

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za germanistiku
Nastavnički smjer

Marin Čiković

Postfeministische Lektüren von Werken Ingeborg
Bachmanns und Elfriede Jelineks und ihre
Implementierung im Literaturunterricht

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Svjetlan Lacko Vidulić

Komentori:

dr.sc. Marija Lütze-Miculinić
Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Zagreb, 31. kolovoza 2016.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Dekonstruktion und Post(-)Feminismus	4
2.1. Ingeborg Bachmann	7
2.2. Elfriede Jelinek	9
3. Mythenkritik	12
3.1. Die verlorene Heimat	14
3.2. Die Sprache	22
3.3. Das zerstörte Ich – das Doppelgängermotiv	28
3.3.1. Das Ich im „Vorsymbolischen“	36
4. Dekonstruktive Prosa im Literaturunterricht	43
5. Schlusswort	48
Literaturverzeichnis	50

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Kritik sowie der Dekonstruktion der Mythen, die in dieser Arbeit als Aspekt des dekonstruktiven Postfeminismus verstanden wird. Anhand der Fachliteratur sowie der ausgewählten Texte Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks, deren Œuvre einen enorm wichtigen Bestandteil der Weltliteratur darstellt, zielt diese schriftliche Arbeit darauf ab, das Dekonstruktionsverfahren der Mythen der Heimat, der Sprache und der Ganzheit des weiblichen Ich zu analysieren, um endlich einzusehen, wie und ob sie endgültig zerstört werden können. Außerdem wird die Position des weiblichen Subjekts im Text beobachtet.

Der Grund, warum gerade auf die drei Mythen eingegangen wird, liegt darin, dass sie die Macht des Patriarchats, die von den zwei Autorinnen an den Pranger gestellt wird, affirmieren und aufrechterhalten.

Die Arbeit ist in vier Kapitel unterteilt. Zunächst werden in Kapitel zwei die Begriffe der Dekonstruktion und des Post(-)feminismus erläutert. Außerdem werden die zwei Begriffe mit den zwei Autorinnen in Verbindung gesetzt. Es soll verdeutlicht werden, was Dekonstruktion ist und warum der Begriff Post(-)feminismus auf zwei unterschiedliche Weisen definiert werden kann. Das Kapitel wird weiter in zwei Unterkapitel gegliedert, in denen neben den biographischen Elementen, die für die Arbeit wichtig sind, auch die Grundzüge der Poetik Bachmanns und Jelineks dargestellt werden. Das dritte Kapitel ist der Kern der Arbeit. Es wird auf den Begriff der Mythendekonstruktion im Sinne von Roland Barthes eingegangen, an die sich besonders die Prosa Elfriede Jelineks anlehnt. Darauf folgen drei Unterkapitel, in denen jeder Mythos für sich unter die Lupe genommen und analysiert wird. In Unterkapitel eins setze ich mich mit dem Mythos Österreich auseinander, der sowohl von Bachmann als auch von Jelinek kritisch angegriffen wird. Das folgende Kapitel befasst sich mit dem Mythos der Sprache, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass hier die Auseinandersetzung Jelineks mit der Sprache in Betracht gezogen wird, weil sie den Mythos der Sprache absichtlich dekonstruiert, im Unterschied zu Bachmann, die sich ein solches Verfahren nicht zum Ziel setzt, obwohl die Sprache auch in Bachmanns Roman *Malina* eine wichtige Rolle spielt. Mit anderen Worten ist die Sprache an sich bei Bachmann kein Subjekt der Dekonstruktion, sondern eher Objekt, ja sogar Medium, weshalb von einer pointierten Demontage des Sprachmythos im Text Bachmanns nicht die Rede sein kann. Das letzte Unterkapitel fokussiert die Fiktionalität der Ganzheit weiblicher Identität, was das Doppelgängermotiv ins Spiel bringt. An das gerade erläuterte Unterkapitel knüpft ein weiteres

Unterkapitel, in dem das in Bachmanns *Malina* figurierende Ich und dessen Bestehen sowie endgültiges Verschwinden angesichts der Unmöglichkeit, sich affirmieren zu können, observiert und analysiert werden. Die Arbeit schließt mit dem vierten Kapitel über die Implementierung der dekonstruktiven Prosa im Literaturunterricht. Es werden Stolpersteine, positive und negative Nachwirkungen eines solchen Einsatzes verdeutlicht.

2. Dekonstruktion und Post(-)feminismus

Nach dem Zweiten Weltkrieg werden viele unvermeidliche Diskussionen über die von der schmerzlichen Vergangenheit vererbten Traditionen und Bräuche geführt, was die Menschen dazu bewegt, sie zu entblößen und zu überprüfen, ob sie weiter in all ihren Segmenten aufrechtzuerhalten sind.

