch »psychische« Markierungen, das, was wir eine Chora nennen: eine ausdruckslose Totalität. Die durch die Triebe und deren Stasen in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird.“ In: Julia Kerstiva: Die Revolution der poetischen Sprache, S.36.

Bevor der Autor "Autor wurde", ist und war er Leser, in seinem Unterbewusstsein und Bewusstsein verlagern sich Stimmen, auch fremde Stimmen; das erinnert daran, dass wir Menschen Polyphone-Wesen sind. Und wenn es zum Verfassen des Textes kommt, herrscht ein Wechselspiel zwischen "Eigenem" und "Fremdem". So lässt sich der Autor als Konglomerat betrachten, der aus unterschiedlichen Erfahrungen und Lektüren, die wiederum in der spezifischen Ausformung seiner Texte ihre Umsetzung finden.

Der Text ist laut Roland Barthes und nach Renate Lachmann ein Intertext bzw. eine Echokammer, da bei der Lektüre Stimmen hörbar werden.³¹³ Barthes spricht in diesem Sinne vom Text als "schimmernden Austausch multipler Stimmen"³¹⁴, als "Gewebe von Stimmen"³¹⁵ und als "Partitur"³¹⁶. Bei Lachmann werden beide Begriffe sowohl "Gedächtnisraum" als auch intertextuelles Verständnis eines "Intertexts" als Synonyme erkannt. Es lässt sich daraus verstehen, dass der Text als Schauplatz von Gedächtnisräumen betrachtet wird bzw. als Schauplatz intertextueller Lektürearbeit.

*Der Gedächtnisraum ist auf die selbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.*³¹⁷

*Jeder Gegenstand, auf den sich ein Text beziehen kann, ist immer schon ein besprochener oder beschriebener, und jedes seiner Strukturelemente, von den Wörtern über die Syntax bis hin zu bestimmten Textsortenmustern und allgemeinen Texteigenschaften, gehört nicht ihm allein, sondern er teilt sie mit andern, in mancher Hinsicht mit allen anderen Texten.*³¹⁸

Diese Gedächtnisräume können im Text als auch zwischen den Texten-dem sogenannten dritten Raum- ihren Sitz haben, der als intertextuelles Hinterland definiert werden kann.

*"Der Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum?
Verändert nicht auch jeder Text den Gedächtnisraum,
indem er die Architektur, in die er sich einschreibt, verändert?
Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten,*

³¹³ Renate Lachmann (1990): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.23.

³¹⁴ Roland Barthes (1987): S/Z. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.46.

³¹⁵ Ebd. S.25

³¹⁶ Ebd. S.33

³¹⁷ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, S.35.

³¹⁸ Ulrich Broich; Manfred Pfister (1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, S.12.

der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser „auszuhalten“ hat.“³¹⁹

Nach Michel Serres der wiederum stark von Balzac und seinem Interesse für die Struktur der Verknüpfung beeinflusst ist, betrachtet das Erzählen als ein Erzählen im Netzwerk. Während Barthes Stimmen freizusetzen versucht, spricht Serres vom Gitterwerk aus Linien, Knotenpunkte, die verknüpft und gespannt sind.³²⁰ Er betrachtet die Lektüre bzw. das Verfassen eines Textes als eine Reise durch ein Labyrinth, wobei man immer einen Leitfaden mitzuziehen hat.³²¹

Wo Barthes hört, sieht Serres, ein Links, ein Rechts, ein Fließen und Verfestigen, Verdoppelung und Symmetrien.“³²²

So ist das Wiederkehren von Figuren, ihren Geschichten, Begegnungen und Beziehungen, Motiven und Themen zwischen Texten, prototypisch für eine Struktur der Vernetzung; *"Mit der die Autoren selbst die Fahrten zu einem fluktuierenden text-mémoire in dem textes-récits legen; als Wegweiser zum dritten Ort eines imaginierten Weltgeschehens.“³²³*

Die Wiederkehr von Figuren als auch Themen markieren eine Beziehung zwischen Erzählungen, Texten und Geschichten aus den wiederum neuen Geschichten entstehen. Diese Grenzüberschreitung zwischen den Texten-die die Schöpfung neuer Geschichten hervorbringt- ermöglicht, dass die Welterfindung immer neu-definiert werden kann und somit unsere Welt und Gedanken immer in Bewegung stehen. In diesem Zusammenhang spricht Balzac vom "moteur social".³²⁴

Zwischen beiden Werken sowohl **DFF** als auch **Malina** lässt sich eine Vernetzung vermuten, die das oben Erwähnte bestätigen soll, da Beide an

³¹⁹ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, S.23.

³²⁰ Vgl. Michel Serres (1975) : Feux et signaux de brume. Zola. Paris: Grasset, S.121. Mit dem Bild des Gitterwerkes werden implizit die Verbots- und Unterdrückungsdiskurse aufgenommen.

³²¹ Vgl. Michel Serres (1980) : *Hermès V. Le Passage du Nord-Ouest*. Paris : Minuit, S.15.

³²² Brigitte Helbling (1995): Vernetzte Texte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 52.

³²³ Ebd. S.55

³²⁴ Vgl. Honoré De Balzac (1942): Avant-propos. In: la comédie humaine. Paris : Seuil, S.52.

gemeinsamen Verwandtschafts- bzw. und Analogiepunkten besitzen. So setzt diese Behauptung eine komparatistische Untersuchung hervor:

2.4.6.1 Die motivisch-thematischen Bezüge als Netz in beiden Texten³²⁵

Bei der Betrachtung der thematischen Gestaltung beider Werke-sowohl **Malina** als auch **DFF**- stößt man auf zahlreiche Gemeinsamkeiten. Der Ausgangspunkt in Bachmanns Schreibweise sind immer Schwache, Leidende und eine Opfer-Rolle übernehmende Frauen, die in Beziehung mit autoritären Männern vortreten. Aus der Sicht dieser toxischen und ungesunden Liebesbeziehung oder auch Ehe-Beziehung zwischen Männern und Frauen werden unterschiedliche Themengiebel angefasst und ausgearbeitet. Themen wie: Imperialismus, die Judenvernichtung, Faschismus, Geschlechterdifferenz und Kritik an einer Geschlechterhierarchie, Kritik an das patriarchalische Ordnungssystem, eine Gesellschaftskritik, Gewaltthematik, auch Interkulturelle Begegnungen und Fragestellungen, Kritik an das technische Zeitalter als eine Postmoderne Kritik- und die Todesthematik stellen das bereite Repertoire ihrer Rekurrenzen dar.

Eins haben diese weiblichen Protagonisten gemeinsam: Krankheit und Hysterie als Sprache der Schwachen bzw. der kleinen Leute, die nicht zu Wort kommenden, die unter Erinnerungs- und Sprachstörungen, Sprechohnmacht leiden. Die Frauen wurden von Männern verletzt, missbraucht, ausgenutzt, vergewaltigt und enttäuscht.

An unterschiedlichen Text-Passagen werden diese oben erwähnten Themen diskursiv denunziert und angebracht.

Zum Postmodernen Diskurs

In den beiden Werken kritisiert Bachmann die gesellschaftlichen Zustände der modernen Gesellschaft wie auch das technische Zeitalter, das immer nach einem Ideal strebt und schließlich zur Versachlichung des Menschen führt. Bachmann versucht es poetisch umzusetzen, sie denunziert gezielt die Ausbeutung durch

³²⁵ Mit diesen thematischen Bezügen werden wir uns ausführlicher im praktischen Teil – im dritten und vierten Kapitel dieser Arbeit- auseinandersetzen.

den Kolonialismus und die Technologie, als Produkte und Vorhaben der Weißen, die abhängig machen, unterwerfen und fremde Länder ausbeuten und missbrauchen. Sie vergleicht alle diese Themen, den Verfall, die Entmenschlichung säenden Wissenschaften mit der Seuche der Pest.

Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze finstere Augen haben, von ihren Händen wird ihre Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein.(Malina S.304)

Die Figur Franza wird im Werk **DDF** zur Zeugin eines in Ägypten aufgezwungenen Dammes in Assuan. Wenn wir die geschichtlichen Vorkenntnisse des Suez-Kanals berücksichtig, dann erfahren wir, dass dieser Kanal ein Vorhaben einer Fremdbestimmung bzw. europäischen Großmacht war, diese Textpassage mag zwar als Hoffnungsschimmer erscheinen, ist jedoch paradox zu verstehen. Mit dem Bau des Suez-Kanals ist vor allem der Akt einer Austauschbarkeit der kolonialen Besatzung gegen eine feierliche Einweihung eines Kanals als Ausdruck einer Umsetzung in einen Fortschritt gemeint.

War das ein geschichtlicher Augenblick, fragte sie ironisch, morgen ist doch der 15. Mai, in den Geschichtbüchern wird etwas stehen von diesem Tag, den ich am Vortrag gesehen habe. Was habe ich denn gesehen, eine Limousine und ein Schiff und Rosenblätter. Dann werden sie die Schleusen öffnen, das Wasser wird kommen. Die Geschichte wird den Wassertag verzeichnen. (**DDF** S.105f)

Ergänzt kann dieses Beispiel von einer anderen Passage, die explizit sich gegen diese Modernisierung und dieses technische Zeitalter stellt:

Diese Wüste hat sich einer vorbehalten, und dieser eine war keine Hotelgesellschaft und keine Ölkompagnie. (**DDF** S.97)

Die Wüste ist als Gegen-Ort zur Moderne zu verstehen, als Ort der Wildnis, der eigenen Gesetzgebung und des Widerstands gegen eine zerstörerische und monströse Zivilisation, die alles verwirtschaftet und dem Tauschwert aussetzt. Die Wüste wird einer Wirtschaft, einer Verwirtschaftlichung des Raums – einer Tourismus-Wirtschaft und Ölindustrie- gegenübergestellt.

Die Modernisierung und der technische Fortschritt sind der Hauptauslöser für Kriege, Expansionsgelüste und Ausbeutung seitens der Kolonialherrschaft, dieser

Aspekt ist in Bachmanns Prosa markant gegenwärtig. Dazu wird von Bachmann an den Gräbern die Frage einer Destruktion und Plünderung eines kollektiven Gedächtnisses ausgeführt:

Franza sagte: sie haben die Gräber geschändet. Martin dachte zuerst, sie denke an die Grabräuber, die in seinen Vorträgen, die er ihr hielt, vorkamen, und wie man deretwegen immer tiefere Verstecke für die Toten und die Gräbergesucht hatte. Aber sie blieb hartnäckig. Nein, nicht die Plünderer. Die Weißen. Sie haben die Gräber ... Sie lassen nicht einmal die Toten liegen. Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande. (DFF S. 108)

Siehe auch:

Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. (DFF S. 111f)

Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, oder gehörten die Bodenschätze mit den anderen Schätzen zusammen, manchmal glaub ich es. (DFF S. 84f)

Im Werk **Malina** ist -im zweiten Kapitel „Der dritte Mann“- ein an den Krieg erinnerndes Bild zu finden, das kritisch die Folgen und Grauen der Modernisierung und Zivilisation darstellt und das an den Urchaos erinnert, als wäre gleich mit dem Ursprung dieser mitprogrammiert. Dieses Denken und Bild entsprechen auch der Definition von Mythos:

Wenn es anfängt, ist die Welt schon durcheinandergekommen, und ich weiß, daß ich wahnsinnig bin. Die Elemente der Welt sind noch da, aber in einer so schaurigen Zusammensetzung, wie sie noch nie jemand gesehen hat. Autos rollen herum, von Farben tiefend, Menschen tauchen auf, grinsende Larven, und wenn sie auf mich zukommen, fallen sie um, sind Strohpuppen, gebündelte Eisendrähte, Pappfiguren, und ich gehe weiter in dieser Welt, die nicht die Welt ist, mit geballten Fäusten, ausgestreckten Armen, um die Gegenstände, die Maschinen, abzuwehren, die auf mich auffahren und zerstieben, und wenn ich vor Angst nicht mehr weiterkann, mache ich die Augen zu, doch die Farben, leuchtend, knallig, rasend, bekleckern mich, mein Gesicht, meine nackten Füße, ich mache die Augen wieder auf, um mich zu orientieren, denn ich will hier herausfinden, dann fliege ich hoch, denn meine Finger und Zehen sind zu luftigen himmelfarbenen Ballonen eingeschwollen und tragen mich in einer Nimmermehr-Höhe, in der es noch schlimmer ist, dann platzen sie alle und ich

falle, falle und stehe auf, meine Zehen sind schwarz geworden, ich kann nicht mehr weiter gehen.

Sire! (**Malina** S.175)

Auch die nationalsozialistische Zeit und die Judenvernichtung sind rekurrente Themen, die in beiden Werken zu finden sind, und besonders das Motiv **der Gaskammer** in den Traumszenen der weiblichen Protagonistinnen, das auf den Holocaust anspielt und somit auf die Judenvernichtung. Das Bild der Gaskammer scheint die ganze Welt erfasst zu haben,

*Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es herein bläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein drin, man wehrt sich nicht im Gas. (**Malina** S.174)*

Es liegt eine nahezu identische Passage im Werk der Fall Franza vor.

*Heut Nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und lässt das Gas einströmen und (...) (**DFF** S.78)*

Ein in den beiden Werken greifbarer Anhaltspunkt ist das faschistische Verhalten, die faschistische menschenvernichtende Ideologie und Praxis, die nach Ingeborg Bachmann noch immer im intim-familiären Bereich stattfindet und weiter an Aktualität nicht verliert.

Die Figur Franza im Werk Der Fall Franza setzt ihren Ehe-Mann Professor Jordan, den Menschen mit dem Faschismus gleich. So ist der Mensch der Faschismus selbst und kein Verhalten allein, eine gewaltige Substitution findet hier statt.

*Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten [...] Aber das ist gut, denn irgendwo muss es ja anfangen, natürlich, warum redet man davon nur, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen geht. (**DFF** S. 74)*

Bachmann denunziert damit die Trennung der faschistischen Ideologie und ihrer privaten wie öffentlichen Praxis von den Menschen, die sie üben, ohne dass ihre Verantwortung in Frage gestellt wird. Dies lässt sich auch im Werk **Malina**

bestätigen, wo die Ich-Figur das Gewaltpotenzial im Charakter der Figur Malina entdeckt, der den Krieg ins Zentrum des Denkens rückt:

Malina: es ist nicht Krieg und Frieden

Ich: Wie heißt es denn?

Malina: Krieg

Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden.

Malina: es ist Krieg. Du kannst nur kurze Pausen haben, mehr nicht.

Ich: Frieden!

Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht.

Ich: sag das nicht, nicht heute. Du bist furchtbar.

Malina: Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.

Ich: Ich nicht.

Malina: Wir alle sind es, auch du.

Ich: Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will, dann schläfre mich ein, dann sorg für das Ende. Ich will, daß der Krieg ein Ende nimmt. Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will [...] (Malina S.182)

Malina identifiziert sich und die Ich-Figur mit dem Krieg, mit dieser Gleichstellung zerstört er die Illusion der Ich-Figur von Frieden.

In den Werken Bachmanns manifestiert sich z.B. der Geschlechter-Krieg zwischen Frau und Mann als Urzelle des monströsen nationalsozialistischen Kriegs, so illustriert Bachmann, dass der faschistische Keim ursprünglich den familiären Beziehungen wie z.B. der Ehe-Beziehung zugrunde liegt, indem sie das zerstörerische Verhalten Jordans an seiner Ehefrau Franza in **DDF** aber auch das Verhalten der Vater-Figur gegenüber der weibliche Ich-Figur in **Malina** mit dem Genozid der Juden in Analogie setzt.

Bachmanns Texte geben zu verstehen, dass nicht etwa der «öffentliche» Faschismus sich auf die «privaten» Beziehungen übertragen habe, sondern, im Gegenteil, der «Krieg» zwischen Mann und Frau Urzelle ist für die politische Monstrosität des Nationalsozialismus. Eine derartige chronologische Umkehrung hat eine entsprechende gefährliche terminologische Verwischung der Grenzen zur Folge: So legt Bachmanns Metaphorik nämlich eine Gleichsetzung des geschichtlichen Genozids der Juden mit dem Jahrhundertsalten «Genozid der Frau» nahe. Nicht weniger problematisch scheint mir Bachmanns symbolische Identifizierung mit den ermordeten Juden.³²⁶

³²⁶Irene Heidelberger-Leonard (1994): Ingeborg Bachmanns Todesartenzyklus und das Thema Auschwitz. S.2. In: Les Fictions d'actualité dans les pays de langue allemande au XXe siècle. Université de Lille: Germanica. ULR : <https://journals.openedition.org/germanica/2225>, Zugang:15.10.2019

Bachmann weist durch die thematisierte Denkweise Jordans aber auch den Prozess einer Verinnerlichung eines jeden Menschen von Paradigma des Krieges und Kriegerischen. An diesen Stellen wird der Diskurs als Prä- und Interdiskurs, der jeden vorprägt, definiert.³²⁷

Zum Krankheitsmotiv

Sowohl die weibliche Ich-Figur in **Malina** als auch die Figur Franza in **DFE**, leiden sehr stark unter Persönlichkeitsstörung, Identitätslosigkeit, sind krank, wahnsinnig, entfremdet, erstreben eine Genesung, Rettung und Selbstfindung. Diese Störungen und Krankheit unter denen die Protagonisten leiden sind die Folgen einer gescheiterten Liebes- und Ehe-Beziehung bzw. die Folgen *"der Krankheit der Männer, denn die Männer sind unheilbar krank"*³²⁸, die stellvertretend für andere politische und öffentliche Grausamkeiten bzw. für die Krankheit dieser Zeit und Gesellschaft sind, wie Kriege und Kolonisation, aber auch für das phalluszentrische, patriarchalische und abendländische Ordnungssystem.

Die Krankheit des weiblichen „Ich“ ist aber anders, das äußere Zeichen eines unterdrückten, leidenden Körpers. Beide Krankheiten die männliche und weibliche sind hier verschieden. Das Weibliche ähnelt einem Wahnsinn, das als Widerstand, Abwehr und Klage gegen die männliche Misshandlung, gegen die patriarchalische Gewalt der Ordnung bzw. weibliche Konstruktion vorkommt.³²⁹ An solchen Stellen sind feministische Umkehrungen dessen, was eine männliche Ordnung und ein Logozentrismus der typischen weiblichen Krankheit wie am Beispiel der Hysterie u.a. zu sehen ist.

[...] mit dem Kranksein an der Zeit[...] (**Malina** S.14)

[...]um mich zu retten, um Malina das nicht anzutun, mein Kopf, ich werde wahnsinnig, aber Malina soll das nicht wissen. trotzdem weiß Malina es, und ich bitte ihn, während ich, an ihn gekrampft, auf und ab renne, in der Wohnung, mich niederfallen lasse, wieder aufstehe, mir das Hemd aufmache, mich wieder

³²⁷ Vgl. Arne Klawitter; Michael Ostheimer: Literaturtheorie- Ansätze und Anwendung, S. 169f.

³²⁸ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S.7.

³²⁹ Vgl. Judith Butler (1997): Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.13 und 23.

hinfallen lasse, den ich verliere den Verstand, es kommt über mich, ich verliere den verstand, ich bin ohne Trost, ich werde wahnsinnig (...) (**Malina** S.195)

Parallelen liegen im Werk **DDF** vor:

Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet. (**DDF** S.10)

Sie zitterte und der Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn (...) und als er jetzt ihren Kopf in einer Hand liegen hatte (...) Er hob sie auf und trug sie in die Kammer, in der nichts als zwei Betten der Großeltern standen.(...) er machte ihr das Kleid auf (...) (**DDF** S.28f)

Diese Krankheit und dieser Schmerz der weiblichen Protagonistin lassen sich auf einer männlichen Ordnung bzw. gesellschaftlichen „regulierenden Norm“³³⁰ und Macht zurückfahren, die die weiblichen Körper herstellen, beherrschen und produzieren. Dieser Schmerz und krankhafte Zustand des weiblichen Körpers lässt sich aber auch als Gegenreaktion auf die Entgrenzung des Subjekt-Begriffs interpretieren, da die Subjektkonstruktion durch die „Matrix mit Ausschlußcharakter“³³¹ erfolgt, diese verlangt „einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht » Subjekte« sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben.“³³²

Zu den Sprach- und Erinnerungsstörungen

Die Sprach- und Erinnerungsstörung der Protagonisten ist auch in beiden Werken fällig und bezieht sich auf das abendländisch-phalluszentrische Ordnungssystem und die „soziohistorischen Zwangseinwirkungen“³³³ wie der biologische Geschlechterunterschied, der dem Weiblichen die Autorschaft bzw. das Schreiben und den Eintritt in das Sprachsystem bzw. in das Symbolische nicht gewährleistet bzw. verwehrt. Diese Sprachstörung bezieht sich aber auch auf das Frauen-Sprechen, das dem männlichen-phallischen Diskurs in seiner Logik und klaren

³³⁰ Judith Butler: Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.21

³³¹ Ebd. S.23.

³³² Ebd. Siehe auch: „Das Verworfene [the object] bezeichnet hier genau jene »nicht lebbaren «und »unbewohnbaren« Zonen des sozialen Lebens, die dennoch nicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des »Nicht-Lebbaren« jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen.“ In: Ebd.

³³³ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 37.

Sinnsetzung entgegensteht.³³⁴ In Anlehnung an Hélène Cixous wird das weibliche Sprechen als ein körpernahes Sprechen bezeichnet, ein grenzenloses, verströmendes und überfließendes Sprechen des Unbewussten und des Traums, das in Opposition zum einen vom Körper entfremdeten Sprechen des Männlichen steht.³³⁵ Das Weibliche als körperlich-imaginäres und subversives Sprechen/Schreiben ist laut Luce Irigaray³³⁶, Hélène Cixous und in Anschluss an Lacan dem „Semiotischen“³³⁷ zu zuordnen, wobei das Symbolische, das körperferne, väterlich-patriarchalische Gesetz dem Männlichen zuzusprechen ist.³³⁸

Ich bin in der Wüste, um meinen Schmerz zu verlieren, und verlier ich ihn nicht, der durch meinen Kopf, durch meine Atemorgane, durch die Herzkoronarien wütet und bis in die verdrehten Extremitäten, dieser wahnsinnige Schmerz, der sich alle paar Stunden ein anderes Feld aussucht, um mich auszuprobieren, meinen Kiefer, um ihn zu sperren, meine Zähne, um sie klappern zu lassen, meine Hände, damit sie taub werden, fremd an mir weghängen und mir die Schale aus der Hand gleitet (...) (DFF S.112)

Ich lächle also weil mein Vater nach meiner Zunge langt und sie mir ausreißen will, damit auch hier niemand mein Nein hört, obwohl niemand mich hört, doch eh er mir die Zunge ausreißt, geschieht das Entsetzliche, ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann. (Malina S.176)

Die Verstümmelung des Mundes bzw. der Zunge steht für ein Sprechverbot, den Ausschluss aus dem Symbolischen und eine Zensur, die einer Weiblichkeit auferlegt werden. In beiden Werken Bachmann **Malina** und **DFF** ist die Rede von einer schweren, dramatischen, traumatischen, rätselhaften und schrecklichen verdrängten Vergangenheit³³⁹, von der die Protagonistinnen schwer oder gar nicht

³³⁴ Vgl. Luce Irigaray (1980): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.176

³³⁵ Vgl. Hélène Cixous (1977): *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Köln: Merve Verlag, S. 10 und 11.

³³⁶ So auch Luce Irigaray, die das Weibliche als Gegen-Diskurs bzw. Als grundsätzlich anderen Diskurses zum männlichen Symbolischen situiert. Siehe dazu: Nicole Masanek: *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, S. 38.

³³⁷ Das Semiotische beschreibt Julia Kristeva mit dem Terminus Chora. Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 36 und 38.

³³⁸ Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S.112. Siehe auch: „Die semiotische Artikulation bringt noch nicht die Zeichen hervor, die für die Objekte stünden, sondern einen »Rhythmus«, der jeder ordnenden Struktur, auch der Unterscheidung von Raum und Zeit, vorausgeht. Das »Semiotische« ist eine Artikulation von Triebenergien, das »Symbolische« die Setzung fester Bedeutung, die mit der einer Verdrängung ihrer triebgeleiteten Vorgeschichte einhergeht.“ In: Ebd.

³³⁹ Dieses Mystische, Verdrängte bringt Julia Kristeva wie Freud mit dem „Weiblichen“ und „Rätselhaften“ in Konnotation. Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 41.

erzählen können, was auf das Versagen einer weiblichen Autorschaft referiert, die heute doch den Mut, die Ethik einer Erinnerungsfunktion übernimmt und vertritt. Die weibliche Stimme ist sich der eigenen Selbstmanipulation bewusst und stößt mit anderen körperlichen Ausdrucksweisen gegen die Unsagbarkeit und bringt das Verdrängte hervor.³⁴⁰ Diese Behauptung geht in Einklang mit Julia Kristevas Auffassung, die den Eintritt in die symbolische Ordnung genauso wie Lacan mit einem Verdrängen des Semiotischen versteht.³⁴¹ Das verdrängte Semiotische tritt jedoch für Kristeva nach Eintritt in die Schrift bzw. Sprache (ins Symbolische) wieder in Form von Verwerfung, Entgrenzung und Zerstörung des thetischen Symbolischen besonders in literarischen Texten in Erscheinung.³⁴²

Es kann doch nicht jeder Augenblick so schrecklich gewesen sein, daß du sagst, du könntest an keinen denken, ohne an jeder Stelle der Vergangenheit zu schreien oder [zu]zittern anzufangen. Weil es nur damals nicht so schrecklich war. Da wußte ich noch nicht, was er mit mir vorhatte. Es ist nur schwer zu erzählen. (DFF S. 69)

Aber was erzähle ich? Ich erzähle an allem vorbei. (DFF S.75)

Und in Malina bemüht sich die weibliche Ich-Figur um das Erzählen, wie es am Anfang des Prologs hieß:

Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört. (Malina S.21)

Aber am Ende des Prologs tritt eine Passage hervor, die dem Vorhaben der Ich-Figur sprechen zu wollen entgegenkommt.

Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung. Malina kommt ins Zimmer, er sucht nach einer halbleeren Whiskyflasche, gibt mir ein Glas, schenkt sich eines ein und sagt: Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andre Erinnerung. (Malina S.25)

Mittels der vorgeführten Beispiele illustriert Bachmann exemplarisch an weiblichen Protagonistinnen den Ausschluss einer Weiblichkeit aus der symbolischen Ordnung, konsequent diese die Tätigkeit des Erzählens aufgeben,

³⁴⁰ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.13.

³⁴¹ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 56. Wobei die Vergänglichkeit des Semiotischen gegenüber der Sprache wird von Julia Kristeva mehrfach in ihrem Werk „Die Revolution der poetischen Sprache“ angesprochen. Siehe: Ebd. S. 45, S.57 und S.71.

³⁴² Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 59. Siehe auch: Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S. 44.

da der „Frau“ in der männlichen Ordnung keine Existenz zusteht und sie folgerichtig aus der Sprache, dem Symbolischen ausgeschlossen bzw. verworfen werden.

Traum, ein Raum für unkontrolliertes Sagen

Das Motiv des Traums lässt sich in beiden Werken finden, diese Gewalt, diese erlebten Grausamkeiten und diese Gesellschaftskonflikte werden in die Träume der Protagonisten verlegt. Dies kann im zweiten Kapitel, in dem sogenannten Traum-Kapitel im Werk **Malina** (S. 173- S.235) zu dem sich Bachmann in eins ihrer Interviews äußert, nachvollzogen werden. Der Traum wird hier als ein anderer Raum zu dem „Sagen-Können“ und „Sagen-Verstehen“ in Bachmanns Zitat definiert. Der Traum ist der Ort/Raum des notwendigen Sagens ohne die Regularität „jener regulierenden Norm“³⁴³, aber vor allem ein Sagen darüber, über das „was an Furchtbarkeit in dieser Zeit“ geschieht. Es scheint, dass der Körper sich von allen Regularitäten befreit auch die einer Kontrolle der Wahrheit. So ist in dieser Hinsicht der Traum als Medium zu verstehen, durch das das Unbewusste und Verdrängte, die im Prozess der Subjektkonstituierung beitragen, hervorgebracht werden.³⁴⁴

*"Das was ich in den anderen Kapiteln ausgeklammert habe, kommt in diesem Traumkapitel, in diesen vielen Träumen ununterbrochen vor. Denn ich glaub nicht, daß man, indem man zum hundertsten wiederholten, was an Schrecklichem heute in der Welt geschieht, es geschieht ja immerzu Schreckliches, daß man das mit Platitüden sagen kann, die jeder zu sagen versteht. In den Träumen weiß ich aber, wie ich es zu sagen habe. Und für mich bin ich ganz sicher, daß in den Träumen alles drin steht, was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht, und daß wir alle ermordet werden."*³⁴⁵

Auch diese Textpassage aus dem Werk **DDF** ist relevant für die Traum-Motivik:

"[...] Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt das Gas einströmen und, wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur, gleich möchte man um Verzeihung bitten, er wäre unfähig es zu tun, keiner würde es mehr verabscheuen, aber nun träum ich es doch und drücke es so aus, was tausendmal komplizierter ist. Spätschäden."(**DDF** S.78)

³⁴³ Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.23.

³⁴⁴ Vgl. Rita, Morrien (1996): Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen und Neumann, S.182.

³⁴⁵ Ingeborg, Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S.69f.

Die Spätschäden implizieren und meinen eine unmöglich gewordene Ausdrücklichkeit, Sprache und Symbolik, die von den weiblichen Protagonistinnen als zerstörerisch, grausam, zersplittert und vernichtend erlebt wird.³⁴⁶

Zur Todesthematik

Der Tod wird zum Inbegriff der Prosa Bachmanns. Sowohl die weibliche Ich-Figur im Werk *Malina* als auch die Figur Franza sterben bzw. verschwinden unter den patriarchalischen Verhältnissen der Gesellschaft, in der sie leben, denn sie können in einer von Männern dominierten Welt ihre Identität nicht behalten und müssen sie aufgeben, sei es mit dem Tod, wie es der Fall für Franza in Ägypten ist, oder mit dem Verschwinden, wie es für die weibliche Ich-Figur in *Malina* ist. Der Tod bedeutet für die beiden Protagonistinnen und für Ingeborg Bachmann ein Ermordet-Werden. Es steht für einem sozialen Tod und keinen natürlichen Tod. Der Tod Franzas in Ägypten war der vollzogene Akt für einen früheren Tod, auch in einem Überleben in Ablenkungen als Widerstand.

Hinten im Flugzeug lag der Sarg. Oder war der, wie sein Gepäck, in eine andere Maschine geraten? Über das Meer flogen sie nachhause, und er brachte sie nach Galicien. Aber nicht dort verlor er seine Schwester, als der Sarg in die ausgehobene Grube gesenkt wurde, sondern er hoffte, sie sei ihm schon früher verloren gegangen, in den Bewußtlosigkeiten und von Schmerzstation zu Schmerzstation, auch in den Augenblicken des triumphierenden Widerstands, in dem er sie bestärkt hatte, in den Versuchen, zu denen er sie ermutigt hatte, im Haschisch, in den Umarmungen am Nil, an einem Katarakt und noch einem und in dem roten Arabien. (DFF S. 147)

Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. (Malina S.336)

Und der letzte Satz "*Es war Mord*" im Werk **Malina** fasst das Geschehen zusammen.

Die Protagonisten lassen sich auch mit den Toten identifizieren.

z.B. identifiziert sich die weibliche Ich-Figur in **Malina** mit der im Wald erdrosselten Frau und die Franza im Werk **Der Fall Franza** mit den Mumien,

³⁴⁶ Vgl. Nicole Masanek: Männliches und Weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S. 203.

wobei beide Protagonistinnen sich mit den getöteten Juden aus der Zeit des Nationalsozialismus identifizieren, aber auch mit den zukünftigen Opfern. Die Zukunft eines Todes liegt in der Mordtat der Vergangenheit.

[...]an jeder Peripherie ist eine Frau ermordet worden, stranguliert [...] erdrosselt [...] das könntest du sein, das wirst du sein, Unbekannte von unbekannten Tätern ermordet. (Malina S. 278)

Er deckte sie mehr und mehr zu, es machte ihm großen Spaß, sie fing an, wie eine Mumie auszusehen. (DFF S.121)

Diese Todesthematik, die in beiden Werken auftritt bzw. präsent ist, ist ambivalent und mehrdeutig zu interpretieren und steht für den Prozess der Sinngebung, in dem der Tod verinnerlicht/verankert ist. Dieser Übergang vom Semiotischen zum Symbolischen, die sogenannte „tödliche Grenze in den Prozeß der Sinngebung“³⁴⁷, die dabei überschritten wird, dieses metonymische Gleiten steht unter einer strukturellen Gewalt, die mit einem Bruch bzw. Mord versehen.³⁴⁸ So auch Julia Kristeva, die sich zu diesem sogenannten Opfervorgang wie folgt äußert:

[...]jene Gewalthandlung, die der vorgängigen semiotischen, präsymbolischen Gewalt ein Ende setzt, sie in einem Opfer deponiert und sie damit in genau dem Moment in die symbolische Ordnung verlegt, wo diese Ordnung begründet wird. Mit der Opferung werden gleichzeitig Symbol und symbolische Ordnung eingeführt, und dieses »erste« Symbol -das Opfer eines Mordes- repräsentiert lediglich die strukturelle Gewalt, die das Hereinbrechen der Sprache als Mord am Körper ist.³⁴⁹

Beide Werke sind thematisch miteinander verquickt und vernetzt, da sie die selben Themen behandeln. Ingeborg Bachmann geht vom selben Ausgangspunkt aus und zwar einer aus der männlichen Perspektive toxisch-narzisstischen Liebesbeziehung, an der die weibliche Existenz zu Grunde geht und projiziert unterschiedliche und monströse Grauen unserer Zeit, unserer Gesellschaft und modernen Zivilisation wie Kriege, das Grauen der NS-Zeit, Judenvernichtung, Kolonisationszüge und ihre Relikten und Schaden auf das kolonisierte Volk.

³⁴⁷ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 83.

Die Überschreitung dieser Grenzen für das Hereinbrechen der Sprache bzw. des Symbolischen verankert den Mord. Vgl. Ebd.

³⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 79-83.

³⁴⁹ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 83.

2.4.6.2 Wiederkehrende Figuren als Leitfaden zwischen beiden Diskursen

Die wiederkehrenden Figuren in den Werken von Bachmann machen die Vernetzung von Texten möglich. Die Knotenpunkte dieser Vernetzung, die beide Werken verbinden, sind die Auftritte von wiederkehrenden Figuren. Die Mobilität dieser Figuren schafft die Verbindungslinien vom Raum einer Geschichte zur nächsten, auch wenn diese wiederkehrenden Figuren nur dem Rand gehören, keinerlei zentrale Rolle übernehmen, und auch nur beiläufig auftreten. Es scheint so als würden diese Figuren nicht nur Brücken zwischen den beiden Werken schlagen, sondern auch zwischen Räume und Zeiten. Es geht Bachmann um die Berührung der Zeiten und Räume trotz Entfernungen.

Innerhalb der Texte sind es immer und in erster Linie die Figuren, über die diese Verbindungen hergestellt werden. Die herausragende Bedeutung der Figur als Instrument der Verknüpfung vor der Wiederkehr einer Landschaft, bestimmter Gebäude oder anderer fiktiver Erzählelemente (die aber häufig mit ihr verbunden sind) gründet möglicherweise in dieser Form des Weltenbaus in einem Umstand, der für ihre Wiederkehr bestimmend scheint: gemeint ist das Moment des Zufalls.³⁵⁰

Das fällt zusammen mit dem, was Bachmann, in einem ihrer Gespräche erwähnte:

Aber im Ganzen wird es eine Geschichte der Gesellschaft sein vom Kärntner Bauern, von der Provinz bis zu den Intellektuellen. [...] Die Milieus sind ganz verschieden, aber überschneiden sich, so daß die Personen einander doch alle berühren- jeder läuft dem anderen über den Weg.³⁵¹

Das Auftreten der selben Figuren in unterschiedlichen Werken ist ein Anzeichen dafür, dass diese Figuren Grenzgänger sind und zwischen den Werken eine verbindende Rolle übernehmen, dies ist anspielend auf die Offenheit der literarischen Texte und bestätigt, dass die literarischen Texte miteinander vernetzt sind. Das entspricht der Beobachtung von "Michel Foucault", der von einer Erfahrung des Raums als ein Geflecht von Beziehungen ausgeht.³⁵²

³⁵⁰ Brigitte Helbling: Vernetzte Texte, S.24f.

³⁵¹ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S.127.

³⁵² Vgl. Michel Foucault (1990): Andere Räume. In: Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Hrsg. v. Karlheinz Barck; Peter Gente; Heidi Paris; Stefan Richter. Leibniz: Reclam, S. 34-46.

Ein Beispiel aus den Werken Bachmanns:

*Aus dieser Seuche hervorgegangen muß man sich die Verhältnisse denken, die heute herrschen, warum **Ödün Pataki** etwa zuerst mit **Franziska Ranner** zu sehen war, dann **Franziska Ranner** aber mit Leo Jordan, warum **Leo Jordan**, der vorher mit Elvira verheiratet war, die dann dem jungen Marek geholfen hat, noch zweimal heiratete, warum der junge **Marek** dann **Fanny Goldmann** ruinierte und sie wiederum mit Harry gut vertrug und dann mit Milan wegging, aber der junge Marek dann mit dieser Karin Krause, der kleinen Deutschen, danach aber dieser Marek auch mit der Elisabeth **Mihailovics**, die dann an den Bertold Rapatz geraten ist, der wiederum...Ich weiß das alles, auch warum **Martin** diese groteske Affäre mit der Elfi Nemec hatte, die später auch an Leo Jordan geraten ist, und warum also jeder mit jeden zusammenhängt auf die absonderlichste Weise, wenn man es auch nur in wenigen Fällen weiß. (**Malina** S.275)*

*Wenn ich auch nur daran denke welche Rolle das **Altenwylsche** Haus dabei gespielt hat, obwohl die **Altenwyls** sich dessen gar nie bewußt waren (...)* (**Malina** S.276)

*Ich verspreche dafür Malina, an einem dieser Abende zu den Jordans mitzukommen, denn wir können nicht länger absagen, zu **Leo Jordan** müssen wir zweimal im Jahr. (**Malina** S.322)*

Die Namen der Figuren sind im Werk **DFE** wiederzufinden, was auch auf eine werkkonstituierende Vertikalität hinweist.

*Dieser Herr Nemec - warum bloß mußte er so heißen und **Martin** dadurch erinnern an jemand anderen, der Nemec hieß, an eine wahrscheinlich gekränkte **Elfi Nemec** mit stolzarter Kopfhaltung, und damit in die Gedanken über Sterben einige über Leben mengen?(**DFE** S.146)*

*(...)und daß keine Rede mehr war von einer **Franziska Jordan**, geborene. (**DFE** S.38)*

*(...)wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein **Martin Ranner**, (...) (**DFE** S.11)*

*Nein, sagte Franza, ich komme aus Wien. Ich heiße Jordan. Ich bin mit einem Arzt verheiratet. Sie machte eine Pause. Mit **Leopold Jordan**. (**DFE** S.129)*

*Es war Finster nach dem Film, der keinen Bericht zu geben vermocht und die Finsternis hielt noch an, als Martin den **Altenwyls** schon ergänzende Erklärungen und Berichtigungen gab (...) (**DFE** S.149)*

Diese wiederkehrenden Figuren sprengen somit den Rahmen der einzelnen Texte bzw. Räume, sie signalisieren die Bezüge, den Austausch, das Ineinanderwirken von Texten eines Autors und referieren somit auf eine Grenzüberschreitung bzw.

auf die Entstehung eines dritten Raums, eines Dazwischen, das auch überzeitlich wirkt.

Fazit:

Beide Werke **Malina** und **DFE**, komparatistisch angegangen, weisen, sowohl was es die Erzähl- und Sprachstruktur als auch Form, Themen- und Motivenrekurrenzen betrifft, auf unterschiedliche Überschneidungs- und Knotenpunkte, die für eine Verwandtschaft, Vernetzung und Grenzüberschreitung zwischen beiden Texten stehen. Auch die wiederkehrenden

Figuren mit ihren Geschichten und Begegnungen sind miteinzubeziehen und stehen prototypisch für eine Struktur der Vernetzung, die wiederum für eine Grenzüberschreitung steht.

Aufgrund der fragmentarischen und collagenhaften Struktur – weisen sich beide Werke durch unzählige Zitate, intertextuelle Bezüge aus den unterschiedlichsten Bereichen und Registern wie der Musik und des Dramas, aber auch aufgrund ihrer Gattungspluralität und der selbstreflexiven/theoretischen Orte, als Komposition, folgerichtig lassen sich beide Werke in Bezug zu dieser Sprach- und Erzählstruktur als postmoderne Texte einstufen.

Desweiteren macht sich die angestrebte Grenzüberschreitung Bachmanns in diesem spielerischen Oszillieren zwischen Tatsächlichem/Nichttatsächlichem und Rationalem/Irrationalem bemerkbar und bringt dem zu Folge das Mystische, Verdrängte und Unausgesprochene hervor. Bachmann sprengt mit dieser Gegenart und Grenzüberschreitung die Grenzen der Realität, der Zeit und Raum und rekonstruiert konsequent eine neue Sprache und Wirklichkeit und wird somit zur Grenzgängerin ihrer Zeit. So werden, was das betrifft, die Struktur, die Form, die Erzähltechnik und die Thematik, in beiden Werken Bachmanns **Malina** und **DFE**, sinntragend.

III Zur Kritik der Macht in Malina und Der Fall Franza

3.1 Patriarchale Denk- und Machtstrukturen als verinnerlichte Diskurse

Mit der Vorherrschaft der Ratio ist das dualistische, abendländische Denksystem verbunden, das weiter den patriarchalischen Machtstrukturen zugeordnet wird. Diese sind verantwortlich für den wiederkehrenden Krieg, bzw. für die Konflikte der Gesellschaft. Der Anhaltspunkt für diese patriarchalische Macht ist der

Geschlechterkrieg zwischen Mann und Frau, dem bereits der Keim des Faschismus in Bachmanns Werk zugrunde liegt.³⁵³ Diese patriarchalischen Machtstrukturen und deren Konstruktion der Ausschließung des Anderen nach diesem Denken in Kategorien des Entweder-Oder stiftet hierarchische Machtbeziehungen und prägt sowohl den Geschlechterdiskurs als auch die institutionellen und imperialistischen Machtdiskurse und das technische Zeitalter.³⁵⁴ Diese „normative Kraft der Performativität“³⁵⁵, die der patriarchalischen Ordnung zugrunde liegt, ist der wirkungsvolle Ausdruck eines menschlichen Willens in der Sprache. Diese Performativität wird von Judith Butler als eine spezifische Modalität der Macht und als Diskurs neu gefasst.³⁵⁶ Diese beeinflusst die Gestaltung der Gesellschaft und bestimmt die Rollenverteilung von Mann und Frau, die von verschiedenen metaphorischen Bildern in der Prosa Bachmanns aufgegriffen und vorgeführt werden, wie auch von Nicole Masanak, die diese Behauptung im Werk **DFF** wie folgt bestätigt.

Franzas Ort vereint mehrere unterlegene Positionen: nicht nur „ist“ sie Frau, sondern zugleich Proletarierin und Jüdin. Genauso präsentiert die Jordan-Figur nicht nur einen Mann, sondern auch einen Bourgeois und einen Narzi. Durch diesen Gestus verbindet der Text drei fremde Diskurse -den Geschlechter Diskurs mit dem kapitalistischen und dem rassistischen- zu einem einzigen. [...] alle drei Komponenten sich innertextuell gerade deshalb verbinden, weil sie ein wesentliches Moment miteinander teilen: Allesamt sind dieses hierarchisch organisierte Diskurse, die einen Pol (den Mann, den Bourgeois, den Arier) bei gleichzeitiger Ausgrenzung des jeweils anderen Pols (der Frau, des Proletariats, des Juden) dominant setzen.³⁵⁷

Diese patriarchalische Ordnung wird sowohl im Werk **Malina** als auch **DFF** kritisch reflektiert und thematisiert. Die Motivik der Wand, die in beiden Werken zu finden ist, ist für die erstarrten Gesellschaftsstrukturen repräsentativ, denen

³⁵³ Siehe dazu das Werk „Der Fall Franza“, S. 74: „Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört für ein privates Verhalten, nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht“.

³⁵⁴ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.190. Vgl. a. „Das morphologische Schema, das zur Erkenntnisbedingung dafür wird, daß die Welt der Objekte und der anderen in Erscheinung treten kann, ist maskulin markiert und wird daher zur Grundlage für einen anthropozentrischen und androzentrischen erkenntnistheoretischen Imperialismus.“ In: Judith Butler: Körper von Gewicht Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.111.

³⁵⁵ Ebd. S. 260

³⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 259

³⁵⁷ Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.86.

ein Denken in Oppositionen zugrunde liegt. Die Wand steht für die normative Kraft der Performativität, die als eine spezifische Modalität der Macht und als Diskurs neu erfasst wird. Diese normative Kraft der Performativität etabliert ihre Macht durch Wiederholungen und Ausschluss des Nichtlebbaren, Nichterzählbaren und des Traumatischen.³⁵⁸ Diese wird von der weiblichen Ich-Figur in **Malina** bekämpft und überwunden. Die Ich-Figur strengt sich bei deren Versuch die Wand aufzusprengen, um einen symbolischen Ausbruch und eine Emanzipation zu initiieren.

Die Wand gibt nicht nach, sie will nicht nachgeben, aber ich werde es erzwingen, daß die Wand sich öffnet, wo dieser Sprung ist. (Malina S.318)

Im Werk **DFE**, werden die Bilder, Zeichen und das Gesicht der Königin Hatschepsut- als Zeichen und symbolische Ordnung- von der Wand getilgt, was darauf hinweist, dass Frauen bzw. das Weibliche-Subjekt dieser Ordnung nicht angehört und bestätigt in Berufung auf Jacques Lacan- der die Schrift und Sprache als Vorraussetzung eines Subjektstatus betrachtet- die Nicht-Existenz der Frau als Subjekt im Symbolischen und in dieser männlich-normativen Gesellschaft.³⁵⁹ Für dieses Auslöschen des weiblichen Gesichts, der Spur der weiblichen Existenz war Tuthmosis, der Dritte, auf diesem Denkmal verantwortlich.³⁶⁰ Tuthmosis als Mann hat mit dieser Gestik des Auslöschens der Königin Hatschepsuts, das Weibliche in den Schatten gedrängt und ihren Platz im Symbolischen, das phallisch-männlich determiniert ist, eingenommen.³⁶¹

Mit so unvereinbaren Vorstellungen gingen sie durch die Totenstadt, und Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Der el- Bahari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch die Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von]dem dritten Tuthmosis. (DFE S.109)

³⁵⁸ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S. 259f. Siehe auch: „Die normative Kraft der Performativität – ihre Macht, zu etablieren, was sich » Sein« qualifiziert- arbeitet nicht nur mit der ständigen Wiederholung, sondern ebenso mit dem Ausschuß. Und im Falle von Körpern suchen jene Ausschlüsse die Signifikation als deren verwerfliche Grenzen heim oder als das, was strikt verworfen ist: das Nichtlebbare, das Nichterzählbare, das Traumatische. In: Ebd. S.260.

³⁵⁹ Vgl. Jacques Lacan (1966) : Écrits. Paris: Edition du Seuil, S. 276-278.

³⁶⁰ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S. 326f.

³⁶¹ Vgl. Judith Butler (1993): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 32.

Es folgt eine weitere Szene aus dem Werk **DDF**, die diese Behauptung belegt, wo Franza mit ihrem Kopf gegen die harte Mauer der Pyramide schlägt und mit ihrem wiederholten: Nein! Nein! sich gegen diese Vater-Ordnung wehrt. Die Wand scheint die Grenze, die die Weigerung und Subversion Franzas wiederholt auslöst.

Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein. (DDF S.142f)

Dabei verleiht Bachmann dieser patriarchalischen Ordnung einer Verwischung weiblicher Präsenz auf die Ewigkeit eine gewisse Universalität, aber auch geschichtliche Zirkularität und Wiederholung, weil Franza ihren Kopf gegen die Wand sowohl in Wien als auch in Gizeh schlägt. Diese patriarchalische Struktur lässt sich als grenzüberschreitende kulturelle Norm kennzeichnen.

Die Wand bzw. die Mauer ist im Werk **Malina** und **DDF** als das Phantasma der Rettung und Umkehrung einer Performativität zu verstehen. Die Mauer ist nämlich der Ort und die Perspektive des Phantasmatischen, die Performativität aus der die Norm, die Regelung in die Freiheit einer Distanzierung, einer Verfügung auf Ironie als Subversion und Gegenmacht, als Negation Subjekt-unterdrückender Mechanismen.³⁶²

3.1.1 Geschlechterdiskurs in der Dualität von Mann und Frau

Aus der dualen Trennung von Ratio/Emotionen, Vernunft/Wahnsinn im abendländischen Denken kommt es zur Zuordnung des Männlichen und Weiblichen, wo das Männliche dem Weiblichen übergeordnet ist. Diese Klassifizierung des Weiblichen, nach Rollenmustern von Mann und Frau, ist vom patriarchalischen machtförmigen Diskurs bestimmt, dem Gewalt und Macht mittels Ausschlussmechanismen inhärent sind und dient der Fortschreibung patriarchalischer Herrschaft.³⁶³ Das Weibliche wird als das Andere bzw. Gegenbild zum Patriarchat in der Gesellschaft, das im abendländischen Denken

³⁶² Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S. 259ff.

³⁶³ Michel Foucault spricht in dieser Hinsicht von Ausschlussregeln/ Exklusionsmechanismen, die einen Diskurs konstruieren und diese für die Gültigkeit des Diskurses eingehalten werden müssen. Diese bestimmen was gesagt werden kann, wie und von wem. Siehe Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.196-204. Vgl. a. Judith Butler: Körper von Gewicht, S. 259f.

dem Zentrum gehört; so wird die männliche Subjektkonstruktion in Berufung auf Hegel wie folgt erfasst:

Sie beruht auf der ausschließlichen Setzung des Eigenen als Subjekt und der gleichzeitigen, notwendigen Unterdrückung und Inbesitznahme des Anderen als Objekt; in den sozialen Beziehungen wie in den Denkschemata artikuliert sich das Eine nur um des Preis der Sprachlosigkeit des Anderen; Verkehrsformen wie Denkformen funktionieren nach dem Prinzip und nach der Logik des Entweder/Oder, des Tausches, der Usurpation. Diese männliche Ordnung wird als symbolische Ordnung des Gesetzes zur gesellschaftlichen herrschenden.³⁶⁴

Diese Behauptung bestätigt auch Margarete Mitscherlich, indem sie angibt, dass diese Rollenverteilung vom Mann bestimmt wird, die Frau hat sich für die Angehörigkeit in dieser patriarchalischen Ordnung und Gesellschaft der Norm einzuwilligen, dem vorgegebenen Rollenmuster und männlichen Vorstellungen anzupassen.

Was in unserer nach wie vor patriarchalischen Gesellschaft unter "weiblich" zu verstehen sei, bestimmt der Mann, und die Frau ist wegen ihrer Minderwertigkeitsgefühl und den gesellschaftlich aufgezwungenen Rollenmustern im allgemeinen nur zu bereit, die von ihm geprägten Weltvorstellungen zu übernehmen.³⁶⁵

Die Frau wird -in diesem patriarchalischen/ abendländischen Denken in Oppositionen- als das Andere und als negatives Gegenbild des Mannes betrachtet, die dem Mann unterlegen ist. In dem Fall, dass jedoch ein positives weibliches Bild vorkommt, dann sollte dieses doch als männliche „Wunschprojektion“ hinterfragt werden. So auch Gabriele Dietze:

Allzu flott werden "positive" weibliche Qualitäten gesetzt, die nicht mehr auf den Anteil männlicher Wunschprojektion in das Weibliche hin befragt werden. Da wird ein innigeres weibliches Verhältnis zur Natur behauptet -eine uralte Zuschreibung: Mann Kultur/ Weib Natur -des Weiteren erfreuen wir uns angeblich einer ungebrocheneren Emotionalität- man erinnere sich: Frau Gefühl/ Mann Verstand - oder wir hätten eine ganzheitlichere, nichtfunktionale Sinnlichkeit - Weib Körper/ Mann Geist.³⁶⁶

³⁶⁴ Friederike Haussauer (1980): "Die Kunst der Entgrenzung". In: Notizbuch 2: Verrückte Rede - Gibt es eine weibliche Ästhetik? hrsg. von Friederike Haussauer und Peter Roos. Berlin: Medusa, S.12f.

³⁶⁵ Gabriele Bail (1984): Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«. Göttingen: Edition Herodot, S.13.

³⁶⁶ Gabriele Bail: Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina, S.13f

Siehe auch Elfriede Jelinek, die sich der Auffassung Dietzes anlehnt.

*Das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, und zwar soweit unterliegt, daß sie immer anders sein muß und die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmütigkeit, Gefühlseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem die Männer sind.*³⁶⁷

So kann sich das Weibliche den Subjektstatus nur in dieser Macht der von Geschlechterkategorien - Mann/männlich; Frau/ weibliche- bzw. in dieser Dialektik und Polarität des Eigenen und Anderen, als Effekte einer spezifischen Machtformation des herrschenden Systems beanspruchen.³⁶⁸

3.1.1.1 Die Liebesbeziehung zwischen Ivan und der weiblichen Ich-Figur in Malina

Im Werk **Malina** zeigt die Ich-Figur, wie sie sich für ihre Liebe zu und für Ivan opfert, sie vergöttert Ihn, macht ihn zum Zentrum ihres Lebens. Sie sucht bei ihm das ersehnte Glück, die Sicherheit und Heilung. Aus blinder, utopischer Vertrautheit wirft sie sich in seine Obhut. Für die weibliche Ich-Figur wird Ivan jedoch zur größten autoritären Instanz, die ihr Leben bestimmen und ihre Befehle erteilen kann. Allein das Warten auf Ivan verleiht ihr ein Gefühl von Sicherheit. Es ist eine autoritäre Beziehung, die zugleich im Schatten masochistischer Bedürfnisse der Ich-Figur besteht. Was sie beherrscht und ihre Vergangenheit negiert wird heiß ersehnt und begehrt.

[...]und ich weiß auswendig, wieviel Schritte ich machen muß, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen. Nun ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe- ich immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals-, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegensetzt, wenn diese Kraft auch, wie heute, nur aus Warten und Rauchen besteht, damit von ihr nichts verloren geht. (Malina S.28)

Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, ich gerate nicht mehr unter die Räder, ich komme in keine ausweglosen

³⁶⁷ Elfriede Jelinek: »Dieses vampirische Zwischenleben«. Interview mit Dieter Bandhauer, in: Tageszeitung (9.MAi.1990), S.16.

³⁶⁸ Vgl. Ralf Schnell (2007): Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Hrsg. v. Mita Banerjee, Walburga Hülk, Ralf Schnell und Georg Stanitzek. Heidelberg: Universität Verlag Winte, S.8. Vgl. a. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.259.

Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab, da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte.(Malina S.29)

Ivan verfügt auf die Industrie und Produktion, sodass alles, was zum Umfeld der weiblichen Ich-Figur gehört, Ivans Eigenschaffen ist, was auf eine patriarchalische Gesellschaft referiert.

[...] daß alles, was mir erreichbar ist, das Telefon, Hörer und Schnur, das Brot und die Butter und die Bücklinge, die ich für Montageabende aufhebe, weil Ivan sie am liebsten ißt, oder die Extrawurst, die ich am liebsten esse, daß alles von der Marke Ivan, ist vom Haus Ivan. Auch die Schreibmaschine und der Staubsauger, die früher einen unerträglichen Lärm gemacht haben, müssen von dieser guten und mächtigen Firma aufgekauft und besänftigt worden sein, [...] (Malina S.29)

Ivan ist allbestimmend, er kontrolliert alles, was zur Umgebung der weiblichen Ich-Figur gehört, wie ihr Benehmen und ihre Gesten. Ivan kontrolliert den agierenden sich bewegendem Körper der weiblichen Ich-Figur und dessen Gesten, ohne hier agierend vorzukommen. Ivans Macht und Präsenz sind aus einem Effekt-Verhältnis auf das Ich und die Natur als Außen abzulesen.

[...]die Türen der Autos fallen nicht mehr mit einem Krach unter meinem Fenster zu, und die Obhut Ivans muß unversehens sogar die Natur gekommen sein, denn die Vögel singen am Morgen leiser und lassen einen zweiten, kurzen Schlaf zu. (Malina S.29)

Ivan wird sogar zum Heilmittel gegen jeden Schmerz, Symptom und Erkrankung.

Aber noch sehr viel mehr geschieht seit dieser Besitzübernahme, und es kommt mir seltsam vor, daß die Medizin, die sich für eine Wissenschaft und rapid fortschreitende hält, nichts von diesem Vorkommnis weiß: daß hier, in diesem Umkreis, wo ich bin der Schmerz im Abnehmen ist, zwischen der Ungargasse 6 und 9, daß die Unglücke weniger werden, der Krebs und der Tumor, das Asthma und der Infarkt, die Fieber, Infektionen und Zusammenbrüche, sogar die Kopfschmerzen und die Wetterfühligkeit sind abgeschwächt, und ich frage mich, ob es nicht meine Pflicht sei, die Wissenschaftler zu informieren von diesem einfachen Mittel, damit die Forschung einen großen Sprung vorwärts tun könnte, die meint, alle Übel mit immer raffinierteren Medikamenten und Behandlungen bekämpfen zu können. (Malina S.29f)

Ivans Anwesenheit ist die Äquivalenz für eine therapeutische Behandlung für seelische Störungen und für Frieden in der Welt der weiblichen Ich-Figur, aber auch für andere Naturelemente, wie die Vögel; Sie scheinen sich der Ordnung Ivans zu fügen.

Hier ist auch die zitternde Nervosität, die Hochspannung, die über dieser Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schließt sich unmerklich. (Malina S.30)

Ivan verkörpert für die weibliche Ich-Figur eine Gottheit, für den sie niederkniet und sich ihm hingibt. In dieser Passage bezieht sie sich auf die essenzielle Bindung zu Ivan, die den Bindungen der Menschen an Gott ähnelt:

"[...] und solange ich ihn höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben"
(Malina S.41)

Aber ich knie auf dem Boden vor dem Telefon und hoffe, daß auch „Malina“³⁶⁹ mich nie überrascht in dieser Stellung, auch er soll nie sehen, wie ich niederfalle vor dem Telefon, wie ein Moslem auf seinen Teppich, die Stirn auf den Parkettboden gedrückt.[...] Mein Mekka und mein Jerusalem! (Malina S.42)

Ivan hat die Kontrolle über die Sprache der weiblichen Ich-Figur und achtet darauf, dass sie sich während des Sprechens der abendländischen Ordnung anpasst. Er versperrt ihr den Mund mit der Hand, wenn sie unbedacht reden will.

Weil Ivan mich nie fragt, nie misstrauisch ist, mich nie verdächtigt[...] er mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will, sage ich ihm in einer anderen Sprache alles, was ich noch nie gesagt habe, mit Haut und Haar, [...](Malina S.32)

Und weil laut des abendländischen Denkens, die Frauen aus der Ordnung, aus dem Symbolischen ausgeschlossen sind bzw. sich der Ordnung nicht anpassen können, müssen sie sich einer anderen Sprache bedienen, die Sprache der Anti-Norm, des Wahns und des Imaginären. Luce Irigaray und Judith Butler verstehen das weibliche als Gegen-Diskurs zum männlichen Symbolischen. Das Weibliche

³⁶⁹ Siehe dazu S. 39f dieser Arbeit. Malina stellt die männliche Doppelgänger-Figur der weiblichen Ich-Figur dar. Er verkörpert das rationale Gegenbild der weiblichen Ich-Figur, über den wir in nächstkommenden Seiten noch genauer sprechen werden, siehe S. 311 dieser Arbeit.

habe sich einer körpernahen Sprache, einer Sprache des Unbewussten und des Traums zu bedienen, ansonsten soll es verstummen.³⁷⁰ so auch die weibliche Ich-Figur, die in der Gegenwart Ivans still wird. Die weibliche Ich-Figur wird von Ivan in den Schatten gedrängt, da sie nichts hat, nichts bietet und nichts macht, was den Schein verdient hat und um in der Gesellschaft Anerkennung zu bekommen.

[...]daß ich gesprächig bin (was er noch mehr bezweifelt). Denn in seiner Gegenwart werde ich still,[...]denn für Ivan habe ich nichts zum Schein, tu ich nichts, um zu scheinen, und dankbar bin ich, wenn ich ihm seinen Drink und das Essen richten darf, ihm heimlich hie und da schon die Schuhe putze, mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf.(Malina S.38)

Die Ich-Stimme ist dessen bewusst, dass Ivan die künstlerische Produktion der Ich-Figur nicht ernst nimmt, so verfällt die Ich-Figur als Unterdrückte der patriarchalischen Herrschaftsstruktur und gibt zu Gunsten Ivans ihre Intellektualität auf, dabei übernimmt sie die Hausfrauenrolle, für die sie dankbar sein sollte, da ihr -in dieser abendländischen patriarchalischen Sprach- und gesellschaftlichen Ordnung- eine Rolle zugesprochen wurde und zwar die der Hausfrau, mit der sie sich zufrieden stellt.

Die weibliche Ich-Figur zeigt, wie sie ihre Rolle als Hausfrau meistert bzw. wie sie diesen Gesten mächtig ist. Mit diesen Passagen will Bachmann an der weiblichen Ich-Stimme die Hausfrau-Rolle aufwerten, da es eine anspruchsvolle Arbeit mit viel Herausforderungen ist, die von Männern herabgesetzt wird und meistens mit dem Nichtstun assoziiert wird, da sie am Ende nur das Ergebnis sehen und nicht die Anstrengung der Arbeit, die dahintersteckt.

Das Fleisch habe ich in gleichmäßige Stücke geschnitten. Zwiebel feingehackt, Rosenpaprika bereitgestellt, denn heute gibt es Pörkölt³⁷¹ und vorher noch Eier in die Senfsauce, ich überlege mir, ob nachher Marillenknödel³⁷² nicht doch zu viel sind, vielleicht lieber nur Obst, aber wenn Ivan in der Silvesternacht in Wien

³⁷⁰ Vgl. Helene Cixous: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, S.10 und 11. Vgl. a. Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, S.179 und 180.

³⁷¹ Ungarisches Gulasch mit Tomatenmark

³⁷² Österreichische Knödel aus Kartoffelteig, gefüllt mit Aprikose.

sein sollte, dann will ich Krambambuli³⁷³ ausprobieren, wozu man Zucker brennen soll, [...] (**Malina** S. 81)

*Ich hoffe, daß der Zwiebelgeruch nicht an den Händen bleibt, ich laufe immer wieder ins Bad, um mir die Hände zu waschen, um mit dem Parfüm die Geruchsspuren zu tilgen und um mich zu kämmen. Ivan darf nur ein Ergebnis sehen: daß der Tisch gedeckt ist und die Kerze brennt, und Malina würde sich wundern, daß ich es jetzt sogar fertig bringe, den Wein rechtzeitig kalt stellen, die Teller vorzuwärmen, und zwischen Aufgießen und Semmelschnitten bähnen³⁷⁴ trage ich die Wimpertusche auf, schminke mir vor Malinas Rasierspiegel die Augen, zupfe mir mit der Pinzette die Augenbrauen zurecht, und diese Synchronarbeit, die niemand würdigt ist anstrengender als alle Arbeiten, die ich früher getan habe. Doch erwartet mich der höchste Preis dafür, weil Ivan deswegen schon um sieben Uhr kommt und bis Mitternacht bleibt. (**Malina** S.82)*

In dieser Passage liegt eingebettet das stereotypische, traditionelle Bild der ohnmächtigen, unterdrückten und unaufgeklärten Frau vor, deren Aufgabe nur im Kochen, Saubermachen, Putzen, Kinder erzeugen und erziehen besteht. Zusätzlich wird Lacans Auffassung aufgegriffen, die davon ausgeht, dass die Frau, aufgrund der Abwesenheit des Penis, nicht das hat was der Mann besitzt und somit anders ist. Folgerichtig nimmt sie in der männlichen/phallischen Ordnung die Position des Signifikanten bzw. des Fetisch.³⁷⁵ Die Frau steht somit in der Position des Gegenstandes, der den Mann in sexuelle Erregung versetzt.³⁷⁶ Mit anderen Worten, es liegt in dieser Passage in Anlehnung an Sigrid Weigel das verbreitete, triviale und klischeehafte Deutungs- und Denkmuster - Männlich-Vernunft vs. Weiblichkeit-Liebesbegehren- vor.³⁷⁷

Die Motivik des Spiels und besonders des Schachspiels sind als Kommunikationsmuster zwischen den beiden Partnern zu betrachten und ist kommentierend für ihre Beziehung. Das Schachspiel symbolisiert die

³⁷³ Feuerzangenbowle mit Schnaps oder Likör

³⁷⁴ Bähnen österreichisch und bedeutet rösten. Semmelschnitten bähnen: In Scheiben geschnittene Brötchen rösten.

³⁷⁵ Jacques Lacan (1991): Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«, In Derselbe: Schriften I, Hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga Verlag, S.30. Siehe dazu auch einleitend in Lacans Schriften I [Originalausgabe: „Ecrits“ Paris 1966], wo die Rede von der Distribution der Feminität in dem „Jeux de cartes“, Kartenspiel ist, und wo sie dem König ergeben ist, eine Feminität, die in seinem Schatten besteht. Siehe Jacques Lacan (1991): Schriften I. Hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga Verlag, S.7f.

³⁷⁶ Vgl. Jacques Lacan: Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«, S.30 und 31.

³⁷⁷ Vgl. Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S.27.

Planmäßigkeit, die Norm, das Kalkül und die Ordnung, diese thematisiert selbstreflexiv die patriarchalische Machtstruktur.³⁷⁸

Wenn er keine Lust hat, mit mir Sätze zu bilden, stellt er sein oder mein Schachbrett auf, in seiner oder meiner Wohnung, und zwingt ich zu spielen. (Malina S.45)

Ivan sagt du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nicht in Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil. (Malina S.45)

Die Dame des Schachspiels ist stellvertretend für die Ich-Figur und da die Ich-Figur das Spiel nicht beherrscht, wird sie bewegungsunfähig, ähnlich dem Beziehungsmuster zu Ivan, das sie zum Stillstand bringt. Das Spiel ist anspielend auf das männliche Normensystem, in dem das weibliche Subjekt von seiner Subjektivität enteignet wird. In Anlehnung an Judith Butler, die sich auf Jacques Lacan beruft, wird diese Konstituierung des Subjekts von Normen und Regeln der Echtheit hervorgebracht, die sogenannte symbolische Norm, wobei das Symbolische - das vom „Primat der sexuellen Differenz ausgeht“ und mit der Aufwertung des Männlichen gegenüber des Weiblichen- auf das Ziel der Legitimierung der Beherrschung und Kontrolle des Weiblichen- als das negative Andere- hinausgeht.³⁷⁹

Sogar wird die weibliche Ich-Figur im Text zu Ivans Marionette, der mit ihr tun und lassen kann, was er will, das lässt sich an seiner rekurrenten, aggressiven Aufforderungsweise erfassen.

"Ich will dich sofort hierhaben" (Malina S.73, 74, 75)

"Ich will dich sofort" (Malina S.76)

"Spiel mir etwas vor!" (Malina S.83)

Diese Identifikation mit der Marionette und ihr Objektdasein in der Liebesbeziehung wird von der weiblichen Ich-Figur wie folgt bestätigt: *"Du tust doch was du willst mit mir" (Malina S.84)*

³⁷⁸ Siehe dazu die Einleitung Lacans und seine Lektüre von Alan Poe „der entwendete Brief“ in seinem Werk Schriften I, da das Schachspiel intertextuell ist und einleitend von Lacan erwähnt worden ist. Vgl. Jacques Lacan: Das Seminar über E.A. Poes Poes »Der entwendete Brief«, S.7-60.

³⁷⁹ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S. 184f.

Die Gewaltproblematik wird auch hier mittels dieses Beziehungssystems angesprochen, die sich wiederum auf eine Geschlechterproblematik, die vom weiblichen Willen abstrahiert, bezieht. Ivans Aggressionen entsprechen dem Männerverhalten im Rahmen, der von ihm erwarteten Geschlechterrollenkonformität.

Ivan hebt zum Scherz die Hand, um nach mir zu schlagen, da kommt die Angst wieder, ich sage erstickt: bitte nicht, nicht nach meinen Kopf. (Malina S.76)

Ivan macht eine bedrohliche Bewegung mit der Hand, weil ich etwas Dummes gesagt habe, weil ich etwas nicht heilen lassen will, obwohl es jetzt heilbar wäre. Aber mit Ivan kann ich darüber nicht sprechen, auch nicht, warum ich zusammenfahre, bei jeder brüskten Bewegung, ich kann ja noch immer mit ihm kaum sprechen, ich habe nur keine Angst vor Ivan, obwohl er mir beide Arme auf den Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht. Trotzdem atme ich schneller, und noch schneller fragt er mich: Wer hat dir etwas angetan, wer hat dir solche Dummheiten in den Kopf gesetzt, was ist in deinem Kopf außer diesem dummen Fürchten, ich erschrecke dich nicht, nichts darf dich erschrecken, was bildest du dir ein in deinem Kopf voller Salat und Bohnen und Erbsen. (Malina S.47)

In dem letzten Satz konnotiert Ivan das Denken, den Kopf der weiblichen Ich-Figur mit dem Element der Natur, mit Gemüse, Pflanzen, dem Dickicht, der Wildnis und mit dem Anderen, wobei die Wildnis und Natur für das -aus der patriarchalischen Herrschaftsstruktur- Ausgegrenzte, Weibliche nach der Kategorie des Fremden steht.³⁸⁰

Auch Ivans Schimpfsätze, Beleidigungen und Beschimpfungen stellen eine verbale Aggression dar, mit diesen erniedrigenden Äußerungen übt er eine Art psychische Gewalt auf die weibliche Ich-Figur.

"Ein kleines Luder bist du [...] Ein großes Luder mußt du werden [...] Du bist zu dumm." (Malina S.84)

"Eine Hexe bist du." (Malina S.85)

³⁸⁰ Vgl. Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter, Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, S.118ff.

All diese vorgeführten verbalen Gewaltakten, handgreifliche Bedrohungen weisen darauf hin, dass die Liebesbeziehung der gesellschaftlichen Rollenverteilung Mann-Frau unterworfen ist. In dem Fall ergibt sich die weibliche Ich-Figur dem patriarchalischen-androzentrischen Denk-System, das die absolute Wahrheit bzw. "Die Norm" vertritt.

3.1.1.2 Zur Grammatik der Gewalt in der Ehe in Der Fall Franza

Franza heiratet Leo Jordan, in dem sie schuttsuchend den eigenen Vater sieht, sie geht einen traditionellen Weg und heiratet, um die nicht vorhandene Vater-Figur zu ersetzen:

[...]als er Jordan mit ihr zum erstenmal gesehen hatte und ihm beim Weggehen, nach dem verunglückten ersten Mann-Bruder-Beriechen aufgefallen war, daß der Professor ebenfalls zwei dunkle Warzen im Gesicht hatte, da hatte ihn etwas erschreckt, er war auf die Idee gekommen, daß Franza Schutz suchte, und er konnte sich das nicht vorstellen, weil sie immer sein Schutz gewesen war, daß sie auf der Suche war und etwas suchte, was nicht er war, und daß sie einen Vater geheiratet hatte, so nannte er es auf den kürzesten Nenner gebracht und dann noch Vater-Imago, mit der ersten Vorlesungsweisheit. (DFF S.27)

Für diese Ehe gibt Franza ihr Studium auf und passt sich der wienerischen Lebensart Jordans an. Franza gibt ihre Identität auf und begibt sich in seine Hierarchie, in der die Frau dem Männlichen untergeordnet ist, keinen Willen und keine Stimme hat.

[...] ,ich habe einmal Medizin studiert, ich habe dann aufgehört, ja geheiratet eben, der hippokratische Eid, sagte sie zusammenhanglos. (DFF S.131)

Auch Martin bestätigt Franzas Veränderung und Anpassung, auch Selbstverleugnung, die ihrer regionalen Sprache und Dialektfarbe.

[...]und als schon alles zerrissen war und sie einander nichts mehr zu sagen hatten diese kleine Dame, die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen. (DFF S.27)

Sogar der eigene Bruder Martin bezeichnet den Leo Jordan als die überlegenste Machtinstanz, die über das menschliche Denken herrscht; er verkörpert das böse

und teuflische Prinzip, dem sich die Menschen als einem allmächtigen, väterlich-männlichem Prinzip unterwerfen, und das die abendländische Kultur beherrscht und dabei den zweiten, mütterlich-weiblichen Pol als das Andere ausgrenzt bzw. vernichtet.³⁸¹

"[...] die Jordans dieser Welt, und wie war der Satz gegangen den Franza ihm immer gesagt hatte, die Jordans waren nicht zu besiegen,...]" (DFF S.24)

Mit der Vernichtung des gegenseitigen Pols ist jedoch nicht das wörtliche Töten von einem Menschen gemeint, sondern eher der Prozess einer Ausgrenzung aus der symbolischen Ordnung gemeint.³⁸² Diese haben jedoch trotzdem negative Folgen, die bis zum Tod der Protagonistin reichen.

Franza wird von Jordan gehasst, weil sie genau das Andere des androzentrischen Denksystems repräsentiert: *"Warum bin ich so gehaßt worden? Nein, nicht ich, das andere in mir,...]" (DFF S.71)*

Die Änderung des Namens von *Franza Ranner* zu *Franziska Jordan* weist daraufhin, dass Franza ihren alten Namen auslöscht und damit einen Teil Familiengeschichte aufgibt, um sich dem anderen Denk- und Normensystem ihres Mannes zu unterwerfen, das ihre originäre Identität verwischt. Bachmann übt dabei Kritik an einer Patrilinearität, die die Ursprungsidentität der Frau verwischt und auf Symbole reduziert.

[...],du probierst einen Namen aus, damit du ihn zum erstenmal gleich flüssig schreiben kannst. Dann verläßt du ein Standesamt, ein paar Stunden später fällt eine Wohnungstür hinter dir zu, jemand hebt dich auf, nachdem das Schloß eingeschnappt ist, du lachst mit jemand, als wäre der Welt damit ein wunderbarer Streich gespielt worden mit diesem Türzufallen, dem Namenwechsel, du denkst keinen Augenblick, er könnte dir gespielt worden sein und schon einigen vor dir. Es ist furchtbar, es ist eine Schande, eine Schandgeschichte, die sich zuzutragen beginnt, und du lachst noch und hängst deine Kleider in einen Kasten, wo früher andere hingen[...]" (DFF S.72)

Franza fügt sich in dieses System ein, das sie als vernichtend und zerstörerisch anklagt. Sie vergleicht ihre Ehe mit der Blaubartehe und ihren Ehemann Jordan

³⁸¹ Vgl. Nicole Mansanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.91.

³⁸² Vgl. Jacques Lacan (1991): Encore. Buch XX. Hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin: Quadriga, S.92. [Originalausgabe: Encore. Livre XX, Paris 1975]

mit dem König Blaubart, der kurz nach der Erfahrung von der Schwangerschaft der jeweiligen Ehefrau, sie in einem isolierten Raum im Schloss lockt und sie erst in dem Moment umbringt, wo sie merkt, dass sie Opfer eines Serienmordes ist, der bereits andere Opfer hinter sich hat. Auch Franza erkennt ihr Schicksal mit Jordan, an das rätselhafte ihrer Vorgängerinnen, die ihr das Todesrepertoire aufdecken.

Was andre Mädchen auch wollen, ich muß wohl getrieben gewesen sein, ins letzte Zimmer zu schauen, der Amnadostrieb, die Blaubartehe, auf das letzte Zimmer neugierig, auf geheimnisvolle Weise und zu geheimnisvollen Zwecken getötet zu werden und mich zutodzurätseln an der einzigen Figur, die für mich nicht durchschaubar war. (DFF S.70f)

Die Ehe zwischen Franza und Jordan wird als Geschlechterkrieg bezeichnet, dem ein faschistischer Keim zugrunde liegt und die Privatsphäre nach einem Völkermord heute erobert.

Dann wollte er also das, daß mir zwanzig oder dreißig Jahre Zusammenleben in Trümmer gehen, in solch einem Moment. Das wollte er. Verstehst du. Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten; nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht. (DFF S.74)

Ihre Ehe mit Jordan unterliegt einem krank-machenden Verhaltensmuster. Jordan treibt Franza in den Wahnsinn, er versucht das Andere Franzas, ihre Differenz und Lebendigkeit zu vernichten. Was Ingeborg Bachmann in eins ihrer Interviews bestätigt. In diesen „Todesarten“ spricht sie über andere Krankheiten, unter denen die Kranken selbst nicht leiden, diese sind unsichtbar und nicht nachweisbar, aber berechnet und eine Taktik der Vernichtung.

„Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem angerichtet wird.“³⁸³

Ja, er ist böse, auch wenn man heute nicht böse sein darf, nur krank, aber was ist das für eine Krankheit, unter der die anderen leiden und der Kranke nicht. Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist. Wie furchtbar hat [er] mich gequält, aber nicht spontan, oder nur selten, nein, mit

³⁸³ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S. 110.

Überlegung, alles war berechnet, Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?
(DFF S.74)

Die Aggression Jordans, die dem Männerverhalten im Patriarchat entspricht- da die Gewalt dem Männlichen zugerechnet ist- hinterlassen bei Franza massive Schäden. Franza wird von ihm vergewaltigt, missbraucht, missachtet, erwürgt und zur Abtreibung gezwungen, sodass sie keine Eigenbestimmung über ihren Körper verfügt. Diese verbalen, sublimen, physischen Aggressionen gestalten das Innenleben der Beiden. Das Verbrechen, das Jordan an Franza ausübt ist jedoch im Rahmen des Erlaubten, weil ehelich und es sehr sublim begangen wird, den Jordan hat Franza mit dem *"Folterwerkzeug der Intelligenz"* (DFF S.74) gequält. Das Leben mit Jordan wurde ihr zum Verhängnis, das sie mit dem langsamen Tod vergleicht, der von Foucault als *"durch kalkulierte Unterbrechungen verzögert und durch sukzessive Attacken vervielfältigt"*³⁸⁴, angenommen wird. Im Gegenzug bevorzugt Franza den „Tod, der nur einen Augenblick dauert“³⁸⁵ und wirft sich „halbwüchsige“ Denkprozesse und „Unvorsicht“ vor.

Ich hing mich mit meinen halbwüchsigen Gedanken, mit meinem Überschwang, an seine Gedankenleitung, unvorsichtig, ich hätte mich auch an eine Starkstromleitung werfen können, das wäre rascher und glimpflicher verlaufen, ein elektrischer Unfall, Totalschaden mit Verbrennungen, es wäre nicht schlimmer gewesen. (DFF S.70)

An ihrer Vergewaltigung in Wien wird sie durch die wiederholte Vergewaltigung von einem Weißen in Gizeh (Ägypten) erinnert. Diese geographische Verschiebung dient auch dem generalisierten Gewaltprozess, von Weißen an Frauen. Franza durchgeht die Grammatik wiederholter individueller wie genozidaler Gewalt. Es werden hier „soziale Gebilde“, die Ehe und einzelne Orte des Traumas historisch textuiert, die grenzüberschreitend den „Weißen“ mit Gewalttaten verbinden.³⁸⁶

[...]er wollte mich nur erschrecken, und in Wien, er auch, er wollte mich nur erschrecken, immer erschrecken, ich bin zu gut erschrocken, schon damals, sie brauchen es, sie machte die Zeitschriften und Nachschlagewerke in Wien auf

³⁸⁴ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S. 19f.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S. 277ff.

und ging an der Bibliothek entlang und blätterte in den Büchern, sie zog sich an der Bibliothek hoch, mit der letzten Kraft, Exhibitionismus, Satyriasis, damals hätte sie schon nachsehen und denken sollen, sie war aber nur an der Bibliothek kleben geblieben mit abgewendetem Kopf und hatte zu ihm gesagt, nein. Nein. Laß mich aus dem Zimmer gehen, und er hatte sie, als sie sich lösen wollte, wieder an die Bibliothek mit den harten Kanten gestoßen und das getan, nicht um diese Franziska zu umarmen, sie, die dort in Wien seine Frau war, wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem daß es darum gegangen war, sie zu erschrecken, tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden. Er muß ja krank sein, ich bin nur davon krank geworden. (DFF S.141)

Die „Wiederholung“ wird sowohl von Lacan, der sich auf Freud bezieht, wie auch von Judith Butler als Rhetorik des Traums gezählt.³⁸⁷

Die „Wiederholung“ bezieht sich hier auf die forcierte Wiederholung und Nachahmung der legitimierenden Normen der Echtheit, die die phantasmatische Konstituierung eines Subjekts produzieren, von denen das Subjekt selbst erniedrigt wird. Wobei das „Ermordetwerden“ für den Mord, der von einem Symbolischen ausgeführt wird, im Falle, dass man sich nicht dem Symbolischen ergibt. Siehe Franza, die sich den Kopf gegen die Steinquader in Gizah schlägt³⁸⁸, die Steinquader in **DFF** und die Wand in **Malina** sind repräsentativ und beziehen sich auf die Symbolische Ordnung, gegen die sich beide weiblichen Protagonistinnen- sowohl Franza als auch die weibliche Ich-Figur- wehren.³⁸⁹ Die Motivik der Wiederholung taucht in beiden Werken Bachmanns **Malina** und **DFF** auf und ist doppeldeutig zu konzederen, denn es steht sowohl für die Legitimierung als auch Entlegitimierung der Echtheit dieser Normen.³⁹⁰

Jordan diagnostiziert Franza als verrückt, er verschreibt ihr Psychopharmaka um sie abhängig, sprachlos und wehrlos zu machen, denn er will die Kontrolle über ihren Körper. Bachmann denunziert die Psychopharmaka, die die Heilung als Grund hat und doch die Zerstörung zum Ziel hat. Foucault gehört denjenigen

³⁸⁷ Vgl. Ebd. S.278.

³⁸⁸ Siehe S. 145, 167 und 305 dieser Arbeit.

³⁸⁹ Die Symbolik der Mauer ist doppeldeutig und ambivalent, es steht für die zerstörerische und normative Kraft und zugleich ist die Mauer als phantasmatischer Ort der Rettung und Befreiung der weiblichen unterdrückten Subjekte zu betrachten. Siehe dazu: Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, S.259f.

³⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 184f

Diskursanalytikern, der aus dieser Frage einen Kern der Entmachtung und Domination machte.

Was hätte ich sagen können. Mein Mann, verzeih diesen lächerlichen Ausdruck, dem nichts entspricht, ermordet mich. Ich werde ermordet, helf mir. Das hätte ich sagen müssen, aber stell dir vor, in dieser Gesellschaft, wenn einer kommt und sagt: ich werde ermordet. Bitte wie und von wem und warum, bitte Angaben, Beweise. Ich hatte keine Beweise, ich war dem Klerus ausgeliefert, denn ich hatte nicht die sprichwörtliche Angst, sondern die andere, die man niederwürgen kann mit den Psychopharmaka und den Spritzen und dem Stilliegen und die man steigern konnte mit der Angst vor der Angst. (DFF S.77)

Mit der Szene auf dem Schiff, wo die weiße Farbe, die überall und auf dem Boden der Schiffskabine zu sehen war, erinnerte sich Franza an den Operationssaal und an ihre ihr aufgezwungene Abtreibung. Diese weiße Farbe hat bei Franza verdrängte und unbearbeitete Momente der Abtreibung aufgerufen, wo Franza auf Boden knien musste und den Chirurgen um den Fötus bittet, den sie in einem Einmachglas einlegen möchte, um es als Andenken an ihr ungeborenes Kind aber auch an Jordans grausame Taten zu behalten bzw. zu bewahren.

[...], wo sie nie realisierte, daß sie auf einem anständigen Schiff war, sondern sie fuhr mit ganz Wien, das schlingerte, mit ihrem endlosen Lamento, und schlug an die Kabinentür, als müsse sie heraus aus Wien, aus ihrer Wohnung, oder heraus aus einem Operationssaal und noch einmal verhandelte sie mit dem Chirurgen, einem schon sterilisierten, schneeweißen Chirurgen und warf sich vor ihm auf die Knie, bettelte darum, ihr nachher diesen Fötus zu geben, ihn mit nach Hietzing nehmen zu dürfen in einem Einsiedeglas, und dieses Einsiedeglas wollte Martin noch immer nicht in den Kopf, daß sie noch ein Einsiedeglas gekauft hatte in einem Badener Haushaltsgeschäft, er wußte schon kaum mehr, was das war, früher in Galicien waren immer Fleisch und Obst in Einsiedegläsern im Keller gestanden, aber dieses Einsiedeglas, in das sie Spiritus füllen wollte, und dann nach Hietzing, wenn schon mit keinem Kind, dann mit einem Fleischfetzen zurückkommen zu dem Fossil, ihm den hinzustellen, damit er das ansehen konnte bis ans Ende seiner Tage. (DFF S.90f)

3.1.1.3 Sprach- und Körper- „Exploration“ als Entidentifizierungsprozesse in Der Fall Franza

Jordan hat Franza zu seinem Fall gemacht, sie steht unter seiner Beobachtung und wird somit zum Objekt seiner Untersuchung genauer seiner Experimente. Franzas Erleben wird schriftlich fixiert und somit ist sie in sein System als Versuchskaninchen eingefangen. Franza findet sich in seine analytische ordnende Sprache eingeordnet. Jordan lässt Franza keinen Freiraum, den er behält sie immer in seinem Blickfeld. Jordans Schrifteintragungen werden aus der Perspektive Franzas mit einem „Käfig“, Gefangenschaft, auch einer Verfolgung assoziiert.

Wie habe ich mich benommen, wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt, und wenn ich die Stäbe hätte durchrennen können mit meinem Schädel, wäre ich noch im Käfig gewesen, in dem Käfig seiner Notizen, die mich verfolgten, die mir vorausgingen. (DFF S.77f)

Franza wurde zum Objekt psychoanalytischer „Explorationen“. Diese letzten zielten daraufhin, durch eine Sprachkontrolle, hegemoniale Beherrschung nicht nur Franza einzuschüchtern, aus der Ordnung der Zeichen und Symbole zu treiben, sondern dieses Spiel zu führen, bis es zu einer „säuberlich“ sterilisierten Entidentifizierung kommt.

Bei einer der Explorationen, die Jordan mit ihr anstellte[...]Jordan, der ohne Interpretation keinen Satz durchgehen ließ, unterbrach sie, das ist allerdings interessant, was du da sagst, englische Küsse, das ist eine „Fehlleistung“³⁹¹, denn du wirst gemeint haben angelische, und sie sagte heftig, nein, aber nein, und er sagte, unterbrich mich bitte nicht immer, und er studierte das kleine Problem und analysierte ihre Küsse, von der sprachlichen Seite her und dann von der Erlebnisseite, und Frieden und Sire fielen nun endgültig unter den Tisch, unbrauchbar. Franza ließ sich, angestrengt zuhörend, analysieren und unterbrach ihn nicht mehr, bis sie ihre englischen Küsse gewogen, zerlegt und pulverisiert, eingeteilt und untergebracht wußte, sie waren nun säuberlich und sterilisiert an den richtigen Platz in ihrem Leben und mit dem richtigen Stellenwert gekommen. (DFF S.53)

Die Sprachlosigkeit der Figur Franza, die hier vorgeführt wird, steht für den Ausschluss Franzas Stimme und somit der Stimme des Weiblichen aus der Sprache. Jordan, der wortgewaltige Ehemann, macht mit seinem Norm- und

³⁹¹ Ist ein intertextueller Ort psychoanalytischer Konzepte in Bachmanns Werke. Siehe Sigmund Freud (1969): Die Fehlleistungen. In: Derselbe: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 7-76.

Dressurcharakter durch Wiederholungen, was zugleich der Rhetorik eines Traums entspricht, Franza zu seinem Fall. Er exploitiert jede Gestik, jedes Wort, er verbietet ihr zu sprechen und schließt sie somit aus der Sprache -als System- aus. Auch nach der Trennung Franzas von Jordan hat Franza weiter mit Artikulationsproblemen und Aphasie zu kämpfen, diese sind als Nachfolgen und Schaden der psychoanalytischen Exploration Jordans zu betrachten. Neben der Sprachstörung- da sie nicht in sinnlichen, verständlichen Sätzen sprechen kann- verliert sie noch die Kontrolle über ihren Körper.

Die Hauptsache ist, daß du gekommen bist, weißt du - sie stotterte, er hatte nicht mehr recht verstanden, was sie zuletzt gesagt hatte, nur daß sie noch immer etwas zu sagen versuchte und nicht reden konnte.[...] Ich - sie kam wieder nicht weiter, und sie weinte nicht nur, es war noch etwas andres, das von dem Weinen nur die Tränen hatte, sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn,[...] (DFF S.28)

Der Signifikant Jordan steht zum einen, topographisch, geographisch für einen Grenzfluss im Nahen Osten und bildet die Grenze des Landes Israel zu den anderen Völkern und zum anderen, für einen Fluss des Todes, so bedeutet die Redensart " Über den Jordan gehen" den Geist aufgeben bzw. sterben. Hinsichtlich dieser Erklärung ist wie bereits oben schon erwähnt die Figur Jordan repräsentierend und thematisierend für das patriarchalische Ordnungssystem, dessen Überwindung bei Franza fatale und zerstörerische Nachfolgen hinterlässt. So ist der Name Jordan referierend auf die Machtstruktur, die in der Ehe nicht durchbrochen werden kann, der Franza zum Opfer fällt und das Leben kostet.

3.1.2 Die duale Opposition zwischen Ratio und Emotion, eine Poetik der Exklusion

Die duale Trennung von Ratio und Emotion im abendländischen Denken fällt in beiden Werken der Zuordnung in männlich und weiblich in der freudschen Psychoanalyse zusammen.³⁹²Wobei der Täter das männliche Prinzip ist, das für Ratio und Macht steht und das Opfer das weibliche Prinzip ist, welches

³⁹² Vgl. Nicole Masanek: Männliches und Weibliches Schreiben, S.18.

Emotionalität und Empathie verkörpert. So liegt all diesen vorgeführten Diskursen die Dualität zwischen Ratio und Emotion zugrunde. Es ist gleichgültig, ob man das Modell von Vater-Tochter, Mann und Frau, von Mutter und Sohn, Schwester und Bruder nimmt- in jedem Fall ist allein der männliche Pol, derjenige, der auf Kosten des ausgeschlossenen Weiblichen überleben wird.

393

Im Werk **Malina** tritt die weibliche Ich-Figur in einer Beziehung mit drei männlichen Figuren: "Ivan", "dem Vater" und "Malina"; für sie verkörpert diese weibliche Ich-Figur das Andere, das Gegenbild, die Emotion, Irrationalität und das Negative. Im Vergleich zu diesen männlichen Figuren, die über ein Reflexionsvermögen und analytisches Denken verfügen, reagiert die weibliche Ich-Figur emotional, mit Weinen, Schluchzen, Zittern; sie spricht nicht in klaren und sinnvollen Sätzen und befindet sich in einem hysterischen Wahnzustand, dem zufolge ist sie ganz aus dem abendländischen Denksystem bzw. ganz aus der Ordnung ausgegrenzt und ausgeschlossen.³⁹⁴

3.1.2.1 Ivan, der Liebhaber und die weibliche Ich-Figur

Die weibliche Ich-Figur ersucht- als eine die an einer Krankheit und unter Sprach- und Erinnerungsstörungen leidet- bei Ivan, dem Stellvertreter für die Norm und Ratio, die Heilung; als Heilmittel sollte er bei ihr die Konsonanten wieder festmachen.

Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder festzumachen und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen und so werde ich kein Jota von ihm abweichen, ich werde unsre identische, hellklingenden Anfangsbuchstaben, mit denen wir unsre kleinen Zettel unterzeichnen, aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben, und nach der Vereinigung unserer Namen könnten wir vorsichtig anfangen, mit den ersten Worten dieser Welt wieder die Ehre zu erweisen. (Malina S.21)

³⁹³ Vgl. Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, S.86.

³⁹⁴ Siehe dazu das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ S.173-235 in Malina.

Ivan -mit der Aufklärung zu assoziieren- soll wieder Helligkeit in ihr dunkles Leben, bzw. Klarheit in ihrer Sichtweise, ihrem Sehen bringen:

[...]muß Ivan erst die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinahe nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein liches darüber[...] (Malina S.31f)

Weiter werden die Dummheit, Ungebildetheit, Unwissenheit und Verständnislosigkeit der weiblichen Ich-Figur mehrmals seitens Ivan bestätigt.

"[...] er mir sogar die Hand auf den Mund legt, wenn ich etwas Unbedachtes sagen will,[...]" (Malina S.33)

Wie schon erwähnt ist das Schachspiel, das an Normen und Regelungen gebunden ist, referierend auf das patriarchalische Ordnungssystem, das sich auf die Ratio und Vernunft stützt. Die Dame der weiblichen Ich-Figur wird jedoch immobil, da sie ohne Plan spielt. Mit "ohne Plan" ist gemeint, dass die weibliche Ich-Figur, bzw. Frauen im Allgemeinen chaotisch, unüberlegt, unsystematisch, gedankenlos und ohne Sinn und Verstand handeln, da sie sich nicht der Vernunft, dem System und den Taktiken, den „Plänen“ bedienen.

Ivan sagt du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nicht ins Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil. (Malina S.45)

Ivan ist für die Zensur stellvertretend, da er ihr gegebenenfalls auch die Sprache verbietet, wenn es nicht der Norm bzw. dem Katalog der Vernunft passt, um im System und in der Ordnung zu bleiben.

"Ich lasse es dich nicht sagen

Siehst du

Damit du im Spiel bleiben mußt

ich will aber kein Spiel

Es geht aber nicht ohne Spiel" (Malina S.84)

Er setzt die weibliche Ich-Figur mit dem Element der Natur und den Pflanzen in Verbindung, die sich auf die Dummheit, auf eine Entwicklungsunfähigkeit der weiblichen Ich-Figur beziehen, da Ivan ihr Denken, ihren Kopf mit Gemüse,

mit der Wildnis, mit dem Dickicht, und mit dem Anderen konnotiert.³⁹⁵ Implizit wird auf das Gegensatzpaar Natur Vs. Kultur angespielt. Implizit wird auf das Gegensatzpaar Natur vs. Kultur angespielt.

"Nein, du kapiert ja nichts. Was hast du denn jetzt wieder in deinem Kopf, Kraut, Karfiol³⁹⁶, Salatblätter, lauter Gemüse." (Malina S.45)

[...]wer hat dir solche Dummheiten in den Kopf gesetzt, was ist in deinem Kopf außer diesem dummen Fürchten, ich erschrecke dich nicht, nichts darf dich erschrecken, was bildest du dir ein in deinem Kopf voller Salat und Bohnen." (Malina S.47)

Ivan reduziert die Ängste der Ich-Figur auf Einbildungen. Er setzt die weibliche Ich-Figur in der Position des Gegenstandes, der den Mann in sexuelle Erregung versetzt und verführt; er reduziert sie auf ein Fetisch bzw. auf ein Objekt, das seine sexuelle Reize auslöst, indem Fall wird das Weibliche klischeehaft mit dem sexuellen Liebesbegehren verbunden. Das Schachspiel verschiebt Ivan auf das Körperspiel eines unpersönlichen Subjekts „man“.

Ah, und jetzt will mich das kopflose, leerköpfige Fräulein ablenken, aber das kenne ich schon, das Kleid verrutscht an der Schulter, aber da sehe ich nicht hin, denk an deinen Läufer, die Beine zeigt man auch schon seit einer halben Stunde bis über die Knie, doch das nützt dir jetzt gar nichts, und das also nennst du Schachspiele, mein Fräulein, mit mir spielt man aber so nicht [...] (Malina S.45)

Ivan lässt sich auf diese irrationale Verführung nicht ein, er verlässt sich weiter auf seine Vernunft und seinen Verstand.

Statt der Ich-Figur zu helfen, entpuppt sich Ivan als Krankheit selbst, so wird die utopische Erwartung der Ich-Figur der Heilung nicht erfüllt, eher kommt es zur Enttäuschung und zum Utopie-Verlust, so übernimmt die weibliche Ich-Figur eine bewusste Abwehrstellung ein. Sie lernt sich mit „Gleichmut“, „Indifferenz“ und Furchtlosigkeit zu bewaffnen, um Widerstand zu leisten.

Langsam werden wir unsere Nachbarn infizieren, einen nach dem anderen mit dem Virus, von dem ich schon weiß, wie man ihn nennen dürfte, und wenn

³⁹⁵ Die Natur und die Wildnis sind anspielend auf den Wahnsinn, der als Art Widerstand der Frau, der Ausgegrenzten gegen eine patriarchalische Herrschaftsstruktur und Kultur gilt.

³⁹⁶ Österreichisch und bedeutet Blumenkohl

daraus eine Epidemie entstünde[...]Aber ich weiß auch, wie schwer es ist, ihn zu bekommen, wie lange man warten muß, bis man reif ist für diese Ansteckung, und wie schwer und schon ganz hoffnungslos war es für mich, ehe es geschah! [...] ich habe mir Abwehrstoffe angesammelt als ein Mensch braucht, um immun zu sein, Mißtrauen, Gleichmut, Furchtlosigkeit nach zu großen Fürchten, und ich weiß nicht, wie Ivan dagegen angegangen ist, gegen soviel Widerstand [...] (**Malina** S.34f)

Was die Ich-Figur nochmals im dritten Kapitel von *letzten Dingen* bestätigt:

Die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, obendrein ganz einzigartig krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. (**Malina** S. 269)

Es ist auch daraufhin zu weisen, dass im ganzen Werk **Malina** die weibliche Ich-Figur ausführlich ihre emotionalen Zustände beschreibt, es handelt sich um eine Introspektion, wobei das Verhalten der weiblichen Ich-Figur und ihre gesammelten Abwehrstoffe als autonomes Abwehrverhalten gegen die ihr männlich projizierte Imago einer passiven Frau zu betrachten sind.

3.1.2.2 Die Vater-Figur als Repräsentant der Ratio

Der Geschlechter-Diskurs wird in dieser Vater/Tochter Beziehung artikuliert, die der Dualität Ratio/Emotion unterliegt, wobei die Vater-Figur mit dem Gesetz als Pendant der Ratio und der patriarchalischen Machtstruktur zusammenfällt und ihr zu konzedieren ist. Die Vater-Figur übt unterschiedliche Berufe aus- er tritt z.B. als "Sonntagsprediger" (**Malina** S. 189), als "Dozent" (**Malina** S. 230), als Architekt (**Malina** S.117), als „Couturier“ (**Malina** S.208) und als „Regisseur“ (**Malina** S.158) hervor- dabei drängt er die weibliche Ich-Figur in Rollen auf, oder gar durch Verbot und Zensur ihr den Zugang zum Wissen verweigert und ihr die Sprache unterschlägt. Statt der weiblichen Ich-Figur eine kulturelle Arbeit zu zuordnen, ordnet er ihr die Beschäftigung mit Grünpflanzen an, so tilgt er ihre Präsenz und Subjektivität - als Repräsentant der institutionellen Macht- aus der kulturellen Institution.

Mein Vater hat mich in ein hohes Haus gebracht, auch ein Garten ist oben, er läßt mich darin Blumen und kleine Bäume pflanzen, zum Zeitvertreib [...]denn er hat mir den Garten zugeteilt [...] (Malina S.200)

Des Weiteren ist die Szene mit der Bücherzerstörung von Wichtigkeit, indem die Vaterfigur die Männer auffordert die Bücher der Ich-Figur zu zerstören, diese lässt die Vater Figur als Despoten im Kulturbetrieb hervortreten, der das Intellekt der weiblichen Ich-Figur abzwängt und abstreitet. Mit dieser Gestik nutzt die Vater-Figur gegenüber der weiblichen Ich-Figur seine Machtposition aus und verbietet ihr den Zugang zum Wissen. Auch liegt in der Bücherverbrennung und dem „damals“ eine Anspielung auf die Bücherverbrennung unter der faschistischen Herrschaft.³⁹⁷

Er sagt: Bleib nur, bleib, und schau zu! Ich verstehe nun nichts mehr, aber weiß, daß Anlaß zur Furcht ist, und dann ist die Befürchtung noch nicht das schlimmste gewesen, denn mein 20 Vater ordnet an, daß meine Büchergestelle abgerissen werden sollen, ja, er sagt abreißen, und ich will mich vor die Bücher stellen, aber die Männer stellen sich grinsend davor, ich werfe mich vor ihnen auf den Boden und sage: Nur meine Bücher laßt in Ruhe, nur diese Bücher, macht mit mir, was ihr wollt, mach, was du willst, so wirf mich doch aus dem Fenster, so versuch es doch noch einmal, wie damals! (Malina S.182)

Der weiblichen Ich-Figur wurde das Lesen von Büchern verboten, und somit wird sie von der Welt des Wissens, der Vernunft und Ratio ausgeprägt und ausgetrieben, da sie nur dem Männlichen zugeordnet ist. Den Bücherverlust assoziiert Bachmann hier mit dem Verlust, einer offenen Tür auf das Leben und Lebendige.

Beim Hören von Schritten hinter dir wärest du beinahe umgekommen. Wenn du ein Buch gelesen hast, schien plötzlich die Tür aufzugehen, und du hast es in Todesangst fallen gelassen, weil ich keine Bücher mehr lesen durfte. (Malina S.298)

Die Institutionelle Macht des Vaters zeigt sich darin, dass der Vater über die Schrift bzw. den Logos, das Lesen und die Schreiben verfügt, indem die weibliche Ich-Figur ihn um Erlaubnis bittet Briefe zu schreiben. Auch hier entpuppt sich die Vater-Figur als Repräsentant der symbolischen Ordnung, dem

³⁹⁷ Siehe Pogromnacht auch Kristallnacht. Am 9. und 10. November 1938 lösten die Nationalsozialisten eine Serie von Pogromen gegen die jüdische Bevölkerung aus. In: Holocaust -Enzyklopädie: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/de/article/kristallnacht>. Zugang: 12.04.2021.

die Vernunft und Ratio zugesprochen werden, und der die eigene Tochter aus dieser Ordnung der Offenheit und Helligkeit austreibt.

Ich setze mich nicht mehr zur Wehr, frage nur, ob ich Briefe schreiben darf, nach Hause, er sagt, das werde man noch sehen, es sei nicht günstig für mich.[...] Ich fahre zusammen und lasse den Kugelschreiber fallen, denn mein Vater steht in der Tür, längst hat er das erraten, er sucht alle Briefe, er nimmt einen aus dem Papierkorb heraus und schreit: Mach den Mund auf! Was soll das heißen! Den Mund auf, sag ich! Er schreit stundenlang und hört nicht auf, er läßt mich nicht sprechen. (Malina S.200)

In einer ähnlichen Passage bittet die weibliche Ich-Figur, als Gefängnisinsassin, um Stift und Papier mit der Absicht zu schreiben, diese werden ihr nicht zur Verfügung gestellt, da der Vater aufgrund von seinen Beziehungen dafür gesorgt hat, dass man auf ihren Wunsch nicht eingehen sollte. Die Vater-Figur nutzt seine despotische Macht aus, verleumdet nicht nur die weibliche Ich-Figur als gefährlich, sondern auch den Tochter-Status, und verweigert ihr das Schreiben. So schließt der Vater sie aus der symbolischen Ordnung und der Welt der Zeichen aus, bzw. aus der Autorschaft und der Institution der Literatur. An diesen Passagen sind konkret Prozesse eines Ausschlusses der Weiblichkeit aus der Schrift, der symbolischen Ordnung der Sprache, so wie dies von der Psychoanalyse Lacans behandelt und ausgeführt wurde.³⁹⁸ Bachmanns Benutzung des psychoanalytischen Katalogs weiblichen Ausschluss ist prägnant und dominant.

[...]und zuletzt stellt sich heraus, daß, Schreiben für mich nicht zugelassen ist. Ich bekomme jetzt zwar eine Einzelzelle, wie ich es mir gewünscht habe im geheimen, man schiebt auch einen Blechnapf mit Wasser herein, und obwohl es zu schmutzig und finster ist in der Zelle, denke ich nur an das Buch, ich bitte um Papier, ich trommle an die Tür, um Papier, weil ich etwas schreiben muß.[...] ich protestiere und wehre mich gegen die Haft, während ich sagen will, daß mir die Haft nichts ausmacht, aber ich möchte ein paar Blätter Papier und einen Stift zum 2o Schreiben. Ein Wärter reißt die Tür auf und sagt: Daraus wird nichts, Sie dürfen an Ihren Vater nicht schreiben! Er schlägt die Tür zu und mir die Tür gegen den Kopf, obwohl ich schon schreie: Doch nicht an meinen Vater, ich verspreche es, nicht an meinen Vater! Mein Vater hat für die Justiz verbreiten lassen, daß ich gefährlich sei, weil ich wieder schreiben wolle an ihn. (Malina S.228)

³⁹⁸Vgl. Jacques, Lacan (1991): Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«, S. 30f.

Dass die Vater-Figur die weibliche Ich-Figur ganz aus der Schrift und der Sprache getilgt hat, zeigt sich in der Opernszene, wo die Ich-Figur keinen Text für die ihr zugesprochene Hauptrolle findet. Stattdessen wird der ihr zugesprochene Text einem anderen Mann gegeben. Bachmann umschreibt an der Opernthematik und -geschichte, wie die weibliche Präsenz nur äußerlich repräsentiert ist. Eine Stimme bekommt sie nicht.

Aber die Journalisten schreiben etwas ganz anderes auf, und ich habe keine Zeit mehr, zu schreien und ihnen die Zettel zu zerreißen, denn es ist die letzte Minute vor dem 1o Auftritt, und ich laufe, verzweifelt und schreiend, durch das ganze Opernhaus. Nirgends ist ein Textbuch zu bekommen, und ich weiß kaum zwei Einsätze, es ist nicht meine Rolle.[...] ein junger Mann singt sicher und laut und manchmal berät er sich rasch und heimlich mit mir, ich begreife, daß in dem Duett sowieso nur seine Stimme zu hören ist, weil mein Vater nur für ihn die Stimme geschrieben hat und nichts natürlich für mich, weil ich keine Ausbildung habe und nur gezeigt werden soll.(Malina S.187)

In diesem Zusammenhang wird die Frau bzw. das Weibliche zum Objekt, Signifikanten und mit dem Fetisch gleichgesetzt, da sie, wie nach Lacans Psychoanalyse, nicht das hat, "was der Mann besitzt-den Penis-, und sie damit eine andere ist"³⁹⁹. Ihre Aufgabe besteht darin, mit ihrem Aussehen für sexuelle Erregung, Begehren und Aufsehen zu sorgen. Die Frau ist auf ihren Körper und Reize reduziert, ihr steht der dekorative Part zu, wobei dem Männlichen das Wissen, die Vernunft und die Stimme verliehen werden, da laut Lacan das männlich Symbolische, als bedeutsamste Ordnung, das Register der Wahrheit repräsentiert.⁴⁰⁰

Auch die Friedhofs-Traumszene zeigt, durch die Anonymität der ermordeten Töchter, deren Namen auf den Grabsteinen nicht leserlich sind, dass der weibliche Namen bis in den Tod keinen Platz hat, weder in der symbolischen Ordnung, noch auf einem Grabstein - das Weibliche soll bis in den Tod spurlos bleiben. Sogar die Natur scheint diese Gräber von Frauen unsichtbar zu machen und mit Dunst umzugeben.

³⁹⁹ Vgl. Ebd. S.30

⁴⁰⁰ Vgl. Jacques, Lacan (1991): Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«, S.18.

Und den See, der nicht zu sehen ist, säumen die vielen Friedhöfe. Keine Kreuze stehen darauf, aber über jedem Grab wölkt es sich stark und finster; die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen. (Malina S.173)

All diese vorgeführten Szenen weisen darauf hin, dass das Weibliche, als das Andere, Wahnsinnige, Emotionale -in dem männlichen Wert- und Normensystem- ausgegrenzt ist und somit keinen Zugang in die symbolische Ordnung der Sprache aber auch eines kollektiven Gedächtnisses, auch nach dem Tod findet; stattdessen wird es in den Schatten gedrängt und dem Männlichen, dem Träger der Vernunft die Alleinherrschaft überlassen. Das betrifft auch die weibliche Autorschaft, die in der Literatur - und Kulturgeschichte als männliche Institution, keine Anerkennung bekommt, "weil es für die Frau bzw. für das weibliche Geschlecht im Symbolischen keine Entsprechung gibt."⁴⁰¹ Ihr wird jegliche Verschiebung in die Welt der Zeichen und Spurensicherung, der Dauer verweigert.

Besteht man jedoch trotzdem auf die Schrift und die Sprache und die Vernunft, so muss man als Frau laut Christa Wolf den Selbstvernichtungswunsch kennenlernen.⁴⁰² Als Beispiel gilt die Operszene, wo sich die weibliche Ich-Figur selber um einen Text aus einer anderen Oper kümmerte, um ihre Rolle, vor allem ihre Stimme, weiter aufzuführen. Als Resultat dieses Widerstands, hat sie sich das Genick gebrochen, was auf die Verstümmelung und den Tod der Ich-Figur andeutet. (Vgl. Malina S.187f)

Der Widerstand der weiblichen Ich-Figur gegenüber dieser Zensurmaßnahmen und Ausschlussmechanismen bleibt weiter bestehen, indem sie in unterschiedlichen Sprachen das Wort "Nein" entgegenruft, damit steht sie auf einer universalen Ebene und ist stellvertretend für alle Frauen dieser Welt. Die Negation als Protest verschafft sich in Bachmanns Ausdrücklichkeit durch das wiederholte „Nein“ einen grenzüberschreitenden, programmatischen Platz.

Ich kann ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater und über die Marmormauer muß, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in

⁴⁰¹ Nicole Masanek (2005): Männliches und Weibliches Schreiben, S.32.

⁴⁰² Vgl. Christa Wolf (2008): Voraussetzung einer Erzählung: Cassandra, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.203.

vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Nem! Nem! Nein! Denn auch in unserer Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache. (Malina S.175f)

Aber damit die Ich-Figur mit dem Schreien aufhört, greift der Vater zu körperlicher Gewalt zu, indem er ihr das Sehen und das Sprechen nimmt, denn durch die Zerstörung der Artikulationsorgane, erteilt er ihr nicht nur Sprechverbot auch durch das Stechen ins Auge wird ihr das Sehen gewaltig zurückgenommen. Diese Behinderung des Körpers und seiner Sinne sichert radikale Absenz weiblicher Wahrnehmung, Präsenz und Zeugenschaft.

Mit dieser Szene betont Bachmann die Gewalttätigkeit eines abendländischen, dualistischen, und phallozentrischen Denkmodells und kritisiert dieses männliche Ordnungssystem, der Domination und Beherrschung, der in Anlehnung an Judith Butlers Meinung den Frauen ihre Andersheit und Differenz nicht zugesteht, stattdessen werden sie in den Schatten gedrängt, aus der Geschichte ausgetrieben, um ihren Platz dem Männlichen zu überlassen.⁴⁰³

Auch die weibliche Ich-Figur äußert sich expliziert zur Schrift, die ihr verweigert wird, indem sie mit grenzüberschreitenden und paradigmatisch-wirkenden „Wer-Fragen“ fragt. Diesen Ausschluss verbindet Bachmann mit kolonialen und rassistischen Ausschlussmechanismen.⁴⁰⁴ Bachmanns Stimme schimmert hinter diesen „Wer-Fragen“ durch und erweitert erzähltechnisch ihre Kritik an ihrer Kultur, ihr Unbehagen daran auf andere, ihre Zeit prägende internationale Praktiken der Kolonialisierung und deren Verschiebung auf ein weibliches Dasein, bzw. Nicht-Dasein.

Wer hat die Schrift erfunden? Was ist die Schrift? Ist sie ein Eigentum? Wer hat die Enteignung zuerst gefordert? 'Allons- so nous a l'Esprit '? Sind wir von minderer Rasse? Sollen wir uns in die Politik mischen, nichts mehr tun und brutal sein? Sind wir verwünscht? Gehen wir nach unten? (Malina S.127)

Die Ausgrenzungsverhältnisse und Räume heterotopischer Exklusion des Weiblichen Subjekts – wie aus dem Schreiben- kehrt Bachmann in Orte

⁴⁰³ Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S.32. Auch spielt dieser Titel auf Sigmund Freuds Werk: „Das Unbehagen in der Kultur“.

⁴⁰⁴ Bekannt ist, dass Kolonialmächte die Einheimischen nicht nur aus ihrem Grund und Boden, sondern aus der Bildung gejagt haben.

phantasmatischer Transgression, in Zwischenräume der Resistenz um, aber vor allem der Umdeutung in eine weibliche Präsenz. In ihren beiden Werken, vor allem in *Malina*, fordert sie Dritträume und Zwischenorte imaginärer und imaginierten figurativer Konstellationen, bzw. einer Dreierkonstellation und Verdoppelung der Ich-Figur als Ivan und Malina, die zugleich die Funktion politischer, sozialer Weigerung und Absage von dominanten Herrschaftsverhältnissen übernehmen. Auf dieser Bühne eines selbstbezogenen Imaginären führt sie einen Prozess gegen Praktiken und Systeme patriarchaler Machtverschiebungen und von Unterdrückungsstrategien, die die weibliche Identitätsgestaltung manipulieren und das Subjekt allmählich vom eigenen Willen enteignen. In *Malina* erweist sich die dreier Figuren-Konstellations als Bühne einer Ego-Pluralität, wo die Ich-Figur Ivan und Malina die Spaltung und Analyse aufführen.