In diesem Geiste der Revolution im Bereich der allgemeinen Meinung und der Weltbetrachtungsweise beginnt der Postmodernismus Fuß zu fassen. Einer seiner pointierten Bestandteile ist auch die Dekonstruktion, die besonders für Frankreich spezifisch ist und die manche der größten Denker des 20. Jahrhunderts wie Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Gilles Deleuze oder Jacques Lacan zur Geltung gebracht haben.¹ Es handelt sich um jene Denkweise, die den zu lange vorherrschenden Strukturalismus zu überwinden sucht. Der Verzicht auf das traditionelle strukturalistische Denkmuster sieht seine Gründe auch in der Tatsache, dass die „strukturalistische Praxis, Form und Bedeutung literarischer Werke aus der Grammatik heraus zu entwickeln“, auf moderne Ansätze nicht mehr adaptierbar ist.²

Das zentrale Postulat der Dekonstruktion ist die Sprache als zentripetale Macht, die als „enges Korsett“ (Foucault) gilt und die den Einzelnen nicht zu Atem kommen lässt. Aus diesem Grund schlägt Derrida die Aufgabe des logozentrisch ausgerichteten Denkens in der Tradition der Aufklärung vor und prangert die Idee der Totalität an. Klarheit und Deutlichkeit sind Fesseln der Tradition, die in den Theorietexten der Dekonstruktion nicht stattfinden. Jacques Lacan setzt mit der Kritik an der Sprache fort und implementiert in die allgemeine Diskussion über das Sprachsystem das Konzept de Saussures selbst, indem er dem Signifikanten den Vorrang einräumt. Das Signifikat sei nichts anderes als direktes Resultat des Spiels des Signifikanten mit dem Kontinuum der Erfahrung zu verstehen – eine interessante Prämisse, die de Saussure nicht berücksichtigt habe.³

Ein gewisses dekonstruktives Denken kommt auch in Texten Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks vor. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass sie nicht als Schriftstellerinnen zu betrachten sind, die sich ausschließlich der Dekonstruktion bedienen.

¹ In dieser Arbeit wird nicht auf die Dekonstruktion als antihermeneutisches Verfahren, sondern auf die Dekonstruktion als Methode der Zerlegung rekurriert.

² Becker, Sabina; Hummel, Christine; Sander, Gabriele: *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Reclam, Stuttgart, 2006, S. 260.

³ Wright, Elizabeth: *Lacan i postfeminizam*, Naklada Jesenski i Turk, übersetzt aus dem Englischen von Ljerka Putišek, Zagreb, 2000, S. 8.

Die Verfahren, derer sie sich beim Verfolgen ihrer Ziele bedienen, differieren gründlich voneinander. Sowohl bei Jelinek als auch bei Bachmann wird nicht nur die Tradition im politischen, sozialen und wirtschaftlichen Sinne in den Blick genommen, sondern spiegelt sich das dekonstruktive Prozedere auch in der Überwindung der traditionellen Beschränktheit der Sprache. Das Werk *Malina*, dem in dieser Arbeit besondere Achtung geschenkt wird, überwindet die traditionelle Gattungsdefinition, weil diese Collage, dieses durchkomponierte Gewebe von Worten, vieles in sich verbirgt, das es von der traditionellen Romangattung abweichen lässt. Ein ähnliches Verfahren setzt auch Elfriede Jelinek ein, denn sie rebelliert gegen die durch die Ideologie festgeschriebenen Klassifikationen; theatralische Szenen, filmische Sequenzen in Werken sowie die ständige Umarbeitung ihrer Texte weisen auf ein klares dekonstruktives Engagement, um endlich das Genre überwinden zu können.⁴ Dass die Grenzen zwischen den Gattungen endlich aufzuheben sind, weil sie letztendlich künstlich und aufgezwungen sind, hebt auch Jacques Derrida hervor. Er bringt die These ins Spiel,

Texte können zu keiner Gattung gehören, sie haben Teil an einer oder mehreren Gattungen, jeder Text ist in gewisser Weise eine Gattung, die Teilhabe bedeutet jedoch keine Zugehörigkeit.⁵ Die Ambivalenz des Genres ist daher ein natürliches, unvermeidliches Vorkommnis, das zu seiner Vielfalt führe, „und diese Vielfalt zeigt sich nahezu exemplarisch in Jelineks Texten [...]“.⁶

Als ein im weiteren Sinne des Wortes verstandener Bestandteil der Dekonstruktion⁷ lässt sich auch der Feminismus bestimmen, denn seine Ansätze öffnen den Kritikern der äußerst patriarchalisch gefärbten Tradition Tür und Tor. Trotz edler Absichten entpuppte sich aber als fataler Schwachpunkt der Frauenbewegung die Tatsache, dass der fromme Wunsch der Feministinnen, eine harmonische Einstimmigkeit im Rahmen der Bewegung zu erzielen, ein Versagen war, weil die Kritik an positiver sowie bestehender Identität vernachlässigt

⁴ Babka, Anna; Clar, Peter: *Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk*, hrsg. von Wei, Liu; Müller, Julian, in: *Frauen. Schreiben. Österreichische Literatur in China*, Wien, 2014, S. 51-77, S. 65.

⁵ Derrida, Jacques: *Das Gesetz der Gattung*, in: Jacques Derrida, Gestade, Wien, 1994, S. 245-283, S. 252.