Aufgrund des Schrift- und Sprachverbots, die der weiblichen Ich-Figur zugeteilt werden, fühlt sie sich ausgeplündert, kolonisiert und identifiziert sich mit den Kolonisierten, denn die Ausgrenzungsmechanismen seitens dieser patriarchalen Ordnung zum anderen Geschlecht, werden von ihr für rassistisch gewertet. So wird in dieser Hinsicht die lineare Analogiestruktur und Verschiebung zwischen den imperialistischen, kolonialistischen, institutionellen und patriarchalen Diskursen aufgezeigt, deren Macht auf der Praxis von Gewalt und Ausschluss gründet.

In der folgenden Passage lässt sich die Polarität Vernunft/Emotion thematisieren, die dem patriarchalen Diskurs zu Grunde liegt, und zwar, dass dem Weiblichen die Empfindung und dem Männlichen die Vernunft zu gesprochen wird.⁴⁰⁵ Mit der Gestik des Entreißen des Herzens aus dem Leib der weiblichen Ich-Figur, wobei das Herz für das Leidenschaftliche und Emotionale steht, berufen wir uns auf Lacan.

Das Blau greift tiefer in mich hinein, in meinen Hals, und mein Vater hilft jetzt nach und reißt mir mein Herz und meine Gedärme aus dem Leib, aber ich kann noch gehen,...](Malina S.176)

⁴⁰⁵ Vgl. Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter S. 118f.

Laut Lacans Subjektmodell kann man sich als Subjekt nur dann äußern, wenn man sich in das Symbolische der Sprache befindet, denn nur „wer spricht“ kann einen Subjektstatus beanspruchen, das ist jedoch nur möglich, wenn man sich dem Männlichen, dem Phallus anpasst und vom Emotionalen, Imaginären und der Empfindung verabschiedet.⁴⁰⁶ Luce Irigaray äußert sich kritisch zu diesem Subjektmodell:

*Jede bisherige Theorie des Subjekts hat dem »Männlichen« entsprochen. In der Unterwerfung unter eine solche Theorie verzichtet die Frau, ohne es zu wissen, auf die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären.*⁴⁰⁷

Angesichts der behandelten Passagen lässt sich die dualistische Denkweise und Klassifizierung traditionelle okzidentale Betrachtungsweise bestätigen, die einseitig dem Mann die Vernunft zuordnet und der Frau die Emotion bzw. das Irrationale. "Heute wird eine solche traditionelle okzidentale Betrachtungsweise als »logozentrisch« diskreditiert, als eine Auffassung, die den Logos, Vernunft und Verstand, in den Mittelpunkt rückt"⁴⁰⁸ und die männliche Autonomie und Dominanz behauptet. So übt Bachmann eine Kritik an die Ratio und somit an das Patriarchat der die Konstruktion dieses trivialen Denkmusters produziert hat. Diese Denktradition in Oppositionen des Ausschlusses schließt das Weibliche als Anderes bzw. als Gegenpol zur Ratio aus der symbolischen Ordnung aus, und somit auch aus dem Wissen, der Kultur und der Literatur, da für sie in der Symbolik und Welt der Zeichen keinen Raum eingeräumt wird, stattdessen wird das Weibliche in den Schatten gedrängt. Nach Lacan ist es die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft und konstruiert und da die Frau nach Lacans Theorie außerhalb des Symbolischen steht, ist ihr in dieser Hinsicht keine Existenz zuzusprechen. Der Frau ist weder die Sprache noch die Schrift zugänglich und somit bleibt ihr der Anspruch auf den Subjektstatus verwehrt.⁴⁰⁹

3.1.2.3 Malina, die männliche Schattenfigur zur weiblichen, gespaltenen Ich-Stimme

⁴⁰⁶ Vgl. Jacques Lacan (1991): Die Bedeutung des Phallus. In: Schriften II, hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim. Weinheim und Berlin: Metzger, Turia+Kant, S.119-132, hier S.130.

⁴⁰⁷ Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, S.169.

⁴⁰⁸ Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.205.

⁴⁰⁹ Vgl. Jacques Lacan: Écrits, S. 276.

Ingeborg Bachmann versucht beide Geschlechter zusammenzuführen in dem sie Ratio in das Identitätskonzept der Weiblichkeit einführt, z.B. am Beispiel der weiblichen Ich-Figur und Malina -als ihr Alter-Ego- im Werk **Malina** als auch am Beispiel der Vereinigung der Geschwister Martin und Franza im Werk **DFF**. Es geht Ingeborg Bachmann darum einen neuen Subjektbegriff zu konstituieren, der im Gegensatz zum abendländischen- dem die dichotomische Hierarchie des Symbolischen im Logos zu Grunde liegt- die Ratio und die Emotion vereint, so äußert sie sich zu diesem neuen Subjektbegriff wie folgt:

[...] ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Dass ich wusste: sie wird männlich sein. Dass ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen musste. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen [...].⁴¹⁰

Für die dichotomische abendländische Trennung in Ratio und Emotion, der die Zuordnung in weiblich und männlich zu Grunde liegt, steht ein Subjekt-Begriff der Synthese, der sowohl die Ratio als auch die Emotion vereint. Dies wird mittels der Motivik der Doppelgänger-Figur dargestellt, so äußert sich die weibliche Ich-Figur im Werk Malina wie folgt:⁴¹¹

"[...]daß ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf" (Malina S.103)

Mit dieser Doppelgänger-Motivik setzt sich Bachmann weiter mit dem Geschlechterdiskurs auseinander und versucht mit diesem neuen Subjektbegriff einen Gegen-Diskurs zu produzieren, der für die Gleichberechtigung und Gleichstellung der beiden Geschlechter plädiert.

Malina ist das analysierende Denken zugeschrieben, er verkörpert genau wie Ivan und die Vater-Figur die Ratio, während dem Weiblichen, wie bereits oben erwähnt, die Sprache der Sinnlichkeit und Emotion zugeordnet ist. Malina versucht -sowohl als Dialog-Partner als auch Traumfigur- wieder Ordnung in das Leben und in Gedanken der Ich-Figur zu bringen. Die weibliche Ich-Figur

⁴¹⁰ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S. 99f.

⁴¹¹ Ralf Schnell: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt, S.19.

versucht gemeinsam mit Malina bzw. mit der Hilfe Malinas die Traumbilder zu interpretieren und ihre verschüttete Identität zu rekonstruieren; er soll ihr aber helfen aus ihrer Sprachstörung zu kommen. Malina ist das andere zweite Teil ihrer Selbst und somit ihre komplementäre Hälfte.

"und gewiß war mir, daß ich Malina wollte und daß alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte." (Malina S.17)

"Soll es nicht heißen, die Andere in dir? Nein, der Andere, ich bringe das nicht durcheinander. Ein Anderer. Wenn ich sage, der Andere, dann mußt du mir schon glauben." (Malina S.139)

Die weibliche Ich Figur trifft Malina erst in ihrem erwachsenen Alter, somit verkörpert er das Wissen, das sie über die Jahre an Erfahrungen entwickelt hat, was erklärt, dass die weibliche Ich-Figur erst im Laufe der Jahre und durch das Erwachsenwerden an Vernunft und Selbstständigkeit gewinnt. Was sich in einem Gespräch mit Malina bestätigen lässt:

Ich: Ich muß mich freiwillig unterwerfen können, du bist ja etwas jünger als ich, und ich habe dich erst später getroffen. Früh oder spät war nicht so wichtig, aber dieser Unterschied ja. (Und von Ivan will ich gar nicht reden, damit Malina nichts erfährt, denn wenn mir Ivan auch das Alter austreiben will, so möchte ich es doch behalten, damit mir Ivan nie älter wird.) Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger als ich, das gibt dir eine ungeheure Macht, nütz sie doch aus, ich werde mich unterwerfen, ich kann es schon zuweilen. Es kommt aus keiner vernünftigen Überlegung. Ekel oder Zuneigung sind ihr vorausgegangen, ich kann es nicht mehr ändern, ich habe Angst

Malina: Ich bin vielleicht älter als du.

Ich: Gewiß nicht, das weiß ich. Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir. (Malina S.247)

Die weibliche Ich-Figur lässt sich Malina unterordnen und unterwerfen, da er über Wissen verfügt und aufgrund seines Jünger-Sein alles besser als sie machen kann, aufgrund dessen ist auch ihre Beziehung mit Malina der gesellschaftlichen Rollenverteilung unterworfen, die im Nachhinein ihr zum Verhängnis wird. Die Ich-Stimme gibt damit auch zu, dass ein Teil von Ihr die Macht- und Herrschaftsstrukturen verinnerlicht hat. Malina sei der jüngere, besserwissende und der Ordnung angepasster Teil.

Ich weiß es nicht, ich weiß nicht, wirklich nicht. Du bist der Klügere, du weißt doch immer alles, du machst mich noch ganz krank mit deinem Alleswissen. Macht es dich nicht selber oft krank? Ach nein, dich nie. (Malina S.178)

Hier an dieser Passage lässt sich auch das krankhafte System des Patriachats bestätigen, an dem die Weiblichkeit krank wird, das in der weiblichen Identität die Spaltung gestiftet hat. Dieses weibliche Subjekt hat als Malina die patriarchalischen Regelungen und Prädiskurse verinnerlicht, er nimmt die Welt anders wahr als die weibliche Ich-Figur, die – als der ältere Teil – sich mit Nichtigkeiten befasste. Malina ist eher mit einem gleichmäßigen „Ernst“, einer Leidenschaftslosigkeit und Distanznahme charakterisiert. Im Vergleich zu ihr sind seine Äußerungen knapp, präzise und deutlich zu verstehen.

Allerdings hat Malina nie ein so konvulsivisches Leben geführt wie ich, nie hat er seine Zeit verschwendet mit Nichtigkeiten, herumtelefoniert, etwas auf sich zukommen lassen, nie ist er in etwas hineingeraten, noch weniger eine halbe Stunde vor dem Spiegel gestanden, um sich anzustarren, um danach irgendwohin zu hetzen, immer zu spät, Entschuldigungen stotternd, über eine Frage oder um eine Antwort verlegen. (Malina S.20)

Malina wendet sich allem mit einem gleichmäßigen Ernst[...] Daß Malina sich allem leidenschaftslos zuwendet, den Menschen und den Sachen, das charakterisiert ihn am besten, und darum gehört er auch zu den seltenen Menschen, die weder Freunde noch Feinde haben, ohne selbstgenügsam zu sein. (Malina S.248)

Dennoch wird er immer Distanz halten, weil er ganz Distanz ist. (Malina S.299)

Zuerst stellt sich Malina als Helfer dar, der sie aus ihrem Wahnzustand befreien will. Er tritt sogar in ihren Albträumen als ihre unterstützende Traumfigur auf, um ihr daraus zu helfen.

Malina ist ins Zimmer gekommen. Er hält mich. Ich kann ihn wieder halten. Ich hänge an ihm, hänge mich fester an ihn. Ich wäre dort fast wahnsinnig geworden, nein, nicht nur am See, auch in der Zelle, ich wäre fast wahnsinnig geworden! Malina hält mich, bis ich ruhiger bin, ich habe mich beruhigt[...] (Malina S.171)

Dazu bezeichnet sie die Beziehung zu Malina als "Malinafeld", indem sie sich zu bewegen hat, und das mit der Ordnung und Gesetzmäßigkeit zu assoziieren ist; doch als „Ich“ braucht sie beide, ihr „Ivanleben“ und ihr „Malinafeld“.

[...]ich brauche mein Doppel- leben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist. (Malina S.284)

Die weibliche Ich-Figur merkt, dass Malina und sie sehr unterschiedlich sind, er ist mehr eine sichere Person, die immer Recht hat und immer weiß, was sie tut, er steht immer auf festem Boden, da er seinen Sitz in der Ordnung hat, wobei das Weibliche nicht. Beide haben gelernt miteinander zu leben, jedoch vermisst die Ich-Figur bei diesem Beiwohnen die staunende Wahrnehmung und die Neugier. Das Leben miteinander kommt ihm als ein Einandervorbeileben. Die fehlende Lebendigkeit und das Staunen trennen beide.

"Malina und ich, da wir einander so unähnlich sind, so verschieden, und das ist nicht eine Frage des Geschlechts, der Art, der Festigkeit seiner Existenz und die Unfestigkeit der meinen. [...] Ich denke daß wir auch heute noch wenig miteinander zu tun haben, einer erduldet den anderen, erstaunt über den anderen, aber mein Staunen ist neugierig (staunt Malina denn überhaupt? Ich glaube es immer weniger)[...]als gingen wir nicht ständig aneinander vorbei in der Wohnung, unübersehbar einer für den anderen, unüberhörbar bei den alltäglichen Handlungen." (Malina S.20)

Im Nachhinein und besonders im dritten Kapitel kommt es zu einer Akzentverschiebung, denn Malina ist nicht mehr als Helfer zu betrachten. Malina wird der weiblichen Ich-Figur zum Verhängnis, da er genau wie alle weiteren männlichen Figuren eine allmächtige Instanz bzw. eine Gottheit repräsentiert.

"Herr von Malina, Euer Gnaden, Magnifizenz! (crescendo) Eure Herrlichkeit und Allmächtigkeit, ich hasse Sie." (Malina S.332)

Die Ich-Figur entdeckt Malinas Gewaltpotenzial und Herrschaftswahn, so wandelt sich das anfangs scheinbar so gute Verhältnis zwischen Malina und der Ich-Figur zu einem Machtkampf. Malina ist nicht mehr ihr Zuhörer und Betreuer, der ihr während ihrer schwierigen Zeit bzw. Krise beisteht, eher versucht er sie mit seiner Verachtung aus seinem Feld zu entsorgen, nachdem er sie bisher für die eigene Existenz entbehrt hatte. So war von ihm zu eigenen Zwecken geduldet.

Mir scheint es dann, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall,

eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. (Malina S.20)

Malina wird der weiblichen Ich-Figur sogar gewalttätig:

Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. Obwohl ein Papierknäuel nicht weh tut und sofort niederfällt auf den Fußboden, fürchte ich es kommen. Malina nimmt mich an den Schultern und schüttelt mich, er könnte mir auch mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber das wird er nicht tun, er wird es ohnedies noch zu hören bekommen. Aber dann kommt ein flacher Schlag, der mich wach macht, ich weiß wieder, wo ich bin. (Malina S.290)

Mit der Geste, dem Werfen zweier zerknüllter Blätter ins Gesicht, fordert er sie auf ihr Intellekt und die Autorschaft aufzugeben und sich in die Rolle der Hausfrau zu versetzen, die ihm als Mann zu dienen hat und sich von ihm rumkommandieren lassen sollte. Gehorsamkeit wäre die Zufriedenstellung von Malina.

"Warum sitzt du dann hier herum, anstatt uns endlich einen Kaffee zu machen?" (Malina S. 334)

Ohne ihm zu widersprechen, gehorcht die weibliche Ich-Figur seinem Befehl, dabei beschreibt sie, wie sie ihre Rolle als Hausfrau meistert. **(Siehe Malina S.334f)**

Malina dringt sich immer mehr in das Leben der weiblichen Ich-Figur ein, dabei schiebt er die weibliche Ich-Figur an den Rand, ins Dunkle und stellt sich in den Mittelpunkt. Malinas Herrschaftswahn nimmt kein Ende, er wird extremer, denn er fordert von der weiblichen Ich-Figur ihr Leben. Sie geht darauf ein und überlässt ihm ihr Leben, ihre Geschichte und ihre Existenz.

"Ich: Ich habe ein Leben

Malina: überlaß es mir" (Malina S.222)

So auch die weibliche Ich-Figur zu Malina:

"Übernimm du die Geschichte aus dem die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir" (Malina S.333)

Die weibliche Ich-Figur, erschöpft von der Trennung von Ivan, von den Alpträumen über ihren Vater und Malinas Eroberungsversuchen, kann sich nicht mehr mit Malina auseinandersetzen und zieht sich in einen Riss in die Wand zurück, was auf den Sieg der Vernunft über die Leidenschaft hinweist. Malina übernimmt in ihrer Abwesenheit die Alleinherrschaft, er vernichtet alles was an sie erinnert und leugnet - an einem Telefongespräch mit Ivan- ihre Existenz. Malina vernichtet alle Dinge, die den Alltag und Gewohnheiten der Ich-Figur – auch die Sinne- wie ihr Sehen mit der Brille- beleben und ihr Glücksmomente verschaffen.

Er hat meine Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind meine Augen, er schleudert den blauen Glaswürfel nach, es ist der zweite Stein aus einem Traum, er lässt meine Kaffeeschale verschwinden, er versucht, eine Schallplatte zu zerbrechen, sie bricht aber nicht, sie biegt sich und leistet den größten Widerstand, und dann kracht es doch, er räumt den Tisch ab, er zerreißt ein paar Briefe, er wirft mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb. Er lässt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen, sucht noch etwas und schaut um sich, er räumt den Leuchter noch weiter weg, versteckt ihn zuletzt, als könnten die Kinder ihn jemals erreichen[...] (Malina S.337)

Nein, gibt es nicht. Hier ist keine Frau.

Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.

Es gibt sonst niemand hier.

Meine Nummer ist 72 31 44.

Mein Name? Malina. (Malina S.338)

Dieses Eingehen der weiblichen Ich-Figur in die Wand ist jedoch doppelt zu verstehen. Es kann als Versagen einer Synthese und Harmonie zwischen Emotion und Vernunft interpretiert werden und steht für den Sieg, den Tod durch die Vernunft.

"Ich habe in Ivan gelebt und sterbe in Malina" (Malina S.336)

Es stellt aber auch den Widerstand gegenüber der patriarchalischen Machtstruktur dar und steht somit für die Realisierung eines Umkehrungsprozesses, denn die Wand symbolisiert die Grenze, eine utopisch

erfundene Heterotopie für die weibliche Ich-Figur und steht für dieses Dazwischen eines erfundenen Raums, das das Eine, den Schrei der Unterdrückung in das Andere der Subversion und des Widerstandes verwandelt.

"[...] und es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!" (Malina S.337)

Mit dieser Passage besteht die weibliche Ich-Figur weiter auf ihre Leidenschaftlichkeit, auf ihren Schrei als autonomen Widerstandsprozess. Ihr Bestehen auf ihre Leidenschaftlichkeit wird mit dem Schreien nach Ivan bestätigt, da Ivan ihre Liebe verkörpert.

Bachmanns Verhältnis zwischen der Ich-Stimme und Malina erweist sich als Spiel, als Machtspiel und Prozess einer Entartung und Enteignung weiblichem Willen. Bachmanns utopische Projektion dieses Doppelgängertums lässt sich als chirurgischer Akt einer Aufdeckung und Zerlegung von Strategien weiblicher Objektation und Entsubjektivierung. Sie rekonstruiert die männlichen Situationen, Gesten, Akte, das Denken, in einem die Prä- und Interdiskurse, die die weibliche Identität in Orte der Passivität und des Vergessens drängen. Es sind Strategien, die sich intensivieren, wiederholen, bis endlich das Subjekt-Ich aufgibt. So legt Bachmann nach der von uns behandelten gewaltigen Beziehung des Vaters zur Ich-Stimme auch in Malinas Verhältnis zu ihr eine „Grammatik und Rhetorik“⁴¹² weiblicher Beherrschung und Entidentifizierung. Es sind Regularitäten und Gesetzmäßigkeiten, die sich durch „Wiederholung“ durchsetzen und den Willen des Anderen besiegen und brechen. Bachmann isoliert aus diesen Wiederholungen Gesetzmäßigkeiten, die das Vitalistische, das Lebendige und die Selbstliebe als Akzeptanz eigener Imago zerstören und nicht machen.

Aus diesen Zitaten lassen sich grundlegende Paradigmen in Bachmann Repräsentation von Geschichte erfassen. Malinas Geschichte lässt sich unter der Geschichte als Hyper-Historie von Historikern unterordnen und die die Geschichte von Herrschern, Kriegen, Siegen verzeichnen. Gegen diese

⁴¹² Judith Butler verwendet diese Begriffe in ihrem Werk „Körper von Gewicht“, die sie von Lacan übernimmt.

dominante Geschichte setzt Michel Foucault die kleinen Geschichten der Vergessenen, Unterdrückten und der Gefühle, die hier dominant in der „Angst“, Unsicherheit, Abhängigkeit der Ich-Stimme und Sehnsucht nach Sinnlichkeit, Leben und Staunen zu erkennen sind. Mit diesen kleinen Geschichten werden Heterotopien von Michel Foucault definiert und Bachmanns Prioritäten identifiziert.⁴¹³

3.1.2.4 Zur Opposition von Ratio und Emotion in der Ehe von Jordan und Franza

Auch im Werk **DDF** liegt -sowohl in der Schwester/ Bruder Beziehung zwischen Martin und Franza als auch in der Beziehung Mann/Frau zwischen Jordan und Franza-liegt die dualistische Trennung zwischen Ratio/Emotion zu Grunde, diese Werden wir an den kommenden Beispielen genauer ausführen.

Franza denkt anders als Jordan, sie verkörpert das anders-denkende Subjekt, das aus der Ordnung ausgegrenzt ist, wobei Jordan- dem das psychoanalytische Denken zugesprochen wird- die Wissenschaft und somit die Vernunft verkörpert. Franza spricht ihrem Ehemann ein statisch, zerteilendes und Grenzen setzendes Denken zu. Bei den *"Explorationen, die Jordan mit ihr anstellte"* (**DDF** S.53), nimmt er alles in Notizen auf und zwar jeden Versprecher, jede Vergesslichkeit, jede Fehlleistung, ihr ganzes Verhalten ist mit Schriftzügen fixiert. Sie wird zum Objekt seiner psychoanalytischen Exploration.⁴¹⁴

[...]keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre. (DDF S. 78)

Aus Vorliebe zur Wissenschaft nutzt Jordan seine Ehe-Beziehung für seine Recherchen, wobei er Franza zu seinem Fall macht, sie als verrückte analysiert und in das Objekt seines utilitaristischen Wahndenkens verschreibt. Jordan tauscht die Liebe und das Vertrauen Franzas in ein Objekt und Ziel seiner Forschung.

⁴¹³ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, S.16. Vgl. a. Artikel von Prof. Rafika Beghou: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in "Die letzte Welt". in Trans Nr. 25.

⁴¹⁴ Intertextuelle Bezüge zu Sigmund Freuds Psychoanalyse.

Ich war doch nicht krank, ich bin doch nicht als Patient zu ihm gekommen, das hätte ihn gerechtfertigt. Ich bin zu ihm gegangen, habe mich ihm anvertraut, was könnte die Ehe sonst sein als Anvertrauen, es in jemens Hände legen, was man ist, wie wenig es auch sei. (DFF S.78)

Als das herrschende Prinzip einer wissenschaftlichen Autorität in der abendländischen Kultur, wird Jordan in dieser patriarchalischen Gesellschaft als vernünftig und glaubwürdig wahrgenommen, wobei das Andere, das Weibliche als verrückt kategorisiert wird.

"Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist." (DFF S. 74)

Jordan ist wie ein Parasit, der sich auf Kosten anderer, seiner Opfer sich seine Anerkennung und Status aneignet: *"er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat und darum lebt"* (DFF S.83f). Er entwendet und entzieht Franza alles Lebendige und die Hoffnung, um an einen höheren wissenschaftlichen Stand zu kommen, so bringt er ein psychoanalytisches Werk heraus, ohne ihren Namen zu erwähnen. In dieser Analyse schildert er den Zensurprozess und die allmähliche Kontrolle von Franza. Jordan ist in dieser Hinsicht repräsentativ für die institutionelle Macht. Die dem Prozess der Manipulation bewusste Franza, begreift, dass das Andere, die Differenz „vereitelt“ und „gelähmt“ werden.

[...] Was hat ein Jordan zu hassen und vereiteln an einem Menschen. Ich glaube, das ist es! Man vereitelt den anderen, man lähmt ihn, man zwingt ihm sein Wesen ab, dann seine Gedanken, dann seine Gefühle, dann bringt man ihn um den Rest von Instinkt, von Selbsterhaltungstrieb, dann gibt man ihm einen Tritt, wenn er erledigt ist. [...]und da sah ich, daß bei dem Dank an die Mitarbeiter, an Riedel und Prohaska und Emmi mein Name fehlte, es war nicht eigentlich das Fehlen des Namens, das ich bedauerte, nein, es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte. Und dann traf mich das noch einmal tiefer, denn wenn auch jeder Name überflüssig war und nicht mehr bedeuten konnte als eine Unterschrift, damit die Richtigkeit nachprüfbar war, damit jeder haftbar war, so war es doch alles gewesen, was ich je sichtbar getan hatte, wofür ich außer für ihn gearbeitet hatte. Das hatte mich gehalten einige Jahre, hatte mich am Leben erhalten, meinen Eifer, meine Überzeugungen. (DFF S.81)

Franza erhoffte, dass es ein Missverständnis sei und er sich noch ändern würde, jedoch lässt sich bestätigen, dass es zu seinen Strategien gehörte und er es bewusst machte.⁴¹⁵

Ich nahm das vordere Paket von dem Umbruch und bracht es ihm, und sagte, ohne mir etwas anmerken zu lassen, du mußt einiges selber überprüfen, übrigens auch das Vorwort. Nach einer Stunde brachte er mir die Blätter ins Wohnzimmer zurück und sagte, es ist in Ordnung, ich, schlug sofort die Seite des Vorworts auf und sah sie unverändert wieder. Dann sah ich ihn an. Ja, ich habe ihn nur angesehen, und dann ging mir auf, was seine Strategie war, er war ein großer Stratege, das vor allem. (Malina S.82)

Jordans Sprache ist eine analytisch-ordnende Sprache, die aus Stenographien und Notizen besteht, diese vor allem Sinn und Botschaft festschreibt, wobei Franzas Sprache und Wahrnehmung sich dieser entgegensetzt. Franzas Sprache, in der Sinn fluktuiert und zerstreut ist, ist eher unbegrenzt und fließend und wird als metonymisch begriffen, da ein Signifikant nicht auf ein Signifikat festgeschrieben ist.⁴¹⁶

Auf dem letzten Blatt, das genau so anfang wie das, in dem die Rede war vom Trennen müssen, und das nur eine andere Satzstellung hatte, stand daneben eine Zeile in Stenografie, unmöglich von Franza, die nicht stenografieren konnte, und das war also Jordan, dessen Kürzel ihn auch aus den anderen Mappen angeblickt hatten.(DFF S.21)

Martin findet im Hause Wien- als er nach seiner Schwester Franza gesucht hatte- Briefanfänge, wo er ihre Schrift aus Schulzeiten wiedererkennen konnte, die sich seiner Meinung nach nicht verändert bzw. nicht entwickelt hat, was darauf hinweist, dass sich Franza im Laufe der Jahre nicht weiter gebildet hat.

Es lagen ein paar Blätter da, von ihr beschrieben, nein Briefanfänge, immer ganz kurze, Hand war gut, denn Franzas Hand, ihre steile Schülerinnenschrift aus dem Villacher Gymnasium, die hatte offenbar keine Entwicklung mehr durchgemacht, die war noch fünfzehnjährig, als hätte das Kriegsende die Schrift abgeschlossen. Aufsatzschrift, sehr deutlich, aber nichts, was zu erkennen gab, wer dieser Mensch war. (DFF S.20)

⁴¹⁵ Siehe: Michel Foucault (2005 Aufl. 2): Analytik der Macht. S. 129ff.

⁴¹⁶ Vgl. Nicole Masanek (2005): Männliches und Weibliches Schreiben, S.85.

Hingegen wird Franzas als eine beschrieben, die ihre Bildung nicht vollendet bzw. diese abgebrochen hat. Franza, die im Vergleich zu Jordan die Schrift des Kürzelns nicht beherrscht, da bei ihr alles gekürzt wird.

So auch Martin:

"Nachteile einer unvollkommenen Schulbildung. Keine Kenntnis von Kürzeln, und hier war alles gekürzt [...]" (DFF S.22)

3.1.2.5 Schwester/Bruder Beziehung, Franza und Martin

Martin der jüngere Bruder Franzas erhält von seiner Schwester ein Telegramm, in dem sie ihn um Hilfe bittet, diesen hat er wie ein Champollion zu entschlüsseln gehabt. In Wien übernimmt er die Rolle eines Kriminalinspektor, der nach Spuren im Hause Wien sucht, um die verloren gegangene Schwester zu finden. Dem zu Folge fungiert Martin als Helfer, Übersetzer und Detektiv, der sich auf seine Vernunft, Logik stützt und verlässt, um der Schwester behilflich zu sein bzw. ihr auf die Spur zu kommen.

[...]meinte er, Franzas Mitteilung verstanden zu haben, wenn man das eine Mitteilung nennen konnte, und er de?' Champollion sein sollte, der erstmals Helle in eine Schrift brachte, mit der er sich lieber beschäftigen wollte. Vor dem Tunnel, eh er die Königskartuschen einerseits (»Kleines Wörterbuch der Ägyptologie«) und ein Telegramm der österreichischen Bundespost andererseits zu studieren aufhören mußte, hatte er die Gewißheit. (DFF S.10)

"Er stand da, wirklich wie ein Detektiv, als müßte er jetzt zuerst einmal Kreidestriche machen und Fuß- und Gläserspuren sichern, um sich genau erinnern zu können, wo jeder gestanden war, wo jemand gesessen war und mit wem, [...]" (DFF S.17)

[...]und er sagte: Südbahnhof. Franza mußte zuhause sein. Wenn es überhaupt etwas zwischen ihnen beiden gab oder je gegeben hatte, dann dies: daß sie jeder von jedem einmal im Leben wissen würden, wo der andere im entscheidenden Moment war, und er wußte darum, gegen seine Vernunft (und von der allein hatte er etwas zu halten gelernt, und er war gut damit gefahren) - daß er jetzt nur noch den Zug erreichen müsse, um sein kleines Kriminalrätsel lösen zu können. (DFF S.23)

Martin als Geologe greift immer wieder zu Fachausdrücken aus dem Geologenbereich zurück, wie z.B. den Begriff "Fossil", zu dem er mehrmals zugreift.

[...]aber hier wurde seine Schwester geschliffen von Schmerzen und irgendwas, was er in seinem Gebiet nicht erforschen hatte können, und der Schliff seiner Schwester, die aus der Neuzeit war und nicht aus dem Mesozoikum, den vermochte er nicht zu beschreiben und zu bestimmen, nur das Gestein gab einen Halt, hatte Struktur, Textur, Fundpunkte. (DFF S.35)

Als Martin jedoch die aus Wien geflohene Schwester in einem erschütternden, Zusammenbruch im Elternhaus in Galicien wiederfindet, weiß er mit ihr nichts anzufangen. Aufgrund ihres Wahnzustands und ihrer Erkrankung weiß Martin ihr nicht zu helfen, da ihm die Situation fremd ist und keinen Platz bzw. keine Erklärung in seiner rational-analytischen Logik findet. Franzas Krankheit führt zu einer Sprech- und Erinnerungsstörung, denn sie kann sich nicht mehr in Klartext verständigen, keine Dialoge mit Martin führen, eher verstummt sie oder spricht fragmentarisch und inkohärent, was für Martin zur Herausforderung wird und überfordernd wirkt.

"[...]auferstanden von den Scheintoten und sie sah ihn eindringlich an, noch immer stumm, als müsse er einen Wunsch verstehen[...]" (DFF S.36)

Damit bloß nichts passierte, er haßte es, wenn etwas passierte, es genügte ihm schon, daß er nicht verstand und unruhig wurde, wenn sie etwas sagt[...]und wenn sie zurückkam aus der Totenstarre, dann begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes. Weißt du noch? Erinnerst du dich. Nein, das kannst du ja nicht wissen. Damals, nein, da warst du noch zu klein. Doch, ja? Nein, davon weißt du nun wirklich nichts. Er wurde hier zum Idioten gemacht von einer Wahnsinnigen. Damals. Immer damals, wovon er nichts wußte. (DFF S.42f)

Franza wirft Martin vor, dass er "instinktlos" (DFF S.36) sei, was darauf hinweist, dass er sich nicht auf seine Gefühle bzw. auf Irrationales, Abstraktes und Unsichtbares verlässt. Martin will sie so schnell wie möglich wieder loswerden, indem er sie in eine Klinik unterbringen will. Daraufhin unterstellt er ihr den Wahnsinn, in dem sie verfiel.

Er ließ das Licht brennen, weil sie ihn bat, plötzlich wieder verändert, mit Tränen, doch das Licht brennen zu lassen, und im Einschlafen, während er ihr noch half mit einigen »wie bitte«-»was bitte stellst du dir«-»wie stellst du dir vor«, um diesen ganzen Wahnwitz aus ihr herauszuholen, da man nicht argumentieren konnte um fünf Uhr morgens und gegen ein Wahngewilde, konsequent wie das ihre in allen Teilen, sagte er noch einmal auffahrend, du mußt zu dem besten Arzt, in die beste Klinik. Dass hier ist der Wahnsinn. Du kannst hier nicht bleiben und ich kann dich nicht mitnehmen. (DFF S.39)

Martin ist einer der sich nur auf Konkretes verlässt und nur auf Äußerlichkeiten achtet, so ist ihm nur das Äußerliche Franzas zugänglich, wobei das Innere ihm unfassbar bleibt.

Franza stand in der Tür, mit herunterhängenden Strümpfen, mit seitwärts und hinten offenstehendem Kleid, auferstanden von den Scheintoten und sie sah ihn eindringlich an,[...] (DFF S.36)

[...]sie kam wieder nicht weiter, und sie weinte nicht nur, es war noch etwas andres, das von dem Weinen nur die Tränen hatte, sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn, und er sagte immerzu, aber Franza, Franza, er konnte nur immer wieder ihren Namen sagen und sie halten und er wußte nicht, wie lang das schon dauerte und wie lang das noch dauern konnte[...] (DFF S.28f)

Von dieser Passage in **DFF** S.28 ausgehend, lässt sich auch bestätigen, dass Franzas Körper -in diesem Wahnsinnszustand- sich eine andere Sprache angeeignet hat, die für Martin unverständlich bleibt. Da diese in der rationalen männlichen Ordnung keinen Platz findet. Franzas Wahnsinns- und Krankheitszustand ist doppelseitig und gilt zuerst als Ergebnis und Verheerung durch die Zerstörung, Kontrolle und Instrumentalisierung Franzas durch Jordan, und Reaktion auf die Verkennung ihrer Identität und ihres Namens. Andererseits ist der Wahnsinn, eine Form der Befreiung, der Abwehr und ein Bündnis mit Franzas Wildnis und Freiheit, die sie mit ihrer alten Identität und Jugend verbindet, so wie der Bruder sie in Erinnerung hat. Martin hat seine Schwester Franza als "*seine barfüßige Wilde*" (**DFF** S.23) in Erinnerung, die ihn als Kind aus der Gail in Galicien vom Ertrinken rettet. Diese wild und magisch lebende Franza hat jedoch über die Jahre in Wien das Magische verloren und kehrte als

totkranke ins Elternhaus zurück. Jordan, die Norm und Vernunft verkörpernde Instanz, hat ihr "Lachen", ihre "Zärtlichkeit", "Freuenkönnen", ihr "Mitleiden", "Helfenkönnen", ihre "Animalität" und ihr "Strahlen" genommen, denn nach Franza kann man *"nur die wirklich bestehlen, die magisch leben"* (DFF S.83). Martin bekommt diese Wilde jedoch wieder in der Wüste Ägyptens zu sehen, was darauf hinweist, dass Franza erst in dem Ort, wo sie der patriarchalischen, symbolischen Ordnung ihres Mannes entzogen ist, sich als Wilde und Magische frei entfalten und zurecht kommen kann. Laut *Sigrid Weigel* und *Eva Christina Zeller* wird die Magie von der patriarchalischen Macht ausgemerzt und liquidiert.⁴¹⁷

Franza zeigte noch immer eine hartnäckige Abneigung, nach Kairo zurückzukehren, sie drückte sich nicht klar aus, entweder mochte sie die Stadt nicht oder sie wollte hier wirklich weiter, in die Wüste hinein oder hinunter, diese Wilde, die aufzuleben begann, wo ihm der Mut sank. (DFF S.101)

Alles leer und vorhandener, als was sich für vorhanden ausgibt. Nicht das Nichts, nein die Wüste hat nichts zu tun mit dem erspekulierten Nichts der Lehrstuhlinhaber. Sie entzieht sich der Bestimmung. »Ist etwas Ausschließliches und duldet nichts Halbes.« Martin las, denn er verließ sich noch auf seine Bücher, und weil es ihn ärgerte, daß er nicht durch die Brille sah und daß man ihm etwas erzählte, was er nicht empfinden konnte, schlug er zur Erleichterung Franzas doch einmal das Buch zu. (DFF S.86f)

Martin versagt in der Wüste im Vergleich zu Franza, da er sich auf sein Wissen verlässt, das er sich von den Büchern angeeignet hat; dieses bringt ihn in der Wüste nicht weiter und er stößt an den Realitäten und genau da, wo er mit seinem rationalen Zugang nicht zurechtkommt, lebt Franza auf - als eine die sich dieser Vernunft und dieses Wissens entzieht.

3.2 Imperialistische und kolonialistische Machtverhältnisse in den Werken von Bachmann

Bachmanns Werke lassen sich von der Darstellung kolonialer, imperialistischer und faschistischer Macht-Praktiken überschneiden und kennzeichnen. Diese lassen besonders in den Werken **DFF** und **Malina** in Analogien zwischen

⁴¹⁷ Vgl. Eva Christina Zeller (1988): Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, S.53ff.

Franzas Situation und den kolonisierten Völkern, aber auch durch die Identifikation der weiblichen Ich-Figur in **Malina** mit den Kriegsoptionen realisiert und aufgegriffen, wo die männlichen Figuren, die in beiden Werken auftreten, Träger dieser imperialistischen und machtgeprägten Denkweise und deren Regularitäten auftreten.

In Anlehnung an den Slogan *"Frauen sind die Nigar aller Völker und der kollektiven Geschichte"*⁴¹⁸ parallelisiert Bachmann nach Monika Albrecht den eurozentrischen Imperialismus, Kolonialismus aber auch das faschistische Denken mit dem universellen Sexismus. In diesem Zusammenhang folgt der koloniale Rassismus derselben Logik wie der Sexismus.⁴¹⁹ Im kolonialen Diskurs entspricht die Triade Rasse, Klasse und Geschlecht, in ihren Verknüpfungen, dem Bild einer selbstverständlichen Kreuzung (intersectionality). Was jedoch ausschlaggebend ist, ist die Verbindung und Ablehnung von kultureller und sexueller Alterität; diese verweisen auf den strukturellen Zusammenhang auf den Prozess einer Verschiebung zwischen Frauen und Fremden, Weiblichkeit und Fremden, und die auf die Eroberungszeiten und Legitimation von Kolonisation zurückgeht.⁴²⁰ Diese Annäherungen erklären warum in den meisten literarischen Texten die kulturellen Differenzen geschlechtlich semantisiert werden, so herrscht eine Art Interdependenz zwischen kultureller und sexueller Differenz.⁴²¹

*Für die Zeit um 1800 hat man im Blick auf die Logik des kolonialen Diskurses gesagt, hier werde, nach Abschluß der Entdeckung der Welt, der räumlichen Ferne, nun das räumliche Nahe, die Frau, zum »Rätsel Weib« und zum »dark continent«, entsprechend jener Logik, nach der ein Subjekt, das sich selbst als europäisch, weiß, männlich und vernünftig entwirft, das andere seiner selbst als einen Anderen imaginiert.*⁴²²

⁴¹⁸ Monika Albrecht (2004): »Sire, this village is yours« Ingeborg Bachmanns Romanfragment Der Fall Franza aus Postkolonialer Sicht. In: Über die Zeit schreiben: Literatur und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmann, Hrsg. Dirk Göttsche und Monike Albrecht. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 159-169, hier: S.159.

⁴¹⁹ In diesem Zusammenhang betrachtet Hook den Sexismus als Strategie rassistischer Macht. Vgl. Franziska Schößler (2008): Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie Verlag, S.122.

⁴²⁰ Vgl. Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, S.119ff.

⁴²¹ Vgl. Herbert Uerlings (2006): »Ich bin von niedriger Rasse« (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln: Böhlau, S.10f.

⁴²² Ebd. S.11

Bachmanns Werke - **DFD** und **Malina**- vermitteln und illustrieren in dieser Hinsicht ein konkretes Bild der Verbindung von Kolonialismus, Geschlechterverhältnisse und imaginierter Differenz; es geht darum, dass Kolonialgeschichte und Geschlechtergeschichte ineinander verschränkt werden, da diese dieselben patriarchalischen Herrschafts-, Unterdrückungs- und Ausbeutungsverhältnissen artikulieren, die zur „Auslöschung“ der Unterdrückten führen.

Ausgehend von der Konzeption dieser Strukturanalogie übt Bachmann Kritik an die patriarchalische Gesellschaftsstruktur und zeigt dem zu Folge, dass die Unterdrückung der Frau durch den Mann im privaten Bereich nur ein Machtverhältnis unter vielen ist. Diese Identifikation der Opfer mit dem Weiblichen erinnert an Bell Hooks Auffassung, die davon ausgeht, dass Ethnie und Sexualität einander bedingen, denn Sexualität stelle ihrer Meinung nach "geschlechtlich semantisierte Metaphern für einen kolonialistischen Diskurs der Stigmatisierung bereit, der die Unterworfenen sexualisiert und effeminiert, also verweiblicht. Der Schwarze -wie auch der Jude- ist in den symbolischen Repertoires der Abwertung eine Frau“⁴²³; so auch Bachmanns Protagonistinnen, die sich mit den Juden und Kolonisierten identifizieren lassen.

*Sexualität, und das heißt vielfach Vergewaltigung, sowie Imperialismus bzw. Kolonialismus bilden einen machtpolitischen Zusammenhang.*⁴²⁴

Susan Brownmiller betrachtet in ihrem Werk "Gegen unseren Willen", den Zusammenhang von Vergewaltigung und Krieg als extremste Form der Männerherrschaft.

Bachmann kritisiert und arbeitet genau wie Homi Bhabha und Gayatri Spivak dekonstruktivistisch; sie denunziert und setzt sich gegen die vom Kolonialismus, Imperialismus und Faschismus übernommenen Machtstrukturen ein, die den Körper in normativen, privativen und rationalen Abstraktionen einschreiben, um in den meisten Fällen diesen zum Verstümmeln und zur Entfremdung zu führen, wie wir es an den beiden weiblichen Protagonistinnen in den beiden Werken -

⁴²³ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S.121f.

⁴²⁴ Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S.121f

Malina und **DDF**- erkennen können. Bachmann spricht den weiblichen Protagonistinnen ein bestimmtes weibliches Sprechen⁴²⁵ zu, wie z.B. das Schweigen und die Hysterie, die sie als Sprache des Protestes gegen das imperialistische, männliche Subjekt als auch dessen domestizierenden Machtpraktiken einsetzt, auch Spivak spricht in dieser Hinsicht von körperlichem Sprechen, denn für sie ist der Körper, in und unter diesen Machtverhältnissen seiner Stimme beraubt, ein Stein, der sich jedoch jenseits der herrschenden Ordnungen artikulieren kann.⁴²⁶

Die Identifikation mit dem Anderen sollte auch hinsichtlich dieser Betrachtungsweise berücksichtigt werden. In Anlehnung an Bhabha, der von einer Spiegelkonfiguration unter dem Konzept der „mimicry“⁴²⁷ spricht, agiert Bachmann, die das Andere zwar als Fremdes aber auch als Teil des Selbst und eigener Identitätsbestimmung der weiblichen Protagonistinnen betrachtet, und ihre weiblichen Protagonisten als Weiße, aus der imperialistischen, und kolonialistischen Gesellschaft stammend, sich mit den Opfern und Unterworfenen dieser Machtstrukturen identifizieren, da sie selber Opfer dieser Weißen und westlichen Täter sind.

3.2.1 Die Täter-Opfer Konstellation

In beiden Werken tauchen zwar die Begriffe Täter und Opfer nicht auf, diese werden jedoch aus dem Verhalten der Figuren erschlossen, wobei männliche Figuren Verbrechen jeder Art begehen, auf die weibliche Figuren mit Krankheit und Hysterie reagieren; diese letzten Körpersprachen stellen ein dialektisches Verhältnis dar, das in dieser Täter-Opfer Konstellation eine Negation Konkretisieren. Diese Dialektik wird im Werk **DDF** selbstreflexiv ausgeführt und zwar "Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das

⁴²⁵ Auch Spivak spricht in diesem Zusammenhang von "ein bestimmtes weibliches Sprechen als möglichen Einspruch gegen den westlichen globalen Diskurs" In: Ebd. S.125.

⁴²⁶ Gayatri Chakravorty Spivak (1996): Echo. In: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie 13. Hrsg. v. Astrid, Deuber-Mankowsky und Ursula, Konnertz, Edition Diskord, Tübingen, S.68-96, hier S.88.

⁴²⁷ Mit dem Konzept der „mimicry“ haben wir uns bereits im theoretischen Teil ausführlich auseinandergesetzt, siehe S. 36 in dieser Arbeit.

zum Sterben führt" (**DF** S.8), wobei mit dem Denken, das zum Sterben führt, die Krankheit gemeint ist. Für Bachmann sind die Kriege, die Kolonisationsgelüste und das Verbrechen um und für Macht und Herrschaft nicht vorbei, sondern geschehen in sublimen Weise noch unter uns, denn "das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt" (**DF** S.6), so auch Martin, der Franzas Ehe mit dem Faschismus in Analogie stellt. (Vgl. Ebd. 74) Bachmann schenkt der Krankheit der weiblichen Protagonistinnen in ihren Werken Gewichtigkeit, sie erzählt nämlich den Prozess und Kausalität der Entstehung dieser Krankheit, die zugleich die Geschichte des Verbrechens aufdeckt, die zur dieser Krankheit geführt hat. Daraus lässt sich entnehmen, dass die Täter/Opfer Konstellation eng mit dieser Verbrechen/Krankheit Dialektik, Effekt-Funktion und Kausalität verbunden ist. Diese Konstellation etabliert sich auf der Basis einer Gegenbildkonstruktion von Funktionsweisen und Voraussetzungen, die zur Ausgrenzung führen und somit eine Kolonisation und Besatzung des Anderen, der Weiblichkeit ermöglichen. Das binäre Denkmuster in Anlehnung an Foucaults Konzept des machtförmigen Diskurses stiftet nicht nur Ordnung, sondern auch hierarchische Machtbeziehungen und Unterdrückungsmechanismen.⁴²⁸

3.2.1.1 Die "Weißen" eine Identifikation von männlichen Gewalttätern in Der Fall Franza

Im Werk **DF** ist das faschistische Denken in der Beziehung Mann und Frau verankert, wo den männlichen Protagonisten der faschistische Charakter zugesprochen wird. Das private Ehe-Verhältnis mit Jordan wird aus Analogie mit dem Faschismus gleichgesetzt. Mit dieser Analogie veranschaulicht Bachmann den Ursprung und die fließenden Grenzen zwischen faschistischem Denken und privatem Bereich, aber auch das Eindringen imperialistischen und kolonialistischen Machtverhältnissen und Konstellationen in das private und zwischenmenschliche Leben.

⁴²⁸ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.190.

*Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen Mann und einer Frau.*⁴²⁹

Franza lässt sich mit den Kriegsoptionen wie Juden aber auch Kolonisierten Völkern identifizieren und gleichstellen⁴³⁰, indem sie sich von männlichen Tätern, missbraucht, domestiziert, vergewaltigt, beraubt und ausgeplündert wird. Franza erkennt in Jordan, ihren Ehemann, einen "Weißen", der sie kolonisiert und ihre nicht materiellen, inneren Güter beraubt. Sie sieht in ihm einen zerstörerischen Geist, der das Magische, Vitalistische in ihr ausplündert. Die Bezeichnung Fossil die der Bruder bereits im ersten einleitenden Satz in **DDF** gebrauchte geht nicht nur auf einen Ursprung, auf eine anthropologische Spur zurück, sondern veranschaulicht einen Versteinerungsprozess, der auch auf die Innere Gleichgültigkeit – ein Kalt-Werden- eine Entmenschlichung von Jordan, dem Professor, Menschen und Ehemann anspielt.⁴³¹

"Fossil, o nein, wie irrst du dich, er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit [ist], das angreift und darum lebt, nie hab ich einen Menschen mit soviel Aggressionen gesehen." (DDF S.83)

Weiter thematisierend für Jordans kolonialistisches Verhalten, ist die Kategorie des Besitzens, auf die im Text hingewiesen wird. Bezogen aber auf Franza gewinnt der Begriff „Fossil“ eine eher andere Bedeutung und meint eine hart frühen kulturgeschichtlichen Ursprung Widerstand leistende Frau.

[...]dieser endlosen Agonie der Bedeutungen von Namen, hinter denen sich der Besitz verbarg und die Monstrosität des Besitzenkönnens und Besitzenwollens. Franza gehörte zwar, wie er, nicht mehr zu den Besitzenden, aber sie war auch ein Fossil, sie hielt fest[...] (DDF S.41)

⁴²⁹ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S.144.

⁴³⁰ Auf die Identifikation Franzas mit den Opfern werden wir im nächsten Punkt zurückkommen.

⁴³¹ Siehe Dietmar Schmidt (2002): Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaft. In: Annette Barkhaus, Anne Flug (Hrsg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München: Willhelm Fink Verlag, S.65-82, hier S. 65-68.

Diese Textpassage bezieht sich auf Bachmanns Vorlesung, *die dem Umgang mit Namen gewidmet war*, sie konkretisiert damit den engen Zusammenhang zwischen Sprache, Namen und den damit verbundenen Herrschaftsansprüchen, die im „Besitz“ artikuliert werden.⁴³² Diese Anmerkung, dass sowohl Martin als auch Franza nicht zu den „Besitzenden“ gehören, zeigt dass Beide über eine Sprache als Macht in der Gesellschaft verfügen wollen. Die Äußerung "sie war auch ein Fossil, sie hielt fest" (DFF S.41), bezieht sich auf Franzas Ehe mit Jordan, sie übernimmt im Zusammenleben mit ihm seinen Namen und seine Sprache, um an Bedeutung und Anerkennung in dieser Gesellschaft zu erlangen. Diese Erwartungen und Vorstellungen wenden sich um, stattdessen wird Franza von Jordans bestialischen Machenschaften ausgeplündert und zu Tode gekränkt.

Eine halbwahre Geschichte tust du hoheitsvoll unter Klatsch ab, eine andre willst du gar nicht erst hören, es ist böswillig, dir jetzt mit Geschichten zu kommen, über jeden gibt es Geschichten, auch über dich, und du verlernst aus dem Unrat das Korn Wahrheit herauszufinden, dazu müßtest du dich zu sehr anstrengen, aber du läßt dir schon aus dem Auto helfen, du trinkst schon einen Kaffee in einer stillen Gasse, du liegst schon in einem Bett in einem 19. Bezirk und suchst deine Dokumente zusammen, dein Heimatschein ist eingetroffen und wird dir abverlangt, der Heimatschein kommt aus deiner Gemeinde, die willst du hinter dir Jassen, du probierst einen Namen aus, damit du ihn zum erstenmal gleich flüssig schreiben kannst. Dann verläßt du ein Standesamt, ein paar Stunden später fällt eine Wohnungstür hinter dir zu, jemand hebt dich auf, nachdem das Schloß eingeschnappt ist, du lachst mit jemand, als wäre der Welt damit ein wunderbarer Streich gespielt worden mit diesem Türzufallen, dem Namenwechsel, du denkst keinen Augenblick, er könnte dir gespielt worden sein und schon einigen vor dir. Es ist furchtbar, es ist eine Schande, eine Schandgeschichte, die sich zuzutragen beginnt, und du lachst noch und hängst deine Kleider in einen Kasten, wo früher andere hingen. (DFF S.71)

3.2.1.1.1 Das Spiel mit Namen als Entidentifizierung

Diese Problematik des Umgangs mit den Namen bezieht sich auf Bachmanns Konflikt mit der Sprache, mit der Heirat, mit Namen als Identitätsenteignung. In diesem Zusammenhang hinterfragt Franza, aber vor allem Martin, die Macht der sprachlichen und identitären Enteignung. Die sprachlichen Darstellungsmöglichkeiten der Welt, werden impliziert, wo hinter dem Gesagten

⁴³² Siehe: Ingeborg Bachmann: IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. S.238 -254.

vieles unsagbar und verschwiegen bleibt und Institutionen und Machtapparaten bestimmt.

Entscheidend ist auch die Gaskammer- Traumszene, aus der die träumende Franza keine Fluchtmöglichkeit findet; diese bezieht sich auf den deutschen Faschismus. Jordan taucht in diesem Traum als Ausführer und Organisator des Mordes an Franza, indem er die Schläuche befestigt und das Gas einströmen lässt. Somit ist er in diesem Zusammenhang stellvertretend für die nationalsozialistische Schreckensherrschaft und wird zum Handlanger des Faschismus. Diese Traumszene verweist motivisch auf die Gaskammer-Traumszene in Malina, wo der Vater Täter ist.

[...] Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und lässt das Gas einströmen und, wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur, gleich möchte man um Verzeihung bitten, er wäre unfähig es zu tun, keiner würde es mehr verabscheuen, aber nun träum ich es doch und drücke es so aus, was tausendmal komplizierter ist. (DFF S.78)

Ein besonders markantes Beispiel wäre auch die Szene mit dem Friedhof der ermordeten Töchter, diese verweist auch auf die Friedhofsszene in Malina und thematisiert das geschichtliche Genozid der Juden. Franza identifiziert sich mit den ermordeten Töchtern und gibt dem Vater, der sie letztendlich in diesem Friedhof begraben hat, die Schuld an ihrem Tod. Die Vater-Figur wird von Jordan vertreten -was auch Martin bestätigt- denn für ihn hat Franza "einen Vater geheiratet" (DFF S.27). In dieser Hinsicht werden die Juden als Opfer eines Massenmordes symbolisch effeminisiert bzw. verweiblicht; sie übernehmen am Leiden und Opferstatus der Figur Franza aber auch am Friedhof der ermordeten Töchter einen kulturgeschichtlichen Wert.⁴³³ Der Kindermord ist weit von der Literatur und ihrer Bearbeitung von Mythologie aufgegriffen worden. Zum Kindermord und Töchtermord – letzteres auch von Lessing in Emilia Galotti behandelt- kommt auch die mittelalterliche Hexenverfolgung, mit diesem werden nicht nur die Konfrontationen zwischen einer religiösen und westlichen Glaubens- und Machtanschauung, aber auch eines Strafkodex aufgegriffen.

⁴³³ Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S.121f.

[...]dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person, und ebenbürtig einer großen Figur fangt der Hymnus an, die ersten unterirdischen Querverbindungen, die Alten sind immer dabei, deine Mutter, an die du nie denkst, lehnt an jeder Wand, deine flottierende Angst, für die du keinen Grund weißt, spielt dir eine Geschichte vor, daß dir Hören und Sehen vergeht, jetzt erst weißt du, warum du dich ängstigst, und so sah ich auf einen Friedhof, beim Sonnenuntergang, und in dem Traum hieß es: das ist der Friedhof der Töchter. Und ich sah auf mein eigenes Grab hinunter, denn ich gehörte zu den Töchtern, und mein Vater war nicht da. Aber ich war seinetwegen gestorben und hier begraben. Weißt du vielleicht in diesen wachen Zuständen etwas von einem Friedhof der Kinder, und an wem du stirbst? Das erfährst du nie, denk nach, soviel du kannst, darauf kommst du nie, und wenn du es durch dich selber auf diese Weise erfährst, bei der Fahrt durch den Tunne⁴³⁴l, in der Nacht, dann weißt du, es ist wahr. Das ist es.[...] warum hast du von ihm gesagt Fossil, o nein, wie irrst du dich, er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit [ist], das angreift und darum lebt, nie hab ich einen Menschen mit soviel Aggressionen gesehen, so sagt man wohl, man könnte ihn einfassen, wie einen Stein, er würde das glänzend repräsentieren, das Raubtier dieser Jahre, das Rudel Wölfe dieser Jahre, da gibt es keinen Prozeß, und das hab ich begriffen, ich bin von niedriger Rasse. Oder müßte es nicht Klasse heißen. Man kann nur die wirklich bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung. (DFF S.83)

Ingeborg Bachmann führt am Schicksal von Franza und an der Kritik dieses letzten, wie auch Martin, einen Kulturgeschichtlichen Rückblick auf, der durch „Querverbindungen“ eine historische und kulturgeschichtliche Bestandsaufnahme und Rekonstruktion von Gewalt und einem Mordrepertoire unternimmt, der den Töchter- und Kindermord an sinnt und umfasst und als Archäologie der Gewalt denunziert. Diese ihre Aufzählung von Töchtermord und Kindermord quer durch die Zeiten und seit einem Mittelalter, sogar seit mythischen Zeiten/Anfängen, spielt nicht nur auf ein kollektives Gedächtnis, eine kollektive Verantwortung an, sondern auch auf die sich wiederholende Gewaltgeschichte einer patriarchalischen Ordnung.

Für Franza ist Jordan ein patriarchaler Mörder, ein NS-Faschist und ein Repräsentant des weißen kolonialistischen Geistes, der über Macht, Autorität,

⁴³⁴ Der Tunnel, der hier in dieser Passage und auch im Textanfang des Werkes **Der Fall Franza** auf Seite 12 erwähnt wird, bezieht sich auf den Prozess des Schreibens aber auch den Traum. Phantasie und Imagination, die für das Schreiben wesentlich sind, aber auch das Schreiben selbst, gehören auf das engste mit dem Traum zusammen, da beide aus dem Unbewußten die Wahrheit der Geschichte vermitteln.

Leben und Tod verfügt. Franza ist ihm unterworfen, weil sie niedriger Rasse und Klasse ist, was auf die Gleichsetzung der Sexualität, Ehe mit Rassismus und Faschismus hinweist. Jordan verkörpert den historisch rekonstruierten Maßstab der westlichen Zivilisation, an dem sie sich Franza und alle anderen anzupassen haben, die dieser androzentrischen Ordnung und Macht untergeordnet sind. Franza nimmt Jordan als Muster bzw. als Symbolfigur des weißen Geistes, dessen Verhalten sie immer mit dem Verhalten der anderen männlichen Subjekte im Text vergleicht.

Der "schneeweiße" Chirurg, der Jordans Anweisungen und autoritäre Aufforderung verfolgt, übernimmt die Abtreibung Franzas und wirft das abgetriebene Fötus in den Ofen und verbrennt es mit weiteren restlichen Fleischfetzen, was uns an den Genozid der Juden erinnert. So ist auch der Chirurg, der trotz seiner „Weißen“ aber schuldvollen Sterilisierung, Handlanger eines faschistischen Verbrechens. Im Telefongespräch mit der nächsthöheren Autorität Jordan, bekommt er erteilt, dass er nicht auf Franzas Wunsch eingehen soll, da kein Bedenken besteht, was Jordan als Psychotherapeut bestätigt. Der Chirurg -als Befehlsempfänger- setzt Jordan faschistische und nationalsozialistische Forderungen durch und folgt Jordans Vorschriften. Dieses Bild stellt eine in der Hierarchisierung und Institution mitprogrammierte Gewalt, die durch die eines diktatorischen Regimes ist, dessen Herrschaftsgewalt in den Händen Jordans liegt, und sich auch auf der SS-Ärztepraxis, als Mordpraxis fortsetzt.

Mein einziges Kind, mein Kind, geben Sie mir mein einziges Kind. Damit es nicht in den Verbrennungsofen kam. Martin wollte das nicht glauben, aber sie hatte bestanden auf den Verbrennungsöfen, dort hatten sie dann doch die Fleischfetzen mit vielen Fleischabfüllen verbrannt, der Kanalräumung zukommen lassen, diese weißen Teufel. Wer fiel heute noch vor jemand auf die Knie, was hatte sie sich einfallen lassen - auf die Knie, da riskierte man, sofort in ein Irrenhaus abtransportiert zu werden. Niemand fiel in dieser Welt, aus der sie kamen, auf die Knie, aber Franza, er glaubte ihr jetzt, die hatte etwas so Grauensvolles getan und gesagt, etwas müssen sie mir trotzdem von ihm lassen, dann will ich es essen dürfen, ein Stück, da will ich denken, es hätte sein Herz draus werden können, denn ganz dürfen sie es mir nicht nehmen, dann will ich es lieber auffressen, wenn es nicht leben soll. Der schon sterilisierte Chirurg, und das vor dem sprachlosen Narkosearzt, Martin stellte sich den zumindest sprachlos vor, weil er eine Stunde lang aufgehalten wurde, in eine Vene zu stechen, der schon keimfreie Chirurg mußte noch einmal aus dem Saal gehen

und das Fossil anrufen, eine Kapazität die andere, mit einem Bedenken-Gerede, ohne diese Ungeheuerlichkeit zu erwähnen, die sich in kein Telefon sagen ließ, nur Bedenken wegen nervlicher Verfassung, denn dem befähigten Chirurgen war schon allerhand untergekommen, aber noch niemals eine Frau, die ihr Kind auffressen wollte. Und Bedenken waren zerstreut worden, Jordan, der Psychotherapeut in der Verantwortung, mußte ja am besten wissen, ob Bedenken angebracht waren, und die Autorität Jordan versicherte autoritär: keine Bedenken. (DFF S.91f)

Bachmanns ausgewählte und zutreffende Terminologie um - und beschreibt die von M. Foucault in der „Analytik der Macht“ denunzierten Mechanismen einer Kontrolle Beherrschung und Dressierung von Körpern und dessen wilde Objektation und Regularitäten.⁴³⁵

Mit der Bezeichnung "diese weißen Teufel" (DFF S.91) bezieht sich Franza auf alle männlichen autoritären Subjekte, die repräsentativ für den weißen überheblichen, kalten Geist sind. Auch die Rekurrenz der weißen Farbe, die mehrmals an unterschiedlichen Stellen im Text aufgegriffen, wie z.B. "schneeweiße" (Ebd. S.90) oder die weiße Farbe, des Schiffbodens, "wo alles zu weiß für sie war" (Ebd.), die bei ihr die Erinnerung an die Abtreibungsszene widerruft, bezieht sich auf die Weißen und somit auf die imperialistischen, faschistischen und kolonialen Machtapparate.

Zu den weiteren Repräsentanten des weißen Geistes gehören Wissenschaftler, die aufgrund wissenschaftlicher Beschreibung Eroberungs- und Kolonisationsabsicht unterstützt und legitimiert haben. Martin als Archäologe gehört zu den Weißen und repräsentiert die europäische Zivilisation, die er aber kritisiert und von der er explizit Abstand nimmt. Martin ist als Wissenschaftler ganz anderer Art als Jordan; er stellt dessen Negation und Abweisung dar. Martin ist wissenschaftsgläubig, doch er setzt sich gegen jede Unterwerfung eines Menschen ein, wie der Fall bei seiner Schwester vorliegt. Während seiner Reise nach Ägypten verlässt er sich auf seine Bücher, die von eurozentrischen Denkweisen und Diskursen geprägt sind.⁴³⁶ Im Vergleich zu Franza ist er mit

⁴³⁵ Siehe Michel Foucault: Analytik der Macht, S. 126f.

⁴³⁶ Diese Bücher sind als institutionalisierte Diskurse zu verstehen, die nach bestimmten Operationen und Ausschlussmechanismen entstanden sind, wie "Der Wille zur Wahrheit". Der Wille zur Wahrheit ist ein Instrument der Fortschreibung von Herrschaft. Das Buch ist als ein Geflecht von Praktiken vorgegeben und vorgeschrieben, das Wissen diszipliniert, kanalisiert, indem es eine konventionelle, disziplinäre Wahrheit festlegt. Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S. 199-203.

verschiedenen Medikamenten versorgt, um bestimmten Krankheiten vorzubeugen und im Fall einer Erkrankung oder Ansteckung, könnte er sich mit diesem Pharmazeug dar pflegen.

[...]die Feldflasche mit Wasser vor allem, die der Kondukteur von Zeit zu Zeit herumreichte, dazu einen Metallbecher, aus dem alle tranken, jeder vorsichtig, keinen Schluck zu- viel. Die zwei ersten Male hatten Martin und Franza noch höflich gedankt, das nächste Mal sah Franza Martin erst gar nicht an, um kein Nein mit den Augen zugeworfen zu bekommen, sie trank rasch, Martin sagte nichts, nahm ihr den Becher weg, tat als trinke er, und gab ihn zurück. Er schob Franza das Buch hinüber. Es ist nicht ratsam außerhalb der guten Hotels. Frisches Obst möglichst geschält. Wenn nicht möglich, mit Seife waschen. Dann in Kaliumpermanganat 10 Minuten stehen lassen. Leitungswasser zu Trinkzwecken nur in großen Städten. Nur abgekochtes Wasser und dünnen Tee oder Sprudel.

Als Vorbeugungsmaßnahme bei starkem Mückenbefall jede Woche 2 Tabletten Resochin Bayer.

Bilharziakrankheit, ägyptischer Blasen- und Darmwurm, Roter Hund, genannt Nilfriesel, häufig auftretend.

Durchschwitzte Unterwäsche häufig wechseln, nur einmal am Tag mit Seife.

Nicht öfter als dreimal am Tag duschen, Sublimatspirit 1 pro mille.

Staubinde, Rasierklingenschnitt, Eldoform, Farbwerke Hoechst Abt. Behringpräparate, 10 ml.[...] Wer fürchtet hier die von Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? (DFF S.95f)

Martin hält die Sicherheitsmaßnahmen ein, Franza hingegen nicht, denn sie trinkt aus dem Becher, den der Busfahrer, seinen Passagieren zu Verfügung stellt, und ironisiert die Angst der Weißen, die sie für übertrieben, hält.

Ein weiteres Identifikationsmittel, das Martins Zugehörigkeit zu den Weißen bestätigt, ist der *Hut*. Der Hut ist die Kopfbedeckung der westlichen Kultur, in Ägypten ist es der Schleier. Mit den Hüten differenzieren sich die Weißen, die Fremden von den Einheimischen; auch Martin trägt einen von Franza lächerlich gehaltenen "Baumwollhut" (Ebd. S.89) und besteht darauf, Franza einen neuen zu kaufen, da sie absichtlich keinen mitgebracht hat, außerdem heißt es "die Hüte gingen ihr immer verloren (DFF S.140). Franza verliert die Hüte absichtlich, denn sie will sich durch Spott oder Vergesslichkeit von diesem Signal der Zugehörigkeit zu den Weißen distanzieren.⁴³⁷ Franza wird als ein Mensch, der auf sein fremdes Aussehen in Ägypten verzichtet, sogar unauffällig macht und

⁴³⁷ Vgl. Uerlings Herbert: Ich bin von niedriger Rasse: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, S.124.

sich in der dortigen Menge verschmilzt. Auch wird das Aussehen, Äußere als Erinnerungszeichen an koloniale Zeiten beurteilt und empfunden. Franza kommt als eine vor, die die Sensibilität der Einheimischen aus früheren Kolonien schont und beachtet.

Offenbar waren sie hier in ein historisches Ereignis hineingereist, nicht nur ein paar blockierten Hotels entgegen, und Martin schnitt Artikel aus den Zeitungen, um sich über die aufgedunsenen Amerikanerinnen hinwegzuträsten, die, alle über sechzig alt und mit Stöcken und Riesenhüten ausgerüstet, ihm die Hotelhalle verleiden, die an eine vergangene Zeit denken ließ, an große Reisende, die feierlich bedient wurden [...] (DFF S.103)

Der Besuch von Frau Rosi, kränkte Franza und verursachte ihre Kopfschmerzen. Franza war von Frau Rosi genervt, "die Frau war eine Hexe, gichtig und rosig" (DFF S.125) und die Unterhaltung wurde für Franza zum Verhängnis. Franza blickte sich nach Martin, der "sich gefälligst mit seinen Leuten" (Ebd.) zu beschäftigen hat. Franza machte Martin Vorwürfe, sie mit dieser Frau allein gelassen zu haben und behauptete, dass sie keine Leute aus der Kolonie mag. Mit der Äußerung "denn Martin sollte sich gefälligst mit seinen Leuten beschäftigen" (DFF S.125), spricht sie Martin die Angehörigkeit zu den Weißen zu, wobei sie sich von denen abgrenzen lässt, indem sie nichts mit ihnen zu tun haben will.

Kaum bist du weg, passieren mir solche Sachen. Schreckliche Frau, sagte Franza. Was war denn? fragte Martin. Oh nichts, sagte Franza, ein Geschwätz, sie hat Nieren- steine gehabt, und die Ärzte hier taugen angeblich nichts, der Botschaftsarzt auch nichts, das ist eine gute Stunde gegangen, alle ihre Krankheiten, zum Kopfwehkriegen. Jetzt habe ich wirklich Kopfweh bekommen. Ich will keine Leute sehen, schon gar nicht aus der Kolonie. Verstehst du denn nicht? (DFF S.127)

In Ägypten und besonders in der Wüste, wo "Europa zuende war" (Ebd.94), fühlte sich Martin Fremd und konnte sich nicht anpassen. Er, der sich allein auf seine Karten, Reiseführer verließ, konnte sich nicht zu Recht finden, wobei Franza, in dieser unwiderstehlichen arabischen Wüste aus ihrer todkranken Starre wiederauflebte. Sogar Martin wunderte sich über Franza, da sie sich im Vergleich zu ihm problemlos in der Wüste -unter all den Umständen - abfinden konnte.

Nein, das wußte er nicht, wohin sie unterwegs war, und er sollte bei seinen Karten und Plänen und Informationszetteln bleiben, glauben an einen Bungalow am Meer und Flug- und Busverbindungen. (DFF S.89)

Franza zeigte noch immer eine hartnäckige Abneigung, nach Kairo zurückzukehren, sie drückte sich nicht klar aus, entweder mochte sie die Stadt nicht oder sie wollte hier wirklich weiter, in die Wüste hinein oder hinunter, diese Wilde, die aufzuleben begann, wo ihm der Mut sank. (DFF S.101)

Martins Leute stören Franza. "Martins Leute nannte Franza alle, die sie in Kairo sehen mußten" (DFF S.123), darunter fallen die Archäologen, die Gräber schänden. Für Franza sind es nicht die Grabräuber, die Einheimischen, die Beduinen, die auf Schatzsuche sind, die sie anekeln.⁴³⁸ Franza stört das Publikum, sie kritisiert diese Weißen, die sich mit ihren Leicas im Mumienaal befinden und den Toten ihre Rechte entnehmen, sie gegebenenfalls wegschleppen und somit aus ihrer ewigen Ruhe bringen. Von diesem Anblick wird Franza zum Übergeben schlecht, da sie das Verhalten abstoßend und widerlich empfindet, so manifestiert sie sich dagegen wie folgt: "Ich habe euch, euch Leichenschändern, wenigstens vor den Füßen gespien." (DFF S.122). Franza verhält sich kritisch und misstrauisch den Archäologen und ihren Missionen, die sie als Schändung der Totenruhe empfindet und mit Diebstahl assoziiert.

Franza sagte: sie haben die Gräber geschändet. Martin dachte zuerst, sie denke an die Grabräuber, die in seinen Vorträgen, die er ihr hielt, vorkamen, und wie man deretwegen immer tiefere Verstecke für die Toten und die Gräber gesucht hatte. Aber sie blieb hartnäckig. Nein, nicht die Plünderer. Die Weißen. Sie haben die Gräber ... Sie Jassen nicht einmal die Toten liegen. Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande. Verstehst du mich nicht. So sind sie. Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt. (DFF S.108f)

Franza interpretiert die Arbeit der Archäologen als Vergewaltigung und Missbrauch der Toten, die wegen der Weißen und ihrer Machenschaften nicht in Frieden ruhen können. In diesem Zusammenhang werden das imperialistische, kolonialistische Denken und die Ausbeutung, Ausnutzung kritisiert und denunziert. Mittels dieser Beispiele kritisiert Bachmann die Machenschaften der Kolonien, die rücksichtslos sich den Schätzen der Kolonisierten bedienen und diese ausplündern. Hilfe, Neugier für diese Kultur interpretiert Franza als Alibi

⁴³⁸Vgl. Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, S.73.

und Maske. Die Intelligenz fasst sie als utilitaristisches Spiel, Täuschung und Betrug.

Aber das Alibi der Weißen ist stark. Vergiß das nicht. Nichts ist unterblieben, um dich aus dem Weg zu räumen, dich auf den Minen ihrer Intelligenz, die sie mißbrauchen, hochgehen zu lassen, die ihren Planen und Machenschaften dienstbar zu machen. (DFF S.111)

3.2.1.1.2 Gewalt, Wissenschaftskritik und faschistische Pharmakoversuch, eine Grenzüberschreitung

Franza sieht im KZ-Arzt Körner einen Jordan, der am Tod vieler Juden und unschuldigen Menschen, bzw. an "der Ausmerzung unerwünschten Volkstums" in der NS-Zeit schuldig ist. Franza bittet ihn um "die Sterbehilfe, den Gnadentod, 2 ccm Morphium-Scopolamin", (DFF S.130), die er ihr heute ablehnt und doch früher ohne Bitte getan hätte. Franza ironisiert die Moralitätsverspieltheit der Ärzte, die sie durch antithetische Komposita betont: Mörderehre als Ironisierung für eine heute vorgetäuschte Arzt-Ehre.

Wie konnte sie ihm bloß klarmachen, daß sie ausgemerzt werden wollte? Ja, ausgemerzt, das war es. Ich kann versuchen, noch mehr Geld zu bekommen. Sie müssen es tun, für Sie ist das doch ... Sie stockte. Ich bin Arzt, sagte Körner. Sie sind wahnsinnig. Das ist eine unerhörte Zumutung. Franza dachte, ich bitte ihn um etwas, was er früher freiwillig getan hat und ohne darum gebeten worden zu sein, und jetzt kommt jemand und darf nicht einmal betteln darum und zahlen dafür. Was ist das für eine Welt?, wenn Sie Unannehmlichkeiten befürchten, geben Sie mir etwas, ich kann es selber tun. Aber geben Sie mir etwas. Niemand weiß, niemand wird wissen ... Aber geben Sie mir das. Ich kenne niemand außer Ihnen, zu dem ich gehen könnte ... Sie brach wieder ab. Sie wollte ihn nicht aufbringen gegen sich. Vielleicht ging das gegen seine Mörderehre oder seine Arztehre diese Leute waren sicher alle sehr empfindlich, und plötzlich dachte sie an Jordan und nicht anders an ihn als an Körner. Jordan hätte die gleiche Entrüstung über eine solche Zumutung und eine Überzahlung des Honorarsatzes gezeigt, seine Berufsehre wie ein Banner vor einem Patienten aufgezo-gen. (DFF S.137)

Dieser Arzt, dem sich Franza zu wendet und um Hilfe für einen Selbstmord bittet, lässt sich jedoch von allen Anderen differenzieren, da er im Vergleich zum schneeweißen Chirurg keine Abtreibungen durchführt, auch seinen weißen Mantel der ihn als Arzt und Weißen kennzeichnet, ließ er auf "einem Sesselrücken" (DFF S.130) hängen. Franza, die ihn während der ersten Begegnung studiert, grenzt ihn von Jordan und einen Kleinbürgertum, von

„Jordanklasse“ ab, besonders was seine Stimme betrifft. Bei ihrer Beschreibung wiederholt sie das Adjektiv "gebräunt", die Wiederholung ist als Bestätigung zu verstehen, dass der Arzt sich verfärbt hat, er ist braun und sieht sich nicht mehr zu den Weißen gehörend.

Franza studierte seine Stimme. Er gehörte nicht zu »jener« Schicht, seine Sprache hatte keine Jordanklasse, keinen hochmütigen Nasal. Ein eckiges, angestregtes Kleinbürgerhochdeutsch aus Wien. Ein Gesicht mit Brille, braunes Haar, ins Grau übergehend, ein muskulöser Körper, untersetzt, sicher gebräunt wie das Gesicht, gebräunt vielleicht von Nachmittagen im Gezira Sporting Club. Besondere Kennzeichen keine. (DFF S.128)

Mit falschen Beschuldigungen, die sie ihm unterstellen will, versucht Franza in dem Arzt Körner einen Jordan zu sehen, der ihrer Meinung nach wie alle Weißen, dieselben Taten und Verbrechen begangen hat, dieser leugnet die Beschuldigungen. In dieser Hinsicht denunziert Bachmann die medizinischen Versuche, die an den NZ-Häftlingen vorgenommen wurden.

Mein Mann hat ein Buch geschrieben. Ich habe mitgearbeitet. Sie fing zu murmeln an. Über die Versuche an weiblichen Häftlingen. Über die Spätschäden. Sie war kaum mehr zu hören, sie krampfte die Hände ineinander. Ich kenne alle Dokumente. Sie waren in Dachau und in ... in ... Hartheim. Es ist mir heute wieder eingefallen. Ich habe nie an weiblichen Häftlingen Versuche gemacht. Ich weiß, sagte Franza, das weiß ich. Es sind auch andere - sie suchte nach einem Wort, dann griff sie seines auf - andere Versuche gemacht worden. Habe ich nicht gesagt, daß ich alle Dokumente kenne. Die Sulfonamid- und Phlegmoneversuche, Fleckfieberimpfstoffversuche,, Lost- und Phosgenversuche, sie gerieten ihr jetzt durcheinander, sie hatte sie nicht mehr paginiert vor sich, sie konnte nicht nachschlagen. Gepeinigt suchte sie die Wiener Bibliothekswand ab. (DFF S.130)

Auch im Zimmer des Arztes Körner behauptet Franza keinen Geruch von Verbrechen zu riechen, so heißt es: "In diesem Zimmer war nur ein schlechter Geruch von Nilfäulnis, aber keiner von Verbrechen." (DFF S.132)

Eine weitere bedeutende Stelle, die darauf hinweist, dass Herr Körner sich von Jordan abgrenzt, erwähnt, dass Körner vor Franza, genauer vor ihrem Wissen über Verbrechen, und Pharmakoversuche sich fürchtete und anderes als Jordan keinem Unbehagen fähig war.

Körner war wirklich weggefahren, ihretwegen, aus Furcht vor ihr. Jemand hatte Furcht vor ihr gehabt, zum erstenmal jemand vor ihr und nicht mehr sie vor jemand.[...] Er - sie verbesserte sich - Jordan hat sich nie vor mir gefürchtet. Er war so sicher, daß ich es niemand sage, daß ich eher krepriere. Auch zuletzt

nicht. Es war ihm nicht einmal ein Unbehagen anzumerken gewesen. Aber ich habe jemand doch noch das Fürchten beigebracht. Einem von denen. Ja, das habe ich. (DFF S.139)

Immer wieder werden die Verbrechen, denen Franza in Ägypten begegnet mit Jordans Verbrechen verglichen und in Verbindung gesetzt. Sie identifiziert sich mit den Opfern, wobei die Täter dieser Verbrechen mit Jordan gleichgesetzt und verglichen werden, wie an der Bahnhofszene, bei der sich Franza in der Frau wiedererkennt, die von ihrem Mann vor einer Menschenmenge gefesselt und gequält zu sehen ist. Verglichen mit Jordans Verhalten ist dieser Mann barmherziger, da er sie trotzdem mit nach Hause genommen hat.

Die Frau, die Frau auf dem Bahnhof, Franza, die auf der Straße ein Taxi angehalten hatte, ließ sich zum Bahnhof fahren, es war wichtig, sie mußte es überwinden, noch einmal auf den Bahnhof gehen. Sie hieß den Fahrer warten, stieg aus und lief zu dem ersten Bahnsteig hinüber. Da war seit Wochen keine Frau mehr, die gefesselt auf den Knien lag, der Mann vom Lande hatte ja mit ihr auf einen Zug gewartet und sie nachhause gebracht, ins obere Niltal. Er hat sie wenigstens mit sich nachhause genommen, und er hat mich nicht einmal, Franza fing zu schluchzen [an]. (DFF S.134)

Obwohl der Mann dieser Frau ein Einheimischer ist, der westlichen Zivilisation nicht gehört, hat er trotzdem ein faschistisches und weißes Denken. Diese Feststellung wird von Franza im Text explizit thematisiert, da dieses gewalttätige Verhalten von einer patriarchalischen Ordnung und Macht geprägt ist, und in der Gesellschaft über die Generationen und Kulturunterschiede hinaus verankert repräsentiert wird. Dieser Gewaltaspekt ist Teil einer Weltgeschichte. Bachmann denunziert die zirkuläre Gewaltgeschichte der Menschheit, die jede revolutionäre Wende annulliert und richtig macht. Auch denunziert sie diese Macht der Weißen durch deren „Geist“ und Manipulation.

Die Weißen kommen. Die weißen gehen an Land. Und wenn sie wiederzurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr. kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg. (DFF S.111f)

Kommen wir auf die ausgekratzten Zeichen in Der el-Bahari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, "von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den

Wänden" (**DFF** S.109), diese Zerstörung kam weder von Archäologen noch von Plünderern, sondern wurde "zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis, wie Franzas Behauptung, in dem oben genannten Zitat bestätigt wird. Lenkt man den Blick mehr auf die Zeitgeschichte, war der Geist der Weißen und ihre Gewalttätigkeit zu Gunsten der Macht und Herrschaft bereits im Zeitalter der Pharaonen vorhanden. Ingeborg Bachmann hebt mit dieser Hatschepsut-Passage eine bis in die Gegenwart reichende Kontinuität und die beständige Wiederkehr geschlechterspezifischer Unterdrückung hervor, die bereits von den männlichen Heroen der altägyptischen Geschichte praktiziert wurde. Bachmann erzählt uns aus dieser Perspektive die Geschichte des Patriarchats und zeigt, dass die geschlechtsspezifische Gewalt Teil einer Weltgeschichte ist.⁴³⁹

Unter diesem Punkt ist auch die Vergewaltigungsszene Franzas von einem Weißen in der Wüste vor der Pyramide bedeutend. Franza wird in der Abwesenheit ihres Bruders von einem Weißen Touristen vergewaltigt, diese Vergewaltigung ruft das Verdrängte herauf, das bei ihr dieses Trauma ausgelöst hat. Franza leidet nämlich unter Erinnerungsstörungen, die Verdrängungsmechanismen und fehlende Verarbeitung annehmen lassen und somit auf ein im Depot und Eingraben des Unbewussten andeuten. Die Vergewaltigung ist ein Déjà-Vu, "Die Wiederholung. Die Stellvertretung" (**DFF** S.142) bzw. eine wiederholte Erfahrung, die bereits von ihr erlebt wurde und die von der Psychoanalyse als Mechanismen angenommen werden.⁴⁴⁰ Der Begriff „Wiederholung“, der von Bachmann mehrmals gebraucht wird zeugt von ihrem psychoanalytischen Vorwissen. Sie sieht im Weißen das Analogie-Bild zu Jordan, da beide dasselbe Verhalten besitzen, indem sie Angst und Furcht einjagen. Zum Schluss kommt Franza zur Besinnung, sie erkennt die Ursache ihrer Krankheit und währt sich gegen dieses Verhalten durch eine andere Stimme, bedient sich einer anderen Sprache, die des Widerstands. "Nein! Nein!" (**DFF** S.143)

⁴³⁹ Vgl. Uerlings Herbert: Ich bin von niedriger Rasse: (Post)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, S.154.

⁴⁴⁰ Vgl. Elisabeth Strowick (1999): Passagen der Wiederholung: Kierkegaard — Lacan — Freud. Stuttgart: J.B. Metzler, S.417ff.

[...]sie fing vor sich hinzureden an, ein armer Teufel, und sie zog sich wieder an der Quader hoch, er wollte mich nur erschrecken, und ihn Wien, er auch, er wollte mich nur erschrecken, ich bin zu gut erschrocken, schon damals, sie brauchen es, [...]damals hätte sie schon nachsehen und denken sollen, sie war aber nur an der Bibliothek kleben geblieben mit abgewendetem Kopf und hatte zu ihm gesagt, nein. Nein. Laß mich aus dem Zimmer gehen, und er hatte sie, als sie sich lösen wollte, wieder an die Bibliothek mit den harten Kanten gestoßen und das getan, nicht um diese Franziska zu umarmen, sie, die dort in Wien seine Frau war, wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem daß es darum gegangen war, sie zu erschrecken, tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden.(DFF S.142)

Zum Schluss vor ihrem Tod richtet sich Franza an alle Weißen, sie verflucht sie "Die Weißen, sie sollen. Sie sollen verflucht sein. Er soll." (DFF S.145) So bleibt mit dem Tod Franzas ein ewiger Widerstand gegen diese Weißen geleistet, die ewig verflucht bleiben.⁴⁴¹

Die Weißen und damit alle Angehörigen des patriarchalischen Denksystems, haben im Werk Bachmanns eine zerstörerische Funktion, sie zerstören alle utopischen und magischen Vorstellungen. Die Aufgabe der Weißen besteht darin Angst und Furcht zu verbreiten und für Franza ist jeder Ort, der von ihnen fernbleibt, magisch, so auch die Wüste.

Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden, an eine Wand zu fallen vor Schreck, aus einem Auto in den Schnee gestoßen zu werden. Sie hörte auf, sich [zu] fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden. Sie mußte bei keinem Versuch mehr stillhalten. Ein anderer Versuch fing an, und den würde sie selber an sich vornehmen. (DFF S.92)

Den Satz "wie unwiderstehlich ist Galicien, die Liebe" (DFF S.24) wiederholt sich in der die Beschreibung der Wüste, indem es heißt: "Wie unwiderstehlich, was war es gewesen? Galicien? wie unwiderstehlich ist die Wüste. Aber die Wüste. Die Liebe aber ist unwiderstehlich." (Ebd. 149) Galicien steht in Analogie mit der Wüste, da sie von Jordan nicht betreten wurde, so auch die Wüste, die vom Schaffen der Weißen fernblieb. Beide -Galicien und die Wüste- bewahren etwas Geheimnisvolles, das Magische und Eigentümliche, weil ihnen ein anderer Kodex und eine andere Ordnung zusteht, die von Weißen wie Jordan

⁴⁴¹Vgl. Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, S.80.

unzugänglich bleibt. Es wird eine andere Sprache gesprochen, die ihnen unverständlich bleibt.

Wenigstens hatte das Fossil nie diesen Boden hier betreten, war nie an die Siegel und Namen herangekommen, mit denen hier alles verschlüsselt war, und nie hatte er die Franza gekannt, die mit den Kürbisleuchtern herumgegangen war, mit ihm die Nachmittage auf dem Heustadel Gänge durchs Stroh und durch Heu gegraben hatte, die ihm das Ausschneiden der Kürbisse beigebracht hatte und das Maiskolbenbraten und im Heu leben[...] (DFF S.26)

Diese Erlebnisse in Galicien erklären warum Franza sich in der Wüste wiederfinden konnte, wobei Martin-als Weißer- sich nicht anpassen konnte und darauf bestand, nach Kairo ins Hotel zurückzukehren, da dort im Vergleich zur Wüste die europäisch gestalteten Lebensumstände ihm angemessen und vertraut sind.

Anders als in Wien findet Franza in der Wüste ihre Lebendigkeit und ihren humoristischen Ton wieder, den sie in eine Parodie der Weißen und ihrer Zivilisation zuspitzt. In der Wüste werden ihre Sinne, „die Ohren, die Augen geschärft auf die Außenwelt gerichtet“ (DFF S. 96).

Außer den Arabern, die beziehungslos über den Saal verteilt waren, gab es festzustellen: drei krebssrote, übermüdete Naturhistoriker aus Paris, auch mit Interessen für das Rote Meer, aber wissenschaftlichen, und die drei Herren waren der Schandfleck des Speisesaals, da ihre Schuhe, Anzüge, ihr herumgelagertes Gepäck – intakt nur noch die Tauchanzüge und Kameras- schon aus den Leim gingen, sie tranken auch Bier, natürlich auch als die Sonne sich davon gemacht hatte, und ihre Hüte hatten sie noch auf dem Kopf, als sie die Bier Gläser hoben. (DFF S. 98)

Die Schärfe ihrer Wahrnehmung belebt ihre Ironie und Parodie der Weißen. In dieser Begegnung in dieser Begegnung mit der Fremde findet sie ihre bisher entfremdete Gelassenheit wieder.

Für Ingeborg Bachmann ist die Gesellschaft und die Welt von Männern wie Jordan, die eine imperialistische, faschistische und weiße Denkweise verinnerlichen, geprägt. Mit Jordan als Musterbild und Repräsentant eines patriarchalischen Verhaltens schafft sie es die verschiedenen Todesarten, die sowohl täglich, sublim in unserer Umgebung als auch diese, die in Kriegen und Kolonisation im Namen von Macht und Herrschaft begangen werden,

darzustellen. So schafft es Bachmann ausgehend von einem privaten Ehe-Verhältnis im Werk **DFE**, den faschistischen Terror als auch den weißen Imperialismus auf den gesellschaftlichen Sexismus zu übertragen.

3.2.1.2 Malina und die Vater-Figur als Symbolfiguren des Kriegerischen im Werk Malina

Ingeborg Bachmann begreift sowohl im Werk *Malina* als auch **DFE** das Geschlechterverhältnis als Kontinuum faschistischer Herrschaftsstrukturen, diesen liegt ein dualistisches Denkmodell zu Grunde, so entsteht mittels Exklusionsmechanismen eine hierarchische Machtbeziehung, die an eine Fortschreibung von Herrschaft appelliert.⁴⁴²

Ausgehend von der individuellen Geschichte der Ich-Figur in *Malina* wird die große Geschichte der Gesellschaft projiziert. Die Vater-Figur erscheint im zweiten Kapitel "der dritte Mann" in **Malina** als Repräsentant institutioneller und physischer Gewalt. Durch seine Metamorphosen versetzt er sich in unterschiedliche Rollen und Berufstätigkeiten und übt von dort aus unterschiedliche Gewalttätigkeiten aus. Der Vater - als familiäre Autoritätsinstanz und Machthaber- benutzt seine Machtposition zur Unterdrückung und Ausbeutung der weiblichen Ich-Figur, diese ist ihm ausgeliefert und versetzt sich dem zu Folge in die Opfer-Rolle.

Der Vater übt gegenüber seiner Tochter -die weibliche Ich-Figur- in den unterschiedlichen Traumszenen Vernichtungsaktionen der Nationalsozialisten aus und ergibt sich als Repräsentant der nationalsozialistischen Herrschaft. In dieser Hinsicht stellt Ingeborg Bachmann einen Zusammenhang zwischen Ideologien des Nationalsozialismus und der Geschlechterideologie.

Die Vater-Figur erhebt sich aufgrund der ausgeübten Gewaltpraktiken, die seine Machtposition in der Gesellschaft sichern, zur Symbol-Figur des faschistischen und nationalsozialistischen Geistes. Die Identifikation der Gewalttaten des Vaters mit den der nationalsozialistischen Herrschaft wird in den folgenden Traumszenen vorgeführt:

⁴⁴² Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.199.

➤ Der Friedhof- und Gaskammertraum eine unbewältigte Gewaltvergangenheit

Der Friedhoftraum wird dreimal in *Malina* und einmal in *Der Fall Franza* aufgegriffen. Dieser Friedhof erweist sich als "Friedhof der ermordeten Töchter" (*Malina* S.174), damit wird leitmotivisch die Mörder-Opfer-Konstellation, vor allem der Töchter- und Kindermord als unzeitgemäßes, wiederholtes Motiv eingeführt. Der Friedhof der ermordeten Töchter bezieht sich auf den Genozid, Völkermord an den Juden, wo die Juden als Opfer patriarchalischer, nationalsozialistischer Macht effeminiert und verweiblicht werden und sich von den ermordeten Töchtern repräsentieren lassen.⁴⁴³ Die Ermordung dieser Töchter ist durch den vom Vater vollzogenen Inzest zustande gekommen, diese Ermordung im inzestuösen Kontext wird mit dem Genozid in Verbindung gebracht, da Inzest, Vergewaltigung und Krieg, Genozid, Holocaust -die Alltagspraxis nationalsozialistischer Schreckensherrschaft- laut Susan Brownmillers Analyse die extremste Form der patriarchalischen Männerherrschaft und Gewalt sind.⁴⁴⁴ Die Vater-Figur, der Täter wird in diesem Zusammenhang zur Symbol-Figur der nationalsozialistischen und aller anderen Herrschaften.

Die weibliche Ich-Figur befindet sich in der "größte[n] Gaskammer der Welt" (*Malina* S.174), von der aus es keine Fluchtmöglichkeit gibt. Die Gaskammer bezieht sich auf die Konzentrationslager und somit auf den deutschen Faschismus. Die weibliche Ich-Figur lässt sich mit den von den Nationalsozialisten vernichteten Juden identifizieren, da sie dasselbe Schicksal wie die Juden erleidet, denn sie wird vom Vater im Konzentrationslager vergast. Der Vater als erkannter Massenmörder entpuppt sich als SS-Führer⁴⁴⁵, der den

⁴⁴³ Siehe in dieser Hinsicht Bell Hooks Auffassung, die vom Effeminieren und Verweiblichen der Unterworfenen bzw. der Opfer ausgeht. Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, S.121f.

⁴⁴⁴ Vgl. Gabriele Bail: Weibliche Identität, S.41.

⁴⁴⁵ Im Nationalsozialismus verbreitete die so genannte "Schutzstaffel" (kurz: SS) Angst und Schrecken. Gegründet 1923 als Leibgarde Adolf Hitlers, stieg die SS unter Heinrich Himmler zur mächtigsten Organisation im nationalsozialistischen Regime auf. Sie war für die Geheimdienste verantwortlich und kommandierte die Polizei. Zu den Gräueltaten der SS, die sich selbst als Elitetruppe sah, gehörten unter anderem die Ermordung von Millionen Menschen in den Konzentrationslagern und zahlreiche

Mord an der weiblichen Ich-Figur ausführt und organisiert, indem er "einen Schlauch nach dem anderen abnimmt" und das Gas hereinlässt. Die weibliche Ich-Figur atmet das Gas ein und befindet sich in einer Wehrlosigkeit. Die weibliche Ich-Figur bestand darauf den Vater nicht aus den Augen zu verlieren, um einen Ausgang zu finden, denn sie war sich sicher, dass der Vater die Ausgangstür kennt.

Ich war so blind im Halbdunkel und bin die Wände entlanggetappt, um meinen Vater nicht aus den Augen zu verlieren, um die Tür zu finden mit ihm, aber nun finde ich ihn und sage: Die Tür, zeig mir die Tür. Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. (Malina S.174)

Die Vater-Figur wird in dieser Hinsicht von der Ich-Figur zum absichtlichen Mord verurteilt, da er den Mord angestiftet hat, indem er ihr nicht aus der Gaskammer heraushelfen wollte, obwohl er den Ausgang konnte.

➤ **Bücherzerstörungs-Traum**

Der Vater ordnet den Männern an, die Büchergestelle der weiblichen Ich-Figur abzureißen. Die weibliche Ich-Figur will zum Schutz ihrer Bücher sich vor ihnen stellen.

[...]ich werfe mich vor ihnen auf den Boden und sage: Nur meine Bücher laßt in Ruhe, nur diese Bücher, macht mit mir, was ihr wollt, mach, was du willst, so wirf mich doch aus dem Fenster, so versuch es doch noch einmal, wie damals! (Malina S.181)

Von den Männern konnte sie einen ausfindig machen, der ihr bereits in der Beatrixgasse ein Buch zerstört hat. Diese Männer verlassen das Haus und rufen einen auf Hitler-Gruß verweisendes "Buchheil" und sagen "wir haben ganze Arbeit geleistet" (Malina S. 182).

Diese Traumszene bezieht sich auf die von der nationalsozialistischen Deutschen Studentenschaft geplanten Bücherverbrennung, die im Jahre 1933 an öffentlichen

Plätzen durchgeführt wurde und gilt als Höhepunkt der Aktion „Wider den undeutschen Geist!“ bei der Studenten, Professoren und Mitglieder der nationalsozialistischen Parteiorgane Bücher in das Feuer warfen.⁴⁴⁶

Der Vater lässt sich in diesem Zusammenhang mit dem Führer der Nationalsozialistischen Organisation gleichstellen, der Befehle und Anordnung erteilt, wobei die Männer als Mitglieder dieser nationalsozialistischen Partei, seinen Anordnungen nachkommen.

Gefolgt wird diese Passage von einer ähnlichen Traumszene in der die weibliche Ich-Figur einen "sibirischen Judenmantel" (**Malina** S.191) trägt und auf ihren "Abtransport" (**Malina** S.192) wartet. Diese Szene weist auf die Identifikation der weiblichen Ich-Figur mit den vernichteten Juden hin, fortgesetzt von einer wesentlichen Textpassage, die ihre Juden-Zugehörigkeit bestätigt und den Vater davon ausgrenzt. Sie tauscht ihre Identität gegen eine Verwandtschaft mit jüdischen Opfern.

*[...]auch die Fotografien, die auf dem Regal stehen, werden feucht, es sind die Bilder aller Menschen, die ich geliebt habe, und ich wische den Schnee ab, schüttele die Fotografien, aber es fällt weiter Schnee meine Finger sind schon klamm, ich muß die Fotos vom Schnee begraben lassen. Ich verzweifle nur, weil mein Vater mit ansieht, was ich zuletzt noch versuche, denn er gehört nicht zu uns, ich will nicht, daß er meine Anstrengung sieht und errät, wer auf diesen Fotografien ist. Mein Vater, der auch einen Mantel anziehen möchte, obwohl er zu dick ist dafür, vergißt die Bilder, er bespricht sich mit jemand, zieht den Mantel wieder aus, um nach einem besseren zu suchen, aber dann ist zum Glück kein Mantel mehr da. Er sieht, daß ich abreise mit den anderen, und ich möchte noch einmal mit ihm reden, ihm endlich begreiflich machen, daß er nicht zu uns gehört, daß er kein Recht hat, ich sage: Ich hab keine Zeit mehr, ich habe nicht genug Zeit. Es ist einfach nicht mehr die Zeit dazu. Ringsum beschuldigen mich einige Leute, daß ich mich nicht solidarisch erkläre, »solidarisch«, seltsames Wort! es ist mir gleichgültig. Ich soll eine Unterschrift geben, aber mein Vater gibt sie, er ist immer »solidarisch«, ich weiß aber nicht einmal, was das heißt Zu ihm rasch gesagt: Leb wohl, ich habe keine Zeit mehr, ich bin nicht solidarisch. (**Malina** S.193)*

Der Mantel ist ein Signal der Zugehörigkeit zu den Juden, den die weibliche Ich-Figur trägt. Für den Vater jedoch gibt es keinen passenden Mantel, auch die weibliche Ich-Figur ist glücklich darüber, denn sie lehnt mit der Äußerung "er gehört nicht zu uns" (**Malina** S.193), seine Zugehörigkeit ab. Selbst ihre

⁴⁴⁶ Siehe: Bücherverbrennung 1933. In: <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/buecherverbrennung-1933/>, Zugang: 01.04.2020.

Zugehörigkeit zum Vater und seinen Leuten lehnt sie mit der Äußerung "ich bin nicht solidarisch" (**Malina** S.192), ab und somit die zur Nationalsozialistischen Herrschaft, die der Vater vertritt.

Mit der Hilfe Malinas überwältigt die weibliche Ich-Figur diese Alpträume, schafft es sich vom Vater loszulösen, zu distanzieren und ihn als Mörder zu differenzieren, daraufhin heißt es "Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder"(**Malina** S.234). Hierbei handelt es sich nicht um einen Mörder, sondern um ein mörderisches Prinzip, denn der Vater vertritt in dieser Hinsicht eine universelle Gewalt des Patriarchats. Die Erkenntnis der weiblichen Ich-Figur, dass es sich bei der Vatergestalt um einen namenlosen Mann handelt, der sich als ihr Mörder ergibt, weist ihn als Symbolfigur aus, die für die hierarchisch-patriarchalische Macht steht. So bekennt sich die weibliche Ich-Figur zur Loslösung von der Projektion in der privaten Vater-Figur; in ihm sieht sie einen Repräsentanten des mörderischen gesellschaftlichen Prinzips.

Ein weiteres den Faschismus darstellendes Motiv wäre das Kreuz, unter dem der Vater bzw. dieser Mann sitzt.

*Ich gehe mit meiner ganzen Kraft und bleibe an dem großen Tisch in dem Gerichtssaal stehen, während der Mann auf dem Tisch gegenüber sein Schnitzel unter dem Kreuz zu zerschneiden anfängt. (**Malina** S.233)*

Dieses Kreuz bezieht sich auf das Hakenkreuz, das die Ideologie, Gewalt und Verbrechen des Nationalsozialismus repräsentiert. Die Redewendung "unter dem Kreuz" sein, ist christlichem Ursprung und bedeutet in der Obhut und unter dem Schutz Gottes sein, indem man sich Gott niederwirft und seinem Willen und seinen Befehlen gehorcht; so auch der Vater/ dieser Mann, der sich den Vorschriften und Anweisungen dieser mörderischen, faschistischen und verbrecherischen Denkweise unterwirft und solidarisch vertritt.

Ausgehend von einem Vater/Tochter Verhältnis schafft es Ingeborg Bachmann die nationalsozialistische Judenvernichtung und das faschistische Verbrechen zu implizieren und weiter auf den Zusammenhang zwischen Rassismus und Sexismus anzudeuten.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Vgl. Gabriele Bail: Weibliche Identität, S.44f.

Im dritten Kapitel "Von letzten Dingen" verschwindet die Vater-Figur aus der Handlung. Im Gegenzug dazu entpuppt sich Malina, der vermeintliche Helfer der weiblichen Ich-Figur, als Symbol-Figur des Kriegs; sein kriegerischer Geist macht sich bemerkbar und kommt immer mehr zum Ausdruck. Das so gute Verhältnis zwischen Malina und der Ich-Figur lässt nach und kehrt sich zu einem harten Machtkampf zwischen den Beiden um. Malina will die absolutistische Alleinherrschaft. Er zerstört die Illusion der Ich-Figur von Frieden, indem er ihre Auseinandersetzung mit der Kriegsproblematik betont, die das Verhältnis zwischen beiden Persönlichkeiten bestimmt.⁴⁴⁸ Die Ich-Figur weist auf den dialektischen Wechsel und die Untrennbarkeit einer Auseinandersetzung mit Krieg vom Frieden. Das Eine ist die Kehrseite des Anderen.⁴⁴⁹

Malina: Warum denkst du immer noch «Krieg und Frieden» ?

Ich: Es heißt aber so, weil eines aufs andere folgt, ist es nicht so?

Malina: Du mußt nicht alles glauben, denk lieber selber nach.

Ich: Ich?

Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden

Ich: Wie heißt es dann?

Malina: Krieg.

Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden.

Malina: Es ist Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht.

Ich: Frieden!

Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht.

Ich: Sag das nicht, nicht heute. Du bist furchtbar.

Malina: Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.

Ich: Ich nicht.

Malina: wir alle sind es, auch du.

Ich: Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will, dann schläfe du mich ein, dann sorg für das Ende. Ich will, daß der Krieg ein Ende nimmt.

Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will ... (Malina S.184)

Angeklagt wird die weibliche Ich-Figur, dass sie den Krieg personifiziert genauso wie die Anderen; damit konnte auch eine kollektive Verinnerlichung von Macht implizit begriffen werden.

Die weibliche Ich-Figur will ihre Friedensvorstellung nicht aufgeben und leistet Widerstand, letztendlich lehnt sie sich Malinas Auffassung an und stimmt ihm zu.

"Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd. S.51.

⁴⁴⁹ Vgl. Rafika Beghou: Derrida -Doktorandenseminar.

*Hier ist immer Kampf.
Es ist der ewige Krieg."* (Malina S.234)

Mit dieser Äußerung bezieht sie sich auf die patriarchalischen Machtstrukturen, die von den männlichen Figuren im Text präsentiert werden. Diese steht auch in semantischer, intertextueller Beziehung zur Textpassage in **DDF**, wo es heißt:

Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn die wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr. kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg. (DDF S.111f)

Daraufhin macht sie aufmerksam auf den kriegesischen archaisch verankerten faschistischen Geist, auf das Verbrechen, das immer in dieser Patriarchalischen Gesellschaft verankert ist und von männlichen Subjekten getragen wird; es erscheint immer wieder und zwar nicht nur auf die äußeren Schauplätze, sondern in den inwendigen, in privaten, kulturellen Sphären und Verhältnissen.

Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren- dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor Bestialität erzittern.(DDF S.8)

Die weibliche Ich-Figur wird sich Malinas Zerstörungsdrang und Wille zur Herrschaft bewusst, sie versucht noch etwas zu retten solange sie mit an der Herrschaft ist und ihre Briefe vor ihm versteckt.

Ich suche nach einem besonderen Platz in der Wohnung, nach einem Geheimfach, denn ich gehe mit einem kleinen Bündel in den Händen auf und ab. Es müßte ein Fach im Sekretär geben, das nachher nie mehr aufspringt, sich von niemand öffnen läßt. Oder ich könnte ein Stück Parkett mit einem Stemmeisen aus dem Boden lösen, die Briefe dort verstecken, das Parkett wieder schließen und versiegeln, solange ich noch mit an der Herrschaft bin. (Malina S.333)

Malinas Wille zur Macht und Herrschaft wird immer extremer, er verlangt das Leben der weiblichen Ich-Figur.

*"Ich: Ich habe nur ein Leben.
Malina: Überlaß es mir."* (Malina S.222)

Die weibliche Ich-Figur konnte Malinas Herrschafts-Vorhaben durchschauen und richtet sich mit Hassäußerungen an ihn.

" Ich: (con fuoco) Ich hasse dich.

Malina: Sprichst du zu mir, hast du etwas gesagt?

Ich: (forte) Herr von Malina, Euer Gnaden, Magnifizenz! (crescendo) Eure Herrlichkeit und Allmächtigkeit, ich hasse Sie! (Malina S.332)

Mit der Äußerung "Ich habe in Ivan gelebt und sterbe in Malina", gibt die weibliche Ich-Figur den Kampf gegen Malina auf, überlässt ihm die Alleinherrschaft und tritt in die Wand ein. Malina der Alleinherrscher, leugnet am Telefon die Existenz der weiblichen Ich-Figur. Er zerstört ihre Hinterlassenschaften und damit sie selbst, sodass nichts mehr an sie erinnern sollte.

Er hat meine Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind meine Augen, er schleudert den blauen Glaswürfel! nach, es ist der zweite Stein aus einem Traum, er lässt meine Kaffeeschale verschwinden, er versucht, eine Schallplatte zu zerbrechen, sie bricht aber nicht, sie biegt sich und leistet den größten Widerstand, und dann kracht es doch, er räumt den Tisch ab, er zerreißt ein paar Briefe, er wirft 1s mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb.(Malina S.337)

In dieser Hinsicht erweist sich Malina genauso wie Jordan in **DDF**, der die weibliche Protagonistin kolonisiert und als Kolonisator ihre Güter ausplündert, der der weiblichen Ich-Figur das Leben wegnimmt und ihre Gegenstände als Spuren und damit jegliche Erinnerungen an sie vernichtet. So ist auch Malina Träger des weißen Geistes, der ein Land besiedelt. Sich an seine Bodenschätze und Güter vergreift und dem den Frieden wegnimmt. Mit diesem Spiel kommen wir auf die Feststellung, dass Bachmann das Risiko einer Vordeterminiertheit, Verinnerlichung im Sinne einer Infizierung der weiblichen Wesen durch Machtparadigmen in Erwägung zieht.

3.2.1.3 Der Opferstatus der weiblichen Protagonisten

In Anlehnung an Butlers Auffassung, die in ihrem Buch: *Das Behagen der Geschlechter* die "Polarität von Mann und Frau nicht als natürlich gegebenen Kontraste sieht, sondern primär als einen, der sich - der Dichotomie Wahnsinn/Vernunft ähnlichen - einem willkürlichen diskursiven Effekt der

Ausschließung und Ausgrenzung anschließt" ⁴⁵⁰ . Dieser Diskurs wirkt diskriminierend, indem es zu Unterscheidungen kommt, die einer pejorativen Wertung unterliegen. Von diesem Diskurs ist jedoch nicht nur die Frau betroffen, sondern alle Menschen, diese werden gezwungen sich dem binären Code des Entweder/Oder, männlich/weiblich zu unterwerfen.⁴⁵¹ So wird in dieser Hinsicht dieser Diskurs, dem die Polarität Männlich/Weiblich zuzuordnen ist als Zwangsdiskurs verstanden, der zur Unterdrückung des Anderen dient und der Ordnung ausweicht.⁴⁵² Diese Diskurse bezeichnet Butler, als machtförmige Diskurse, die sich auf Foucault beziehen: "da die Weiblichkeit durch Einübung und Dressur erzeugt wird, durch Prozesse, [...] denen aber bestimmte Herrschaftsdiskurse vorausgehen." ⁴⁵³ Für Foucault ist das durch den binären Diskurs Ausgeschlossene Andere der Gegenpol, der Wahnsinnige, der hier in Bachmanns Texten mit der Frau identisch ist. Von diesem Prinzip ausgehend, entsteht das Beziehungsmuster Täter/Opfer in den Werken Bachmanns, wobei die männlichen Subjekte Träger dieser machtförmigen Ordnung sind, während die weiblichen Protagonistinnen ihnen ausgeliefert sind. Das Opferbild wird auf die weiblichen Protagonistinnen projiziert, die ihre Sexualität und Sinnlichkeit immer als etwas Zerstörtes erlebten, und sich im Text mit den unterschiedlichen Opfern identifizieren lassen.

In den beiden Werken -**Malina** und **DFF**- tauchen selbstreflexive Stellen auf, die die Opferbereitschaft der weiblichen Protagonistinnen thematisieren, indem sie sich zum Opfer dieser machtförmigen, patriarchalischen Machenschaften erklären, so heißt es in *Malina*:

Ich werfe mich vor meinem Vater nieder, ich bitte nicht um mein Leben, sondern um Gnade für den jungen Bardos, den ich kaum kenne, der mich kaum kennt und mich verständnislos, am Erfrieren schon ohne Verstand, ansieht. Ich verstehe nicht, warum auch Bardos mitgeopfert werden soll bei dieser Volksbelustigung.
(**Malina** S.210)

Wobei die Volksbelustigung sich in diesem Rahmen, auf den Völkermord an die Juden bezieht. Ingeborg Bachmann ironisiert diese grausamen Machenschaften

⁴⁵⁰ Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.187.

⁴⁵¹ Siehe Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S.7.

⁴⁵² Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.187.

⁴⁵³ Ebd. S.188

der NS-Zeit, jedoch nicht um sie zu banalisieren, sondern um sie vorzuführen und die Grausamkeit der Tat zu betonen. Diese Leidtat ist nicht für die weibliche Ich-Figur belustigend, sondern für den sadistischen Vater- als Symbolfigur der faschistischen Denkweise- weil diese lust-erzeugende Akte am Leiden der Menschen sind.

Eine ähnliche intertextuelle Szene lässt sich im Werk **DDF** erkennen, indem sich die Protagonistin Franza mit dem - als Hochzeitsgeschenk des Bräutigams- geschlachteten Kamel identifiziert und die Opferrolle einnimmt. Das Schlachten des Kamels wird festlich gefeiert, wobei das Kamel wehrlos seinen Schlächtern, Mördern überliefert ist. Diese Szene weist auf den kolonialistischen, imperialistischen, faschistischen und patriarchalischen Diskurs hin, denn die Kolonisation und die Herrschaft erfordern das Aufbringen von Opfern.

Das Kamel war nicht mehr da. Einige Meter weiter im Sand schon, blieb Franza stehen, sie war auf roten Sand getreten, aber der Sand war nicht nur rot, sie stand im Blut. Dann sah sie auf und zu der Stalllaterne an der Wand. Dort lag jetzt das Kamel, und einige Männer standen darum herum, die Kehle war ihm durch- schnitten, und Franza rührte sich nicht in dem blutigen Sand. Komm, sagte Martin. Ich kann nicht weiter. Die Männer hatten riesige Messer und schnitten in das Kamel, sie hatte es schon begriffen, ehe Ahmed und Sallah es ihr erklärten, aber ich will nicht durch das Blut, durch diesen Sand, der von seinem Blut ... sie wurde an den Armen gezogen von einer weißen und einer braunen Hand, sie watete durch den blutenden Sand. Das Kamel, sie hatten das Kamel getötet. Ich weiß, wie ich aussehe. Ich sehe aus wie das Kamel, das mich ansieht. Es war ein Geschenk des Bräutigams, sagte Ahmed. Es gab keinen anderen Weg von dem Zelt und aus dem Hof heraus. (DDF S.113)

Mit der Äußerung "sie wurde an den Armen gezogen von einer weißen und einer braunen Hand" (**DDF** S.113) zeigt ihr, dass diese grausamen Taten für die Männer - unabhängig von der Ethnie und Kultur- zur Normalität geworden sind. Die Männer können im Vergleich zu Franza sehr vertraut damit umgehen, da dieses verbrecherische Verhalten sich dem Code der patriarchalischen Ordnung und Tradition unterwirft und somit erweist es sich als Produkt patriarchalischer Gesellschaften.

Eine weitere Szene, die von Bedeutung ist und Foucaults Ausschlussmechanismen thematisiert und somit auf die patriarchalische machtförmige Ordnung hinweist, ist die Identifikation Franzas mit der gefesselten Frau, die von ihrem Mann, auf dem Bahnhof in Kairo, an ihrem Haar

gezogen wird und von einer Menschenmenge umringt, von niemandem Hilfe erhält, stattdessen wird sie von einem passierenden Mann für Wahnsinnig gehalten. Für Franza erweckt diese Szene ein Déjà-Vu Erlebnis, das bei ihr Erinnerungen hervorruft, da sie mit diesem Leiden konfrontiert war, auch ihr wurden der Wahnsinn und die Krankheit zugesprochen. Diese Szene zeigt wie die Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft verleumdet und als Gegenseite des Mannes, als das krankhafte, pathologische präsentiert wird, so wird der Wahnsinn als das negative Andere ihr zugeschrieben.

Die Frau, Martin! Der Mann ist wahnsinnig, er ist wahnsinnig, so tut doch etwas, er ist wahnsinnig. Sie wiederholte so viele Male in sich den Satz, bis sie ihn herausbrachte in einem so deutlichen Englisch, daß jeder verstehen mußte. Der junge, ihr zunächst stehende Mann grinste begütigend und antwortete: Nicht er ist verrückt. Sie ist wahnsinnig. (DFF S.134)

Franza hatte die gleiche Erfahrung machen müssen, sie wurde von einem Kranken, Sadisten, Verrückten gequält und missbraucht. Dabei wurde sie von allen für krank und wahnsinnig gehalten, sie konnte nicht beweisen, dass Jordan der eigentliche Kranke ist, da er von dieser Gesellschaft, von dieser Ordnung dem Vernünftigen angeordnet ist. In **DFF** wird die Umkehrung von Ordnung als gesunde männliche und Unordnung als krankhafte Weibliche und als Regel ironisiert, kommentiert.

Ja, er ist böse, auch wenn man heute nicht böse sagen darf nur krank aber was ist das für eine Krankheit, unter der die anderen leiden und der Kranke nicht. Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist. Wie furchtbar hat [er] mich gequält, aber nicht spontan, oder nur selten, nein, mit Überlegung, alles war berechnet, Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?

Das Foltern des weiblichen Subjekts wird als Kalkül, Plan, Berechnung und „Taktiken“ denunziert. Die Taktiken erinnern auch an Elfriede Jelineks Auffassung, die das Weibliche als Konstruktion und Produkt gesellschaftlicher, patriarchalischer Machtmechanismen betrachtet⁴⁵⁴, diese beziehen sich auf das patriarchalische-phallozentrische System, das das Männliche zur absoluten

⁴⁵⁴ Siehe auch Judith Butlers Auffassung, die diese Behauptung bestätigt. In: Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.187.

Wahrheit und Norm setzt; wobei das Weibliche, die Frau als das Fremde, das Andere unterdrückt und ausgegrenzt wird.

Für alle Frauen versuche ich den Kampf gegen normenbildende Kaste aufzunehmen, denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau, die auch entsetzlich ist und längst behoben werden mußte, sondern das Schlimme ist das männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt, und zwar so weit unterliegt, daß sie eben immer anders sein muß und die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmütigkeit, Gefühlseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem der Männer sind, daß man gar nicht weiß, was die Frau ist, Freud hat es zugegeben, heute geben sie ja nicht mehr zu, daß sie es nicht wissen.⁴⁵⁵

3.2.1.3.1 Das Weibliche, ein kolonisiertes, beraubtes und vernichtetes Subjekt-Volk

Die weibliche Ich-Figur in **Malina** und die Franza Figur in **DDF** lassen sich mit Kriegsofpern und Kolonisierten identifizieren, da sie ihr Leiden und das gleiche Schicksal mit denen, die kolonisiert, vergewaltigt, missbraucht, ausgeplündert wurden, sehen und erkennen.

➤ Die Identifikation mit den Juden

Abgesehen von dem Gaskammer Traum, vom Mantel als Identifikationssymbol der Juden und das Motiv des Friedhofs der ermordeten Töchter, die wir bereits im vorigen Unterkapitel behandelt haben, lassen sich die Protagonistinnen des Weiteren in anderen Szenen aus den Texten mit den KZ- Insassen identifizieren.⁴⁵⁶

Im Werk **DDF** weisen die voyeuristischen Angriffe Jordans und sein Verfolgungswahn, wo er Franzas Verhalten studiert, analysiert und in Kürzeln notierte, auf die Experimente der Mediziner, Ärzte und Wissenschaftler an KZ- Insassen, die im Namen der Wissenschaft morden. Selbst Jordans "Explorationen" (**DDF** S.53) an Franza haben sie zu Tode gekränkt und haben letztendlich zu ihrem Tod geführt. Sie lassen am Gebrauch des Begriffs „Exploration“ eine Archäologie von Gewalt, ein historisches und kulturelles Erbe authentifizierend durchblicken Franza fühlte sich in Jordans Anwesenheit

⁴⁵⁵ Elfriede Jelinek: »Dieses vampirische Zwischenleben«, S.19.

⁴⁵⁶ KZ-Insassen: ist eine Abkürzung und steht für Konzentrationslager -Insassen.

unsicher und eingefangen, da er ihr überall auflauert, sodass sie nicht einmal im Badezimmer vor ihm sicher sein kann, Jordan hat ihre Privatsphäre verletzt.

Wenn das Erstickten anfing, ging ich rechtzeitig aus dem Zimmer. Ich weiß nicht, ob er es damals schon merkte. Ich schloß mich ins Badezimmer ein. Aber ich wußte nicht, ob er nicht genau wußte. Ich bin jetzt ganz sicher, er belauerte mich. Ob er wußte, wieviel ich schon wußte? (DFF S.106)

Die „Exploration“, die Jordan mit Franza anstellt vergleicht sie mit Tierversuchen, indem sie sich mit Versuchstieren vergleicht an denen Tierexperimente ausgeführt werden.

Wie habe ich mich benommen, wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt, und wenn ich die Stäbe hätte durchrennen können mit meinem Schädel, wäre ich noch im Käfig gewesen, in dem Käfig seiner Notizen, die mich verfolgten, die mir vorausgingen. [...](DFF S.77f)

An einer weiteren Textpassage lässt sich Jordan als NS-Arzt ausweisen der wissenschaftliche Experimente an weiblichen KZ-Insassen ausgeübt hat und zu diesen Frauen gehörte Franza, die er zum Fall bzw. Objekt seiner Studie machte . So Franza in eins ihrer Gespräche mit dem NS-Arzt Körner in Ägypten:

Ich bin mit einem Arzt verheiratet.[...] Sie fing zu murmeln an. Über die Versuche an weiblichen Häftlingen. Über die Spätschäden. Sie war kaum mehr zu hören, sie krampfte die Hände ineinander. Ich kenne alle Dokumente. Sie waren in Dachau und in ... in ... Hartheim. Es ist mir heute wieder eingefallen. (DFF S.129f)

Auch die weibliche Ich-Figur in Malina tritt in mehreren Traumszenen als KZ-Insassin bzw. als Häftling vor. Der Vater als Repräsentant des Faschismus, als unberührbare Instanz, verfügt über Macht und kann diejenigen, die von seiner Ordnung abweichen und sich nicht anpassen, zu Strafen verurteilen. So heißt es für die weibliche Ich-Figur:

Aber jetzt kommt jemand, zu spät, die Tür fliegt auf, es ist mein Vater. Ich zeige auf Ivan, ich sage: Er ist es! Ich weiß nicht, ob ich deswegen die Todesstrafe zu erwarten habe oder nur in ein Lager komme. (Malina S.196)

Angesichts dieser Passage lässt sich daraus entnehmen, dass die weibliche Ich-Figur sich mit den Juden gleichstellt, die in Lagern gefangen genommen werden. An einer weiteren Traumszene wird die weibliche Ich-Figur explizit zu Gefängnis verurteilt und dort auch untergebracht. Doch das Einzige, woran sie trotz Dunkelheit denkt, ist auf Papier zu verfügen, um ihren Drang nach

Schreiben, Zeugenschaft und Spurensicherung nachzugehen. Das Schreiben wird zum Lebens-, Atembedürfnis und Widerstandsakt gegen die Gewaltmaschine und -spirale.

Mein Vater hat mich ins Gefängnis gebracht, ich bin nicht allzu überrascht, denn ich kenne ja seine guten Verbindungen.[...] Mein Vater steckt dahinter, er hat einen Teil der Akten verschwinden lassen, es verschwinden immer mehr für mich günstige Akten, und zuletzt stellt sich heraus, daß Schreiben für mich nicht zugelassen ist. Ich bekomme jetzt zwar eine Einzelzelle, wie ich es mir gewünscht habe im geheimen, man schiebt auch einen Blechnapf mit Wasser herein, und obwohl es zu schmutzig und finster ist in der Zelle, denke ich nur an das Buch, ich bitte um Papier, ich trommle an die Tür, um Papier, weil ich etwas schreiben muß.(Malina S.227f)

Das Traumkapitel **Der dritte Mann** widmet sich dem Exil-Thema und bezieht sich auf die Juden, die während der Zeit des Nationalsozialismus Deutschland und Österreich als Exilanden verlassen mussten. Die weibliche Ich-Figur erkennt sich in diesen Exilanden, da ihr in ihre Heimat, das Schreiben verweigert wurde, sowie es der Fall für viele Schriftsteller jüdischen Ursprungs war. Auf das Angebot des Vaters Wien zu verlassen mit der Hoffnung weiter Briefe schreiben zu können, geht sie darauf ein, ohne jeglichen Widerstand zu leisten.

Mein Vater will mich aus Wien wegbringen, in ein anderes Land, er redet mir gut zu, ich müsse weg von hier[...]Ich setze mich nicht mehr zur Wehr, frage nur, ob ich Briefe schreiben darf, nach Hause, er sagt, das werde man noch sehen, es sei nicht günstig für mich.(Malina S.199f)

Abgesehen von den Büchern der weiblichen Ich-Figur, die zerstört wurden und an die nationalsozialistischen Bücherverbrennung der Kristallnacht erinnern⁴⁵⁷, und das Exil bestätigt, ist die Szene ambivalent und mehrdeutig zu interpretieren, denn sie bezieht sich auf die sexuelle Zwangsarbeit der KZ-Häftlingen bzw. die Zwangsprostitution der KZ-Frauen im Lagerbordell, da die Ich-Figur von der Vater-Figur zum Sex mit anderen Männern aufgezwungen wird.

[...]mein Vater stößt den Mann in die Rippen (wo habe ich den Mann schon einmal gesehen, er hat mir in der Beatrixgasse ein Buch zerstört), er sagt freundschaftlich zu ihm: Was, das hätte dir wohl gepaßt, auch mit ihr, was? Und nun blinzelt mein Vater zu mir herüber, und ich weiß, was er meint, denn der Mann lächelt verlegen und sagt, er möchte schon, und mir zuliebe tut er auch so, als wolle er mit meinen Büchern wieder gut umgehen, aber ich reiße ihm voller Haß die französischen Bücher aus der Hand, denn Malina hat sie mir gegeben, und ich sage: Sie bekommen mich nicht! Und zu meinem Vater sage

⁴⁵⁷ Siehe S. 188 in diese Arbeit.

ich: Du hast uns doch immer alle verschachert. Aber mein Vater brüllt: Was, jetzt auf einmal willst du nicht, ich werde, ich werde! (Malina S.182)

Die Identifikation der Ich-Figur mit den gefangen Juden denunziert eine bestimmte Pharmaka, die den Menschen zum Experimentierobjekt machte, aber auch zugleich den Prozess einer kulturellen Spurensicherung verhindert, die einen Nachlass und Stoff für ein kollektives Gedächtnis bilden könnte und hier die Funktion einer Negation der Macht und Gewalt bedeutet.

➤ **Die Identifikation mit den Kolonisierten**

Aus heutiger postkolonialer Sicht ist im Werk Franza die Gleichsetzung von Frauen und Kolonisierten bemerkenswert, dies lässt sich explizit im Werk **DDF** durch den markanten Satz: "ich bin eine Papua" (**DDF** S.85) bestätigen, denn Franza identifiziert sich mit den weiblichen Kolonisierten Ureinwohnern in Australien.

[...]ich bin von niedriger Rasse. Oder müßte es nicht Klasse heißen. [...]In Australien wurden die Ureinwohner nicht vertilgt, und doch sterben sie aus, und die klinischen Untersuchungen sind nicht imstande, die organischen Ursachen zu finden, es ist eine tödliche Verzweiflung bei den Papuas, eine Art des Selbstmordes, weil sie glauben, die Weißen hätten sich aller ihrer Güter auf magische Weise bemächtigt, und sind die Inkas wirklich nur von diesen grausamen Banditen vernichtet worden, von diesen wenigen? und die Muruten heute in Nordborneo, die sterben, seit sie mit der Zivilisation in Berührung kommen, und früher die Rassen, denen man den Alkohol gebracht, sie haben sich selbst vernichtet, aus Verzweiflung. (DDF S.84)

Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfen- können, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, oder gehörten die Bodenschätze mit den anderen Schätzen zusammen, manchmal glaub ich es. Ich kann auch nicht mehr leben, weil er meine Gegenstände hat, ja so meine ich es, unsren silbernen Brotkorb zum Beispiel, unsre Schalen, das ist mir unerträglich, ich denke, seine Hand kann das Brot nicht draus nehmen, sie wird eher aussätzig, eher wird das Brot darin schimmelig, weil ich doch dauernd daran denke, weil dieser Brotkorb in meinen Vorstellungen die Ausmaße von Riesenscheunen annimmt, für alle Ernten, von Tag zu Tag wird dies schlimmer, dieses Leiden, es macht die Magie möglich, ich bin eine Papua, [- - -]" (DDF S.84f)

Diese Gleichsetzung wird wie folgt erläutert und zwar, dass den Kolonisierten, den Papuas, aber auch den Ureinwohnern Australiens, den Inkas, den Muruten Nordborneos und den Schwarzen, wie ihr selbst, die Güter genommen worden sind, damit sind nicht nur die materiellen Güter gemeint, sondern auch und vor allem die spirituellen, geistigen Güter, die Magie, die sie mit den Menschen verbindet. Diese Beraubung der Dinge hatte tödliche Folgen, eine tödliche Verzweiflung versucht, als Folge dafür kommt es zur eigenen Selbstzerstörung der Kolonisierten. Dies weist daraufhin, dass die eigentliche Gewalt einer kolonialen Zerstörung nicht in den Kriegen, in dem Mord allein liege, sondern in den kulturellen Sinn, der sie damit verbindet -und darin bestehe die Gemeinsamkeit mit der Gewalt im erzwungenen Geschlechterverhältnis- das als eine Art Selbstmord verstanden wird. Das fällt mit Monika Albrechts Vorstellung in Anlehnung an der Äußerung **"Frauen sind die Neger aller Völker"** zusammen, die sich zu diesem Vergleich mit den Papuas äußert und zwar, "dass die Gleichsetzung von seelischer Gewalt, die der weißen Frauen angetan wird, und der kolonialen Gewalt, d.h. von internalisierter Selbstzerstörung und politisch-militärischer Zerstörung von außen, nicht nur in diesem Fall unhaltbar ist."⁴⁵⁸ Franziska erkennt nämlich in Jordan -ihren Ehe-Mann- einen "Weißen" der sie kolonisiert und ihr nicht nur seelische Verbundenheit mit materiellen Gütern beraubt hat. Dieses Leiden und diese Destruktion, das Jordan ihr zufügt, wird in ihr verinnerlicht und führt zu ihrer eigenen Selbstzerstörung, bzw. zum Tod. So stellt in dieser Hinsicht der Drang zur Selbstzerstörung eine Parallele zwischen Franziskas Schicksal und dem der kolonisierten Völker dar.

Fossil, o nein, wie irrst du dich, er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit [ist], das angreift und darum lebt, nie hab ich einen Menschen mit soviel Aggressionen gesehen. (DFF S. 83)

Ähnlich ist in diesem Kontext Franziskas Identifikation mit den Toten, den Mumien in Ägypten, die von den Archäologen aus ihren Gräbern gerissen, ihrer Ruhe

⁴⁵⁸ Uerlings Herbert: Ich bin von niedriger Rasse: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, S.118.

beraubt und für Touristen ausgestellt wurden. Das Abtransportieren der Toten in ein Museum durch Archäologen, die Weißen, bezeichnet sie als Schande.

Franza sagte: sie haben die Gräber geschändet. Martin dachte zuerst, sie denke an die Grabräuber, die in seinen Vorträgen, die er ihr hielt, vorkamen, und wie man deretwegen immer tiefere Verstecke für die Toten und die Gräber gesucht hatte. Aber sie blieb hartnäckig. Nein, nicht die Plünderer. Die Weißen. Sie haben die Gräber ... Sie lassen nicht einmal die Toten liegen. Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande. Verstehst du mich nicht. So sind sie. Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt. (DFF S.208f)

So wird -ausgehend von dieser vorgeführten Anhaltspunkte- im Werk **DFF** die Weltsicht einer weißen Frau reproduziert, die sich selbst zum Opfer stilisiert und somit den anderen Opfern der westlichen Dominanz- und Herrschaftssysteme zuordnet. In dieser Hinsicht übt Bachmann nicht nur eine Kritik an die äußere hegemoniale, imperialistische Macht, sondern auch innere, auch die einer Beziehung zu den Dingen, nach der zu Menschen.⁴⁵⁹

Eine wesentliche Rolle hat die Identifikation von Franza mit einem weiblichen Opfer der altägyptischen Geschichte. Franza identifiziert sich mit der Königin Hatschepsut, und zwar, an der versuchten, vergeblichen Auslöschung von Thutmosis der Dritte. Es war ihm als Konkurrent unerträglich, dass ein Weib den Thron bestieg, und so hat er ihre Existenz ganz beseitigen wollen, und zwar in dem er sogar ihre Bilder aus dem Tempel auskratzte, mit dem Ziel sie in Vergessenheit zu drängen und aus der Geschichte auszuklammern.⁴⁶⁰ Franza hatte dasselbe Schicksal wie die Königin Hatschepsut durchmachen müssen.

Mit so unvereinbaren Vorstellungen gingen sie durch die Totenstadt, und Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Der el-Bahari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis. Siehst du, sagte sie,

⁴⁵⁹ Vgl. Monika Albrecht (2004): »Es muß erst geschrieben werden« . Kolonisation und magische Weltsichten in Ingeborg Bachmanns Romanfragment Das Buch Franza. In: »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen&Neumann, S.59-91, hier S.90f.

⁴⁶⁰ Siehe auch Jan Assmann, der in das kollektive Gedächtnis und in den Monumenten und deren Gigantismus eine Verewigung der Macht sah. Vgl. Jan Assmann (2013)⁷: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühem Hochkulturen. München: Verlag C.H Beck, S.170ff.

aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. (DFF S.109)

Mit der Aussage, dass diese Zerstörung weder von Plünderern noch von Archäologen zu Stande gekommen ist und es seitens einer männlichen Instanz - Der dritte Tuthmosis- ihrer Zeit zerstört wurde, wird eine Analogie zwischen der Gewalt einer kolonialen, imperialen Zerstörung und einer Gewalt im Geschlechterverhältnis illustriert, da den beiden Diskursen die gleichen Herrschafts- und Dominanz-Mechanismen vorausgehen. Franza erkannte aber, dass Leerstellen und wegabgekratzte Stellen und Schriften erzählen und Spuren sichern.

3.2.2 Ingeborg Bachmanns neue Definition des Imperialismus und Kriegs

In den beiden Werken Bachmanns wird ein Analogiebild zwischen Kolonialismus und Geschlechterverhältnissen vorgeführt. Für Ingeborg Bachmann sind sowohl die Kolonialgeschichte als auch die Geschlechtergeschichte ineinander verschränkt. Diese erscheinen als zwei Seiten ein- und desselben patriarchalischen Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisses, das bis zur Auslöschung und Unterdrückung führt. Bereits in der Vorrede zum Werk **DFF** macht Ingeborg Bachmann deutlich, dass die eigentliche Gewalt und der Ursprung der kolonialen Zerstörung und des faschistischen Denkens nicht in den Kriegen und der Kolonisation liege, sondern in den privaten, familiären Verhältnissen bzw. in dem Geschlechterverhältnis.

Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten; nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht. Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen, natürlich, warum redet man davon nur, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen geht. (DFF S.74)

Mit dieser Behauptung beruft sich Bachmann auf Foucaults Macht-Konzeption, die er wie folgt darlegt:

Unter Macht wird im Anschluss an Foucault die "Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen [verstanden], die ein Gebiet bevölkern und organisieren" bzw. ein "Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt". Macht kommt also nicht von oben, von Regierungen, Institutionen oder Staaten oder aus einem simplen Binarismus, resultierend aus Herrschenden und Beherrschten, sondern von unten, aus kleinsten

Organisationen wie die Familie, des Freundes- und Kollegenkreis und entfaltet sich durch alle Institutionen hinweg nach oben."⁴⁶¹

Bachmann bespricht mit uns in ihrer Vorrede, wie sie zu dieser Erkenntnis gekommen ist:

Es ist mir und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist - es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. (DFF S.7f)

Sie bezeichnet das Verbrechen als Virus, der sich über die Jahre verbreitet und mit dem Ende der Kriege und der Kolonisation nicht aus der Welt geschaffen ist. Dieser Virus, der in Form von Massakern erschienen ist, erscheint heute in einer neuen, sublimen Form; „das Gemetzel“ und das Ermorden „finden innerhalb des Erlaubten statt“.

Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren - dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich. (DFF S.8)

Der Virus attackiert heute auf eine neue Art und Weise, und sagt einen Krieg im Körper an. Die Schauplätze der Tat, des Verbrechens sind die Inwendigen, die an Geist und Seele rühren, und genauso wie Kriege und Kolonisation Opfer bringen⁴⁶², so auch Ingeborg Bachmann, die das Leiden der Frauen mit dem Leiden der Kriegsoffer, der Kolonisierten und den Juden gleichsetzt. Die Aggressivität, Gewaltigkeit und Bestialität dieses Verbrechens ist unsichtbar und nicht nachweisbar, so wendet sich Bachmann der Literatur, dem Magischen und Utopischen, das das Unsichtbare sichtbar macht, denn "es ist nicht wahr, daß wir in einer Zeit ohne Dramen leben" (DFF S.9).

⁴⁶¹ De Toro Alfonso: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.45.

⁴⁶² Siehe dazu: „Wir dürfen uns den Trieb nicht als naturgegeben vorstellen, sondern als etwas schon Elaboriertes, als komplexes Wechselspiel zwischen Körper und Gesetz, zwischen Leib und den kulturellen Mechanismen, die eine Kontrolle des Volkes sicherstellen“. In: Michel Foucault: Die Analytik der Macht. S.220.

Nun hat dieses Buch aber wenig, nur sehr wenig damit zu tun. Es versucht, mit etwas bekanntzumachen, etwas aufzusuchen, was nicht aus der Welt verschwunden ist. Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unsrer Nachbarschaft begangen werden. Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. (DFF S.8)

Fazit:

Nach Bachmann werden imperialistische, faschistische und kolonialistische Gewalttaten und Verbrechen „täglich in unserer Umgebung, in unsrer Nachbarschaft begangen“ (DFF S.8), so ist für sie das Geschlechterverhältnis die neue Definition des Imperialismus, Faschismus und Kolonialismus, da ihnen dieselben Macht- und Herrschaftsmechanismen bzw. derselbe Keim zu Grunde liegen.

IV Die Dekonstruktion und Rekonstruktion weiblicher Identität in den Werken Malina und DFF

4.1 Die Sprache als Zerstörungsmechanismen weiblicher Existenz und Identität

Das Weibliche, als aus dem männlichen bipolaren System ausgegrenzte Andere, ist in Anlehnung an Judith Butler eine kulturelle Kategorie, die sich unter bestimmten Herrschaftsstrukturen entwickelte Kategorie, und dem Männlichen hierarchisch unterordnen lässt, was auch Beauvoir bestätigt:

Beauvoir zufolge ist der Frau als der »Anderen« und anderen unterdrückten Gruppen gemeinsam, daß ihnen eine Reihe von Wesensbestimmungen zugeschrieben wird, die dazu dienen, das Herrschaftsverhältnis zu legitimieren und sie an ihre Unterdrücker zu binden: Kindlichkeit, Unfähigkeit zur Selbstverantwortung, physische oder moralische Minderwertigkeit gehören zum Standardrepertoire der Charakterisierung unterdrückter Rassen, Kasten und Klassen eben so wie der Frauen. Die Zuschreibungen im Interesse der Herrschenden werden von diesen als »Natur« ausgegeben und von den Beherrschten mit der Zeit verinnerlicht. Aber dieses »Sein« der Unterdrückten

ist »Gewordensein«: Produkt ihres unfreien Status und ihrer fremdbestimmten Selbstauffassung.⁴⁶³

Mittels dieser Ausgrenzung des Weiblichen- als das unwesentliche geleitete Andere- etabliert sich das herrschende männliche Subjekt, denn laut Simone de Beauvoir, setzt sich das Subjekt nur durch, indem es sich entgegensetzt; es hat das Bedürfnis, sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen.⁴⁶⁴

Parallel dazu steht diese Ausgrenzung für den Ausschluss der Weiblichkeit aus der symbolischen Ordnung; dazu wird ihr ihr Sprachvermögen weggenommen und im Gegenzug der Objektstatus zugesprochen. Das Männliche hingegen als Repräsentant des Patriarchats in der Gesellschaft verfügt auf das symbolische System und somit auf die Sprache und die Vorstellung von Welt als ideologische Dimension - was dem Männlichen den Subjektstatus bewilligt-, denn "nach Lacan setzt der Prozess der geschlechtlichen Identitätsentwicklung zeitgleich mit der Subjektkonstituierung und dem Eintritt in die symbolische Ordnung ein."⁴⁶⁵

In diesem Sinne verkörpert sich das Gesetz ausschließlich in männlichen Gestalten. Für Frauen ist darin kein Ort vorgesehen. Der Eintritt in die symbolische Ordnung, durch den das imaginäre Ich in die menschliche Sozialität eintritt, wird in der Theorie Lacans nur durch den Vater, nicht durch die Mutter vermittelt.⁴⁶⁶

Das bedeutet, dass die Subjekt-Konstruktion erst durch die Loslösung von der Symbiose mit der Mutter und den Eintritt in das Gesetz des Vaters, ins Symbolische, die Schrift zustande kommt, da der Phallus laut Lacan "die Bedingung der Subjektwerdung" darstellt.⁴⁶⁷

Das Lacansche Modell der Subjektivität gilt nicht für beide Geschlechter. [...] Die Frau kann nicht zu einer eigenen Subjektivität, einem eigenen Sprechen/Begehren kommen. Sie muß sich vielmehr ihr Leben lang so definieren, wie sich das Kind innerhalb der vorsprachlichen, symbiotischen Spiegelbeziehung zur Mutter definierte: das personifizierte Begehren eines anderen zu sein. Die Frau ist »Signifikant« des Begehrens des Mannes, weshalb sie ihren weiblichen Körper zum Fetisch macht und in eine phallische

⁴⁶³ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.4.

⁴⁶⁴ Vgl. Simone de Beauvoir (1998): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt Verlag, S.11.

⁴⁶⁵ Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, S.2.

⁴⁶⁶ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.82.

⁴⁶⁷ Ralf Schnell: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt, S.60.

Maskerade bannt. Die Frau ist »Phallus« (Objekt und Zeichen des Begehrens), der Mann hat den »Phallus«. Die Ausprägung einer eigenen Geschlechtsidentität ist ihr verwehrt; sie ist bloße Stütze einer narzißtischen männlichen Identität.⁴⁶⁸

Diese Auffassung zeigt, dass Frauen keine Subjekte ihres Begehrens und Sprechens sind, da ihnen keine eigene Sprache zusteht. Der weibliche Gebrauch dieser männlichen Symbolik, dieser patriarchalisch determinierten Sprache, wirkt entfremdend, weil Frauen in dieser symbolischen Ordnung das eigene Begehren nicht ausdrücken können, stattdessen wird Vieles mittels Ausschlussmechanismen kanalisiert und kontrolliert.⁴⁶⁹ So ist in diesem Zusammenhang die Sprache bzw. das Symbolische schon im frühen Stadium identitärer Bildung als Machtinstrument zu konzederen, die dem Männlichen den Zugang und die Kontrolle über Wahrheit, Wissen und Macht gewährt. Die Sprache sollte in Anlehnung an Foucaults Diskursanalyse nicht nur als Kommunikationsmittel betrachtet werden, "denn in ihr ist die Macht, die in und durch Kultur ausgeübt wird, kristallisiert"⁴⁷⁰. Als Symbolsystem gilt die Sprache als prägendes Element der Diskursbildung, die dazu dient Begehren zu offenbaren aber auch zu verdrängen oder zu manipulieren. Davon ausgehend ist somit die Sprache nicht nur als Medium, "das Macht und Herrschaft übermittelt oder überbringt, sondern sie ist selbst eine, wenn nicht die zentrale Macht."⁴⁷¹ Während des Hervorbringens eines diskursiven Prozesses -geschrieben oder gesprochen- werden bestimmte Mechanismen bewusst oder unbewusst nachvollzogen und eingehalten. Diese zwar harmlose Tätigkeit ist jedoch mit Gefahren versehen und kann gewalttätig wirken, indem es Kämpfe, Kriege, Verbrechen provoziert, die Verletzungen, Dominieren und Herrschaft als Folgen haben.⁴⁷² Die männlichen Protagonisten in den Werken **Malina** und **DFF** als Repräsentanten des Vater-Gesetztes haben die Sprache und die ihr inhärente Macht gegenüber den weiblichen Figuren missbraucht, indem sie ein nichtjustiziables Verbrechen, -weil nicht-sichtbares- an Franza und der

⁴⁶⁸ Lindhoff Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.83

⁴⁶⁹ Vgl. Ebd. S2 und S.83.

⁴⁷⁰ Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.194.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Vgl. S.194f

weiblichen Ich-Figur ausüben. In diesem Zusammenhang wird die Sprache zu einem "Folterwerkzeug[-en] der Intelligenz" (**DF** S.74), das drastische Folgen auf die Psyche der weiblichen Figuren hat. Wie dieses Instrument eingesetzt wird und welche Folgen es haben wird, werden wir in diesem Unterkapitel vorführen.

Ingeborg Bachmann zeigt in ihren beiden Werken **Malina** und **DF**, dass die Fundamente der Unterdrückung in der Sprache selbst zu suchen sind, im abendländischen Typus von Symbolisierung, der durch eindeutige Sinnzuweisung das Andere zu eliminieren versucht. Die Autorin führt an den weiblichen Protagonisten die Kolonisierung und Vernichtung der Frau im allesbeherrschenden patriarchalischen Symbolisierungsprozess vor, und übt somit eine radikale Kritik an den patriarchalischen Machtstrukturen mit dem Ziel "die abendländischen Subjektivitäts- und Identitätskonzepte"⁴⁷³ zu überwinden und das unterdrückte Weibliche aus dem Bild des Nicht-Subjekts zu befreien, indem sie der sprachlosen Frau eine Sprache verleiht, die sich von der abendländischen Sprache/ Logos und Symbolik abgrenzt, abweicht.⁴⁷⁴

Das was die männlichen Protagonisten -sowohl die Vater-Figur, Malina, Ivan im Werk **Malina** als auch Martin und Jordan in **DF**- mit den weiblichen Protagonistinnen anstellen, ist ein Kontinuum, ein nichtjustiziables Nachkriegsverbrechen, das im Verborgenen ganz sublim kriecht. Der Keim des Faschismus lässt sich durch die Vergewaltigung und Unterdrückung des weiblichen Anderen in den privaten Beziehungen finden. Die Verbrechen sind laut Bachmanns Vorrede im Werk der **DF** nicht vorbei, nicht aus der Welt verschwunden, sie finden verborgen im Rahmen des Erlaubten in der Gegenwart statt. Es haben sich dieses Mal nur die Techniken, die Taktiken und die Waffen verändert, denn die Täter haben gelernt keine Spuren zu hinterlassen, dieses Mal fließt kein Blut und ihre Taten sind nicht nachweisbar. Die neue Waffe dieser männlichen Täter, dieser Mörder ist die Sprache geworden, durch Mechanismen der Unterdrückung, des Ausschlusses, des Verbots kanalisieren sie das Begehren,

⁴⁷³ Lindhoff Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.8.

⁴⁷⁴ Vgl. Lindhoff Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.7.

schließen nach ihrer Sicht, "das negativ konnotierte Weibliche"⁴⁷⁵ aus, vergewaltigen es, fachten Kriege an, beuten ihre Opfer aus, morden sie, zwingen sie zum Verstummen und verwehren ihnen eine weibliche Identität- und Subjektkonstruktion und das alles im Rahmen des Erlaubten.

Es ist mit und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist - es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet,[...] Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. Die Existenz dieser Mörder ist uns allen bewußt gemacht worden, nicht durch mehr oder minder verschämte Berichterstattung, sondern eben auch durch die Literatur.[...] Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unsrer Nachbarschaft begangen werden. Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das viel- leicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, wenn ich Sie an eine Schulstunde erinnern darf. Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren - dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich. (DFF S.7f)

Dass den Männer die Sprache, die Symbolik, das Logos und das Wissen als Machtinstrument zusteht, lässt sich an unterschiedlichen Stellen in beiden Werken Bachmanns bestätigen:

➤ **Das Werk Der Fall Franza**

In diesem Werk geht es um den Krankheitsverlauf der weiblichen Protagonistin Franza, die von ihrem Ehe-Mann Jordan zu Tode gerätselt wurde, wo die Krankheit als Art Reaktion auf dieses Verbrechen zu betrachten ist. Jordan ist Arzt, eigentlich der Heilende, der sich zum Mörder erhebt. Seine Analyse, die zur Heilung führen sollte, wendet sich um, und wird stattdessen zur Ursache der Krankheit selbst.

⁴⁷⁵ Das Weibliche wird "innerhalb der phallogozentrischen Ordnung metaphorisch mit dem Verdrängten identifiziert [ist]: dem Unbewußten, Unheimlichen, Nichtidentischen, dem Tod. In dieser Funktion ist das Weibliche/die Frau die unterdrückte »Wahrheit« des herrschenden, patriarchalischen Sinnsystems, das vom, Gesetz des Vaters bestimmt wird." In: Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.IX.

Jordan ein Stellvertreter des Patriarchats, verkörpert das Vater-Gesetz, somit steht ihm die Macht und die Kontrolle, die der Sprache und der Symbolik inhärent sind zur Verfügung, diese nutzt er systematisch zu seinem eigenen Interesse. Ihm steht eine Geheimsprache zu, die Franza nicht zugänglich ist, diese ist mit der Schrift der Stenografien kodiert. Martin dagegen, der mit dem "Champollion" (DFF S.10) im Werk verglichen worden ist, als er im Hause Jordans auf der Suche nach der eigenen Schwester Franza war, ist auf die Kürzel bzw. auf Jordans Stenografien gestoßen; diese hat er Zeichen für Zeichen auf sein Notizbuch übernommen, mit der Absicht sie zu entschlüsseln, da ihm als männliches Subjekt die Symbolik zur Verfügung steht, Franza jedoch bleibt der Zugang verwehrt.

Auf dem letzten Blatt, das genau so anfang wie das, in dem die Rede war vom Trennenmüssen, und das nur eine andere Satzstellung hatte, stand daneben eine Zeile in Stenografie, unmöglich von Franza, die nicht stenografieren konnte, und das war also Jordan, dessen Kürzel ihn auch aus den anderen Mappen angeblickt hatten. Martin nahm seine Füllfeder heraus und versuchte, diese Zeichen so genau wie möglich in sein Notizbuch zu übertragen, und steckte es in die Tasche. (DFF S.21)

Als Franza mit Jordan den Bund der Ehe einging und sich ihm anvertraute, hatte sie sich seiner Ordnung, seinem System und seiner Sprache zu unterwerfen. Ihm stehen nämlich alle "Exclusionsmechanismen"⁴⁷⁶ zu, mit Hilfe dessen er kontrollieren, unterdrücken und ausschließen kann. Anders als Franza besitzt Jordan eine Waffe, über die Franza nicht verfügt, und zwar den "sprachlichen Dressurakt"⁴⁷⁷, er bestimmt nämlich was, wie und wann etwas gesagt werden darf. Franza wird von ihm marginalisiert, sprachlich besetzt, ihre Ausdrücke sind nicht willkürlich eher sind sie von spezifischen Verboten versehen, diese unterliegen Jordans „Wille zum Wissen“ und zur Wahrheit mit der Absicht einer patriarchalischen Fortschreibung von Herrschaft und Macht.⁴⁷⁸ So wird -in Wien- Franza eine Sprache aufgezwungen, diese ist auf bestimmte Äußerungen und ein selektiertes Vokabular reduziert.

Ich war gefangen in diesem Labyrinth. in dem ganzen Haus, in unsrer Wohnung meine ich [...] Aber für mich ergab sich langsam etwas andres, ich war plötzlich

⁴⁷⁶ Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.198.

⁴⁷⁷ Ebd.196.

⁴⁷⁸ Vgl. Michel Foucault (1971): Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.12.

nicht mehr Mitarbeiterin, nicht mehr verheiratet, ich war, von der Gesellschaft separiert, mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation, und ich sah, daß er gut bewaffnet war und daß ich keine Waffen hatte. Aber was erzähle ich? Ich erzähle an allem vorbei. Nein, nein, ich war in keinem Dschungel, ich war inmitten der Zivilisation mitsamt dem Wörterbuch für sie, mit Redensarten für jede Situation. (DFF S.75)

Jordan als Wissenschaftler, hat in der Wiener Gesellschaft eine wesentliche Schlüssel-Position, diese stellt ihm die verschiedensten Operationen zur Verfügung, wie Kontrolle, Selektion, Organisation, Kanalisierung und Verbote, die Macht in die Sprache einlassen.⁴⁷⁹ Jordan repräsentiert das Patriarchat und eine Gesellschaft, in der die Männer über die Wahrheit entscheiden und den "Diskurs der Korrektheit"⁴⁸⁰ selbst durch Verbote und Exklusionsmechanismen konstruieren. Aufgrund seines sozialen Status, seiner Macht ist er in diesem dualen System mit dem Positiven, mit der Vernunft und Wahrheit zu konnotieren.

Ja, er ist böse, auch wenn man heute nicht böse sagen darf, nur krank, aber was ist das für eine Krankheit, unter der die anderen leiden und der Kranke! nicht. Er muß verrückt sein. Und es gibt niemand, der vernünftiger wirkt. Ich kann niemand erklären, nirgends hingehen und beweisen, daß er es wirklich ist. Wie furchtbar hat [er] mich gequält, aber nicht spontan, oder nur selten, nein, mit Überlegung, alles war berechnet, Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen? Was für unnütze Fragen. Wenn es das gibt, und ich habe es bisher nicht bemerkt, wenn die Sadisten nicht nur auf psychiatrischen Abteilungen und in den Gerichtssälen zu finden sind, sondern unter uns sind, mit blütenweißen Hemden und Professorentitel mit den Folterwerkzeugen der Intelligenz, [...] (DFF S.74)

Jordan ordnet Franza als Verrückte, Wahnsinnige ein, und weil er in diesem patriarchalischen System die absolute, festgelegte Wahrheit und Autorität repräsentiert, kann sich Franza gegen seine Ausschlussmechanismen, Taktiken, Techniken gegen diese Folter der Intelligenz nicht wehren, weil keiner ihr glauben würde, denn das "Sprechen des Ausgeschlossenen, dessen, der Wahnsinn redet, zählt nicht, hat keine Bedeutung, ist irrelevant. Der Wahnsinnige hat keine Stimme, er wird für unmündig erklärt."⁴⁸¹In Wirklichkeit wurde jedoch Franza von ihm krank, er hat sie liquidiert, "nur bedacht, vor der Öffentlichkeit sein Gesicht[nicht] zu verlieren, mehr aber auch [nicht], denn die

⁴⁷⁹ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.196.

⁴⁸⁰ Vgl. Ebd. S.197.

⁴⁸¹ Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.198.

Öffentlichkeit, [ist] sein einziger Richter" (DFF S.74) Jordan hinterließ keine Spuren von seinen Taten an Franza, diese waren sublim und sind nicht nachweisbar.

Was hätte ich sagen können. Mein Mann, verzeih diesen lächerlichen Ausdruck, dem nichts entspricht, ermordet mich. Ich werde ermordet, helf mir. Das hätte ich sagen müssen, aber stell dir vor, in dieser Gesellschaft, wenn einer kommt und sagt: ich werde ermordet. Bitte wie und von wem und warum, bitte Angaben, Beweise. Ich hatte keine Beweise, ich war dem Klerus ausgeliefert, denn ich hatte nicht die sprichwörtliche Angst, sondern die andere, die man niederwürgen kann mit den Psychopharmaka und den Spritzen und dem Stilliegen und die man steigern konnte mit der Angst vor der Angst.(DFF S.77)

Jordan macht Franza zu seinem Fall, bearbeitet sie, studiert ihr Verhalten, nutzt seine Position aus und verschreibt ihr Medikamente, die sie nicht braucht und von denen sie im Nachhinein abhängig wurde. Franza war wie ein Tier eingefangen in dem Käfig seiner Ordnung bzw. in seinem System der Pharmaka, aus dem es keinen Austritt gab und die Foucault auch denunziert.

Wie habe ich mich benommen, wie ein Tier, das in seinem Käfig auf- und niederrennt, und wenn ich die Stäbe hätte durchrennen können mit meinem Schädel, wäre ich noch im Käfig gewesen, in dem Käfig seiner Notizen, die mich verfolgten, die mir vorausgingen. [...] (DFF S.77f)

Diese Passage bezieht sich auch auf die Symbolische Ordnung in der wir eingefangen, gefangen genommen sind, und zeigt wie gewaltig diese Ordnung ist, und dass der Austritt aus dieser Ordnung nicht möglich ist, denn Jordan hat die Kontrolle über Franzas Sprache, er unterbricht sie und duldet anders um keine Unterbrechungen bzw. Rechtfertigung, Argumentationen; ihre Gespräche gelten für ihn als minder vernünftig und uninteressant.

Jordan, der ohne Interpretation keinen Satz durchgehen ließ, unterbrach sie, das ist allerdings interessant, was du da sagst, englische Küsse, das ist eine Fehlleistung, denn du wirst gemeint haben angelische, und sie sagte heftig, nein, aber nein, und er sagte, unterbrich mich bitte nicht immer, und er studierte das kleine Problem und analysierte ihre Küsse, von der sprachlichen Seite her und dann von der Erlebisseite, und Frieden und Sire fielen nun endgültig unter den Tisch, unbrauchbar. (DFF S.53)

In einer weiteren Passage lässt sich die Kontrolle Jordans über Franzas Sprache bestätigen. Jordan ist sich sicher, dass Franza niemandem von den Vorfällen, von der Folter, von der Tortur berichten wird. Er hat ihr die Sprache unterschlagen, indem er dieses Leiden in der tiefsten Tiefe in ihrem Unterbewusstsein als

Traumata, „Angst vor der Angst“ eingegraben hat, über die sie nicht sprechen kann, denn diese negativ konnotierten Ausdrücke bzw. diese wilden, subversiven Rechtfertigungen Franzas sind Jordans Ordnung ausgeschlossen, von Ausschlussregeln unterbunden und haben in seinem System keinen Platz. Seine Urteile und Diagnosen sind in seinen Augen unfehlbar. Unbehagen gehört nicht seinen Erfahrungen.

Er - sie verbesserte sich - Jordan hat sich nie vor mir gefürchtet. Er war so sicher, daß ich es niemand sage, daß ich eher krepriere. Auch zuletzt nicht. Es war ihm nicht einmal ein Unbehagen anzumerken gewesen. (DFF S.139)

Zwischen Franza und Jordan herrscht meistens das Schweigen als Zeichen und Symptom für eine gestörte Beziehung; er nimmt Franza als Subjekt nicht wahr, macht sie zu seinem Objekt. Franza selbst spricht über die "Bestialitäten" (DFF S.8) Jordans und wie er sie und andere Frauen zu Grunde gerichtet hat. Sie spricht über einen Jordan, von vielen Jordans, der/die einen Hass und einen Zerstörungsdrang gegenüber Frauen hat/ haben, deshalb sucht er sich immer wieder eine Frau als Opfer aus bzw. zur Befriedigung seines Vernichtungsdrangs. Auch Martin mit der Äußerung "Die Jordans dieser Welt" (DFF S.24) setzt den Namen Jordan im Plural und betont damit, dass der Professor Fossil kein Einzelfall ist, in dieser Hinsicht ist/sind die Jordans repräsentativ für das männliche, patriarchalische Prinzip, die zerstörerische „Gesetzlosigkeit“ einer Instrumentalisierung, Objektation des Anderen.

In ihm schwieg alles, wenn er bei mir war, die Güte, die er ausströmte, er hörte die Stimmen nicht mehr, die er außerhalb des Hauses hörte, das Gesetz, unter dem er handelte, fiel zusammen. Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus, an dem er vielleicht sich selbst verwundete, das Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen. Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen. [...] (DFF S.80)

Für Franza ist Jordans Norm, Gesetz, die Einschränkung des Menschenseins, "er konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte." (DFF S.73) Jeden Satz, jeden Laut und jedes Wort, die Franza von sich brachte, jedes Versprechen, jede Vergesslichkeit, und Fehlleistung wurden von Jordan genauestens studiert, analysiert, zerlegt, kategorisiert und eingeordnet in seiner analytisch-ordnenden Sprache, die der Stenographie, die nicht ihre ist.

(Vgl. **DDF** S.53 und 78) Dazu wird ihr Name und der Name anderer Frauen in seinen Notizen mit dem ersten Anfangsbuchstaben des jeweiligen Namens gekürzt, was den Ausschluss des Weiblichen aus der Ordnung markiert, da der vollständige Name fehlt.

F.s Vorliebe für Zungenkuß stop, Gier nicht Sinnlichkeit stop, ich glaube, ich ersticke noch vor Lachen, F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch. Ich ersticke, nein vor Lachen, nein, es ist überhaupt nichts[...]F. zur Rede gestellt. F. bittet um Verzeihung, hätte E. nie getan. Insofern Unterschied. (DDF S.78f)

In einer anderen Textpassage lässt sich diese Annahme bestätigen, indem Jordan ein Buch veröffentlicht, an dem Franza mitgearbeitet hat, da sie Fall, das Objekt der Studie war und er an ihr die Untersuchungen ausgeübt hatte. Er schließt sie jedoch als Subjekt aus dieser wissenschaftlichen Tätigkeit aus, indem er ihren Namen nicht erwähnt. Ihr Verschwinden aus der symbolischen Ordnung interpretiert Franza als Voraussetzung für den Mord.

Mein Mann hat ein Buch geschrieben. Ich habe mitgearbeitet. (DDF S.130)

[...] der Umbruch war gekommen, den nahm ich nach dem Essen vor, und da sah ich, daß bei dem Dank an die Mitarbeiter, an Riede! und Prohaska und Emmi mein Name fehlte, es war nicht eigentlich das Fehlen des Namens, das ich bedauerte, nein, es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte. (DDF S.81)

Franza erkennt in Jordan einen großen Strategen, sie enthüllte seine Strategie, die sie als Weibliche/ Frau in den Schatten drängt, um ihren Platz einzunehmen und damit zweckmäßig die Fortschreibung seiner Herrschaft und Fortsetzung seiner Macht in der Gesellschaft zu erzielen.⁴⁸² Jordan genoss die in Franza eingepflanzte Angst vor seinen wahren Intentionen. Jede Geste von ihm wurde ihr zur Probe, „Soma-Macht“⁴⁸³.

Ja, ich habe ihn nur angesehen, und dann ging mir auf, was seine Strategie war, er war ein großer Stratege, das vor allem. Er lächelte und sagte, nun könnten wir uns einen kleinen Whisky gönnen, es sei ja nun bald so weit. Er schenkte mir ein Glas ein und brachte es mir, ich ließ meine Augen nicht von ihm, und dann wußte ich, daß es mir nie gelingen würde, ihn zu stellen, ihm etwas zu sagen, Prosit, sagte er, das waren harte Zeiten. Ich hob mein Glas und dann wußte ich,

⁴⁸² Vgl. Judith Butler: Das Behagen der Geschlechter, S.32.

⁴⁸³ Michel Foucault: Die Analytik der Macht, S.129.

daß er genau wußte, er wußte, was in mit vorging und er genoß es, [...] (DFF S.82)

Aus der Ehe mit Jordan kommt Franza aufgrund seines sadistischen Verhaltens (Siehe Der Fall Franza S.74), seiner sprachlichen Dressur mit schwerwiegenden Folgen davon. Diese haben einen langwierigen Schaden bei der Protagonisten ausgelöst, dieser Schaden hat sich tief im Unterbewusstsein eingenistet, sodass es zu Persönlichkeitsstörungen kommt, darunter sind ihre Sprachstörungen und Erinnerungsstörungen mit einzubeziehen. Jordans immaterielle Gewalt, seine sogenannten weißen Foltern, die zwar keine körperlichen Spuren bei Franza hinterlassen, führen dennoch zur Leiderfahrung und Schmerzerkenntnis der Protagonistin, da ihre Seele, Psyche stark beschädigt sind und ihre Identität zerstört. Das Ziel in Jordans Plänen ist Franzas Seele, seelische Zerstörung. Jordans Taktik könnte mit Michel Foucaults Konzepten als „Technologie“, „technisches und strategisches Raster“ genannt und resümiert werden.⁴⁸⁴ Franza verliert ihr Selbst- und Weltvertrauen und neigt zur Selbstzerstörung, die ihr Ende in Tod bzw. Selbstmord findet; so fasst Franza Jordans strategisches Zerstörungsprozess eines weiblichen Subjekts und Identität als eine Zerstörung alter Gefühle und Instinkte zusammen. In einem schreibt Bachmann die Geschichte unverwirklichter, unterdrückter Gefühle, auch Schreie der Abwehr. Franza wird Objekt zu Jordans Experimentieren von „Todesarten“, eines In-Sich-Selbst und Aus-Sich-Selbst-Sterbens.⁴⁸⁵

[...] Was hat ein Jordan zu hassen und vereiteln an einem Menschen. Ich glaube, das ist es! Man vereitelt den anderen, man lähmt ihn, man zwingt ihm sein Wesen ab, dann seine Gedanken, dann seine Gefühle, dann bringt man ihn um den Rest von Instinkt, von Selbsterhaltungstrieb, dann gibt man ihm einen Tritt, wenn er erledigt ist. Kein Vieh tut das, die Wölfe töten den sich demütigenden Gegner nicht, er kann ihn nicht töten, hast du das gewußt, er ist nicht fähig, ihm die Kehle durchzubeißen, wenn man sie ihm hinhält. Wie weise, wie schön. Und die Menschen, mit den stärksten Waffen, das stärkste Raubtier, sie haben die Hemmung nicht. (DFF S.81)

➤ **Das Werk Malina**

⁴⁸⁴ Vgl. Ebd. S.78ff und 127.

⁴⁸⁵ Vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S.69.

Die weibliche Ich-Figur leidet wie die Figur Franza im Werk **DDF** an einer verschütteten, zerstörten Identität. Die Beziehung mit Ivan hat sie in einen pathologischen Zustand gebracht. Ivan entpuppt sich genauso wie Jordan als Repräsentant der patriarchalischen Ordnung, wo sich die Sprache, der Logos und die Symbolik als Herrschaftsinstrumente, Ausschlussmechanismen und Technologien der Unterdrückung einer Weiblichkeit erreichten. Demzufolge lassen sich Parallelen zum sublimen Verbrechen im **DDF** finden, auch Ivan bedient sich den Folterwerkzeugen der Intelligenz, so heißt es im Werk: "Es gibt Worte, es gibt Blicke, die töten können, niemand bemerkt es, alle halten sich an die Fassade, an eine gefärbte Darstellung."(**Malina** S.276)

Bachmann spricht in der Vorrede des Werks **DDF** von einem „Virus“, „Verbrechen“, der in privaten Beziehungen, in der Nachbarschaft zu finden ist. Diese Konzeption war schon in *Malina* aufgegriffen, so ist auch hier die Rede von einem Virus in der Beziehung zwischen Ivan und der Ich-Figur, dieser jedoch ist ironisch positiv aufgewertet. Die erhoffte, erwartete Utopie einer vollkommenen Liebesbeziehung, die wie ein Virus, eine Epidemie, die ganze Menschheit mit Glück, Liebe und Freude anstecken sollte, entpuppt sich im Nachhinein als eine gescheiterte, misslungene, toxische Beziehung, die seelische Schäden bei der weiblichen Ich-Figur hervorruft.

*Weil Ivan und ich einander nur das Gute erzählen und manchmal etwas, damit wir einander zum Lachen bringen (und ohne über jemand zu lachen), weil wir sogar so weit kommen, zu lächeln vor Versunkenheit, also den Ausdruck finden, in dem wir zu uns selber kommen, hoffe ich, wir könnten eine Ansteckung herbeiführen. Langsam werden wir unsere Nachbarn infizieren, einen nach dem andern, mit dem Virus, von dem ich schon weiß, wie man ihn nennen dürfte, und wenn daraus eine Epidemie entstünde, wäre allen Menschen geholfen. Aber ich weiß auch, wie schwer es ist, ihn zu bekommen, wie lange man warten muß, bis man reif ist für diese Ansteckung, und wie schwer und schon ganz hoffnungslos war es für mich, ehe es geschah! (**Malina** S.34)⁴⁸⁶*

⁴⁸⁶Siehe die Szene in *Der Fall Franza*, wo Franza auf den Ehe-Bund mit Jordan eingeht ihn scharf und extrem ironisiert und das erhoffte, erwartete, euphorische Leben sich in ein Verhängnis umkehrt: "Eine halb wahre Geschichte tust du hoheitsvoll unter Klatsch ab, eine andre willst du gar nicht erst hören, es ist böswillig, dir jetzt mit Geschichten zu kommen, über jeden gibt es Geschichten, auch über dich, und du verlernst aus dem Unrat das Korn Wahrheit herauszufinden, dazu müßtest du dich zu sehr anstrengen, aber du läßt dir schon aus dem Auto helfen, du trinkst schon einen Kaffee in einer stillen Gasse, du liegst schon in einem Bett in einem 19. Bezirk und suchst deine Dokumente zusammen, dein Heimatschein ist eingetroffen und wird dir abverlangt, der Heimatschein kommt aus deiner Gemeinde, die willst du hinter

In dieser Text-Passage spricht die Ich-Figur von einer euphorischen, perfekten stereotypischen Liebesgeschichte, die jeder hören möchte und die in der Gesellschaft dementsprechend vorgespielt und aufgeführt wird. Die Ich-Figur will jedoch mit dieser Ironie das stereotypische Bild einer euphorischen Liebesbeziehung überwinden, indem sie auf die inneren Schauplätze hinweist. Sie zeigt, dass die äußeren Schauplätze in Wahrheit nur eine geschmückte "Fassade, eine gefärbte Darstellung" (**Malina** S.276) repräsentieren, was jedoch dahinter steckt, was in den inwendigen Räumen, in den privaten Verhältnissen aber auch im Inneren eines Menschen für Verbrechen begangen werden, bleiben von der Öffentlichkeit fern, oder unsichtbar, da sie so sublim eingerichtet sind und somit nicht nachweisbar, denn alles verläuft im Rahmen des Erlaubten und des Rechtlichen.⁴⁸⁷

Die weibliche Ich-Figur "opfert um der Liebe willen ihre Intellektualität"⁴⁸⁸, indem sie ihren Beruf als Schriftstellerin aufgibt und die Hausfrauenrolle übernimmt, so auch Franza, die ihr Studium für Jordan aufgibt. Die Weiblichkeit wird nämlich im Patriarchat ganz aus dem Wissen, aus der Sprache, der Wahrheit und dem „zu-sich-Selbstkommen“ eines Subjekts ausgeschlossen. Dass Ivan wie Jordan ihre sublimen Waffen, Mechanismen der Intelligenz verwenden, um die weibliche Ich-Figur von ihrem Wesen als Subjekt-Individualität abzuzwingen, lässt sich an unterschiedlichen Stellen im Text *Malina* nachweisen:

Ivan als Repräsentant des männlichen Prinzips, hat die Kontrolle über die Sprache der weiblichen Ich-Figur, dieser spricht von einem Spiel, dessen Regeln er bestimmt, denn er gibt der weiblichen Ich-Figur Aufforderungen bzw. Spielanweisungen an, wie sie zu spielen und zu handeln hat. Ivan kontrolliert ihren Gebrauch von Sprache und lässt sie bestimmte Ausdrücke nicht sagen, da

dir Jassen, du probierst einen Namen aus, damit du ihn zum erstenmal gleich flüssig schreiben kannst. Dann verläßt du ein Standesamt, ein paar Stunden später fällt eine Wohnungstür hinter dir zu, jemand hebt dich auf, nachdem das Schloß eingeschnappt ist, du lachst mit jemand, als wäre der Welt damit ein wunderbarer Streich gespielt worden mit diesem Türzufallen, dem Namenwechsel, du denkst keinen Augenblick, er könnte dir gespielt worden sein und schon einigen vor dir. Es ist furchtbar, es ist eine Schande, eine Schandgeschichte, die sich zuzutragen beginnt, und du lachst noch und hängst deine Kleider in einen Kasten, wo früher andere hingen." In: Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza*, S.72.

⁴⁸⁷ Vgl. Michel Foucault: *Analytik der Macht*, S.223ff.

⁴⁸⁸ Ralf Schnell: *Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt*, S.76.

sie sich dann außerhalb des Spiels, bzw. des Vater-Gesetzes befindet. In dieser Hinsicht symbolisiert Ivan die Norm, die Ordnung, der sich die weibliche Ich-Figur zu unterwerfen hat. So hat sie sich, um in der Ordnung zu bleiben, dem Gesetz anzupassen, indem sie einige Schimpfwörter lernt. Das Sprachspiel erweist sich als Machtspiel und Berechtigungseintritt in der Ordnung.

*Ich lasse es dich nicht sagen
Siehst du
Damit du im Spiel bleiben mußt
Ich will kein Spiel
Es geht aber nicht ohne Spiel*

Durch Ivan, der das Spiel will, habe ich deswegen auch eine Gruppe von Schimpfsätzen kennengelernt. Über den ersten Schimpfsatz bin ich noch sehr erschrocken, aber nun bin ich fast süchtig geworden und warte auf die Schimpfsätze, weil es ein gutes Zeichen ist, wenn Ivan zu schimpfen beginnt. (Malina S.84)

Diese symbolische Ordnung, dieses Sprachsystem wirkt gegenüber der weiblichen Ich-Figur entfremdend, da diese Schimpfwörter nicht Teil ihres Sprachrepertoires sind. Sie gehört einer anderen Ordnung bzw. einer anderen Sprache, einem anderen Gesetz an, das sich von Ivans abgrenzt, was zu einer gestörten Kommunikation zwischen den Beiden führt. Sie kann ihm nämlich nicht antworten und ihre Sprache ist nur auf ein Paar Ausrufesätze reduziert.

*Ja, das bist du, erschrick doch nicht über jedes Wort
Hast du denn das Gesetz nicht verstanden?
Die Schimpfwörter bestreitet Ivan allein, denn von mir kommen keine Antworten, nur Ausrufe oder sehr oft ein »Aber Ivan !«, das jetzt nicht mehr so ernst gemeint ist wie im Anfang.
Was weiß Ivan von dem Gesetz, das für mich gilt? aber es wundert mich doch, daß Ivan in seinem Wortschatz das Gesetz hat. (Malina S.85)*

Gefolgt wird diese Stelle im Text von einer weiteren Text-Passage, die Ivans Kontrolle über die Sprache bestätigt.

Heute ist er bei mir, das nächste Mal werde ich bei ihm sein, und wenn er keine Lust hat, mit mir Sätze zu bilden, stellt er sein oder mein Schachbrett auf, in seiner oder meiner Wohnung, und zwingt mich zu spielen. Ivan ärgert sich, es müssen lästerliche oder belustigte ungarische Worte sein, die er ausruft zwischen zwei Zügen, und bisher verstehe ich immer nur jaj⁴⁸⁹ und je⁴⁹⁰, und ich

⁴⁸⁹ Ungarisch und bedeutet: „Oh je“ ist ein Ausdruck des Erstaunens.

⁴⁹⁰ Ist auch Ungarisch und ein Ausdruck des Erstaunens.

rufe manchmal éljen⁴⁹¹! Ein Ausruf, der sicher nicht angebracht ist, aber doch der einzige ist, den ich schon seit Jahren kenne. [...] Ivan sagt du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nicht ins Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil. (Malina S.45)

Angeichts dieser Passage lässt sich bestätigen, dass Ivans Sprache planmäßig gestaltet ist, mit Taktiken versehen, über die die weibliche Ich-Figur nicht verfügt, deshalb bleibt ihre Dame bzw. ihre Spiel-Figur immobil. Diese Dame bezieht sich auf die Weiblichkeit, die sich in diesem System des Patriarchats, dem bestimmte Ausschlussregeln unterbunden sind, nicht zu bewegen weiß, stattdessen werden diese Ausschlussmechanismen, -Regeln gegen sie- als die Andere -angewandt, um sie aus dem System zu tilgen oder sie in dem Objektstatus zu untersetzen, wobei diese Immobilität auf ein Verstummen bzw. eine gescheiterte Interaktionssituation hinweist und somit eine Subjekt- und Identitätslosigkeit, bzw. -manipulation und -kontrolle des Weiblichen darstellt, die nur in der patriarchalischen Ordnung plangemäß realisiert und erstrebt wird.⁴⁹² Ivans wie vorher Jordans Pläne sind „Machtstechniken“ und „Machtformen“, die sich dem „Alltagsleben“ bemächtigen.⁴⁹³

Man kann nur fesseln mit einem Vorbehalt, mit kleinen Rückzügen, mit Taktiken, mit dem, was Ivan das Spiel nennt. (Malina S.83)

Auch ist laut Krappmann die Sprache und die kommunikative Artikulation zwischen den Individuen ein wesentlicher Faktor der Identitätsbildung, durch das Fesseln, dem bestimmte Taktiken, Machtmechanismen unterliegen, kommt es zur Immobilität des Weiblichen, diese verwehrt der Weiblichkeit sowohl die Beteiligung an Kommunikation als auch die Identitätsbildung.

Die Identität, die ein Individuum aufrecht zu erhalten versucht, ist besonderer Weise auf sprachliche Darstellung angewiesen, denn vor allem im Medium verbaler Kommunikation - das allerdings durchaus die Hilfe extraverbaler, zum Beispiel gestischer oder mimischer Symbolorganisation in Anspruch nimmt - findet die Diskussion der Situationsinterpretationen zwischen Interaktionspartnern statt, in der diese Identität sich zu behaupten sucht.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Ungarisch und heißt: Er/Sie/Es soll leben.

⁴⁹² Vgl. Michel Foucault: Analytik der Macht, S.220ff.

⁴⁹³ Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, S.37 und Siehe a. Michel Foucault: Analytik der Macht, S.126.

⁴⁹⁴ Gabriele Bail: Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«, S.1.

Als weiterer Nachweis einer gestörten Kommunikation, wären die verschiedenen Telefongespräche zwischen der Ich-Figur und Ivan, die aus Satzketten bestehen, denn die Sätze sind syntaktisch unvollständig, fragmentiert und nicht zusammenhängend aufgebaut, somit kommt es zu Verständigungsschwierigkeiten, was daraufhin deutet, dass sie nicht dieselbe Sprache sprechen bzw. nicht der selben Ordnung gehören.

*Jetzt muß ich nur noch den Aschenbecher
Einen Augenblick ja, ich auch
Hast du dir auch eine angezündet
So. Ja. Nein, es geht nicht
Hast du keine Zündhölzer?
Das letzte habe ich, nein, jetzt an der Kerze
Hörst du das auch? Gehen Sie doch aus der Leitung
Das Telefon hat eben seine Tücken
Wie? Es redet dauernd jemand hinein.
Mücken, wieso
Ich habe gesagt: Tücken, nichts Wichtiges, mit hartem T
Ich verstehe das mit den Mücken nicht
Verzeih, das war ein unseliges Wort dafür
Warum unselig, was meinst du denn?
Nichts, nur wenn man so oft ein Wort wiederholt (Malina S.41)*

Die vorige Kommunikationssituation entspricht einem telefonischen Einander-Vorbeireden. Kommunikation zwischen den Beiden besteht aus Kopfsätzen, Telefonsätzen, Schachsätzen, aber auch aus Schimpfsätzen. Das Schimpfen ist für den wortgewaltigen Ivan ein Instrument der physischen Gewalt, ein sprachliches Dressurmittel, dass der Herabsetzung und Unterdrückung der weiblichen Ich-Figur dient. Hierzu macht die weibliche Ich-Figur darauf aufmerksam, dass die Unterhaltung mit Ivan von Gefühlen und Emotionen leer bleibt, da die Gefühle negativ mit dem Weiblichen konnotiert sind und aus Ivans Spiel, seiner symbolischen Ordnung der Sprache/Schrift ausgeschlossen bleiben. Die Bedürfnisse nach Identität und einem Subjektstatus bringen die weibliche Ich-Figur dazu sich vom Imaginären, Emotionalen zu verabschieden, denn würde sie auf ihre Sprache als Frau bestehen, fernab des phallischen Gesetzes, so würde sie immobil in der subjektlosen Position der Hysterikerin stehen, wie aus dem als

Kommentar funktionierendes Zitat zu entnehmen ist.⁴⁹⁵ Bachmanns Schreiben verdoppelt sich und funktioniert isotopisch, selbstreflexiv und mit einer heterogenen Stimme, ihrer Stimme verbunden. Bachmann bringt mit Malinas Stimme ihr Vorwissen einer Grammatik der Gefühle zum Ausdruck.

Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze, wie die Sätze über das ganze Leben. Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können.(Malina S.47)

In diesem Zusammenhang erhofft die weibliche Ich-Figur ironisch, dass Ivan sie wieder in die symbolische Ordnung der Sprache einbringt und ihr den Subjektstatus erteilt, indem er sie von diesem hysterischen, weiblichen Sprechen - was lediglich ein leeres imaginiertes Sprechen ist, das fernab vom phallischen Gesetz steht- befreit und ihre Konsonante fest macht. Das sollte ihr sowohl eine Identitätsbestimmung als auch den Anspruch auf den Subjektstatus gewährleisten.

Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen [...] (Malina S.31)

Ivan versucht jedoch mittels des sprachlichen Dressierakts und der bedrohlichen Bewegungen, die weibliche Ich-Figur in sein Denk- und Sprachsystem einzuordnen, indem er ihr eine bestimmte Denk- und Sprechweise aufzwingt und sie somit bewegungsunfähig und zu seinem Objekt macht. So ist in der weiblichen Ich-Figur eine gewisse Angst eingepflanzt, die Angst vor dem Austritt aus der Ordnung, aus dem patriarchalischen System, das auf weibliche Identität- und Subjektlosigkeit zielt. Das erklärt das Schweigen⁴⁹⁶ der weiblichen

⁴⁹⁵ Nicole Mansanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.32.

⁴⁹⁶ Das Schweigen ist in dieser Hinsicht nicht als abwertend zu betrachten, es wird nämlich in Anlehnung an Foucaults Auffassung als wieder entdecktes Werk aufgewertet. Siehe: Michel Foucault (1991): Der Wahnsinn, das abwesende Werk. In: Derselbe, Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.119-129, hier S.127.

Ich-Figur, das sie zum eigenen Schutz bzw. aus Angst vor dem Austrittverbots, auswählt.

Ivan macht eine bedrohliche Bewegung mit der Hand, weil ich etwas Dummes gesagt habe, weil ich etwas nicht heilen lassen will, obwohl es jetzt heilbar wäre. Aber mit Ivan kann ich darüber nicht sprechen, auch nicht, warum ich zusammenfahre bei jeder brüskten" Bewegung, ich kann ja schroffen noch immer mit ihm kaum sprechen, ich habe nur keine Angst vor Ivan, obwohl er mir beide Arme auf dem Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht (Malina S.46f)

Ivans Verhalten gegenüber der weiblichen Ich-Figur fällt zusammen mit dem was Lacan als symbolischen Vater beschrieben hat. Ivan ergibt sich als ein allmächtiges väterlich-männliches Prinzip, das die abendländische Kultur beherrscht und dabei den mütterlich-weiblichen Pol als das Andere ausgrenzt oder ganz vernichtet.⁴⁹⁷ Mit der Vernichtung ist jedoch nicht das konkrete Ermorden eines Menschen gemeint, sondern der Prozess der Ausgrenzung aus der Symbolischen Ordnung, dazu gehören unterschiedliche Mechanismen. Ivans sicherer Umgang mit den Namen - im Vergleich zur weiblichen Ich-Figur hat er eine sichere Beziehung zu seinem Namen, denn er lässt sich mit seinem Namen sicher und vertraut identifizieren-. erweist ihn gegenüber der weiblichen Ich-Figur als eine ihr überlegene bzw. übergeordnete Instanz; diese Ich-Figur verleiht ihm eine sichere Existenz, denn der Name fungiert nämlich als Signal für die Existenz eines Subjekts. d.h. Namensgebungen gehören der entscheidenden "Bedingungen, durch die das Subjekt sich sprachlich konstituiert."⁴⁹⁸

Ivan rührt sich sofort, springt auf, wenn man ihn ruft, aber Malina zögert, und so zögere ich, wenn es sich um mich handelt. Darum tut Ivan gut daran, mich nicht immer beirrt Namen zu nennen, sondern mir einige Schimpfnamen zu geben, die ihm gerade durch den Kopf gehen, oder »mein Fräulein« zu sagen.(Malina S.86)

Trotz dieser gestörten Kommunikation besteht jedoch die weibliche Ich-Figur auf ihre Telefongespräche mit Ivan, da die Kommunikation, die Sprache sie zum Subjekt erhebt und zum Teil und Mitglied dieser Gesellschaft werden lassen. Der Eintritt der weiblichen Ich-Figur in dieser symbolischen Ordnung ist ihr nur durch ihre sprachliche Beziehung zu Ivan möglich: "nur wer sich ins Gesetz des

⁴⁹⁷ Vgl. Jacques Lacan: Encore. Das Seminar, S.92.

⁴⁹⁸ Nicole Mansanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.92.

Vaters begibt, nämlich ins Symbolische der Sprache, kann sich als Subjekt äußern."⁴⁹⁹

Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, ich gerate nicht mehr unter die Räder, ich komme in keine ausgeweglosen Schwierigkeiten, nicht mehr vorwärts und nicht vom Weg ab, da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte. (Malina S.29)

All diese vorgeführten Anhaltspunkte und Textauszüge führen den Prozess der Ausschließung des Weiblichen aus der symbolischen Ordnung vor. Dieser Prozess lässt sich durch Ivans Verhalten realisieren, indem er sowohl den sprachlichen Dressierakt des Weiblichen als auch die Ausschlussmechanismen repräsentiert. Ivan versucht nämlich die weibliche Ich-Figur passend seiner Ordnung bzw. seinem Spiel zu dressieren, zu schleifen, zu skulpturieren und gestalten, so werden der weiblichen Ich-Figur bestimmte Äußerungen und das Emotionale aus ihrem Sprach-Repertoire ausgeschlagen und parallel dazu werden ihr andere Redewendungen aufgezwungen. Die weibliche Ich-Figur befolgt Ivans Anordnungen ohne jegliche Protestversuche zugunsten der eigenen Identitätsbestimmung und eines heterogenen bestimmten Subjektstatus und lässt sich ihr Wesen abzwängen. Dieser sprachliche Dressierakt ist jedoch mit dramatischen Folgen versehen, es versetzt die weibliche Ich-Figur in einem pathologischen, hysterischen Wahnzustand; diese hat, statt einer Identitäts- und Subjektwerdung letztendlich mit Erinnerungs- und Sprachstörungen zu kämpfen.

Präziser thematisiert wird diese sprachliche Gewaltthematik besonders im zweiten Kapitel **Der dritte Mann** in **Malina**, wo das herrschende Verhalten der Vaterfigur -das männliche Prinzip repräsentierend- sich sowohl auf Ivan als auch auf Jordan bezieht. Die Vater-Figur versucht mehrmals die weibliche Ich-Figur vom Sprechen zu hindern, indem er seine Machtposition ausnutzt, auf sie Gewalt ausübt, die wie eine Folter aussieht, um sie letztendlich mundtot zu machen. Der Vater fügt der weiblichen Ich-Figur sowohl körperlichen als auch seelischen Schmerz zu, dadurch, dass sie, die Weiblichkeit aus dem Symbolischen ausgeschlossen wird. Die Vater-Figur tritt als Symbol für die institutionelle Macht, indem er die weibliche Ich-Figur aus der Schrift, aus dem Kulturbetrieb

⁴⁹⁹ Ralf Schnell: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt, S.60.

und aus der Autorschaft ausschließt; er vertritt dazu die Wissenschaft und symbolisiert das Gesetz des Vaters, "in welchem der Phallus als Signifikant im Signifikationsprozess funktioniert, der nach dem lacanschen Modell das Subjekt gründet“⁵⁰⁰; er gilt in dieser Hinsicht als Repräsentant des männlichen Prinzips.⁵⁰¹ All diese Gewalttätigkeit durch ein Verstummen und Sprechverbot, geht mit dem Identitätsverlust einher und löst bei den weiblichen Figuren einen Selbstzerstörungsdrang aus, und versetzt die Opfer in einem hysterischen Zustand.⁵⁰²

Eine wesentliche Szene, wäre die im Tempels der Königin Hatschepsut, wo Thutmosis III um der Herrschaft willen, von der Königin- als Herrschaftskonkurrentin- jedes Zeichen und Gesicht aus den Wänden getilgt hat, so herrschte bereits schon in der altägyptischen Geschichte die geschlechterspezifische Unterdrückung, wo das Weibliche aus der Schrift, aus den Hieroglyphen, aus der Geschichte und dem kollektiven Gedächtnis ausgelöscht wurde, wobei, wie vorher schon erwähnt die Existenz der Königin noch aus dieser Leere abzulesen ist. Diese Szene der Auslöschung, die einer androzentrischen Denk- und Verhaltensweise folgt, und dem Vatergesetz unterliegt, ist repräsentativ für den Ausschließungsprozess der Weiblichkeit - Franza und die weibliche Ich-Figur- aus der symbolischen Ordnung der Schrift und der Architektur. Sie erklärt warum Franza sich mit der Königin Hatschepsut identifiziert. Diese Szene ist jedoch ambivalent und doppeldeutig zu konzedieren, denn innerhalb dieser Auslöschung einer weiblichen Existenz, ist eine Rekonstruktion des weiblichen Subjekts aus dem Abkratzen zu entnehmen, die diese Leere, auf einen spurensichernden Monument in Dauer und Gedächtnis umkehrt.

[...]in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis. Siehst du, sagte sie, aber er hat

⁵⁰⁰ Ralf Schnell: Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt, S.62.

⁵⁰¹ Siehe Kapitel 3 dieser Arbeit S. 188 indem ausführlicher über die institutionelle Macht als auch die sprachliche Gewalt des Vaters gesprochen wird.

⁵⁰² Siehe dazu S. 282 in diese Arbeit.

vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist.
(DFF S.109)

So können in diesem Zusammenhang, sowohl die im zweiten Kapitel in **Malina** vorgeführte Gewalttätigkeit des Vaters als auch die Szene der Auslöschung des Gesichts der Königin Hatschepsut aus den Wänden des Tempels nicht nur als selbstreflexive Orte einer Repräsentation und Dauer von Spuren betrachtet werden, sondern auch als Orte, die das Verhalten Jordans als auch Ivans gegenüber der weiblichen Protagonistinnen anschaulich machen.

Diese vorgeführten sprachlichen Gewalttätigkeiten gegenüber diesen weiblichen Protagonistinnen sind jedoch ambivalent und mehrdeutig zu interpretieren. Sie beziehen sich ebenfalls auf das mörderische Prinzip einer männlichen Autorschaft, das für die Eliminierung der Weiblichkeit aus der Kultur und Kunst eintritt. Diese Zensur, das aufgezwungene Schweigen/Verstummen aber auch die Verweigerung des Zugriffs zum Wissen, das Schreibverbot, all diese sind Ausschlussmechanismen, die die Frau aus der Kunstproduktion ausschließen. Bachmanns Erzählen und Schrift wirkt als Geschichte gegen den Strich und Korrektur eines männlichen Verwischens, das einer Mordgeste ähnlich ist.

Die Kunst ist kein unschuldiges Medium, dessen sich männliche und weibliche Subjekte nach dem Motto » Der Geist hat kein Geschlecht« gleichermaßen bedienen könnten. Denn in unserer Kultur hat er nachweislich ein Geschlecht bekommen: Der Autor als Instanz ist männlich.⁵⁰³

Diese Aussage bestätigt sich mit den Selbstvernichtungsszenen - der Tod und das Verschwinden- der weiblichen Protagonistinnen, wo Franza sich den Kopf gegen die Wand der Pyramide schlägt und die weibliche Ich-Figur in die Wand verschwindet.⁵⁰⁴ Dieses Ende der Protagonistinnen ist auf den Ausschluss der Weiblichkeit aus der literarischen Produktionssphäre referierend, aus der Schrift und der Sprache, wobei die Wand -als Grenze- für diese symbolische Ordnung steht.

⁵⁰³ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.22.

⁵⁰⁴ Siehe S. 125, 306 und 311 in diese Arbeit.

4.1.1 Franzas aufgedrängtes strukturelles Vergessen⁵⁰⁵, ein männlicher Schutzmechanismus

Wie bereits oben erwähnt, reguliert die symbolische Ordnung des Vatergesetzes den weiblichen Körper und bringt es zum Schweigen.⁵⁰⁶ Diese weibliche Sprachlosigkeit, die einhergeht mit dem Identitätsverlust und dem Ausschluss der Weiblichkeit aus dem Subjektstatus und aus der kulturellen Produktion einhergeht, dient auch als Schutz der männlichen Täter, denn es steht für die Verdrängung einer kollektiven Schreckensgeschichte bzw. einer Erinnerung, die nicht an die Öffentlichkeit kommen darf, eher sollte diese kollektive Erinnerung untergraben und vernichtet werden. Dieses strukturelle Vergessen wird durch das "Mundtot-Machen"⁵⁰⁷, die strukturelle Gewalt und planmäßigen Dressur des Körpers realisiert, indem den weiblichen Opfern ihre Sprache unterschlagen wird, und sie folgerichtig keine Zeugenschaft ablegen können und dürfen, da sie sich weder erinnern noch sprachlich äußern können.⁵⁰⁸ Diese Behauptung lässt sich in beiden Werken- **Malina** als auch **DDF**- bestätigen, so versichert die weibliche Ich-Figur in *Malina*, dass sie die Vater-Figur nicht verraten hätte.

*Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es herein- bläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt 2s einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich hin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht. (**Malina** S.174)*

Mit dieser Szene greift Bachmann zum nationalsozialistischen Völkermord der Juden zurück, die in Konzentrationslager vergast worden sind. Diese Opfer haben ihre Geschichten mit ins Grab genommen, da sie ihr Schweigen nicht brechen konnten, dafür blieben die Täter dieses kollektiven

⁵⁰⁵ Aleida Assmann (2013): Formen des Schweigens. In: *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann. München: Wilhelm Fink Verlag, S.51-68, hier S. 61.

⁵⁰⁶ Vgl. Wolfgang Funk (2018): *Gender Studies*. Stuttgart: UTB GmbH, S.108.

⁵⁰⁷ Aleida Assmann: *Formen des Schweigens*, S. 61.

⁵⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 61.

Geschichtsverbrechens unbekannt oder von der Öffentlichkeit geschützt.⁵⁰⁹ Die Vater-Figur spielt in dem Fall auf eine kollektive Täterschaft und auf eine kollektive Geschichte an.

Eine weitere Passage folgt, die von der Tabuisierung bestimmter Themen und Erinnerungen spricht und somit auch auf das strukturelle, kollektive Vergessen hinweist. Das Vergessen, Schweigen und wortlose Verbot wurden zu „sonderbarsten Einrichtungen“, und die Zeugen einer Vergangenheit sind nicht mehr da.

Du wirst dich nicht mehr erinnern können an die ersten Jahre nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht direkt, aber man spricht trotzdem nicht darüber. (Malina S.274)

Diese Textpassage betont die "althergebrachten diskursiven Fesseln"⁵¹⁰, die konkrete gesellschaftliche Machtbeziehungen strukturieren und bestimmen, was gesagt werden und woran man sich erinnern darf, dabei sind diese Verbote nicht explizit, sondern eher sublim in der Gesellschaft eingewebt.

Es ist eine Störung in meiner Erinnerung, ich zerbreche an jeder Erinnerung. In den Ruinen war damals gar keine Hoffnung, das hat man einander eingeredet, nachgeredet, man hat es mit Darstellungen versucht von einer Zeit, die man die erste Nachkriegszeit nannte. Von einer zweiten hörte man nie etwas. Auch das war ein Betrug. Ich habe mir beinahe auch weismachen lassen, wenn die Türstöcke und Fensterstöcke erst wieder eingesetzt werden, wenn die Schutthaufen verschwinden, dann wird sogleich etwas besser werden, man wird wieder wohnen und weiter wohnen können. (Malina S.261)

Diese Passage bzw. Erinnerungsstörung der weiblichen Ich-Figur bezieht sich auf das strukturelle, gesellschaftlich aufgezwungene Vergessen eines kollektiven Gedächtnisses, das als Folge diskursiver, gesellschaftlicher Machtmechanismen bzw. eines sprachlichen Dressierakts entstanden ist. Dabei illustriert die weibliche Ich-Figur wie das Denken durch Machtdiskurse, im Rahmen der von ihnen festgelegten Wahrheit, kanalisiert und diszipliniert wird, wobei diese

⁵⁰⁹ Vgl. Aleida Assmann: Formen des Schweigens, S.61.

⁵¹⁰ Vgl. Wolfgang Funk: Gender Studies, S.108.

festgelegte Wahrheit eine trügerische, offiziell manipulierte Wahrheit ist, und von der Realität und Wirklichkeit abweicht.⁵¹¹

In dieser Hinsicht sollten die Zerfahrenheit und Erinnerungsstörung der weiblichen Ich-Figur, die sie daran hindern „die kleinen Geschichten“ zu erzählen, berücksichtigt werden. Diese Geschichten werden von diesem diskursiven Machtapparat -der den Willen zur Wahrheit kontrolliert-ausgeschlossen, da sie den Schwachen, Marginalisierten und den Rand-Stehenden angehören. Sie sind von der disziplinären Wahrheit abweichend und mit dem wilden Denken zu konnotieren.⁵¹² Dieser offizielle Wille zur Wahrheit, der in dieser patriarchalischen gesellschaftlichen Wirklichkeit mittels vorgegebener Praktiken fest verankert ist, gilt als Instrument der Fortschreibung von Macht, bestimmt was/wer zum Schweigen verurteilt wird und was/wer die große Geschichte ausmacht.⁵¹³ Zu diesem Entschluss, für eine autonome Erkenntnis, kommt die weibliche Ich-Figur erst zum Schluss des Werkes Malina, wo sie erkennt, dass Malina -ihr männlicher Double- als Repräsentant der Macht und der diskursiven Ordnung, sie an ihrer Erinnerung und das Erzählen stört und somit hindert, um die Alleinherrschaft zu übernehmen, bzw. die große Geschichte auf Kosten der kleinen Geschichten, der Leidenden, der Schwachen und der Opfer errichtet.⁵¹⁴

Ich: (dolenre) Verlaß mich nicht! (canrabile nssai) Du mich verlassen! (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesro) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir. (Malina S.332f)

Dieses "Mundtot-Machen"⁵¹⁵, dass auf einem strukturellen Vergessen gründet, lässt sich im Werk DFF erfassen, auch hier sollten die Opfer, für die Fortschreibung der patriarchalischen Herrschaft, über das grausame, patriarchalische, despotische Verhalten und Verbrechen keine Zeugenschaft ablegen bzw. Schweigepflicht bewahren. Zum eigenen Schutz greifen die

⁵¹¹ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.203.

⁵¹² Vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 79. Siehe auch Michel Foucault: Analytik der Macht, S. 126f.

⁵¹³ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.198f.

⁵¹⁴ Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S.79.

⁵¹⁵ Vgl. Aleida, Assmann: Formen des Schweigens, S. 61.

patriarchalischen Täter zu unterschiedlichen Mitteln und Mechanismen wie. z.B. Verbote und Tabus, um die Leidenden zum Schweigen zu bringen, zur Verdrängung ihrer Erinnerungen oder gar zu ihrer Zerstörung; so wird dieses strukturelle, regulierte Vergessen und Verdrängen wie folgt in **DDF** thematisiert: Die Franza-Figur wird von ihrem Ehe-Mann mittels "Folterwerkzeugen der Intelligenz" (**DDF** S.74) und Machtmechanismen auf die schlimmste Art traumatisiert und für wahnsinnig erklärt. Diese kann aufgrund dieses diskursiven Ausschlusses über Jordans Gräueltaten nicht berichten, da ihre Stimme als Wahnsinnige die Glaubwürdigkeit verloren hat, für unmündig erklärt und zum Schweigen verurteilt ist.

*Was hätte ich sagen können. Mein Mann, verzeih diesen lächerlichen Ausdruck, dem nichts entspricht, er- mordet mich. Ich werde ermordet, helf mir. Das hätte ich sagen müssen, aber stell dir vor, in dieser Gesellschaft, wenn einer kommt und sagt: ich werde ermordet. Bitte wie und von wem und warum, bitte Angaben, Beweise. Ich hatte keine Beweise, ich war dem Klerus ausgeliefert, denn ich hatte nicht die sprichwörtliche Angst, sondern die andere, die man niederwürgen kann mit den Psychopharmaka und den Spritzen und dem Stilliegen und die man steigern konnte mit der Angst vor der Angst. (**DDF** S.77)*

Mittels Psychopharma hat ihr Mann es geschafft ihre Erinnerungen, Erfahrungen, die mit Ängsten gemischt sind im Unterbewussten zu verdrängen, sodass sie keine Zeugenschaft ablegen kann. Jordan -ein großer Strategie- war sich sicher, dass Franza, das Schweigen nicht brechen wird.

*Er - sie verbesserte sich - Jordan hat sich nie vor mir gefürchtet. Er war so sicher, daß ich es niemand sage, daß ich eher krepriere. Auch zuletzt nicht. Es war ihm nicht einmal ein Unbehagen anzumerken gewesen. (**DDF** S.139)*

Des Weiteren lenkt die Figur Franza ihr Augenmerk auf die vorigen Frauen, die Jordan zum Opfer gefallen und lautlos verschwunden sind; sie betont damit Jordans Strategie des Verstümmelns und des strukturellen Vergessens. Franza erkennt, dass diese Frauen, dieselbe Leiderfahrung durchmachen mussten und vor Jordans Ruf in der Öffentlichkeit zu schweigen haben; so können sie weder das Verschwiegene, Verdrängte offenbaren, noch sich dagegen wehren. Eingefangen in seiner Welt, von seinen Mechanismen und seiner Gewalt kontrolliert und reguliert, konnten diese Frauen, trotz der Gewissheit und

Erkenntnis, zu der sie kamen, ihr Schweigen nie brechen, stattdessen hatte jede ihre Geschichte für sich behalten.

Das sagst du, weil du nicht weißt, was das heißt. Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt, und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Haus geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen, verbesserte sie sich, gewesen. Es ist, als ob über der ganzen Zeit, die im Dunkeln gelegen ist, ein Scheinwerfer anginge, alles liegt da, nackt, gräßlich, unübersehbar, nicht zu übersehende Indizien, und wie bereitwillig habe ich geglaubt, sie seien dumm, verständnislos, defekt gewesen, nichtswürdige Kreaturen, die sich mit einem Abgang ins Schweigen selbst bestrafen für ihr Scheitern an einer höheren Moral, an einer Instanz, einem Maßstab, den ich zu dem meinen machen wollte. (DFF S.70)

Dieses strukturierte Vergessen wird explizit von der Franza-Figur besprochen, indem sie von den Spätschäden spricht, die zur Erinnerungsstörung führen und somit zum Schweigen, zur Sprachlosigkeit der Leidenden, was mit Aleida Assmanns Auffassung zusammenfällt. Laut Assmann verschließt der tiefe Schmerz und Leid den Mund der Opfer und führen somit zu ihrem Schweigen und Selbst-Zensur. Die Erinnerungsarbeit der Leidenden ist gelähmt, da ihre Erinnerung durch das Leiden und Schmerz zerfahren, zerfetzt und mit Lücken versehen wurde, und diese Letzte im Depot des Unbewussten verlagert und begraben. So sind in dieser Hinsicht das Schweigen und die Sprachlosigkeit der Opfer als Schutz der Täter und als Zerstörung, Schaden und Schmerz der Opfer zu verstehen.⁵¹⁶

Spätschäden. Ich bin ein einziger Spätschaden, keine Erinnerungsplatte, die ich auflege, die nicht mit einem schrecklichen Nadelgekratze losginge, kein Sommertag, auf den nicht ein Giftsprühregen niederging, keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre. (DFF S.78)

Das ihr und den anderen Frauen strategisch aufgezwungene Schweigen - das mit dem Verdrängen einer Erinnerung einhergeht- vergleicht sie es mit dem der Juden, die zum Schutz der Täter in Konzentrationslagern vergast worden sind und folgerichtig über das kollektive Verbrechen - das an ihnen ausgeübt worden ist - keine Zeugenschaft ablegen konnten. In diesem Zusammenhang lässt sich die Figur Franza mit dem Zeugen B. identifizieren, einem weiteren Opfer der

⁵¹⁶ Vgl. Aleida Assmann: Formen des Schweigens, S. 57.

Alltagspraxis der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft, des Holocausts, dem unter dem Trauma - das aus seiner lebens- und identitätsbedrohenden Erfahrung und dem tiefen Schmerz entstanden ist - die Sprache fehlt.⁵¹⁷ Dieser Zeuge konnte - aufgrund der Angst, die in ihm eingepägt ist- über seine Leiderfahrungen nicht berichten, stattdessen hatte er mit Schuldgefühlen zu kämpfen und entschuldigte sich für sein Weinen.

Nicht mehr ihr Name. In dem Nürnberger Prozeßbericht hatte sie nicht mehr weiterlesen können, als der Zeuge B. an der Reihe war, kastriert, Verbrennungen, nachträglich noch Hodenoperation, aber nicht das war es gewesen, was sie an dieser Stelle jedesmal <- - -> gesehen, sie hatte schon zu viele Protokolle und Krankengeschichten gelesen, kaum je anderes in den letzten Jahren. Der Zeuge B. war ins Stocken gekommen, -ein, vielmehr er war auf der Seite plötzlich wie vom Papier und vom Druck verschluckt. Anklagevertreter McHaney, nachdem er auf seine Fragen keine Antwort bekam: Zeuge, haben Sie keine Furcht!

Aber dann war wieder das Schweigen nach dieser protokollierten Zeile. Und dann Zeuge B., nachdem die Erde sich einmal um ihre Achse gedreht hatte, damit diese Seite beschrieben werde: Verzeihen Sie, daß ich weine ...

Sonst war in den ganzen Protokollen kein »Verzeihen Sie« vorgekommen, und von den Ärzten lauter Sätze über Erlässe und was als rechtsverbindlich erscheinen mußte, und: das konnte ich gar nicht beurteilen. Und: das weiß ich nicht. Und: darüber war mir nichts bekannt. Und: das kann meines Erachtens nicht so beurteilt werden. Immer war von Erachten die Rede, niemals brach ein Schweigen aus, nie kam etwas ins Stocken. (DFF S.132f)

"Der Körper [jedoch] als Informationsträger und Schlachtfeld zugleich"⁵¹⁸, leistet Widerstand und wehrt sich gegen dieses ihm aufgezwungene Schweigen und strukturelle Vergessen, indem er das Verdrängte, Verbotene, im Unbewussten eingegrabenen Schmerz und unangenehme Erinnerungen hervorbringt, so beginnt der Körper, "wo die Zunge überfordert ist [...] in einer Sprache der Symptome zu sprechen"⁵¹⁹.⁵²⁰

4.2. Die Überwindung des abendländischen Identitäts- und Subjektkonzepts

Beide Werke Bachmanns lassen sich als Denunziation der männlichen Herrschaft einordnen, indem Bachmann das patriarchalische Macht- und Denkgebäude als Referent ausführt, das mit der Anerkennung des väterlichen Gesetzes und

⁵¹⁷ Vgl. Ebd.

⁵¹⁸ Wolfgang Müller- Funk: Gender Studies, S.108.

⁵¹⁹ Aleida Assmann: Formen des Schweigens, S. 57.

⁵²⁰ Mit diesem Punkt werden wir uns im nächstkommenden Unterkapitel 4.2.2. auf S.282 dieser Arbeit ausführlicher auseinandersetzen.

Ausschluss des Weiblichen aus dem Symbolischen, der Schrift und der Sprache gebunden ist. Dabei geht es Bachmann nicht um die Rekonstruktion dieser Herrschafts- und Machtverhältnisse, sondern mehr um eine dekonstruktive Subversion dieser männlich konnotierten Denkweise, denn beide Werke Bachmanns -**Malina** und **DFD**- weisen sich als Subversion gegen diese männlich-phallisch determinierte Sprache auf. Sowohl der Eintritt als auch der Austritt des Weiblichen in/aus die/der Symbolischen Ordnung werden von einem Verlust, Begehren und Riss begleitet, so ist in dieser Hinsicht die weibliche Sprache mit einem Mangel gekennzeichnet, der durch bestimmte Erkenntnisansätze und Ausdrucksmöglichkeiten kompensiert werden soll. Da wir im literarischen Text zwischen einem manifesten, explizit formulierten Textanliegen und einem latenten Textbegehren unterscheiden, einem Subtext, der zu entschlüsseln gilt, wo unter Textbegehren das Ungesagte, Verbotene und Verdrängte gemeint ist, das mittels bestimmter Ausdrucksformen aufgezeigt werden soll, um die Existenz des weiblichen Subjekts und seine Identität zu garantieren. Diese Konzeption der Gewalttätigkeit der Sprache ist jedoch doppeldeutig und bezieht sich sowohl auf die Autorschaft, da mit dem Schreibprozess, durch die Verdichtung und Verschiebung der Signifikate vieles ungesagt bleibt, als auch auf die weibliche Sprache, da dem Weiblichen durch den Subjekt- und Identitätsanspruch vom Vater-Gesetz vieles abgezwungen und im Depot des Unbewussten verschoben und verdrängt wird.⁵²¹ Die weibliche Sprache wird dekonstruktivistisch in eine Absage der männlichen Sprache umgedeutet.

*Laut Irigaray und Cixous führen Frauen infolge der kulturellen Festschreibung als das vom "Mangel" gekennzeichnete Geschlecht ein eher wortkarges Dasein außerhalb der symbolischen Ordnung bzw. an deren Rändern, wenn sie sich nicht einer entfremdeten und entfremdenden - da männlichen- Sprache bedienen.*⁵²²

Bachmann versucht diese phallisch determinierte Denkweise und Gewalt der symbolischen Ordnung subversiv zu überwinden, indem sie das ausgegrenzte

⁵²¹ Vgl. Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, S. 3ff.

⁵²² Ebd. S.5

Weibliche privilegiert und den latenten, verdrängten Inhalt mittels bestimmter, gegensystematischer, umgekehrter Prozesse aufzeigt.

Die Dekonstruktion dieser Ordnung muß zwar zunächst über eine Privilegierung des Weiblichen erfolgen, da dieses innerhalb der phallogozentrischen Ordnung metaphorisch mit dem Verdrängten identifiziert ist: dem Unbewußten, Unheimlichen, Nichtidentischen, dem Tod. In dieser Funktion ist das Weibliche/die Frau die unterdrückte »Wahrheit« des herrschenden, patriarchalischen Sinnsystems, das vom »Gesetz des Vaters« bestimmt wird.⁵²³

So wird diese dekonstruktive Subversion von Bachmann auf unterschiedlichen Ebenen realisiert z.B. auf der sprachlichen Ebene, indem sie in Anlehnung an Gabriele Kachold "Lass mich schreibend wieder leben"⁵²⁴ sich eine eigene individuelle Schreibweise verschafft, die von der Norm abweicht, so sind beide ihre Werke fragmentarisch aufgebaut mit einer Sinndiffusion versehen, bei der die Handlung zerfetzt ist. Bachmann ist sich der Notwendigkeit einer Rückkehr in die Ordnung und der Sprache bewusst, und dass der Austritt aus der Gesellschaft nicht möglich ist; so heißt es für sie, was es den Umgang mit der Sprache betrifft, "er (Dichter) muss im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gegenart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk."⁵²⁵ Mit dieser Behauptung befinden wir uns bei Foucaults Auffassung, die davon ausgeht, dass wir uns dieser Macht nicht entziehen können, wir können allenfalls lernen, mit der Macht, die in uns und hinter der Sprache lauert, umzugehen.⁵²⁶ Laut Foucault kann sich das Subjekt nicht außerhalb der Machtbeziehungen situieren, sodass auch seine Subversion innerhalb dieser stattfindet. Mit diesen neuen Schreibweisen, bzw. Gegenart der Sprache versucht Bachmann dem Ausgeschlossenen, Unsagbaren, Verdrängten wieder einen Platz zu verschaffen, indem sie in der Ordnung bleibt, ohne sich des begrifflichen Apparats der patriarchalischen Ordnung zu bedienen. Laut Jean Baudrillard hat Literatur die Fähigkeit "eine Abwesenheit zurückzugeben, die im

⁵²³ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.9.

⁵²⁴ Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, S.1.

⁵²⁵ Ingeborg Bachmann (2010): Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd 1-4. München: Piper, Bd 4, S.192.

⁵²⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.194f.

Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit verhindert wird." ⁵²⁷ Auch Bachmanns Schreibstrategie passt sich der Behauptung Baudrillards an, der die Literatur als Ort des Verschwindens betrachtet, jedoch nicht als Ort der unwiderruflichen Auslöschung oder radikalen Eliminierung „von Unsichtbaren“, sondern in Form eines Erscheinens/Verschwinden, sodass in diese Leere, die dadurch entsteht, zur neuen Sinnrekonstruktion kommt. ⁵²⁸

Ergänzend kritisiert Bachmann insbesondere das männliche Subjekt und Identitätskonzept, denn für Bachmann hat jede bisherige Theorie des Subjekts dem männlichen Begehren entsprochen. In der Unterwerfung unter dieser Theorie verzichtet die Frau, ohne es zu wissen, dass sie diese Prädiskurse annimmt auf die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären. ⁵²⁹

Das Subjekt erscheint in der poststrukturalistischen Theorie als bloßes Produkt sprachlicher Strukturen und kollektiver Diskurse; sein Selbstverständnis als autonomer Ursprung seines Denkens und Sprechens ist nur ein illusionärer Versuch, die sinn- und realitätskonstitutive Macht der Sprache zu leugnen. Durch diese Leugnung stützt das Subjekt das phallogozentrische Bedeutungssystem der abendländischen Kultur. ⁵³⁰

Bachmann versucht ihren Protagonistinnen Franza und der weiblichen Ich-Figur in ihren Werken bestimmte Befreiungsmöglichkeiten anzubieten, die eine weibliche Identitäts- und Subjektkonstruktion ermöglichen der Weiblichkeit einen Platz in der Gesellschaft. Bachmann schafft neue Formen, um das Weibliche zu symbolisieren, indem sie an die Grenzen der väterlichen Ordnung stößt, das negativ konnotierte Ungesagte, Verdrängte, was im patriarchalischen Diskurs keinen Ort findet, mittels Schweigen, Traum, Krankheit, Wahnsinn und Hysterie aufzuwerten und in ihren Werken eine kommunikative Funktion verleiht.

Wenn es stimmt, daß es in der Symbolischen Ordnung keinen Ort für die Frau gibt, dann müssen wir, um daran etwas zu ändern, nach Formen suchen, um das Weibliche zu symbolisieren. ⁵³¹

⁵²⁷ Jean Baudrillard; Enrique Valiente Noailles: Gesprächsflüchtlinge, S.19.

⁵²⁸ Vgl. Ebd. S.26

⁵²⁹ Vgl. Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, S.169.

⁵³⁰ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.8.

⁵³¹ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.133.

4.2.1 Weibliches Schweigen, eine Umkehrung patriarchaler Machtausübungen

Das Schweigen wird in der abendländischen dualistischen Denkweise negativ und defizitär konnotiert. Laut Foucault wird alles, was sich nicht der Vernunft/Ratio anpasst, als Wahnsinn kategorisiert und ausgeschlossen, mit dem Schweigen verurteilt und dem Weiblichen zugesprochen.⁵³² Das Schweigen der weiblichen Protagonistinnen in den Werken Bachmanns hat eine doppelte Funktion, es ist zwar ein - von den männlichen Machtbeziehungen - aufgezwungenes Schweigen, Verstummen, das den Protagonistinnen eine Subjekt- und Identitätskonstruktion verwehrt und somit weiterhin den Ausschluss aus der Gesellschaft, der Schrift und Ordnung organisiert und führt. Parallel ist dieses Schweigen auch bedeutungsvoll und wird von den weiblichen Protagonistinnen bewusst und strategisch als Transgression eingesetzt, denn es offenbart etwas, was das Sprechen verbirgt. Es ist- von dieser Auffassung ausgehend- als Ungesagtes zu verstehen, wobei dieser zum Schweigen verurteilte Wahnsinn weiter als "obstinales Gemurmel einer Sprache, die von allein ohne sprechendes Subjekt und Gesprächspartner spricht"⁵³³ existiert.

*Laut Foucault erscheint der Wahnsinn wieder in der poetischen Sprache. Für ihn bewegen sich der Wahnsinn und die Literatur in den Landgebieten der Gesellschaft, jonglieren mit Tabus und Verboten, reagieren speziell auf die Zensur der Sprache, indem sie unter dem Denkmantel des Un- oder Nicht-Sinns verbotene Bedeutungen einfließen lassen.*⁵³⁴

Foucault appelliert in seinem Aufsatz "Der Wahnsinn, das abwesende Werk" an das Sein der verbal und schriftlich niedergebrachten Sprache, bzw. an dem aus dem Logos ausgeschlossenen, verschwiegenen Teil und das er mit der Literatur als Sein assoziiert.

Es ist an der Zeit, sich darüber klar zumachen, daß die literarische Rede sich nicht durch das bestimmt, was sie sagt, auch nicht durch die Strukturen, die sie

⁵³² Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.199.

⁵³³ Michael Foucault (1993): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.12.

⁵³⁴ Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, S.8.

*etwas bedeuten lassen, sondern daß sie ein Sein hat, und daß man sie nach diesem Sein befragen muß.*⁵³⁵

In dieser Hinsicht bezieht sich Bachmann mit der Thematik des Schweigens selbst-reflexiv auf die literarische Produktivität, die mit einem Riss, mit einem ungesagten, verschwiegenen Teil versehen ist und parallel mit der Problematik der weiblichen Identitätsbildung, die mit dem Wahnsinn und Selbstausschöpfung der weiblichen Protagonisten einhergeht, indem sie den weiblichen Protagonisten -Franza in **DDF** und die weibliche Ich-Figur in **Malina**- das Schweigen als Sprache des Protestes zuschreibt, um gegen die herrschenden Macht- und Unterdrückungsmechanismen Widerstand zu leisten. Da das Schweigen, für den Wahnsinn, das ausgeschlossene Sprechen, das abwesende Werk und das Unbewusste steht, folgerichtig mit einem Inhalt versehen ist, will sich Bachmann diesem Unbewussten widmen, dem aufgezwungenen Schweigen der weiblichen Protagonistinnen eine kommunikative und protestleistende Funktion verleihen, um das zerstörte weibliche Subjekt zu rekonstruieren und den Verlust, der mit dem symbolischen Produktionsprozess einhergeht, zu rehabilitieren.⁵³⁶

Im Werk **Malina** wird das Schweigen aufgewertet; die weibliche Ich-Figur entscheidet sich für das Schweigen als Rettung aber auch als Protest gegenüber der herrschenden symbolischen Ordnung, um nicht in ein zerstörerisches, patriarchalisches Denken zu untergehen. Es ist ein selbstgewähltes Schweigen, an dem sie sich graduell klammert und angeeignet. Das Schweigen ist in dieser Hinsicht als Überschreitung bzw. Überwindung der Grenze, der abendländischen symbolischen Sprache zu verstehen, die mit einem zweiten Verlust bzw. der Zerstörung ihrer weiblichen Identität konnotiert ist. Die weibliche Ich-Figur wählt bewusst das Schweigen aus, um gegen „die Vater-Figur“⁵³⁷ Widerstand zu leisten. Die Gewaltigkeit dieses Schweigens und dessen zerstörerische Kraft wird in der folgenden Szene auch als Umkehrung in eine Abwehr aufgezeigt.

⁵³⁵ Michel Foucault: Der Wahnsinn, das abwesende Werk, S.127.

⁵³⁶ Laut Ilse Aichinger ist die Rede von spurensichernden Orten. Siehe Literaturseminare von Prof. Dr. Rafika Beghoul, die auch in ihrer Dissertation die Literatur als Wahnsinn bezeichnet und den Riss generisch mit der Werdung von Literatur verbindet.

⁵³⁷ Die Vaterfigur wird von der weiblichen Ich-Figur mit einem unbekannten Mann identifiziert.

Ich gehe mit meiner ganzen Kraft und bleibe an dem großen Tisch in dem Gerichtssaal stehen, während der Mann auf dem Tisch gegenüber sein Schnitzel unter dem Kreuz zu zerschneiden anfängt. Ich sage noch s nichts, lasse aber meinen Abscheu erkennen darüber, wie er mit der Gabel in das Kompott fährt und mir jovial⁵³⁸ zulächelt, nicht anders als dem Publikum, das plötzlich den Saal räumen muß, er trinkt Rotwein, daneben liegt schon wieder eine Zigarre, und ich sage noch immer nichts, aber es ist doch unmißverständlich für ihn, was mein Schweigen heißt, denn jetzt gilt es. Ich nehme den ersten schweren Aschenbecher aus Marmor, wiege ihn in der Hand und hebe ihn hoch, der Mann ißt ruhig weiter, ich ziele und treffe den Teller. Dem Mann fällt die Gabel aus der Hand, das Schnitzel fliegt auf den Boden, er hält noch das Messer und hebt es, aber gleichzeitig hebe ich schon den nächsten Gegenstand, da er noch immer nicht antwortet, und ziele genau in die Kompottschüssel, er wischt sich mit einer Serviette den Saft aus dem Gesicht. Jetzt weiß er, daß ich kein Gefühl mehr habe für ihn und daß ich ihn töten könnte. Ich werfe ein drittes Mal, ich ziele und ziele, ich ziele genau, und der Gegenstand wischt flach über den Tisch hin, so daß alles wegfliegt, Brot, Weinglas, Scherben und eine Zigarre. Mein Vater hält sich die Serviette vors Gesicht, er hat mir nichts mehr zu sagen. (Malina S.233)

So ist das Schweigen diesbezüglich nicht als sinnlos und leer zu verstehen, sondern als neue Sinngebung, die mit einem schwerwiegenden Inhalt beladen ist; es dient der "Entsymbolisierung"⁵³⁹ und Grenzüberschreitung dieser herrschenden symbolischen Ordnung. Eine ähnliche Passage lässt sich auch im Werk **DDF** finden.

Ja, ich habe ihn nur angesehen, und dann ging mir auf, was seine Strategie war, er war ein großer Stratege, das vor allem. Er lächelte und sagte, nun könnten wir uns einen kleinen Whisky gönnen, es sei ja nun bald so weit. Er schenkte mir ein Glas ein und brachte es mir, ich ließ meine Augen nicht von ihm, und dann wußte ich, daß es mir nie gelingen würde, ihn zu stellen, ihm etwas zu sagen, Prosit, sagte er, das waren harte Zeiten. Ich hob mein Glas und dann wußte ich, daß er genau wußte, er wußte, was in mir vorging und er genoß es, [...] (DDF S.82)

Auch hier hat das Schweigen Franzas eine kommunikative Funktion, denn als indirekter Sprechakt vermittelt es einen protestleistenden, bedeutungsvollen Inhalt gegenüber Jordans Gräueltaten bzw. Verhalten. In Anlehnung an Wittgensteins Satz: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen"⁵⁴⁰, verzichtet Franza auf Jordans Sprache bzw. die Sprache des

⁵³⁸ herablassend/ wohlwollend

⁵³⁹ Lena Lindhoff spricht von einem Verfahren der Entsymbolisierung und leitet damit einen anderen literarischen Prozess ein, indem das ausgeschlossene, unterdrückte Andere hervorgebracht bzw. ausgegraben wird. Vgl. Lena Lindhoff : Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.VII.

⁵⁴⁰ Ludwig Wittgenstein (1968): Logico-philosophicus. Logische-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.115.

Anderen, des Patriarchats, deren einschränkenden Ausschluss- und Machtmechanismen sie umkehrt; dafür bedient sie sich einer individuellen eigenen Sprache und zwar die des Schweigens, die mit dem Blick bzw. mit der Körpersprache einhergeht, diese lässt sich von der symbolischen Sprache abheben und abgrenzen. In diesem Fall ist das Schweigen mit einem subversiven Potential versehen, das zur Re-/Konstruktion des weiblichen Subjekts führt, denn das Schweigen als neue aufgewertete weibliche Sprachform, das Bachmann gezielt einsetzt, löst die bestehende Ordnung auf und ist somit als Überschreitung der Grenze und Negation einer logischen Sprache und eines männlichen/patriarchalischen destruktiven Denkens zu verstehen.

Des Weiteren bezieht sich Bachmann mit der Motivik des Schweigens auf den literarischen Schreibprozess, der mit einem Verlust und Riss versehen ist, um die andere Sprache, den anderen Sinn zu rehabilitieren. Mit den Erinnerungsstörungen der Protagonistinnen, die schweigend und der sprachlos dargestellt werden, zeigt Bachmann dem Rezipienten, dass Vieles ungesagt geblieben ist; so rehabilitiert sie demzufolge den verdrängten Teil. Diese Momente der Erinnerungsstörung, der Sprachlosigkeit dienen als Nahtstellen, spurensichernde Orte, denen eine autorreflexive Funktion zusteht, diese sind vertikal verbunden bzw. blicken abwärts auf eine Zeit der Immanenz, eine Polyphonie und Enunziation und sind somit erinnernd an die vorsemiotische Phase und an die Autorin Ingeborg Bachmann selbst.⁵⁴¹

4.2.2 Der hysterische Diskurs als Gegendiskurs und Dekonstruktion, als Transgression des anderen Körpers

Bachmann begehrt gegen die "patriarchalisch-determinierte Identitätsstiftung"⁵⁴² auf, indem sie den weiblichen Protagonistinnen -Franza und die weibliche Ich-Figur in **Malina**- die Hysterie als Krankheit zuschreibt. Mit dem hysterischen Leiden zeigt ihr unkontrollierter Körper seine Unfähigkeit sich in die ihnen

⁵⁴¹ Vgl. Dr. Rafika Beghouls Seminare: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses eine Lektüre von Christa Wolfs *Kassandra*-Projekt.

⁵⁴² Marianne Schuller (1990): *Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, S.22.

zugestellte weibliche Rolle hineinzusetzen und leisten Protest gegen diese vom Patriarchat bzw. Gesetz des Vaters normierten weiblichen Identitätsbildung.⁵⁴³ So auch Dieter Breuer nach Lena Lindhoff, der die Ursachen dieser hysterischen Erkrankung "in unbefriedigtem Ehrgeiz, in brach liegenden Begabungen und intellektuellen Interessen, die mit der weiblichen Rollenzuweisungen kollidierten"⁵⁴⁴, sieht:

*"Die Adoleszenten, welche später hysterisch werden, sind vor ihrer Erkrankung meist lebhaft, begabt, voll geistiger Interessen; ihre Willensenergie ist oft bemerkenswert. Zu ihnen gehören jene Mädchen, die nachts aufstehen, um heimlich irgendein Studium zu treiben, das ihnen die Eltern aus Furcht vor Überanstrengung versagten."*⁵⁴⁵

So lassen in dieser Hinsicht die hysterischen Anfälle der weiblichen Protagonistinnen "das Künstliche, Gewaltsame, Krankhafte der weiblichen Rollenzuweisung sichtbar werden, das die patriarchalische Ordnung hinter dem Anschein von Natur zu verbergen trachtet."⁵⁴⁶ Diese hysterische Erkrankung geht laut Freud und Breuer nicht auf organischen Ursachen zurück, sondern folgt einer "emotionalen Erschütterung"⁵⁴⁷ und eines psychischen Traumas, wobei diese hysterischen Symptome sich durch "Reminiszenzen"⁵⁴⁸ aufzeigen. Die Leidenden werden von quälenden Erinnerungen geplagt, die körperliche Lähmungen oder Bewegungen auslösen. So auch die weiblichen Protagonistinnen- Franza und die weibliche Ich-Figur- die auch unter "Reminiszenzen"⁵⁴⁹ leiden, "diese schütteln ihren Körper"⁵⁵⁰ und fallen in eine "Todesstarre"⁵⁵¹. Nachweisbar ist dies an den hysterischen Anfällen der Figur Franza in **DF**; diese leidet "an Ekel vor Nahrung,[...] an starken Sehstörungen,

⁵⁴³ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.155. Zu vermerken ist, dass Hélène Cixous und Luce Irigaray bereits in den 70er Jahren auf die Etymologie der Hysterie verwiesen, und die auf den „Uterus“ zurückgebracht wird. Vgl. Zitat auf S. 237 dieser Arbeit.

⁵⁴⁴ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. S.152.

⁵⁴⁵ Ebd. S.153.

⁵⁴⁶ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.153.

⁵⁴⁷ Ebd. S.150.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Mit Reminiszenz ist der gescheiterte Erinnerungsversuch einer Hysterikerin gemeint. Siehe: "Kommt eine Hysterikerin in eine Situation, die die Erinnerung an das traumatische Erlebnis evoziert, so verfällt sie in ihre Symptomatik wie eine Schallplatte, die immer an denselben Stellen hängenbleibt". In: Ebd. S.152

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

Taubheit, Desorganisation der Sprache, schweren Lähmungen der Arme und Beine und psychotischen Halluzinationen, die sie in Angst und Schrecken versetzen."⁵⁵²

Er hoffte, sie habe nichts in seinem Gesicht bemerkt und auch nicht, daß er noch nichts gesagt hatte. Die Hauptsache ist, daß du gekommen bist, weißt du - sie stotterte, er hatte nicht mehr recht verstanden, was sie zuletzt gesagt hatte, nur daß sie noch immer etwas zu sagen versuchte und nicht reden konnte. Er küßte sie und hielt sie fest, küßte sie auf das schmutzige, verschwitzte Haar. Du mußt jetzt nichts sagen, die Hauptsache ist, daß du hier bist. Ich - sie kam wieder nicht weiter, und sie weinte nicht nur, es war noch etwas andres, das von dem Weinen nur die Tränen hatte, sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn, und er sagte immerzu, aber Franza, Franza, er konnte nur immer wieder ihren Namen sagen und sie halten und er wußte nicht, wie lang das schon dauerte und wie lang das noch dauern konnte, er hielt sie bald locker bald fester und achtete nicht auf sie, sondern dachte nur noch, daß das eine ganz unmögliche Situation war, und in diesem Haus, und Kilometer weit kein Arzt und kein Telefon und als sie zusammenknickte, als hätte sie weder Muskeln noch Knochen, und als er jetzt ihren Kopf in einer Hand liegen hatte, wenn sie also nicht tot war, nein, das war sie nicht, totkrank, da bekam er wieder den Boden unter die Füße, den er brauchte, er mußte jetzt nur noch bis morgen früh mit ihr die Nacht hinter sich bringen und morgen, und dann sofort - morgen wollte er! Er hob sie auf und trug sie in die Kammer, in der nichts als die zwei Betten der Großeltern standen, und legte sie auf das Bett, das er sich bezogen hatte, die Matratze fing zu rascheln an, ein schreckliches Geräusch in der Totenstille und Atemlosigkeit, es raschelte das Maisstroh, aber Franza lag ganz still und hörte das wohl nicht,[...] (DFF S.28f)

Jetzt fing das wieder an, und Martin hatte, ohne es zu wollen, schuld daran. Dann kippte Franza weiter mit ihren Gedanken, ihre Hände und Füße verdrehten sich, und sie kippte wieder weiter, und wiederholte etwas von den Kürzeln in Jordans Mappen, der Fall F., ich zu einem Fall gemacht! Dann jammerte sie übergangslos: mein Körper, er ist ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt. Ich kann so nicht weiterleben. Ich kann das nicht. Wie oft muß ich noch in den Nil tauchen, damit das abgewaschen wird von ihm. (DFF S.106)

Schmerz, seltsames Wort, seltsames Ding, in der Naturgeschichte des Menschen dem Körper zugeordnet, aus dem Körper abgewandert und brisanter gemacht in seinem Gehirn. Ich bin in der Wüste, um meinen Schmerz zu verlieren, und verlier ich ihn nicht, der durch meinen Kopf, durch meine Atemorgane, durch die Herzkoronarien wütet und bis in die verdrehten Extremitäten, dieser wahnsinnige Schmerz, der sich alle paar Stunden ein anderes Feld aussucht, um mich auszuprobieren, meinen Kiefer, um ihn zu sperren, meine Zähne, um sie klappern zu lassen, meine Hände, damit sie taub werden, fremd an mir weghängen und mir die Schale aus der Hand gleitet, und wenn ich den nicht mehr verliere, nicht in diesen Knien, die einsacken, diesen Augen, in denen nach

⁵⁵² Ebd. S.153

dem vorübergehenden Tod die Pupillen schaukeln und schief stehen. Und wenn ich den Schmerz nicht mehr verliere ... (DFF S.112)

Diese Symptome, die der Körper von sich bringt, gelten als Protest gegen das Verdrängte und den Schmerzerfahrungen, die im Unbewussten und tief im Körper eingelagert sind, so wird jedes Körperorgan zum bewussten Symptom und Sprache gebraucht, das auf das Verdrängte reagiert. Zu dieser "Symptombildung"⁵⁵³ kommt es jedoch, erst "durch ein Erlebnis, das eine starke Gefühlsregung"⁵⁵⁴ bei den Leidenden auslöst und erweckt. Der Körper wird zum bewussten, nicht total kontrollierbaren, lebendigen Archiv.

*Die schmerzlichen Erinnerungen sind der Hysterikerin nicht mehr präsent, sie sind verdrängt. An ihre Stelle ist eine Ansammlung von Symptomen getreten, die das Erlebte unbewußt archivieren und immer neu inszenieren.*⁵⁵⁵

All diese vorgeführten Symptome wie z.B. die Sprachlosigkeit Franzas, ihr Stottern und ihre Lähmungen repräsentieren das, was sie an Leiderfahrung in ihrer Ehebeziehung mit Jordan erlebt hat, er hat sie gelähmt, und ihr Körper antwortet mit einer Lähmung, er hat sie zum Schweigen aufgezwungen. Sie verliert zwar die Sprache und die Stimme, aber ihr Körper erfindet eigene Signale. Franza wird von Jordan ausgegrenzt, ihre Existenz wird in seiner Anwesenheit ignoriert, und dem zu Folge versucht sie sich umzubringen bzw. sich aus dem Leben zu eliminieren, indem sie den Arzt Körner, um den Gnadentod bittet (Vgl. DFF S. 130). Diese hysterischen Symptome sind als Wiederholung des Erlebten anzunehmen, aber auch als Protest gegen die patriarchalischen Normen und die männlichen Machtverhältnisse, die von Jordan und den Weißen/Kolonisatoren ihr und anderen Frauen aufgedrungen und angetan sind.⁵⁵⁶

In Anlehnung an Breuer wird mit der Ich-Spaltung Franzas, die sich im Text beobachten lässt, die weibliche Identitätsproblematik angesprochen, so begehrt Franza mit dieser gespaltenen Subjektivität gegen die Nichtexistenz einer weiblichen Identität auf, indem sie das verdrängte Andere, "das Subjekt des

⁵⁵³ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler Verlag, S.151.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. S.153

Unbewußten"⁵⁵⁷ aufzeigt, und befreit das mit der aufgezwungenen weiblichen Rollenzuweisung verdrängt worden ist. Bei dieser Ich-Spaltung zeigen sich "zwei verschiedene Bewußtseinszustände"⁵⁵⁸: In dem einen bewussten Zustand, ist sie normal und verhält sich der Norm gemäß und entsprechend den von einer Disziplinierungsmacht festgehaltenen Regeln; "in dem anderen, unbewußten Zustand, der anfallartig in Gestalt von »Absence« und psychotischen Halluzinationen auftritt, ist sie »böse«, aggressiv, »unzurechnungsfähig«"⁵⁵⁹, wobei dieser Letzte für das -von einer "planmäßigen Dressur"⁵⁶⁰ - ausgeschlossene Andere und Wahnsinn steht, da der Körper laut Foucault durch Mechanismen und Disziplinen wie Überwachung, Kontrolle, Dressur und Ausschlüsse erst zugerichtet und eingerahmt wird, damit er so funktioniert wie es gesellschaftlich erwünscht ist, wie der passenden Szene Franzas im Rauschzustand zu entnehmen ist.⁵⁶¹ Im hysterischen Anfall werden ihre beiden Körper, der nicht-gewordene, unterdrückte und sich weigernde durch Hysterie wach. Beide erwachen und liefern sich einen Befreiungskampf in eine wie erfüllte, wie gekannte Einheit. Die nicht-gewordenen Glieder lähmen den bisher bewussten, patriarchal geförderten aufgedrängten Teil. Der nicht-gewordene Körper, die nicht gewordenen Glieder werden metaphorisch mit den Hieroglyphen bezeichnet und identifiziert. Diese Textpasse erinnert uns nicht nur an die polyphonen Körper, Stimmen vor dem Logos, lassen aber auch eine Analogie mit der Frühromantik, mit Friedrich Schlegels „Rede über die neue Frühromantik“ zu. Die Hieroglyphen sind die geretteten Zeichen, Stimmen, Gefühle, die bisher unterdrückt waren und heute erneuert entschlüsselt, vertraut und befreit werden sollten. Sie sind für die krank-gesunde Franza das neue Alphabet für die neue Sprache einer neuen Nüchternheit und Gefühlsspreche.

⁵⁵⁷Für Lacan sagt die Sprache, in der das Subjekt sich ausdrückt, immer etwas Anderes als das, was das Subjekt gerade sagen will. Siehe dazu Jacques Lacan- Ein Radioessay von Hans-Martin Schönherr-Mann In: https://www.deutschlandfunk.de/jacques-lacan-ein-radioessay.700.de.html?dram:article_id=80128, Zugang: 15.05.2020.

⁵⁵⁸ Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Christine Hauskeller (2000): Das paradoxe Subjekt: Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault. Tübingen: Kummerle, S. 46.

⁵⁶¹ Vgl. Christine Hauskeller: Das paradoxe Subjekt: Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault, S. 48 ff und 153ff.

Es geschieht, es geschah etwas, erst unmerklich, dann schneller, der Rauch fing an, in Schwaden durch den Körper zu ziehen, Franza fühlte ihn zuerst in den Schenkeln, er fing das Fleisch zu quälen an und niederzuhalten. Sie wollte aufstehen, in einer Panik. Wo waren die anderen hingeraten, wo sind die, wo ist jeder. Es war unerträglich, so noch einen Augenblick sitzen zu bleiben - Augenblick, wenn das noch ein Augenblick war, da war schon die Zeit weg, keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und dem Raum hier. Sie kroch, da von niemand Hilfe zu erwarten war, von dem Stuhl herunter, ließ sich gleiten, kroch auf dem Boden mit aufgesperrten Augen, es war schon gefährlich, wenn einmal die Lider den untren Lidrand berühren mußten. Sie erreichte die Terrasse, die mit Teppichen ausgelegt war, und legte sich auf den Rücken, die Augen nach dem Licht im Zimmer dirigierend. Sie hatte zuletzt ganz tief inhaliert, den Rauch angehalten in den Lungen, bis zum Erbrechen, aber die Übelkeit war keine wie vor dem Erbrechen: sie wendete das Fleisch um. Franza schloß die Augen und ließ sich hinunterstoßen. Wo hinunter? Sie wollte zurück vor Entsetzen, weil sie nicht mehr einen, sondern zwei Körper hatte, sie hatte sich verdoppelt, sie verschränkte die Hände über der Brust, aber da verschränkten sich ihre anderen riesigen Hände auf ihrem anderen Körper. Ich bin zwei geworden, einmal riesengroß und einmal von meiner Größe. Ihre beiden Körper, auf dem Rücken liegend, kamen in die Schwebe, die vier Füße gingen in die Höhe, die zwei Köpfe blieben auf dem Teppich, ich muß eins werden, sie dachte immerzu nur daran, daß sie wieder eins werden müsse,[...] Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. Versicherung, daß alles noch da war, wieder das Zimmer. Ein schaler warmer Geruch vom Nil. Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Sie krampfte die Hände fest um ihre Körper, in denen alles für diese Hände fühlbar wurde, alle Arterien und Venen, die Muskeln, alle Knochen, ein Röntgengefühl, niemand konnte einen Körper so durchleuchten und zerlegen, wie er ihr aufging durch diese Gefühlssonden. (DFF S.115ff)

Der Haschischkonsum versetzt die weibliche Protagonistin Franza in einem hysterischen Wahnzustand zwischen Schlaf- und Wachzustand, es verwischen sich die Grenzen zwischen Fiktion und Realität, da die Zeit aufgehoben, "der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und Raum" (DFF S.112) stand, was typisch für die Hysterie, den Traum und die Heterotopien ist; zudem ist dieser Rauschzustand mit unterschiedlichen hysterischen Symptomen versehen wie z.B. die Übelkeit, das Erbrechen, die Lähmungen, der Schwindel und die Spaltung des Subjekts/Ichs, sodass wir diesen Rauschzustand mit dem hysterischen Anfall gleichstellen können. Die Figur Franza versucht eins zu werden, indem sie auf den anderen unterdrückten weiblichen Teil ihrer Selbst besteht, der im abendländischen, dualistischen System keinen Platz findet. Sie

vereint in diesem "hysterischen Zustand-als Gegendiskurs"⁵⁶² - das Eine mit Anderen und das Sowohl als auch, die Realität mit der Fiktion, den Wahn mit der Vernunft, das Männliche mit dem Weiblichen und überwindet durch diesen Dialogismus das Symbolische bzw. die abendländische Ordnung, dass dem weiblichen Begehren keinen Platz verschafft und stattdessen zum Schweigen, zum Verdrängen verurteilt bzw. ins Unterbewusstsein untergräbt. Zu einer vollkommenen Identitäts- und Subjektkonstruktion kommt es durch die Vereinigung der beiden Pole, diese erfolgt durch die Überschreitung der Grenze des abendländischen, dualistischen Systems, durch den hysterischen Diskurs, wobei dieser letzte- als weibliche Körpernahe Sprache- eine Entsymbolisierung des Logos repräsentiert.⁵⁶³ Des Weiteren bezieht sich diese Szene mit dem Hieroglyphenband, der sich im Körper, unter den Augenlider wälzt, auf die mit der Genese der Schrift verlorengegangenen Einheit zwischen Körper und Sprache, da die Hieroglyphen eine Schriftart darstellen, die sowohl Bild als auch Schrift ist, und somit die Emotionalität/Sinnlichkeit als auch die Rationalität vereint. Diese Symbolik der Hieroglyphen ist mehrdeutig und ambivalent, da es sich sowohl selbstreflexiv auf den Traum als auch auf die Schreibweise Bachmanns bezieht. Bachmann setzt sich gegen die symbolische Ordnung, die sich auf Kosten des anderen totalen Körpers etabliert, dabei plädiert sie -durch die Aufhebung der Körper-Geist Opposition- für eine neue Sprache, die das ausgegrenzte weibliche Begehren aufzeigt und zur Entfaltung bringt.⁵⁶⁴

Die Weiblichen Protagonistinnen leiden unter Erinnerungs- und Sprachstörungen, die aus einem Trauma-Erlebnis resultieren und zur Nicht-Existenz, Ichlosigkeit, zum Verlust und Verwischen einer weiblichen Identität

⁵⁶² Luce Irigaray versteht das Weibliche als einen Gegen-Diskurs zum männlichen Symbolischen, da das weibliche Begehren innerhalb dieser Ordnung nicht symbolisiert werden kann. Dazu plädiert sie für Formen, für eine andere Sprache, um das Weibliche zu symbolisieren. Siehe Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, S.38.

⁵⁶³ Siehe In dieser Hinsicht Luce Irigaray: Für sie hat die Frau eine starke Nähe zum Körperlichen, Imaginären und Unbewussten und es sind diese die das Sprechen und die Sprache des Weiblichen bestimmen. In: Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, S.179f. Vgl. auch Hélène Cixous die von ein körpernahes Sprechen- ein Sprechen des Unbewussten und des Traums- spricht. In: Hélène Cixous: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, S.10f.

⁵⁶⁴ Vgl. Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, S.123.

und eines weiblichen Subjekts führen.⁵⁶⁵ Zur Wiederherstellung und Rekonstruktion eines weiblichen Subjekts kommen Hysterikerinnen unbewusst durch das Wiedererleben bzw. ein "Déjà-vu Erlebnisses"⁵⁶⁶, zur Rekonstruktion, Belegung zerstörter Erinnerungen und Sprache und schließlich zur Wiederherstellung der verlorenen Einheit zwischen Körper und Sprache/Bewusstsein.⁵⁶⁷ Als Beispiel gilt die Vergewaltigungsszene Franzas, die in Gizeh an der Pyramide von einem Weißen vergewaltigt wird; diese erweckt bei ihr Erinnerungen an den ehelichen faschistischen Terror in der Beziehung mit Jordan in Wien. Anders als in Wien kommt die weibliche Protagonistin Franzä durch eine körperliche als auch sprachliche Protesthaltung zu sich selbst und manifestiert sich, indem sie sich den Kopf gegen die Steinquader schlägt und "laut in einer anderen Stimme: Nein. Nein" schreit (DFF S.143). Dabei lässt sich diese Wiederherstellung der Sprache, der Negation und Abwehr Franzas, die den Körper mit den anderen Sprachen vereint, als Wiederherstellung einer totalen weiblichen Identität interpretieren.⁵⁶⁸

Der Mann packte sie von hinten, fast sanft, wie sie noch merkte, sie fiel gegen die Steinwand, er hielt sie mit schwachen Armen umklammert, dann stieß er ihr noch einmal den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen; 'Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung. Sie blieb so an dem Stein hängen, mit seitlich hingelegtem Kopf, und als sie sich umdrehte, sah sie ihn langsam weitergehen; in die Richtung, aus der er zuerst gekommen war. Er entfernte sich, sie dachte, sie müsse vielleicht um Hilfe schreien. Sie mußte nur einen Schrei herausbringen, aber warum jemand zuhelfe rufen, er kam schon fast zur Biegung, und wozu schreien, warum denn, ein armer Teufel, die brauchen das, nur erschrecken, sie strich das Leinenkleid hinten glatt. Es ist nichts, nichts ist geschehen, und wenn auch. Es ist gleichgültig. Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein. (DFF S.142f)

Eine weitere bedeutende Passage, die auf die weibliche Identitätsrekonstruktion hinweist, wäre Franzas Fluch kurz vor ihrem Tod.

⁵⁶⁵ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.156.

⁵⁶⁶ Herbert Uerlings: »Ich bin von niedriger Rasse« (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, S. 133.

⁵⁶⁷ Vgl. Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, S.125.

⁵⁶⁸ Vgl. Rita Morrien: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, 125.

*Alle Vorstellungen zerbrochen.
Die Weißen. Mein Kopf.
Die Weißen, sie sollen.
Sie sollen verflucht sein. Er soll.
Sie bewegte noch den Mund, als wollte sie ihm etwas sagen, zuletzt, was sie ihm
noch nicht hatte sagen können.
Sie wollte nichts geheimhalten, aber nun blieb etwas geheim.
Die Weißen (DFF S.145)*

Mit diesem Fluch kehrt Franza zu ihrer Magie, zu ihrem Wesen zurück, das ihr von ihrem Ehemann abgezwungen worden ist. Sie bedient sich einer magischen Sprache, die einer Wilden, die sich von der logischen Sprache abgrenzt; demzufolge findet Franza zu ihrer weiblichen Identität zurück, wird Subjekt. Des Weiteren zeigt dieser Fluch nicht nur eine sprachliche Grenzüberschreitung, sondern auch eine Unvergänglichkeit ihres Protest, da mit diesem ewigen Fluch die Grenzen zwischen Leben und Tod aufgehoben werden, aber zugleich bleiben die Weißen -stellvertretend für das Patriarchat- ewig verflucht. Franzas Tod ist auch in dieser Hinsicht mit einer ewigen Protesthaltung gegen dieses männlich-determinierte Normensystem versehen.⁵⁶⁹

Diese Symbolik des ewigen Fluchs ist mehrdeutig zu interpretieren, er hat eine selbstreflexive Funktion und bezieht sich auf eine Autorfunktion. Angesichts dieses ewigen Fluchs leistet Bachmann Widerstand gegen die Vergänglichkeit, gegen den Tod des Autors, indem sie mit dieser Geschichte die Grenzüberschreitung zwischen Leben und Tod auf ihre Existenz besteht. Mit der Äußerung "Sie wollte nichts geheimhalten, aber nun blieb etwas geheim." (DFF S.145) thematisiert Bachmann, das Unsichtbaren, das nie total sagbar wird den semiotischen/ symbolischen Werdegang hin zum Logos, der mit einem Verlust versehen ist, so besteht sie auf die Zeit der Immanenz und betont damit die vorsemiotische Phase in ihrer Ganzheit.

Ähnlich wie die Figur Franza in **DFF** hat die weibliche Ich-Figur in **Malina** mit hysterischen Anfällen zu kämpfen. Die hysterischen Symptome, die unbewusst und eruptiv erscheinen, versetzen den Körper der weiblichen Ich-Figur in einen unkontrollierbaren, befremdenden Zustand wie z.B. den Fieber- und

⁵⁶⁹ Vgl. Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, S.86f.

Wahnzustand, das Zittern, die Schweißausbrüche, Krämpfe und Lähmungen; diese signalisieren eine Art Protesthaltung gegen ein lähmendes Vater-Gesetz bzw. gegen eine männlich-patriarchalisch determinierende Ordnung, die zur Ausschließung eines weiblichen Subjekt und Zerstörung einer weiblichen Existenz führt.

Malina hält mich, er ist es, der sagt: Bleib ganz ruhig! Ich muß ruhig bleiben. Aber ich gehe auf und ab mit ihm in der Wohnung, er möchte, daß ich mich hinlege, aber ich kann mich nicht mehr auf das zu weiche Bett legen. Ich lege mich auf den Boden, stehe sofort wieder auf, weil ich so auf einem andren Boden gelegen bin, unter dem sibirischen Mantel, der warm war, und ich gehe, sprechend, redend, Worte auslassend, Worte einlassend, mit ihm auf und ab. Ich lege meinen Kopf verzweifelt an seine Schulter, da, in dieser Schulter muß Malina ein gebrochenes Schlüsselbein mit einem Stück Platin haben, seit einem Autounfall, er hat es mir einmal erzählt, und ich merke, daß mir kalt wird, ich fange wieder zu zittern an, es kommt der Mond hervor, er ist von unsrem Fenster aus zu sehen, siehst du den Mond? Ich sehe einen anderen Mond und eine siderische Welt, aber es ist nicht der andere Mond, von dem ich sprechen will, nur reden muß ich, immerzu reden, um mich zu retten, um Malina das nicht anzutun, mein Kopf, mein Kopf, ich Werde wahnsinnig, aber Malina soll das nicht wissen. Trotzdem weiß Malina es, und ich bitte ihn, während ich an ihn gekrampft, auf und ab renne in der Wohnung, mich niederfallen lasse, wieder aufstehe, mir das Hemd aufmache, mich wieder hinfallen lasse, denn ich verliere den Verstand, es kommt über mich, ich verliere den Verstand, ich bin ohne Trost, ich werde wahnsinnig, aber Malina sagt noch einmal: Sei ganz ruhig, laß dich ganz fallen. Ich lasse mich fallen und ich denke an Ivan, ich atme etwas regelmäßiger, Malina massiert meine Hände und meine Füße, die Gegend um das Herz, aber ich werde ja wahnsinnig, nur eines bitte, ich bitte dich nur um eines ... (Malina S.194f)

Anders als bei der Franza-Figur wird die "Erinnerungsarbeit"⁵⁷⁰ der weiblichen Ich-Figur nicht durch Déjà-Vu Erlebnisse realisiert, sondern im Traum, wobei Malina an ihrer Seite – hier auf Freuds Traumdeutung anspielend - die Rolle des Analytikers übernimmt. Demzufolge kommt es zur Rekonstruktion des Verdrängten, des Traumas, der die weibliche Ich-Figur in einen hysterischen Zustand versetzt hat. Die grausamen Leiderfahrungen der weiblichen Ich-Figur ausgehen von einer Vater-Tochter Beziehung aus, wobei die Vater-Figur

⁵⁷⁰ "Die psychoanalytische Erinnerungsarbeit wird [...] von Breuer und Freud als ein mühsamer und langwieriger Vorgang dargestellt, bei dem die erstarrten, einander überlagernden «Archive» der Erinnerung Schicht für Schicht abgetragen und entziffert werden müssen, um an den pathogenen Ursprung zu langen" In: Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

unterschiedliche autoritäre und despotische Rollen übernimmt; diese werden in 34 unterschiedlichen Traumszenen präsentiert.⁵⁷¹

Die Vater-Figur als Stellvertreter geschlossenen abendländischen Systems, das "die Zerstörung des Sprechapparats"⁵⁷², zum Verstümmeln und zur Sprach- und Identitätslosigkeit der weiblichen Ich-Figur führt, sollte überwunden werden damit eine Wiederherstellung der Sprache und die weibliche Identitätssicherung ermöglicht werden. Die Sprechbehinderung wird von Bachmann im Plural repräsentiert, damit rekonstruiert sie eine Archäologie der Gewalt und sprachlicher Behinderung. Die Ich-Figur in **Malina** erprobt die Negation in allen ihr bekannten Sprachen und rehabilitiert ihre Identität in ihrer Pluralität und Hybridität wieder: sie gewinnt sich in Grenzverläufen und Überschreitungen wieder.

Ich kann ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater und über die Marmormauer muß, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Ném! Ném! Nein! (Malina S.175).

Diese Szene der Überwindung der Marmormauer steht für die Überschreitung der Grenze der logischen, männlich-determinierten Sprache, so findet die weibliche Protagonistin in einer anderen Sprache das Wort wieder, was zur Wiederherstellung der eigenen Identität und Rekonstruktion des weiblichen Subjekt führt. Mit der Szene des Wiederholten Nein-Rufs der Ich-Figur, der in unterschiedlichen Sprachen hervorgebracht wird, schafft es die weibliche Ich-Figur sich gegen die Vater-Figur aufzulehnen, von dem sie sich zum Schluss distanziert und ihn als ihr Mörder ausfindig macht: "Er ist nicht mein Vater, Er ist mein Mörder" (**Malina** S.235).⁵⁷³ Dazu vertritt die weibliche Ich-Figur mit diesem Nein, der in unterschiedlichen Sprachen zum Ausdruck kommt,

⁵⁷¹ Siehe S.77f und S.228 in dieser Arbeit und Kapitel 2: Der dritte Mann in Malina.

⁵⁷² Siehe dazu die Szene der Zerstörung des Sprechapparats der weiblichen Ich-Figur: "[...]und ich sage: Ne! Ném! Aber damit ich aufhöre, mein Nein zu rufen, fährt mir mein Vater mit den Fingern, seinen kurzen festen harten Fingern in die Augen, ich bin blind geworden, aber ich muß weiter gehen. Es ist nicht auszuhalten. Ich lächle also, weil mein Vater nach meiner Zunge langt und sie mir ausreißen will damit auch hier niemand mein Nein hört, obwohl niemand mich hört, doch eh er mir die Zunge ausreißt, geschieht das Entsetzliche, ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann." In: Ingeborg Bachmann: Malina, S.176.

⁵⁷³ Vgl. Gabriele Bail: Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«, S.44.

universell alle Frauen und somit auch Bachmann, die für eine neue Schreibweise und Sprache der Subversion und die gegen eine herkömmliche symbolische Ordnung, eine kalte „Marmormauer“ eintritt.

4.2.2.1 Der Schweigebruch weiblicher Protagonistinnen als Rehabilitierung verdrängter Vergangenheit

Mit der Motivik des Schweigens, die beiden weiblichen Protagonistinnen zugesprochen wird, versucht Bachmann tabuisierte Themen wie z.B. die Judenvernichtung, den Holocaust, den faschistischen Terror und die Geschlechter-Differenz, die für die Fortschreibung der Herrschaft und zum Schutz der männlichen Täter in der Gesellschaft verdrängt wurden, anzusprechen. Das was in Vergessenheit gedrängt wurde, versucht Bachmann als eine Vergangenheit, die nicht vergeht auszugraben und damit eine überwundene Schuldfrage anzuschneiden. Sie versucht die Erinnerung an ein kollektives Gedächtnis zu reaktivieren. Mit dem "weiblichen Körper"⁵⁷⁴, der von bestimmten patriarchalischen Mechanismen dressiert und kontrolliert und zum Schweigen aufgezwungen wird, versuchen die weiblichen Protagonistinnen das Schweigen zu brechen, indem sie die verdrängte Vergangenheit bzw. die Geschichten in Form von Bildern und körperlichen Symptomen zur Sprache bringt und somit "anhaltende, virulente Gegenwart bleiben"⁵⁷⁵.

Diese Thematik des Verdrängens, des Schweigens und Verschweigens bzw. der Zerstörung der Erinnerung und somit des Gedächtnisses wird schon im Prolog zum Werk Malina als offene, oft in Eile eines „heute“ vergängliche angegangene Geschichtsproblematik thematisiert.

⁵⁷⁴ Siehe: "Das Ziel ist der endgültige Sieg über das Patriarchat. Das Mittel, mit dem dieser Zweck erreicht werden soll, ist der weibliche Körper (My body is my weapon!). Denn, so die Argumentation weiter, die Macht des Patriarchats beruhe in erster Linie auf einer Entfremdung der Frau von ihrem eigenen Körper, dessen Funktionen und Darstellungsweisen streng kontrolliert und geordnet werden". In: Wolfgang Funk: Gender Studies, S.108. Siehe auch: " Der Körper fungiert als Chiffre, als Spur, als Geschichte, als Erinnerung, da sich Erlebtes in ihm einschreibt. Damit wird der Körper zum Ausgangspunkt und Produktionsort von Prozessen der Sinnstiftung und -Streuung. Der Körper wird in seiner eigenen Materialität wahrgenommen und als Handlung, als Sprache gebraucht und nicht als Träger "für etwas". Schreiben wird zum Körper und Körper zum Schreiben, Körper ist Schreiben, ist Handeln, Darstellen und umgekehrt." In: De Toro Alfonso: Materialien zu einem Modell der Hybridität, S.46.

⁵⁷⁵ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.328.

Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, "heute" zu sagen, obwohl man jeden Tag "heute" sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwa Leute mitteilen, was sie heute vorhaben -um von morgen ganz zu schweigen-, bekomme ich nicht, wie man oft meint, einen abwesenden Blick, sondern einen sehr aufmerksamen, vor Verlegenheit, so hoffnungslos ist meine Beziehung zu heute, denn durch dieses Heute kann ich nur "in höchster Angst und fliegender Eile" kommen und davon schreiben, oder nur sagen, in dieser höchsten Angst, was sich zuträgt, denn vernichten müßte man es sofort, was über Heute geschrieben wird, wie man die wirklichen Briefe zerreißt, zerknüllt, nicht beendet, nicht abschickt, weil sie von heute sind und weil sie in keinem Heute mehr ankommen werden.(Malina S.10)

Mit dieser Äußerung bezieht sich Bachmann auf die von den Ausschlussmechanismen und unterschiedlichen Machtbeziehungen ausgeschlossenen, verdrängten, und untergrabenen dunklen Geschichten, an die man sich nicht zu erinnern hat, und auch erinnern will, da sie zum Schutz der Täter nicht der Gegenwart gehören. Der Körper jedoch weiß sich von dieser Norm und Disziplinierungsmacht und ihren Taktiken zu befreien, indem er seine eigene Sprache spricht, so bricht der Körper als Heterotopie das Schweigen, und bringt das Verdrängte hervor. Dieses Verdrängte, in die Vergangenheit gedrängte, taucht unbewusst im Traum auf, wird durch hysterische Anfälle an die Oberfläche kommen oder durch wiedererlebte Situationen, Déjà-vu Erlebnisse, wie die in Ägypten vom Körper ausgegraben ohne den bewussten Willen des Subjekts. Die Rettung liegt in diesem autonomen Körper und dessen htendes Unbewusstes.

In dieser Hinsicht ist sowohl der Traum als auch der Körper als Abweichungsheterotopien, der Andere-Raum /Gegenraum für die ungeschriebenen Geschichten, wo die Geschichten der Schwachen, Leidenden ihren Platz finden, bzw. sichtbar werden.⁵⁷⁶ Siehe dazu die Gaskammer-Traumszenen in **Malina** (S.174) und **DDF** (S.70), diese sind auf ein kollektives Verbrechen und zwar den Holocaust referierend, so besteht mit diesen Traumszenen, die unbewusst zur Sprache kommen, eine Kontinuität für

⁵⁷⁶ Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper, S.16. Vgl. a. Der Artikel „Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in „Die letzte Welt“ von Frau Prof. Dr. Beghoul.

kollektive Verbrechen, die bis in die Gegenwart reichen und somit immer aktuell und verewigt bleiben, sowohl historisch als auch im Gedächtnis.⁵⁷⁷

4.2.3 Räumlichkeit als Mittel der Identitätsstiftung im Werk Der Fall Franza

Anders als Wien- als ein Zentrum der Norm, der Zensur, der Herrschaft, der Gewalt-, Machtstrukturen und Ort der Unterdrückung einer weiblichen Identität - kommt es sowohl in Galicien als auch in Ägypten zur Rekonstruktion der abgezwungenen weiblichen Identität. Laut Simone de Beauvoir etabliert sich das männliche Subjekt, indem es sich dem Weiblichen entgegensetzt bzw. indem er das Weibliche, als das Andere, als Unwesentliche, Objekt, als Gegenpol seiner Selbst setzt.⁵⁷⁸ Auch ist dazu Edward Saids Auffassung zu erwähnen, die davon ausgeht, dass die Identifikation in Abgrenzung zum Anderen, sich nach dem Schema einer binären Opposition vertraut/ unvertraut etabliert, wobei diese binäre Opposition hier in der Geschlechterdifferenz ausgestaltet ist, da Jordan das Andere/Fremde für Franza repräsentiert.⁵⁷⁹ Jordan ist nämlich die einzige Figur, die für die Franza-Figur "nicht durchschaubar war" (DFF S. 71), das Umgekehrte gilt für die Figur Jordan, denn für ihn ist die Franza-Figur auch eine Fremde, ein anderes Ich, so auch Franza: "Warum bin ich so gehaßt worden? Nein, nicht ich, das andere in mir[...]" (Ebd.). Die Identitätskonstruktion etabliert sich in Beziehung zum Anderen durch die Differenz, die in der Gegenüberstellung der beiden oppositionären Pole entsteht, wobei Jordan -als Repräsentant der Macht-Franza mit dem negativen Anderen Ich konnotiert.⁵⁸⁰

In Wien- Ort der Machtmechanismen, Zensur und Unterdrückung- wird Jordan im Vergleich zur Figur Franza als zerstörerische Andere dargestellt, er versucht durch Verbrechen, das in einer hohen Zivilisation, mit einem hohen Raffinement und einem Grad an Intellektualität stattfindet, das Magische, Utopische, Wilde

⁵⁷⁷ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S 261.

⁵⁷⁸ Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, S.11.

⁵⁷⁹ Vgl. Edward Said: Orientalismus, S.13-15.

⁵⁸⁰ Die Konstruktion von Identitäten entsteht durch die Differenz und die Beziehung zum Anderen, denen Macht zu Grunde liegt, wobei diese Differenz das Entstehen von herrschenden sozialen Gruppen, aber auch von marginalisierten, ausgeschlossenen und unterdrückten sozialen Gruppen ermöglicht. Vgl. In: Christina Lutter; Markus Reisenleitner: Cultural Studies. Eine Einführung, S.93.

der Franza-Figur abzuzwingen, indem er sie in seinem "Bedeutungswahn" (DFF S.78) zu petrifizieren versucht. In Wien ist Franza eine "kleine Dame geworden, die ihre Frisur gewechselt hatte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefundenen hatte, und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen." (DFF S.27) Franza hat sich dem fassadenhaften Leben Jordans angepasst, dazu hat sie die ihr zugesprochene Rolle der Hausfrau zu übernehmen und ihre Intellektualität aufzugeben. So wurde Franza durch den gesellschaftlichen, patriarchalischen Rahmen in Gewaltstrukturen hineingesetzt und aus ihrer ursprünglichen Identität herausgezwungen. Verglichen wird dieser Entfremdungsprozess, dem Franza fällig ist, mit dem der Kolonisatoren, die die Einheimischen, Fremden in ein stereotypisches Bild von Wilden erzwingen, diese Verfahren und Verschiebungen zielen auf das Aufwerfen der einheimischen Identität bzw. für die Assimilation, mit dem Ziel der Fortschreibung von Herrschaft, eines hierarchischen Verhältnisses zwischen den Kolonisatoren und Kolonisierten, was zur Selbstentfremdung der Einheimischen führt.

Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfen- können, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, das Öl und die Datteln, sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, oder gehörten die Bodenschätze mit den anderen Schätzen zusammen, manchmal glaub ich es. (DFF S.84f)

Ein weiterer wesentlicher Anhaltspunkt, der zu berücksichtigen wäre, ist dass Jordan für Franza ein Wissenschaftler, ein Psychotherapeut ist. Er repräsentiert in ihrer Ehe-Beziehung die Wissenschaft. Für die Aufrechterhaltung seiner Rolle benötigt er ein Objekt, einen Kranken, den er sich durch die Machtrelationen- die seiner autoritären Position als Wissenschaftler unterliegen- verschafft. Jordan bedient sich seinen "Folterwerkzeugen der Intelligenz" (DFF S. 74) und macht Franza zu seinem Fall. Indem er seine Sprache der Stenografie verwendet, verkürzt er die Identität der Figur Franza auf rätselhafte Symbole. (Vgl.

Ebd.107) oder lässt sie ganz verschwinden, wie es der Fall in ihrer Nicht-Erwähnung als Mitarbeiterin in seiner der Publikation war. (Siehe **DDF** S.81)

In dieser Hinsicht fungiert Jordan als arroganter, narzisstischer, egozentrischer Gegner zu Franzas Identitätsentwurf, da er seine Überlegenheit und seine Identität auf Kosten Franzas Identität konstruiert.⁵⁸¹ So flüchtet die Figur Franza in einem zerfahrenen Zustand, zutodgerätselt und „zerblättert“ zu ihrem Ursprung, zu ihrer Herkunft in Galicien zurück. Franzas Metapher vergleicht sich mit einem Buch, dem die Seiten fehlen.

Warum bin ich so gehaßt worden? Nein, nicht ich, das andere in mir, alle Erklärungen stellen sich ein, und du wirst sie sofort haben, wenn ich dir drei Geschichten erzähle, aber ich habe sie nicht. Ich habe keinen Sinn zu finden, für ein Würgmal am Hals, für meine Zerblätterung, ich bin ganz zerblättert, von einem diabolischen Versuch [...] (DDF S.71)

4.2.3.1 Galicien, Franzas abgesonderter, originärer Schutzraum

Galicien stellt im Vergleich zu Wien einen ausgegrenzten anderen Ort, die Peripherie dar. Im Vergleich zu Wien ist es ein anderer Raum, eine Heterotopie, in dem sonst gültige Gesetze aufgehoben sind, es herrscht ein anderes Sprachsystem und somit ein anderes Gesetz und eine andere Ordnung, die sich der patriarchalischen Ordnung als Herrschaft der Vernunft und Ausschließung des Anderen etabliert, entzieht.⁵⁸² Dieser periphere Ort wird im Werk **DDF** als Ort aufgegriffen, der von Jordan unbetreten und ihm unbekannt ist, was bestätigt, dass dieser Ort von der patriarchalischen Ordnung fern bleibt. Franzas Galizien machte sie mit der volkstümlichen Kultur und Feierlichkeiten vertraut-wie aus den „Kürbisleuchtern“ zu entnehmen ist.

Wenigstens hatte das Fossil nie diesen Boden hier betreten, war nie an die Siegel und Namen herangekommen, mit denen hier alles verschlüsselt war, und nie hatte er die Franza gekannt, die mit den Kürbisleuchtern herumgegangen war [...] (DDF S. 26)

In Galicien, der Herkunftsort der Figur Franza, herrscht das Gesetz der Natur, Franza lebt in Galicien mythisch und frei, sie ist die Karnevaleske, "barfüßige Wilde" (**DDF** S.23), die außerhalb der fesselnden Ordnung in Wien lebt. Sie hat sich weder nach einer bestehenden Ordnung zu verhalten noch sich einem

⁵⁸¹ Vgl. Sabine Grimkowski (1992): Das Zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina". Würzburg: Königshausen und Neumann, S63.

⁵⁸² Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge, S.16.

fassadenhaften Leben wie in Wien anzupassen, denn dort in Wien herrscht ein anderes Ritual, und zwar das der Wildnis.

Franza flüchtet aus dem befremdenden Wien, aus dem Denk- und Normensystem ihres Mannes Jordan nach Galicien als Befreiungsraum und Ausbruch aus der bestehenden Ordnung. Für Franza ist Galicien dagegen ein Schutzraum, da dieser Ort ihr eine andere geheime Sprache spricht, die für Jordan unverständlich ist, so bleibt dieser Ort ihm unzugänglich. Des Weiteren gilt dieser Ort für Franza als identitätsstiftender, -bildender Ort, der ihr bei der Rekonstruktion, der in Wien zerstörten, Identität helfen wir. „Jemand wie Franza [...], daß mußte ja leben in der Magie" (DFF S.56), in der Anti-Norm Galiciens, deshalb kam Martin auf die Vermutung, „gegen seiner Vernunft“, die ihm verloren gegangene Schwester wieder in Galicien zu finden. Diese Äußerung "gegen seine Vernunft" deutet für Martin, dass Galicien, ein Ort ist, der sich gegen die Vernunft, gegen die herrschende Ordnung setzt, und somit einen Gegenraum, eine Heterotopie für eine nicht auffindende Schwester darstellt.

[...]und er sagte: Südbahnhof. Franza mußte zuhause sein. Wenn es überhaupt etwas zwischen ihnen beiden gab oder je gegeben hatte, dann dies: daß sie jeder von jedem einmal im Leben wissen würden, wo der andere im entscheidenden Moment war, und er wußte darum, gegen seine Vernunft (und von der allein hatte er etwas zu halten gelernt, und er war gut damit gefahren) - daß er jetzt nur noch den Zug erreichen müsse, um sein kleines Kriminalrätsel lösen zu können. (DFF S.23)

In Galicien versöhnt sich Franza mit einer freien Identitätskonstruktion, die sich von den patriarchalischen Anforderungen distanziert, was sich im Kosenamen "Wilde" (DFF S.23 und S.101) oder "Gitsche"⁵⁸³ (Ebd. S. 26) widerspiegeln bzw. reproduzieren lässt.

4.2.3.2 Ägypten ein interkultureller Zwischenraum und wiedergewonnenes „Identitätsrecht“ Franzas

⁵⁸³ Das Wort „Gitsche“ aus dem Tiroler Dialektarchiv, aus der Gailtalregion und heißt Mädchen aus dem Gitschtal, bzw. aus den Berggipfeln. Siehe: Österreichisches Volkswörterbuch: <https://www.bairisch.org/wort/3790> , Zugriff. 07.06.2020. Diesen Namen hat Franza in Wien aufgeben müssen, stattdessen ist sie auf den formalen, offiziellen Namen Franziska gewechselt. Vgl. Der Fall Franza S.26.

Die Franza-Figur besteht in Galicien darauf ihren Bruder Martin auf seiner Reise nach Ägypten zu begleiten, dort will sie ihre ursprüngliche Identität, die in Wien von ihrem Ehemann Jordan zerstört wurde, rekonstruieren.

Die Figur Franza leidet unter Erinnerungs- und Sprachstörungen, die aus einem traumatischen Erlebnis resultieren, damit Franza jedoch zu ihrer Identität zurückfindet, sollte sie vorerst die Sprach- und Erinnerungsstörung überwinden; die Identitätsfindung ist wiederum nur durch das Bekennen des pathogenen Ursprungs möglich. Laut Freud und Breuer, ist eine psychoanalytische Erinnerungsarbeit erforderlich, die ein langwieriger, mühsamer Prozess darstellt, um an den pathogenen Ursprung zu gelangen, denn die Hysterikerin verfällt durch Situationen von Déjà-vu Momenten, die Erinnerungen an das traumatische Erlebnisse evozieren, in ihre Symptomatik wie eine Schallplatte, die immer an derselben Stelle hängen bleibt.⁵⁸⁴ Im Werk *Der Fall Franza* ist eine selbstreflexive Passage zu finden, die diesen mühsamen Prozess der Erinnerungsarbeit bespricht:

Spätschäden. Ich bin ein einziger Spätschaden, keine Erinnerungsplatte, die ich auflege, die nicht mit einem schrecklichen Nadelgekratze losginge,[...]kratzende Erinnerungsnadel. (DFF S.78)

Er hoffte, Franza sei mit ihren Gedanken nicht schon wieder in Wien, weil sie sich durch jeden Namen, durch jeden Zufall zurückschleudern ließ. (DFF S.90)

Durch diese Erinnerungsstörung bzw. Unterbrechungen und Lücken entsteht eine Struktur von Überlagerungen, ein Archiv der Erinnerung, das Schicht für Schicht abgetragen und entziffert werden müsse, um den pathogenen Ursprung zu erkennen und die zerstörte Identität zu rekonstruieren.⁵⁸⁵ Passend zu dieser Auffassung bezeichnet Martin seine hysterisch-krankes Schwester mit Fossil, da ihre Identität, Körpergedächtnis mehrschichtig, aus mehreren Überlagerungen besteht, die über die Jahre entstanden sind. Um den entfremdenden Zustand der todkranken Schwester zu erklären, sollte er vorerst die Ursache dieser Störung und Erkrankung erkennen, indem er auf ihre Lebenserfahrungen und

⁵⁸⁴ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

⁵⁸⁵ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.152.

Erinnerungen, die sich über die Jahre akkumuliert haben, zurückgreift. Dem Namen und einleitenden Satz in DFF „Professor Fossil“ steht Franza als „Fossil“, das das Magische, Lebendige und die Pluralität von Bedeutungen entgegensetzt. Zwei Genealogien stehen einander gegenüber, die des Todes und des Lebendigen. Auch sieht Martin das Innere seiner Schwester, wie ein geologisches Phänomen.

Jemand wie Franza, so ein Fossil, das mußte ja leben in der Magie und in Bedeutungen. Martin kannte keine Magie, ihm war schon eher zumute wie dem Maler, der gesagt hatte, ehe er ein Bild von einer Landschaft male (als unreduzierbare magische Bilder von den andren apostrophiert), müsse er ihre geologische Schichtung kennen. Das konnte sich hören lassen. Und ehe Martin von seiner Schwester etwas wissen mochte und zu einem Bild kam, wollte er herausfinden, wie sie auf ihrem Boden beschaffen war, nein, mehr als das, denn den Boden kannte er noch einigermaßen, aber was sich dann überlagert und verschoben hatte, was gewandert war, sich gefaltet hatte und was Mächtigkeiten erreichte von solchen Höhen. (DFF S.56)

Der Zustand der Schwester Franza bleibt jedoch für den sich "auf sein Wissen und [seine] Vernunft stützenden Bruder"⁵⁸⁶ verwirrend, so vergreift er sich in die klassische Erklärung und Etymologie der Hysterie als „Uterus“, und versteht diese hysterischen Anfälle als Alibi bzw. Protest um die sexuellen Wünsche auszuleben, deshalb besteht er darauf, seine Schwester mit jemanden zum Schlafen zu bringen.⁵⁸⁷

Er mußte sie dazu bringen, mit jemand zu schlafen, ganz gleich mit wem. Er konnte es wohl tun und würde es auch tun, wenn es keine andre Möglichkeit gab, aber er wollte nicht dieses Risiko für sie beide, am wenigsten für Franza, und dann war es die Frage, ob das die Hilfe war. Aber das Fossil mußte er auslöschen. (DFF S.107)

Für Franza, als eine die außerhalb der bestehenden Ordnung steht, ergibt sich die Denkweise und Analyse ihres Bruders als unfruchtbar. Franzas Verhalten in Ägypten und besonders in der Wüste entspricht nicht den Erwartungen Martins, denn in der Wüste, wo er ihren Zusammenbruch erwartet und "ihm der Mut sank" (DFF S.101), lebte Franza auf. In Luxor hingegen "hatte sie diesen

⁵⁸⁶ Siehe dazu "Martin las, denn er verließ sich auf die Bücher" In: Der Fall Franza S.203. Martins Denken ist von der bestehenden, patriarchalischen Ordnung kanalisiert. Diese Bücher zu denen Martin greift haben eine disziplinäre, kanalisierende Funktion mit dem Ziel eine festgelegte Wahrheit zu vermitteln, dabei unterbinden sie die Produktion eines subversiven Denkens. Vgl. Wolfgang Müller-Funk: Kulturtheorie, S.203.

⁵⁸⁷ Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S.153.

Zusammenbruch" (Ebd. 104) wieder. So ist in dieser Hinsicht ihr Bruder "ein ohnmächtig gewordener Beschützer" (Ebd.), der für Franzas Zusammenbruch keine Erklärung finden konnte.

Warum Franza in der Wüste sich zu Recht fand und warum Luxor für sie "einen Punkt der Krankheit" (DFF S.104) darstellt, der sie in einen hysterischen Zustand versetzt, werden wir in den nachkommenden Ansätzen angehen. Dazu werden wir zeigen, ob Franza sich von dem verinnerlichten Schmerz trennen und zu ihrem Wesen bzw. ihrer Identität finden konnte.

- **Die Wüste**

"Die Wüste entzieht sich der Bestimmung" (DFF S.86) und steht somit als Heterotopie, als Anderer-Raum zum machtzentrierten, sozial-kodierten Wien und zur europäischen Zivilisation, außerhalb der bestehenden Ordnung. Franza hatte, das normenhafte Verhalten, das sich nach dem Fassadenhaften Leben in Europa richtete, aufgegeben. Sie achtete weder auf die Hygienemaßnahmen, noch wollte sie sich dem Kleidungsstil der Europäer halten. Als befreite Wilde begann Franza aufzuleben und konnte somit zu ihrer Natur und ihrem Ursprung zurückkehren.

Franza ging auf die andere Seite des Busses und zog sich, ehe die ersten Männer zurückkamen, die Unterwäsche, unter Verrenkungen, unter dem Kleid weg und stopfte das verschwitzte Nylon- und Spitzenzeug in die Reisetasche. Als sie wieder fuhren, sagte sie zu Martin, ich habe das nicht mehr aushalten können, sieht man das, daß ich nichts an habe darunter. Da Europa zuende war, alles zuende, insbesondere für eine Weiße mit Gewohnheiten, Tabus und Deformierungen, unterließ Martin einen kritischen Blick und sagte, es sei doch völlig egal, und sie ziehe so einen Blödsinn besser überhaupt nicht an . [...] Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer Jaust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? (DFF S.94ff)

Für Franza ist die Wüste ein Schutzraum, der ihr eine Befreiungsmöglichkeit bietet. Es ist der Ort, der vom Schaffen und despotischen Verhalten der Weißen fern blieb, deshalb bestand sie hartnäckig darauf in der Wüste zu bleiben und nicht "nach Kairo zurückzukehren" (DFF S.101).

Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden, an eine Wand zu fallen vor Schreck, aus einem Auto in den Schnee gestoßen zu werden. Sie hörte auf, sich [zu] fürchten, von jemand angeschrien, belauert und gewürgt zu werden. (DFF S.92)

Sie fühlte sich in der Wüst in Sicherheit und ist sich sicher, dass sie hier zu ihrem Recht kommen wird. Sie identifiziert sich mit den Einheimischen, denen das teure, so begehrte Wasser nicht verweigert werden darf und verschob dieses Recht auf ihre identitäre Rechte; "es darf auch mir hier etwas nicht verweigert werden. Ich komme zu meinem Recht." (DFF S.101). Die Wüste war ihr zurückgeholtes Recht.

Franza "ging nicht mehr gebückt und hielt sich immer seltener verkrampft am Tisch fest". Sie blühte auf, sie zitterte nicht mehr und ihre Haut wurde im Vergleich zu Martins "braun und fest" (Ebd.).

- **Luxor und Kairo**

Luxor ist für Franza ein Punkt der Krankheit. Die Begegnung mit Situationen, die bei ihr ein Déjà-vu Erlebnis auslösen, und die verdrängten, traumatischen ehelichen Erlebnisse und quälenden Erinnerungen mit Jordan aufrufen, versetzten sie in einen hysterischen Zustand. Dazu ist Luxor -verglichen mit der Wüste- ein Ort, der von den Weißen und ihren Machenschaften begeben ist, was auch an Jordans Missbrauch und Machenschaften erinnert. Franzas hysterische Anfälle fingen schon am selben Abend der Einreise in Luxor, nach dem lebendigen Eingraben im Nilschlamm, an. Im Nilschlamm von ihrem Bruder Martin eingepackt, fühlte sie sich, nach dem der Schlamm durch die Sonne trocken wurde, eingemauert. Sie war gelähmt, konnte nicht um Hilfe rufen, da ihre Worte unhörbar waren. In ihrem Mund "rann der Sand, in die Augen, sie erstickte schon." (DFF S.106). Dieses wiedererlebte Gefühl des Erstickens und Verstümmelns evoziert quälende Erinnerungen an die Ehe mit Jordan, mit dem sie beide Gefühle konsequent erfahren musste.

Franza wand sich im Schlamm, in den Mund rann der Sand, in die Augen, sie erstickte schon. Noch eine Regung, dann würde sie wirklich erstickten. Wenn sie schrie, dann würde der Sand zustoßen und ihr die Luftröhre füllen. Martin zog sie hoch, und es gelang ihm nicht, sie zu bewegen, er schlug die erstarrten Schlammstücke von ihr. Warum hast du denn nichts gesagt, warum sagst du denn nichts! Sie taumelte ins Wasser mit tränenden Augen, spuckte den Sand aus, tauchte in den Nil. Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.

»Wenn das Erstickten anfang, ging ich rechtzeitig aus dem Zimmer. Ich weiß nicht, ob er es damals schon merkte.[...]« (DFF S.106)

Diese Erfahrungen von Luxor ist von weiteren Ereignissen, Szenen und Bildern, gefolgt, die sie an ihre Ehe mit Jordan erinnern. Dazu kommt die Leere aus den, "ausgekratzte[n] Zeichen im Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden" (**DDF** S.109).⁵⁸⁸ Auch ist die Szene des Schlachtens bzw. Aufopfern des Kamels (Vgl. Ebd. S.113). Der Anblick dieser Szenen versetzte Franza in die Opferposition und sie ließ sich mit der Königin Hatschepsut und dem Kamel identifizieren. Ein weiterer unangenehmer Anblick, mit dem Franza sich identifizieren ließ, ist der "Kritin" (**DDF** S.114), dessen Beine und Arme verdreht sind. Er ist gelähmt und lässt - ohne Widerstand zu leisten - die Ärgernisse und Unannehmlichkeiten der Kinder zu. Franza versucht an den Kritin vorbeizusehen, um die Identifikation mit ihm zu vermeiden; Franza sagt zu Martin: "Ich kann aber nicht über ihn hinwegsteigen, das kann ich nicht. Das ist alles schon in mir. Er fährt in mich, deswegen kann ich nicht hinschauen." (Ebd.S.114)

Im Rausch, der durch den Haschichkonsum verursacht wurde, und als Hypnose betrachtet wird, ist die Franza-Figur in einem heterotopischen Zwischenzustand, zwischen Realität und Fiktion versetzt. Ihr Körper wird ihr zugänglich, seine Bedürfnisse werden ihr offenbart, so lernt sie sich mit sich selbst und ihrer Vergangenheit zu versöhnen und kommt allmählich zur Heilung. Franza, die durch dieses hysterische andere Ich, doppelt geworden ist und das durch bestimmte Déjà-vu Ereignisse als Art Protest bzw. Revolte auftaucht, wird mit dem der Ordnung entsprechenden Ich vereint, so kommt Franza in dieser Hinsicht zu einer vereinten, vollkommenen Identitätskonstruktion, die sowohl das Eine als auch das Andere vereint. Franza wird bei Situationen, die bei ihr ein Déjà-vu Erlebnis erwecken ganz anders. Diese führten nämlich nicht mehr zu einem epileptischen Zucken, zur Todesstarre, zu Sehstörungen und Lähmungen Franzas.⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Siehe dazu S. 18, 128, 166f und 268 dieser Arbeit.

⁵⁸⁹ Fasziniert von Charcot in Paris beschloss Freud Hypnose als Handlungsmethode der Hysterie zu verwenden, so versetzte er die Hysterikerinnen in Hypnose und studierte sie. Siehe dazu: "Bei Charcot in Paris beobachtete Freud erstmals die hysterischen Symptome, die sich in epileptoiden Zuckungen an ganzen Körper zeigten und über Lähmungen und Sehstörungen bis zum Delirium führten. Und er konnte mit verfolgen, wie diese schrecklichen Krankheitszeichen in der Hypnose verschwanden. Nach seiner

In der Szene im Tempel (**DFF** S.108) und im Mumienaal (Vgl. Ebd.121f) äußert sich Franza genervt von den Machenschaften der Weißen, die die Gräber geschändet haben, die Toten aus ihren Gräber weggeschleppt haben und im Mumienaal zur Show ausstellen. Dieses Verhalten beschreibt sie als Schande.

Die Archäologen. Sie haben die Toten weggeschleppt. Sie starrte in das Tutanchamon-Grab und sagte, es ist eine Schande, das alles ist eine große Schande. Verstehst du mich nicht. So sind sie. Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt. (108f)

Im Mumienaal beschreibt sie mit einem Gefühl von Ekel das Verhalten der Europäer, die mit ihren Leicas und aus Gier ihre Gesichter über die Grabsärge senken. Franza weigert sich - mit ihrem unbenutzten Billet- aus Solidarität mit den Mumien das Mumienzimmer zu betreten, stattdessen erbrach sie zu ihrer eigenen Erleichterung vor dem Mumienzimmer. Franza behauptet ihre Nicht-Zugehörigkeit zu den Weißen, indem sie sie als Fremde bezeichnet- und äußert sich zu ihrem Erbrechen mit Stolz: "ich habe euch, euch Leichenschänden, wenigstens vor die Füße gespien." (**DFF** S.122). Franzas Weigerung vor dieser Leichenschändung geht von einem lebendigen Bedürfnis die Toten ihrer Ruhe und Dunkelheit zu überlassen. In diesen Mumien sieht und erkennt sie „Lebenszeichen“.

*Ihr Toten zwischen 9 und 12 und von 4 bis 6. Hier ist ein unbenutztes Billet, hier ist einer, der will euch nicht zu Staub verfallen lassen, der will euch das Leinen wieder überziehen, euch die goldenen Masken überstülpen, euch in die bemalten Schreine zurücklegen, sie schließen, eure Sarkophage zurückbringen, euch in die Felsen einfahren, euch dem Dunkel zurückerstatten, damit ihr wieder regiert und eure Schriften bleiben, Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotosblume. (**DFF** S.122)*

Auch zur Szene der Frau am Bahnhof, die von ihrem Mann -vor einem Publikum von Männern-, am Haar gezogen wird, äußert sich Franza anders als erwartet. (Vgl. **DFF** S.133). Franza kommt zu Wort, indem sie stellvertretend für die Frau den Mann für wahnsinnig erklärt, um auf sein grausames Verhalten aufmerksam zu machen, damit der Frau geholfen werden kann. Mit dem Ruf Franzas „der

Rückkehr aus Paris tat Freud alles, die Heilung durch Hypnose auch in Österreich zu programmieren." In: Markus Georg (2019): Sigmund Freud. Der Mensch und Arzt. Seine Fälle und Sein Leben. München: Langen-Müller, S.119.

Mann ist Wahnsinnig“ kehrt die weiblich konnotierte Wahnsinnsgeschichte um, und setzt vor allem neue „Sinne“, die des Sehens, des Schreibens Franzas als neue historische Perspektiven.

Die Frau, Martin! Der Mann ist wahnsinnig, er ist wahnsinnig, so tut doch etwas, er ist wahnsinnig. Sie wiederholte so viele Male in sich den Satz, bis sie ihn herausbrachte in einem so deutlichen Englisch, daß jeder verstehen mußte. (DFF S.134)

Relevant ist auch die Begegnung Franzas mit dem NS-Arzt Körner (Vgl. DFF S.137). Diesem- stellvertretend für Jordan- konnte Franza stolz Angst einjagen.

Körner war wirklich weggefahren, ihretwegen, aus Furcht vor ihr. Jemand hatte Furcht vor ihr gehabt, zum erstenmal jemand vor ihr und nicht mehr sie vor jemand. Auf der Fahrt nach Gizeh sagte sie Martin im Taxi: Er - sie verbesserte sich - Jordan hat sich nie vor mir gefürchtet. (DFF S.139)

Diese Reaktion Körners bestätigt Franzas Veränderung und weist daraufhin, dass Franza zu ihrer Identität und Sprache gefunden hat. Eine weitere ähnliche Szene, die die Rekonstruktion der zerstörten Identität Franzas bestätigt, wäre die der Vergewaltigung an der Steinquader in Gizeh. (Vgl. 142) In dieser Szene wehrt sich Franza indem sie in einer "andere[n] Stimme" (DFF S.143), das wiederholte "Nein" (Ebd.) gegen die Vergewaltigung, die repräsentativ für die Machenschaften der Weißen und des Patriarchats, aber auch gegen den weißen Täter ist, der Stellvertretend für Jordan ist, ruft.

Gefolgt wird diese vorige Szene und Negation Franzas von einer anderen Äußerung mit der sie, nach dieser Vergewaltigung, zum Tod geht: "Die Weißen, sie sollen. Sie sollen verflucht sein. Er soll." (DFF S.145) Mit diesem Fluch den Franza kurz vor ihrem Tod an die Weißen richtet, kehrt sie" zu ihrer Magie und Identität"⁵⁹⁰ zurück, so leistet sie auch nach ihrem Tod Protest und Widerstand gegen die Weißen, das Patriarchat und ihre Machenschaften, die bis in die Gegenwart reichen, und somit immer aktuell sich wiederholen und verewigt bleibt, "als wäre kein Tag vergangen" (Ebd.109). So hat es Franza wie die Königin Hatschepsut in der Leerstelle weggewischter Spuren auf dem Stein geschafft nach ihrem Tod, durch den Fluch weiter zu existieren. "An der Stelle,

⁵⁹⁰ Siehe dazu Eva Christina Zeller: Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, S. 80.

wo er sie getilgt hat, sie doch tehen geblieben ist. [...] Er [der Man] hat sie nicht zerstören können." [Ebd.]. In Analogie zu dieser Interpretation wäre auch der Sprung der weiblichen Ich-Figur in die Wand, im Werk *Malina*, zu interpretieren. Zwar steht der Sprung in die Wand für ein Verschwinden bzw. Tilgen, aber zugleich für ein Weiterexistieren, das mit dem Riss an der Wand- als Art "Stabilisator der Erinnerung"⁵⁹¹- markiert wird. (Vgl. **Malina** S.336). Bachmann sorgt wiederholt für weiblicher Spurensicherung, auch ihrer Subversion.

Fazit

Franzas Proteste vor den Akten und dem Handeln der Weißen in Ägypten sind anders als in Wien. Ihre Proteste Werden laut, auch symbolisch am Erbrechen sichtbar markiert. Diese Protestdemonstrationen sind als Emanzipationsprozess aus europäischen Prozessen der Objektation, die Bachmann an der Franza-Figur und an der Kommerzialisierung der Show-Stellung dieser Pharaonen-Körper und Mumien illustriert. Franza rehabilitiert mit dieser Protesthaltung nicht nur ihr anderes Ich, die andere Identität einer sich weigernden Frau, sondern wird interkulturell zur Anwältin geschändeter Mumien-Körper durch Kolonisatoren und Weißen. Mit diesen Szenen zieht Bachmann mit der Repräsentation der Franza-Figur eine Bilanz und Kulturkritik gegen eine Welt des Geldes, der Instrumentalisierung, der jegliche Moral und Rechtgefühl auch auf eine Identität abgegangen ist.

Franzas Reise nach Ägypten durch die Wüste ist eine Reise durch die Geschichte, Archäologie von Unterdrückung, vor allem von Frauen, auch die die als Herrscherin einen Namen hinterlassen haben.

Diese ägyptische Reise ist auch eine Grenzüberschreitung ins Innere in die Inneren Schichten eines Körpers, aus dem nur und ausschließlich eine Emanzipation unterdrückter Frauen möglich wird. Bachmanns Stimme instituiert

⁵⁹¹ Assmann Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, S.328-335.

sich hier zu einer Bilanz-ziehende-neue, bzw. Gegen-Historikerin, die transgressiv die andere Geschichte schreibt und mit Hilfe der Literatur und Kultur den Weg für andere Emanzipationsprozesse, für Gegendiskurse und weiblicher Transgression bahnt und eröffnet.

Grenzüberschreitend universalisiert Bachmann „Verbrechen“ gegen Frauen, grenzüberschreitend bahnt sie Wege ihrer Emanzipation auch durch Schreie, und die Schrift. Sie warnt vor allem vor der unsichtbaren Macht, dem männlichen Missbrauch von Autorität, aber auch scheinbarer ehelicher Fürsorge.

SCHLUSSFOLGERUNG

In beiden Werken **Malina** und **DFB** hat Bachmann mit ihrer angestrebten schöpferischen Art exemplarisch eine "neue Sprache" vorgeführt. Bachmanns Poetik zeichnet sich dadurch aus, dass Sie dem Menschen die Wahrheit auch mit dem Preis des Leides und Schmerzens zumutet, auch ihm die zumutbare Wahrheit zumutet⁵⁹², indem sie es wagt in der Gesellschaft unangesprochene, tabuisierte, ausgeschlossene Themen, wie Alltäglichkeit einer Geschlechterproblematik, die Autorität in der Kunst des Gesetzes der männlichen Autorschaft gegenüber einem weiblichen Schreiben, sowie die Problematik patriarchalischer Macht- und Gewaltausübens als Medium der Fortschreibung von Herrschaft und männlichen Überlegenheit, im Sinne eines hierarchischen Verständnisses und einer männlichen Norm, vorzuführen und aufrechtzuerhalten. Dies erfordert den Austritt bzw. die Befreiung aus der bestehenden patriarchalischen Ordnung, die Zerstörung der erstarrten Gesellschaftsstrukturen und das Öffnen des geschlossenen Systems eines Logozentrismus. Mit der Grenzüberschreitung wurden die binären Oppositionen des Abendlandes von Bachmann in Frage gestellt, folgerichtig konnten die Grenzen der Sprache überschritten werden, um somit tabuisierte Themen, Repräsentationen und

⁵⁹² Siehe Essay von Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, S.275-277.

Sinngebungen anzusprechen, zu sprengen und ungeschriebene Geschichten einen Platz zu verschaffen, denn die Grenzüberschreitung ist vordergründig bei ihr eine poetische Notwendigkeit und Voraussetzung von utopischem Schreiben, um dem Unsagbaren, Verschwiegenen Worte und Zeichen einzuräumen. In Anlehnung an Wittgensteins Auffassung lässt sich hinter der Grenze das Unsagbare aussprechen.

Diese von Bachmann erstrebte Grenzüberschreitung, die mit der Konstruktion einer neuen Wirklichkeit und Weltordnung einhergeht, macht sich an der Komposition und fragmentarischen Struktur ihrer Werke bemerkbar, diese markieren in diesem montierten Ganzen und hybriden Formen, die Textmerkmale verschiedener Gattungsherkunft vereinen, eine Offenheit. So werden in dieser Hinsicht von ihr die herkömmlichen traditionellen Gesetze der Literatur überschritten. Ihre semantisierten Strukturen und gewagten Sinn-Überschreitungen vermitteln ihr komplexes Kunst- und Weltverständnis, aber auch die kreative Überschreitung als Engagement

Des Weiteren, sind sowohl das ständige Oszillieren und Wechsel zwischen der Außen und Innenperspektive als auch der Wechsel zwischen den Erzählinstanzen, besonders im Werk **DFE**, von uns betont worden. Diese stehen für die Überschreitung der traditionellen Erzählweise aber auch sozial-historischer, ideologischer Grenzen und führen somit zur Konstruktion einer neuen Schreibweise bzw. neuen Sprache, die Grenzen zur Konstruktion des Selbst, des Subjekts und dessen Befreiung von Traumata gewähren.

Ergänzend, lässt sich die Konzeption der Grenzüberschreitung in sprachlicher Gestaltung beider Texte erfassen, wo die Grenzen zwischen Zeit und Raum und somit Fiktion und Realität aufgehoben werden. Bachmann utopisches Spiel, Spiel mit Heterotopen weist eine unendliche Variation und Kreativität auf. Ihr Spiel zwischen Rationalem/Irrationalem ist ein Spiel mit Paradoxen, das für die Befreiung aus der Herrschaft aber auch von den logischen, abendländischen Gegensätzen bzw. von der bestehenden Ordnung. Diese Grenzüberschreitung greift auf eine Mehrsprachigkeit, Vielstimmigkeit, intertextuelle Vernetzung

beider Texte miteinander und weitere reichlichen selbstreflexiven, theorisierenden Orten. In diesem Zusammenhang gehen mit Bachmanns schöpferische Art die Texte über ihre Grenzen; dementsprechend wird das Unsagbare, Verdrängte, ohne fixierte Benennung und außerhalb der Zuordnungsbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat, in diesem Dazwischen bzw. Enter-Dit aufgezeigt.

Im dritten Kapitel konnten wir die unterschiedlichen Ideologien, die Bachmann kritisch implizit und explizit aufgegriffen und denunziert hat, vorführen. Ausgehend von einem privaten, ehelichen Geschlechterverhältnis hat Bachmann das Repertoire abendländischer dualistischer Denksysteme, einer Vorherrschaft männlicher Ratio und die daraus resultierende Gesellschaftsstruktur kritisiert. Bachmann illustriert ein konkretes Bild der Verbindung von Kolonialismus, Imperialismus, Faschismus und Geschlechterverhältnis. Franzas privates Ehe-Verhältnis mit Jordan in **DDF** wird in Analogie mit dem Faschismus und der Kolonisierung gesetzt. In dieser Analogie situiert Bachmann den Ursprung des faschistischen Denkens, aber auch des imperialistischen und kolonialistischen Denkens, dessen Gepräge auch im privaten und im zwischenmenschlichen Leben findet und ein Denken in/nach Oppositionen und Hierarchien vehikelt.

Des Weiteren lassen sich patriarchalisch bedingte Ideologien auch als machtförmige Diskurse bestimmen, die sich mittels Ausschlussmechanismen wie Verbote, eines Ausschlusses und des Willens zum Wissen und zur Wahrheit etablieren. So übt Bachmann ausgehend von dieser Strukturanalogie Kritik an der patriarchalischen Ordnung und ihren Machtpraktiken auch in der Ehe, die diese Diskurse und Ideologien bestimmen, Kriege, despotische, faschistische Machenschaften und Eroberungen evozieren, um der Fortschreibung von Herrschaft willen. Demzufolge ersucht sich der Imperialismus, Kolonialismus und Faschismus nach Bachmanns Konzeption neue Räume, Verhältnisse, denn für sie ist das Verbrechen und somit die imperialistischen, faschistischen und kolonialistische Gewalttaten nicht vorbei, sie tauchen bloß in einem anderen Geist auf, in privaten Räumen, und werden täglich in unserer Umgebung, in

unsrer Nachbarschaft und vertrauten Privatsphäre begangen (Siehe **DFF** S.8). Für Bachmann ist das alltägliche Geschlechterverhältnis stellvertretend für Diskurse und ein Handeln nach Ideologien eines Imperialismus, Faschismus und Kolonialismus, da ihnen dieselben Macht- und Herrschaftsmechanismen und Mechanismen der Kontrolle, Manipulation und eines Dressierens von Subjekten zu Grunde liegen.

Bachmann hat durch eine Vater-Tochter Beziehung in **Malina** und der Ehe Franzas mit Jordan in **DFF** versucht die systematische und institutionelle Gewalt gegenüber einer Weiblichkeit und ihren Ausschluss aus der Kulturproduktion aufzuführen; dabei versucht sie mit dem Doppelgänger-Motiv -eine Synthese, die sowohl die Vernunft als auch die Emotion vereint- dem Weiblichen einen Platz neben dem Männlichen zu verschaffen und das symbolisch und heterotopisch mit dem Verschwinden der weiblichen Ich-Figur in die Wand ins Scheitern geht. Das Weibliche, als das Andere, Wahnsinnige, Emotionale – nach dem männlichen Wert- und Normensystem Ausgegrenzte - findet keinen Zugang zur symbolischen Ordnung, zur Sprache, stattdessen wird es in den Schatten gedrängt und dem Männlichen, dem Träger der Vernunft die Alleinherrschaft überlassen. Diese betrifft auch die weibliche Autorschaft, die in der Literatur und Kultur als dominant männlich besetzte, kontrollierte Institution keine Anerkennung gewähren, da es für die Frau bzw. für das weibliche Geschlecht im Symbolischen keine Entsprechung geben soll. Man besteht jedoch trotzdem auf die Schrift, die Sprache und die Vernunft, so muss man als Frau- in Anlehnung an Christa Wolf, die sich in ihrer vierten Frankfurter Poetik-Vorlesung (1982) „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“ zu Ingeborg Bachmanns Werk **Malina** äußert- indem man sich der Männer-Institution nährt, wie Literatur und Ästhetik, den Selbstvernichtungswunsch kennenlernen.⁵⁹³ Eine schreibende Frau geht nämlich an den Mann und an die Männer-Institution verloren.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Siehe dazu: „Ich behaupte, daß jede Frau, die sich in diesem Jahrhundert und in unserem Kulturkreis in die vom männlichen Selbstverständnis geprägten Institutionen gewagt hat - »die Literatur«, »die Ästhetik« sind solche Institutionen-, den Selbstvernichtungswunsch kennenlernen mußte. In ihrem Roman »Malina« läßt Ingeborg Bachmann die Frau am Ende in der Wand verschwinden und den Mann, Malina, der ein Stück von ihr ist, gelassen aussprechen, was der Fall ist: Hier ist keine Frau. Es war Mord,

Das Weibliche wird in diesem bipolaren System - von der Sprache ausgeschlossen- kann sich nur in seine Beziehung zum Männlichen als Objekt identifizieren. Das Männliche hingegen als Repräsentant des Patriarchats verfügt über das Symbolische und somit über die Sprache, was ihm den Subjektstatus bewilligt. Das Weibliche denunziert, entpuppt Bachmann in dieser Hinsicht als vom männlichen Folterwerkzeug der Intelligenz kanalisierte, domestizierte und dressierte, was zur Entfremdung und Zerfahrenheit der Weiblichkeit führt. Bachmann zeigt im Gegenzug wie sich das Weibliche, mit unterschiedlichen Registern, gegen diese Ausschlussmechanismen zur Wehr setzt, um das ihr abgezwungene Wesen, und das ausgeschlossene, amputierte, unterdrückte und entartete Andere zu rehabilitieren. So hat das Weibliche in diesem Zusammenhang sich einer anderen Sprache, einem Gegen-Diskurs zu bedienen wie z.B. dem Traum und der Hysterie. In Bezug darauf zeigt Bachmann, dass das Weibliche nur außerhalb der bestehenden Ordnung, in sogenannten anderen Räumen, Heterotopien wie z.B. in der Wüste, der Wand, zur Sprache finden kann, um dadurch zu ihrer ursprünglichen Identität, ihrem Wesen und Subjekt zurückzukehren. Bachmanns imaginierte Räume und Kartographie, der Konfrontation beider Diskurse des Männlichen mit dem Weiblichen, sind von höchster Kreativität und stellen das konkrete Beispiel einer utopischen Grenzüberschreitung, von unendlichen Heterotopien in der Kunst dar.

heißt der letzte Satz. Es war auch Selbstmord.“ In: Christa Wolf: Christa Wolf Voraussetzungen einer Erzählung; Cassandra, S. 197.

⁵⁹⁴ Vgl. Hans Höller; Arturo Larcari (2016): Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. Die Geschichte von „Böhmen liegt am Meer“. München: Piper Verlag, S. 88.

BIBLIOGRAFIE

Primärliteratur:

1. Bachmann, Ingeborg: Malina, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.
2. Bachmann, Ingeborg: Der Fall Franza, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

Sekundärliteratur:

1. Albrecht, Monika (2004): »Es muß erst geschrieben werden«. Kolonisation und magische Weltsichten in Ingeborg Bachmanns Romanfragment Das Buch Franza. In: »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Hrsg. von Albrecht Monika und Götsche Dirk. Würzburg: Königshausen&Neumann, S.59-91.
2. Albrecht, Monika (2004): »Sire, this village is yours« Ingeborg Bachmanns Romanfragment Der Fall Franza aus Postkolonialer Sicht. In: Über die Zeit schreiben: Literatur und kulturwissenschaftliche Essays zum

- Werk Ingeborg Bachmann, Hrsg. Götsche Dirk und Albrecht Monika. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 159-169.
3. Assmann, Aleida (2013): Formen des Schweigens S.51-68. In: Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann. München: Wilhelm Fink Verlag, S.51-68.
 4. Assmann, Aleida (2018): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck Paperback.
 5. Assmann, Jan (2013 Aufl.⁷): Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühem Hochkulturen. München: Verlag C.H Beck.
 6. Bachmann Ingeborg (1993): „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Hrsg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. München: Piper Verlag, Bd.2.
 7. Bachmann, Ingeborg (1983): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich: Piper Verlag.
 8. Bachmann, Ingeborg (1993): IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. In: Ders. Werke Bd. 4. München: Piper Verlag, S. 238-254.
 9. Bachmann, Ingeborg (2010): Literatur als Utopie. In: Ingeborg Bachmann: Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1-4. München: Piper Verlag, Bd. 4, S.255-271.
 10. Bachmann, Ingeborg (2010): Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Dies. Werke Bd. 4. München: Piper Verlag, S. 275-277.
 11. Bachmann, Ingeborg (2010): Dritte Poetikvorlesung „das schreibende Ich“. In: Werk 4. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd 1-4. München: Piper.
 12. Bachmann, Ingeborg (2010): Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Ingeborg Bachmann: Werke. Zweiter Band: Erzählungen. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper Verlag, S. 84-94.

13. Bachmann, Ingeborg (2010): Ludwig Wittgenstein- Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte. In: Werke. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper, S.12-23.
14. Bachmann, Ingeborg (2010): Sagbares und Unsagbares-Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: Werke. Hrsg. von Christine Koschel; Inge von Weidenbaum; Clemens Münster. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper, S.103-127.
15. Bachmann, Ingeborg (2010): Umgang mit Namen. In: Bachmann Ingeborg: Werke. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1-4. München: Piper Verlag, Bd.4, S.238-255.
16. Bachmann, Ingeborg (2011): Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München; Zürich: Piper.
17. Bachmann, Iris (2004): "Natürlich Sprache: Jacques Derrida und Leo Spitzer über Muttersprache", In: Lateinamerika. Orte und Ordnung des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau. Hrsg. v. Sabine Hofmann und Monika Wehrheim. Tübingen: Narr, S.193-207.
18. Bachtin, Michail (1979): Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Grüber. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
19. Bail, Gabriele (1984): Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«. Göttingen: Edition Herodot.
20. Balzac, Honore (1942): Avant-propos. In: la comédie humaine. Paris : Seuil.
21. Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
22. Barthes, Roland (1981) : Littérature et Signification. In: Essais critiques. Paris : Edition Seuil.
23. Barthes, Roland (1984): Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
24. Barthes, Roland (1987): S/Z. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

25. Baudrillard Jean; Noailles Enrique Valiente (2007): Gesprächsflüchtlinge. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag.
26. Beauvoir, Simone (1998): Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt Verlag.
27. Bendel Lacher, Sylvia (2015): Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr.
28. Benjamin, Walter (1991): Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften Bd 5. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
29. Benjamin, Walter (1994): Ausgraben und Erinnern. In: Walter Benjamin: Denkbilder. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.100-101.
30. Benjamin, Walter (1999): Zur Kritik der Gewalt (1920-1921). In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schrift, vol. II. 1 hrsg. von R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser.
31. Bhabha, Homi (1997): Die Frage der Identität. In: Hybride Kulturen. Btrg. zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hrsg. Elisabeth Bronfen, Benjamin Markus und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.97-122.
32. Bhabha, Homi (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
33. Bhabha, Homi (2000): Die Frage der Identität Franz Fanon und das postkoloniale Privileg. In: Ders. : Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.58-96.
34. Bhabha, Homi (2000): Die Frage des Anderen: Stereotype, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: Derselbe: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S.97-124.
35. Böhme, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur Deutsche Literatur im transnationalen Kontext hrsg. von Hartmut Böhme. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, S. IX-XXIII.

36. Böhme, Hartmut (2005): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext.* Stuttgart; Weimar: Metzler.
37. Böhme, Hartmut (2007): *Raum-Bewegung-Grenzzustände der Sinne.* In: *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, hrsg. Christina Lechtermann, Kristen Wagner, Horst Wenzel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S.53-72.
38. Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Niemeyer.
39. Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin; Steffen, Therese (1997): *Hybride Kulturen Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte.* Tübingen: Stauffenburg Verlag.
40. Butler, Judith (1993): *Das Unbehagen der Geschlechter.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
41. Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
42. Christer. Petersen (2003): *Der Postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr.* Kiel: Verlag Ludwig.
43. Clastres, Pierre (1976): *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
44. De Toro, Alfonso (2002): *Materialien zu einem Modell der Hybridität.* In: Christof Hamann; Cornelia Sieber: *Räume der Hybridität: postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur.* Hildesheim: Georg Olms Verlag S.15-52.
45. Eco, Umberto (2012): *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
46. Engel, Manfred; Lamping, Dieter (1999): *Rilke und die Weltliteratur.* Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.
47. Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve.

48. Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Hrsg. v. Karlheinz Barck; Peter Gente; Heidi Paris; Stefan Richter. Leibniz: Reclam, S. 34-46.
49. Foucault, Michel (1991): Der Wahnsinn, das abwesende Werk. In: Derselbe, Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.119-129.
50. Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses, übersetzt aus dem Französischen von Walter Seitter, Original: L'ordre du discours. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
51. Foucault, Michel (1993): Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders. Von der Subversion des Wissens. Hrsg. und Übers. Von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, S.69-90.
52. Foucault, Michel (1993): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
53. Foucault, Michel (1997): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit Bd. 2. Übersetzt aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
54. Foucault, Michel (1997): Mikrophysik der Macht: Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin, übersetzt v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve Verlag.
55. Foucault, Michel (2014): Die Heterotopien. Der utopische Körper: zwei Radiovorträge. Berlin: Suhrkamp.
56. Foucault, Michel (2015 Aufl.⁶): Analytik der Macht. Hrsg. von Daniel Defert, François Ewald u. a. Übersetzt von Reiner Ansén, Michael Bischoff u. a. Auswahl und Nachwort von Thomas Lemke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
57. Foucault, Michel (2017 Aufl. 20): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

58. Foucault, Michel: Diskurs als kulturelle Macht. In: Wolfgang Müller-Funk (2006): Kulturtheorie. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH.
59. Freud, Sigmund (1969): Die Fehlleistungen. In: Derselbe: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 7-76.
60. Freud, Sigmund (1989): Hysterie und Angst. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
61. Freud, Sigmund (1999): Das Unheimliche. In: Gesammelte Werk. Bd. 13. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S.229-268.
62. Funk, Wolfgang (2018): Gender Studies. Stuttgart: UTB GmbH.
63. Genette, Gérard (1983) : Discours du récit. Paris : Edition de Seuil.
64. Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
65. Genette, Gérard (2001): Paratexte: Das Buch zum Beiwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
66. Genette, Gérard (2010 Aufl.3): Die Erzählung. Stuttgart: UTB.
67. Georg, Markus (2019): Sigmund Freud. Der Mensch und Arzt. Seine Fälle und Sein Leben. München: Langen-Müller.
68. Greenblatt, Stephen (1990): Die Zirkulation sozialer Energie. In. Ders.: Verhandlung mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach.
69. Grimkowski, Sabine (1992): Das zerstörte Ich. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
70. Gutjahr, Ortrud (1988): Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
71. Gutjahr, Ortrud (2002): Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur. In: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Hrsg. v. Claudia Benthien und Hans Rudolf Verlten, Reinbek. b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002, S. 345-369.

72. Hamann, Christof; Sieber Cornelia (2002): Räume der Hybridität: postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
73. Hauskeller, Christine (2000): Das paradoxe Subjekt: Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault. Tübingen: Kimerle,
74. Haussauer, Friederike (1980): "Die Kunst der Entgrenzung". In: Notizbuch 2: Verrückte Rede - Gibt es eine weibliche Ästhetik? hrsg. von Friederike Haussauer und Peter Roos. Berlin: Medusa.
75. Helbling, Brigitte (1995): Vernetzte Texte. Würzburg: Königshausen & Neumann.
76. Hélène, Cixous (1977): Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve.
77. Hildebrandt, Irma (1980): Warum schrieben Frauen? Freiburg: Herder Verlag.
78. Hofmann, Michael (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
79. Hofmannsthal, Hugo (1991): Ein Brief. In: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
80. Höller, Hans; Larcati, Arturo (2016): Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. Die Geschichte von „Böhmen liegt am Meer“. München: Piper Verlag.
81. Homi, Bhabha (1997): Verortung der Kultur. In: Hybride Kulturen Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte hrsg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 123-148.
82. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2006 Aufl.16): Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
83. Irigaray, Luce (1980): Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

84. Jagow, Bettina (2003): *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau.
85. Kerstiva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt an Main: Suhrkamp.
86. Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael (2008): *Literaturtheorie- Ansätze und Anwendungen*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, S.163f.
87. Knut, Ebeling (2010): *Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort*. In: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* hrsg. von Stephan Günzel unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, S. 121-133.
88. Kögler, Hans-Herbert (1994): *Michel Foucault*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
89. Lacan, Jacques (1966) : *Écrits*. Paris: Edition du Seuil.
90. Lacan, Jacques (1991): *Encore. Buch XX*. Hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin: Quadriga. [Originalausgabe: *Encore. Livre XX*, Paris 1975.
91. Lacan, Jacques (1991): *Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«*, In Derselbe: *Schriften I*, Hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga Verlag.
92. Lacan, Jacques (1991): *Die Bedeutung des Phallus*. In: *Schriften II*, hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim. Weinheim und Berlin: Metzger, Turia+Kant, S.119-132.
93. Lacan, Jacques (1991): *Schriften I*. Hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga Verlag.
94. Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
95. Laing, Roland D. (1976): *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
96. Lamping, Dieter (2001): *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

97. Lechtermann, Christina; Wagner, Kristen; Wenzel, Horst:
Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung.
Berlin: Erich Schmidt Verlag.
98. Lehmann, Jürgen (1999): Übersteigen und Übersetzen. Zum Problem der
Grenzüberschreitung bei Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. In:
Rilke und die Weltliteratur. Hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping.
Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, S. 263-280.
99. Lindhoff, Lena (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie.
Stuttgart: Metzler.
100. Lutter, Christina; Reisenleitner Markus (2008): Cultural Studies
Eine Einführung. Wien: Erhard Löcker GesmbH.
101. Lyotard, Jean-Francois (1991): Ein Einsatz in den Kämpfen der
Frauen. In: Karlheinz Barck: Aisthesis- Wahrnehmung heute oder
Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig: Reclam, S.143-156.
102. Mann, Thomas (1951): Der Erwählte. Frankfurt am Main: Fischer
Verlag.
103. Marszalek, Magdalena; Sasse, Sylvia (Hrsg.) (2010): Geopoetiken.
Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen,
Berlin: Kulturverlag Wolfram Burckhardt.
104. Masanek, Nicole (2005): Männliches und weibliches Schreiben?
Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur, Würzburg:
Königshausen& Neumann.
105. Mayer, Mathias (2002): Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart:
Reclam.
106. Mazumdar, Pravu; Sloterdijk, Peter (1998): Foucault. Ausgewählt
und vorgestellt von Pravu Mazumdar. München: Diederichs.
107. Miklautsch, Lydia (2005): Montierte Texte- hybride Helden: Zur
Poetik der Wolfdietrich-Dichtung. Berlin: Walter de Gruyter.
108. Mitscherlich, Margaret: Mitscherlich, Alexander (1977): Die
Unfähigkeit zu trauern. München: Piper Verlag.

109. Morrien, Rita (1996): Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen und Neumann
110. Müller-Funk, Wolfgang (2006): Kulturtheorie. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH.
111. Nagy, Hajnalka (2010): Ein anderes Wort ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann.
112. Ott, Michaela (2010): Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: Metzler, S. 60-76.
113. Prof. Beghoul, Rafika: Seminar: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses, Universität Algier 2.
114. Raab, Heike (1998): Foucault und der feministische Poststrukturalismus, Berlin: Ebersbach und Simon.
115. Rauch, Angelika (1992): die Über(be)setzung der Vergangenheit. Ingeborg Bachmann "Der Fall Franza", S.42-54. In: The German Quarterly, hrsg. von Henry J. Schmidt, Volume 65, Nummer, Baltimore/Maryland: Port City Press, Winter.
116. Said, Edward (2012): Orientalismus. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
117. Schmidt, Dietmar (2002): Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaft. In: Barkhaus Annette; Flug Anne (Hrsg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München: Willhelm Fink Verlag, S.65-82.
118. Schnell, Ralf (2007): Auf der Suche nach dem weiblichen Subjekt. Hrsg. v. Mita Banerjee, Walburga Hülk, Ralf Schnell und Georg Stanitzek. Heidelberg: Universität Verlag Winte.
119. Schößler, Franziska (2008): Einführung in die Gender Studies. Berlin: Akademie Verlag.

120. Schuller, Marianne (1990): Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren. Frankfurt am Main: Neue Kritik.
121. Serres, Michel (1975): Feux et signaux de brume. Zola. Paris: Grasset.
122. Serres, Michel (1980) : Hermes V. Le Passage du Nord-Ouest. Paris : Minuit
123. Siegert, Bernhard (2005): Einleitung. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 3-11.
124. Spivak, Gayatri Chakravorty (1996): Echo. In: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie 13. Hrsg. v. Astrid, Deuber-Mankowsky und Ursula, Konnertz, Edition Diskord, Tübingen, S.68-96.
125. Stanzel, Franz Karl (1983): Linguistische und literarische Aspekte des Erzählenden Diskurses. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft.
126. Stanzel, Franz Karl (1993 Aufl. 12): Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
127. Stanzel, Franz Karl (2008 Aufl. 8).: Theorie des Erzählens. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht.
128. Strowick Elisabeth (1999): Passagen der Wiederholung: Kierkegaard — Lacan — Freud. Stuttgart: J.B. Metzler.
129. Trufin, Ramona (2016): Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns (Dissertation, Geisteswissenschaften Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaften an der Universität Konstanz), Bibliothek der Universität Konstanz.
130. Uerlings, Herbert (2006): »Ich bin von niedriger Rasse« (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln: Böhlau.
131. Wahrig, Gerhard (1980): Deutsches Wörterbuch. München: Mosaik Verlag.

132. Weigel, Sigrid (1990): Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
133. Weigel, Sigrid (1990): Vom Verhältnis von „Wilden“ und „Frauen“ im Diskurs der Aufklärung. In: Dies.: Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 118-148.
134. Weigel, Sigrid (1999 Aufl. 2): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
135. Wenzel, Peter (2004): Einführung in die Erzähltextanalyse. Trier: wissenschaftlicher Verlag Trier.
136. Wittgenstein, Ludwig (1968): Logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
137. Wittgenstein, Ludwig (1984): Tractus logico-philosophicus, Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
138. Wolf, Christa (1990): Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt: Luchterhand, S. 86-100.
139. Wolf, Christa (2007): Kindheitsmuster. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
140. Wolf, Christa (2008): Voraussetzung einer Erzählung: Cassandra, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
141. Zeller, Eva Christina (1988): Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.
142. Zima, Peter (2017): Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne (Aufl.4). Tübingen: Narr Francke Verlag.

Zeitschriften:

1. Jelinek, Elfriede: »Dieses vampirische Zwischenleben«. Interview mit Dieter Bandhauer, in: Tageszeitung (9.Mai.1990), S.16.

2. Weigel Sigrid (2002): Zum »topographical turn« - Kartographie, Topographie, Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: Kulturpoetik Band2, H.2. Göttingen: Vadenhoeck&Ruprecht, S.151-164.

Publikation:

1. Beghoul. Rafika: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in "Die letzte Welt" In: Trans Nr.25.

Internetquelle:

1. Richter, Steffen: Ich-Erzählsituation. In: https://www.uni-due.de/einladung/index.php?option=com_content&view=article&id=255:5-3-icherzaehlsituation&catid=40:kapitel-5. Zugriff: 05.02.2018.
2. Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Zeit Online- Die Zeit: <https://www.zeit.de/1960/29/jugend-in-einer-oesterreichischen-stadt/komplettansicht>, Zugriff: 11.08.2018
3. Klawitter Arne: Diskursanalyse als Untersuchungsmethode für literarische Texte. Foucaults Konzeption moderner Literatur. In: <http://www.johannes-angermuller.net/deutsch/ADFA/klawitter.pdf>, Zugang: 15.01.2019.
4. Andreas, Schuhmann: Erzähltheorie nach Gerard Genette. PDF, S.1-4. In: <http://www.jungforschung.de/grundkurs/erzaehlen2.pdf>. Zugriff: 04.06.2019
5. Was ist Surrealismus? In: <https://www.kunstschaetzen.de/blog/surrealismus-kunstrichtung>, Zugang: 11.08.2019
6. Andere „Andere Räume“. Heterotopien im virtuellen Raum. In: <https://books.openedition.org/iup/1539?lang=de#text> , Zugriff: 12.10.2019
7. Heidelberger-Leonard Irene (1994): Ingeborg Bachmanns Todesartenzyklus und das Thema Auschwitz. In: Les Fictions d'actualité dans les pays de langue allemande au XXe siècle. Université de Lille : Germanica. ULR : <https://journals.openedition.org/germanica/2225>, Zugang: 15.10.2019

8. Dr. Hüseyin Arak: Die Stileigenschaften in Ingeborg Bachmanns Roman Malina. In: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219410>. Zugriff: 12.12.2019.
9. Reimer Madlen (2018): Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns Malina und Thomas Bernhards Auslöschung: Ein Zerfall. S.205 In: https://fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/43189/1/Reimer_Malina.pdf Zugriff: 21.01.2020
10. Planet Wissen: Drittes Reich. Die SS. In: https://www.planet-wissen.de/geschichte/nationalsozialismus/die_ss/index.html, Zugang: 29.03.2020.
11. Bücherverbrennung 1933. In: <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/buecherverbrennung-1933/>, Zugang: 01.04.2020.
12. Jacques Lacan- Ein Radioessay von Hans-Martin Schönherr-Mann. In: https://www.deutschlandfunk.de/jacques-lacan-ein-radioessay.700.de.html?dram:article_id=80128, Zugang: 15.05.2020.
13. Brockhaus: <https://brockhaus.de/search/?t=enzy&q=Emblem>, Zugriff: 17.06.2020.

Nachschlagwerke:

1. Bode, Eva-Beate; Hogen, Hildegard; Bambach-Horst, Eva; F.A. Brockhaus GmbH Lexikonredation: Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe, Brockhaus, Mannheim Leipzig, 2004.
2. Schweikle, Günther und Irmgard: Metzler Lexikon Literatur, 3 Auflage, Metzler Verlag, Frankfurt am Main, 2007.
3. Wahrig, Gerhard: Deutsche Wörterbuch, 5. überarbeitete Aufl., Mosaik Verlag, 1980.
4. Österreichisches Volkswörterbuch: <https://www.bairisch.org/wort/3790>, Zugriff. 07.06.2020.



ملخص باللغة العربية

موضوع أطروحة دكتوراه: "تدريج الفضاء الثالث و الاختلافات بين الجنسين في مالينا (Malina) وحالة فرانزا (Der Fall Franza) لإنجبورج باخمان (Ingeborg Bachmann)، قراءة في ضوء دراسات ما بعد الكولونيالية والنظرية النسوية و على مستوى الحدود بين الثقافات".

تُعنى هذه الدراسة بتحليل عمليين للمؤلفة النمساوية إنجبورج باخمان (Ingeborg Bachmann)، مالينا (Malina) ودير فال فرانزا (Der Fall Franza)، هذه الكاتبة التي لطالما أثبتت من خلال أعمالها أنها رائدة على مستوى العديد من القضايا الأدبية والاجتماعية، وهذا راجع إلى المشاكل النسوية الصريحة التي تتعامل معها، بنظرة استشرافية وروح طليعة.

تتعامل باخمان (Bachmann) في أعمالها مع آليات القوة التي تؤدي إلى قمع الصوت الأنثوي، فهي تريد إظهار وتحليل أساليب الرقابة وإقصاء المرأة ليس في المجتمع فقط، بل يتعدى ذلك حتى إلى الكتابة والتأليف، ولهذا نجدها في هذا الصدد تؤكد على الجسد الأنثوي، الذي تم استبعاده من التاريخ و أيضاً من جميع أشكال التعبير. ليتم تخصيص شكل من أشكال التعبير الجندري لجسد الأنثى، والذي يمثل خطاباً مضاداً وبالتالي يُحكم عليه بالتهميش والإقصاء، والنسيان، ومحو آثاره، وخصائصه.

نحن نقرب من تحليل الخطاب الأدبي في العملين من منظور ثقافي وأيديولوجي، بالاستناد على نظرية تحليل الخطاب بحسب ميشيل فوكو (Michel Foucault)، وكذلك من منظور تعدد الثقافات ودراسات ما بعد الاستعمار الذي يشمل جميع أساليب الهيمنة وأشكال النفوذ، والعمل إقصاء الآخر بسبب اختلافه/ إلى جانب ذلك سنقوم بإظهار كل من آليات الإقصاء وتغريب الهوية الأنثوية حيث يُسلب الجنس الأنثوي من هويته، التي تُنهب وتُسرَق ويُتلاعب بها من طرف أنظمة القوة والتنظيم والاستغلال.

في عملها المسمى بقضية فرانزا (Der Fall Franza)، تقود باخمان (Bachmann) عملية استبعاد الآخر من خلال آليات العنف التي عانت منها فرانزا، وهو ما يؤدي إلى موت الآخر واختفائه، تماماً كما هو الحال بالنسبة للمجهول "أنا" في مالينا (Malina) الذي يحكم عليه بالاختفاء في الحائط أما فيما يخص فرانزا فينتهي استبعادها للآخر بموتها.

كما نجدها تفكك قصة الاغتراب والعمل على إعادة بناء الهوية المكبوتة التي تحرر هذا الجسد من فقدانه القدرة على الكلام، ومن الصمت الذي يتبع العنف والاعتصاب، وكذلك من النسيان. لنترجع بعد ذلك الكاتبة أن الهستيريا هي المثال النموذجي للنفي فيما يتعلق بـ "Gebärmutter"، هذا النوع من الانعكاس يتعلق بالإرادة المستعادة والنفي. لتتغلب على باخمان (Bachmann) بعد ذلك على رموز نظام يعمل من خلال الثنائيات الذي يستبعد نفي "لا" و الذي تعبّر فرانزا بجميع اللغات.

ومع هذا الهيكل من الحوارية والتهجين و هذا التذبذب بين "و...لا" كهيكل ونوع مضاد جديد للكتابة في أعمال المؤلفة باخمان (Bachmann)، تحاول إعادة تأهيل المضطهد الآخر، مُنشئة بذلك

مساحات خيالية ثالثة، مثل الجدار الذي يختفي خلفه "الأنا" المجهول في مالينا (Malina) - أو أيضاً مساحات متعددة الثقافات، مثل رحلة فرانزا إلى مصر ، والتي حولتها باخمان (Bachmann) إلى "أماكن ثالثة" ، و "مساحات" للمقاومة ، والتجاوز وإثبات الحضور الأنثوي. ومع هذا التدرج للأماكن غير الواقعية والخيالية، تؤكد وتعرض باخمان ممارسات الأنظمة الأبوية وأنماط استبدادها.

فرانزا، بإعادة اكتشاف كلماتها ونفيها، تحرر نفسها من خلال لغة النفي المكتشفة هذه، المستمدة من أعماق ذاكرتها، تلك الخاصة بجسم ناتج عن تجارب التحليل النفسي لزوجها، الذي حوّل مساهمتها في بحثه إلى صمت، ملغياً بذلك حضورها المادي والمعنوي معاً، وهو الأمر الذي ساهم في يقظتها وتقطنها.

ولتعيد الكاتبة بناء ذخيرة وآليات اغتراب المؤنث؛ نجدها تخلق "Heterotopien"، كأماكن معاكسة من نسج الخيال الأدبي وفقط، وهذان أجل إعادة اختراع العالم الذي يتسم بعلم آثار للعنف. كما نجدها أيضاً تعلن عن الطبيعة الملازمة لكتاباتها، وشكل هياكلها المعقدة للغاية والمجزأة والدلالية، ليصبح كل شيء ذا مغزى، كل شيء يُقال ويسرد، ناهيك عن الأشكال وكذلك الفراغات و الفضاءات الثالثة "Heterotopien"، وهو المعنى الضمني الذي لا يمكن دحضه للشكل وكذلك المحتوى والفكرة والموضوعات كما أنه لا يخفي شعرية الانفتاح والالتزام للمؤلف.

تلقي أعمال إنجبورج باخمان (Ingeborg Bachmann) ، مالينا (Malina) ودير فال فرانزا (Der Fall Franza) ، نظرة بأثر رجعي على وعي النساء، فنجدها تعيد بناء تشابك تاريخ الثقافات وأنظمتها الأبوية بالإضافة إلى علم آثار العنف، بما في ذلك عزل المرأة عن حالة الذات، كما أنها تعمل على خلق المسؤولية تجاه الأجيال القادمة، ومحاربة الإبادة الجماعية وتضحية المرء ببناته وأطفال، وهوما يرتبط بعلم آثار العنف وآليات إقصاء المؤنث، الذي طالما ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ وأيديولوجية الفاشية المتشابكة في معانيها، الذي يعتبر في نظرهم أماكن واتصالات ومساحات غير متخيلة.

من بين هذه الأماكن المقيدة تاريخياً التي تصورها باخمان (Bachmann) و تستحضر فيها سياقات لقاء الثقافات الناتجة عن الانتقال، لا سيما عن التاريخ الاستعماري والمهيمن، لتصبح هذه الأماكن مصر والأقصر مسرحاً لليقظة و للوعي بالعنف المعم ضد النساء. سيكون هذا المكان ذريعة لاستخدام المصطلحات ككلمة "البويض"؛ تشيرالتي إلى تاريخ الفتوحات والاستعمار والاستغلال للأجساد المحنطة.

تجمع وجهة نظر باخمان (Bachmann) ما بعد الكولونالية في كلتا الحكايتين ، قضية المستعمر و قضية النساء في مجتمع النظام الأبوي، اللواتي تم غزو أجسادهن وسرقة إرادتهن، واستعمال هذه الأماكن - كأماكن معاكسة و مضادة - تحرر الجسد، والمعاناة التي عانى منها حتى ذلك الحين، كما أنها تحرر الذاكرة و المكبوتات التي تم استوداعها وطمسها في العقل الباطن، لتسمح لهم بإعادة تأهيل هذه الهوية، التي تستحوذ الآن على النفي ، "لا" واسم مثل ما هو الحال لفرانزا.

تحفز شعرية إنجبورج باخمان (Ingeborg Bachmann) اتجاه النقد والأدب ما بعد الحداثي الذي كان سيطر على أدب اللغة الألمانية في الثمانينيات.



Summary in English

Theme of the thesis: "**Malina** und **Der Fall Franza** von Ingeborg Bachmann, eine Bühne für Zwischenräume und Geschlechterdifferenz. Eine Lektüre im Lichte postkolonialer, feministischer und interkultureller Theorien".

English: **Malina** (1971) and Ingeborg Bachmann's **Case Franza** (posthumous work 1978). A staging of Third Spaces and gender differences. A cross-reading with regard to postcolonial, feminist and intercultural theories".

The theme of our thesis is the analysis of two works by the Austrian author **Ingeborg Bachmann**, '**Malina**' and '**Der Fall Franza**', which are pioneering on many levels, not only in their explicitly feminist problematic and cachet, which has permeated literature since 1968. But above all in their avant-garde spirit, firstly in the hybridity of form and the crossing of genres, also in the analysis of the discourse and the mechanisms of domination and marginalisation of the female voice, both socially and sociologically speaking, through the restricted familiar environment - the family and the couple - and through an exclusion from the public sphere, explicitly, the exclusion of this voice from writing and, by the same token, from a collective memory and artistic inscription within it.

It will also be necessary to emphasise the female body, which has been banished not only from history and its revolutionary ruptures, but also from all forms of expression marking a gendered counter-discourse that has been doomed until now to marginalisation, exclusion, oblivion and the erasure of its traces and features.

Bachmann combines several approaches and theories; In addition to an approach through what women's and feminist writing has brought today, we approach our

analysis of literary discourse in both works through a cultural and ideological approach, specifically through a theory of Michel Foucault's Discourse Analysis as well as from an intercultural approach and a postcolonial perspective, denouncing all forms of hegemony, of exclusion of the other, of difference, which here is that of the sexes, of the female sex from its identity, stifled, calculated and manipulated by systems of regulation and instrumentalisation.

Bachmann denounces the enslavement of the other through the violence suffered, to the point of accepting it, both by Franza in "**Der Fall Franza**" and by the anonymous "I figure", doomed to disappear behind a wall, and by narrative techniques, the inventiveness of heterotopic places, surpassing the limits of the text and vertically implying the heterogeneity of the author's competence as well as a self-reflexive dimension. There are as many situations brewing a weaving of recurrent Motifs making the two works crossed and circular scenes.

Bachmann deconstructs the history of an alienation to invert it into a reconstruction of this suppressed identity which frees this body from an aphasia, from a silence following violence, rape, from a forgetting. Hysteria is the typical example of a negation of its etymology linked to the "uterus". This mode of inversion refers to a recovered will and negation. Bachmann reverses the codes of a system functioning by dualities that exclude that of a negation of a "no" shouted in all languages by Franza.

Dialogicity becomes the contesting structure that will have marked the semantised structure and in paratactic movement rehabilitating each other. Bachmann creates third, unreal spaces - such as the wall behind which the anonymous "I figure" disappears in "**Malina**" - or even intercultural spaces, such as Franza's trip to Egypt, which she inverts into "third places" of resistance, transgression and female presence. It is on this staging of unreal topographies, that she denounces the practices of patriarchal systems and their modes of substitution.

Franza, who rediscovers her word, her negation, frees herself through this language of negation, rediscovered and drawn from the depths of her memory, that of a body that is the object of psychoanalytical experimentation by a husband who will have

dedicated his wife's contribution to his research to a silence that now becomes synonymous with, and the source of, her awakening through the rediscovered word, through the senses, as well as through contestation.

Bachmann reconstructs the repertoire of all the alienations of the feminine, she invents heterotopias that only literature and the imagination are able to create in order to reinvent the world, tarnished by an archaeology of violence.

She proclaims by the same token the commitment of her writing, of the form of her highly elaborate, fragmented and strongly semantised structures. Everything becomes meaningful, everything tells, forms as well as spaces, third places, heterotopias, signifying the irrefutable implication today of both form and content, of motifs and themes and not hiding an open and committed poetics of the author.

Ingeborg Bachmann's two works, ''**Malina**'' and ''**Der Fall Franza**'', take a retrospective look at women's consciousness. She reconstructs the intertwined links of the history of cultures and their patriarchal systems, as well as an archaeology of violence, including the alienation of women from the status of subject. She visualises the question of responsibilities towards future generations, as well as genocide and the sacrifice of their own daughters and children. The archaeology of violence and the mechanisms of exclusion of the feminine is intimately linked and woven into its meaning with the history and ideology of fascism, present in her eyes in unsuspected places, links and spaces.

Among the places linked to history and heterotopias that Bachmann stages and that explicitly evoke intercultural links of encounters as well as distancing, especially towards a colonial and hegemonic history, there is Egypt, Luxor, which will be the theatre of the awakening, of an awareness of a generalized violence towards women. This place will serve as a pretext to take up a terminology, a word "the whites", thus suggesting the history of conquests, colonisation and the instrumentalisation of mummified bodies. Bachmann's postcolonial gaze brings together the two histories, that of the dominated with women, their bodies, will and ratio colonised. This place liberates this other Body, until then suffering(s),

the other memory, allowing it to rehabilitate this other identity, which now appropriates the negation, its "no" and its name.

Bachmann's poetics already heralded the trend of postmodern criticism and literature, which dominated German-language literature in the 1980s.



Résumé en Français

Le Thème de la Thèse: "**Malina** und **Der Fall Franza** von Ingeborg Bachmann, eine Bühne für Zwischenräume und Geschlechterdifferenz. Eine Lektüre im Lichte postkolonialer, feministischer und interkultureller Theorien"

Français: **Malina** (1971) et **le Cas Franza** (oeuvre posthume 1978) de Ingeborg Bachmann. Une mise en scène d'Espaces tiers et de différences de sexes. Une lecture croisée au regard des Théories postcoloniales, féministes et interculturelles".

Le thème de notre Thèse porte sur l'analyse de deux œuvres de l'auteure autrichienne **Ingeborg Bachmann** et qui sont **Malina** et "**Der Fall Franza**", qui s'avèrent être pionnières à de multiples niveaux, non seulement par leur problématique et cachet explicitement féministes ayant imprégnés la littérature depuis 1968, mais surtout par l'esprit avant-gardiste d'abord de par l'hybridité de la forme et le croisement de genres, aussi dans l'analyse du discours et des mécanismes de dominations, de marginalisations de la voix féminine, autant socialement, sociologiquement parlant par le milieu familial restreint - que sont la famille et le couple - que par une exclusion de la sphère publique, explicitement, l'exclusion de cette voix de l'écriture et par là même d'une mémoire collective et inscription artistique dans cette dernière.

Aussi faudra t'il mettre l'accent sur ce corps féminin bannit non seulement de l'histoire, de ses ruptures révolutionnaires ainsi que de toutes formes d'expressions marquant un contre - discours genré voué jusque là à la marginalisation, l'exclusion, à l'oubli et à l'effacement de ses traces, de ses traits.

Bachmann associe plusieurs approches et théories; en plus d'une approche par le biais de ce que qu'aujourd'hui l'écriture féminine et féministe a apporté, nous abordons notre analyse du discours littéraire dans les deux œuvres par une approche culturelle et idéologique, spécifiquement par une théorie de l'analyse du Discours de Michel Foucault, que par une approche interculturelle et un regard postcolonial, dénonçant toutes formes d'hégémonies,

d'exclusion de l'autre, de la différence, qui est ici celle des sexes, du sexe féminin de son identité, étouffée, calculée et manipulée par des systèmes de réglementations et d'instrumentalisation.

Bachmann dénonce l'asservissement de l'autre par des violences subies, jusqu'à l'acceptation de ces dernières, autant par Franza dans **Der Fall Franza** que par le "Je" anonyme, voué à disparaître derrière un mur, et dépassant par des techniques narrative, l'inventivité de lieux hétérotopiques les limites du texte et impliquant verticalement l'hétérogénéité d'une compétence de l'auteur ainsi qu'une dimension autoréflexive. Il y a autant de situations brassant un tissage de Motifs récurrents faisant des deux œuvres des scènes croisées et circulaires.

Bachmann déconstruit l'histoire d'une aliénation pour l'inverser en une reconstruction de cette identité étouffée qui libère ce corps d'une aphasie, d'un silence postérieur à des violences, viols, d'un oubli. L'hystérie et l'exemple type d'une négation de son étymologie reliée à "l'uterus". Ce mode d'inversion réfère d'une volonté et négation retrouvées. Bachmann inverse les codes d'un système fonctionnant par dualités qui excluent, par celui d'une négation d'un "non" crié dans toutes les langues par Franza.

La dialogicité devient la structure contestatrice qui aura marqué la structure sémantisée et en mouvement paratactiques réhabilitant par un dialogisme l'un et l'autre. Bachmann crée des espaces tiers, irréels - à l'exemple du mur derrière lequel disparaît le "je" anonyme dans **Malina** - ou même interculturels à l'exemple de ce voyage de Franza en Égypte, qu'elle inverse en "lieux tiers", en "Zwischenräume" de résistance, de transgression et de présence féminine. C'est sur cette mise en scène de topographies irréelles, d'un imaginaire que l'auteure dénonce des pratiques de systèmes patriarcaux et leurs modes de substitutions.

Franza qui redécouvre son verbe, sa négation se libère par ce langage de la négation retrouvée et puisée des profondeurs de sa mémoire, celle d'un corps jusque là objet d'expérimentations psychanalytiques d'un mari qui aura voué la contribution de sa femme dans ses recherches à un silence, qui maintenant devient synonyme, source d'éveil, par la parole retrouvée, par des sens nouveaux "Sinnlichkeit" ainsi que par la contestation.

Bachmann reconstruit le répertoire de toutes les aliénations du féminin; elle invente des hétérotopies que seule la littérature et l'imaginaire sont en mesure de créer pour réinventer le monde, terni par une archéologie de la violence.

Elle proclame par la même l'engagement de son écriture, de la forme de ses structures très élaborées, fragmentées et fortement sémantisées. Tout devient sens, tout raconte, les formes comme les espaces, lieux tiers, les hétérotopies, signifiants l'implication aujourd'hui irréfutable autant de la forme comme du contenu, de motifs et de thèmes et ne cachant pas une poétique ouverte et engagée de l'auteur.

L'esthétique d'Ingeborg Bachmann reconstruit et réhabilite dans les deux œuvres **Malina** et **Der Fall Franza** un regard rétrospectif, doublé d'une *conscience au féminin*. Elle reconstruit des liens croisés et entrelacés de l'Histoire des cultures, de leurs systèmes patriarcaux, ainsi qu'une archéologie de la violence, entre autre d'une aliénation au féminin, bannie du statut de sujet. Les deux oeuvres visualisent la question des responsabilités face aux générations futures, ainsi que de génocides et de sacrifice de leurs propres filles et enfants. L'archéologie de la violence et des mécanismes d'exclusions du féminin est intimement liée et tissée dans sa signifiante à l'histoire et idéologie fasciste, présente à ses yeux dans des lieux, liens et espaces insoupçonnables.

Parmi ces lieux liés à l'histoire et hétérotopies que Bachmann mets en scène et qui évoquent explicitement des liens interculturels de rencontres comme de distanciations, surtout envers une histoire coloniale et hégémoniale; **l'Égypte**, Luxor seront le théâtre de l'éveil, d'une conscience d'une violence généralisée envers les femmes. Ce lieu lui servira de prétexte pour reprendre une terminologie, un mot "les blancs", suggérant ainsi l'histoire des conquêtes, de la colonisation et d'instrumentalisation de corps momifiés. Le regard postcolonial de Bachmann rapproche les deux histoires, celle des dominés avec les femmes, leurs corps, volonté et ratio colonisés. Ce lieu libère cet autre Corps, jusque là souffrance(s), l'autre mémoire, lui permettant de réhabiliter cette autre identité, qui maintenant s'approprie la négation, la subversion, son "non" et son nom.

La poétique de Bachmann a déjà annoncé le courant d'une critique et littérature postmoderne, qui dominera les littératures de langue allemande dans les années 80.



Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saadallah

Faculté des Lettres et des Langues

Département d'Allemand, d'Espagnol et d'Italien

Thèse de doctorat

INGEBORG Bachmann; Malina et Der Fall Franza (Le cas Franza):
**Une mise en Scène d'espace tiers (intermédiaires) et de
Différences des sexes. Une lecture croisée au regard postcolonial,
féministe et interculturel.**

Présenté par :

Hana Hamdad

Encadré par :

Prof. Dr. Rafika BEGHOUL

2020-2021