⁶ Babka, Anna; Clar, Peter: *Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk*, a.a.O., S. 67

⁷ Dem Begriff der Dekonstruktion ist nicht nur eine Bedeutung zuzuschreiben und sie kann nicht im Sinne einer Literaturbewegung dargestellt werden, die auf einer gewissen Zahl von Postulaten beruht. Hier und weiter im Text wird unter dem Begriff das dekonstruktive Verfahren verstanden, dass als eine breite Palette von Werkzeugen bestimmt werden kann, die einem ermöglicht, sich mit dem Text auf dekonstruktiver Ebene auseinanderzusetzen. Mit anderen Worten bedeutet Dekonstruktion Zerlegen und erneutes Zusammenfügen eines bestimmten Textes mit dem Ziel, dessen Konstruiertheit deutlich werden zu lassen. Zugleich ermöglicht dieses Verfahren, die dadurch entstandenen Bestandteile neu zu kombinieren, sie aus ihrer vertrauten Umgebung herauszunehmen und in einen neuen Kontext einzusetzen. Ein solcher Vorgang ermöglicht innertextliche sowie ahistorische Analysen, die nicht nur im Rahmen eines Textes verwendet werden können, sondern sich auch in andere Bereiche integrieren lassen wie z.B. in die Mythenkritik. Die Dekonstruktion im weiteren Sinne bezeichnet also jedes Verfahren, dass sich gegen die etablierten Regelsysteme wendet und gegen jedwede Universalität sowie Totalität. In dieser Arbeit wird der Ausführung bzw. einem Aspekt der Dekonstruktion Vorrang gegeben.

wurde. Ihre Meinung beruhte zu lange auf der Vorstellung, was die Frau sein sollte und nicht darauf, was sie in der Realität ist – d.h. die Kritik lehnte sich an einen gewissen Frauenmythos an. Der Feminismus gelangte in eine Sackgasse und alles, was ihm übrigblieb, war, sein eigenes Wesen zu überwinden und zu mutieren, wodurch neue Ideen, Vorstellungen und Konzepte auf die Bühne gebracht wurden.

Die Entstehung des Postfeminismus als direkter Nachwirkung der Frauenbewegung kann und darf nicht als radikaler Abbruch mit feministischen Grundideen verstanden werden. Er soll eher als eine entwickelte Form des Feminismus betrachtet werden, die sich, was den Stoff angeht, mit der Dekonstruktion besser in Verbindung bringen lässt, denn die Vorstellung über das verstreute Subjekt stellt eine der Grundproblematiken des Postfeminismus dar. Der Begriff an sich bringt jedoch zwei voneinander divergierende Definitionen ins Spiel, die in den folgenden Zeilen erläutert werden.

Eine positive Definition des Postfeminismus bedeutet dabei, dass er sich kontinuierlich entwickelt, verwandelt und sich selbst verändert. Er impliziert nicht nur die Annahme, die früheren feministischen, kolonialistischen oder modernistischen sowie patriarchalen Diskurse seien überwunden. Seine Aufgabe besteht auch darin, eine kritische Stellung ihnen gegenüber einzunehmen.⁸ Eine solche Interpretation bringt auch die Ideen der zweiten Welle der Frauenbewegung ins Schwanken, die auf der Annahme beruhen, Patriarchat und Imperialismus seien die Quellen alles Bösen auf Erden.

Auf der anderen Seite ginge eine negative Interpretation davon aus, einen Strich zwischen das Präfix „post“ und den Wortstamm „Feminismus“ einzusetzen, was eine Sabotage der ganzen Bewegung darstellt. Die Annahmen, dass die Heterosexualität an sich repressiv und dass der Lesbianismus die radikalste Form des Feminismus ist, werden durch Rene Denfeld völlig abgelehnt. Sie lehnt sich insbesondere gegen das feministische Konzept auf, das besagt, die männliche Hegemonie gewährleiste die globale Institution des Patriarchats.

Viele generalisierende Theorien treten heute als Resultat feministischer Überlegungen über die Gesellschaft als eine „patriarchalische“ Ordnung hervor, wobei jeder Mann in eine homogene Gruppe ausnahmslos eingeschoben wird. Patriarchat bedeutet zwar „die Herrschaft der Väter“, aber im Feminismus wird der Begriff mit solch skrupelloser Unachtsamkeit mit dem Ziel eingesetzt, sich gerade

⁸ Brooks, Ann: *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London/New York, Routledge, 1997.

auf jene Teile der Gesellschaft beziehen zu können, die einen Dorn im Auge der modernen Feministinnen darstellen.⁹

Mit anderen Worten könnte der Post-Feminismus als dekonstruktiver Postfeminismus bezeichnet werden, weil dieser auch die vom Postfeminismus etablierten Muster zerlegt. Weder Bachmann noch Jelinek eignen sich solche Ansätze explizit an, doch gewisse Züge dieser Denkweise sind zwar in den Texten Elfriede Jelineks zu erkennen, insbesondere dann, wenn sie Frauen als Opfer des Patriachats bezeichnet und ihre Sätze dabei sarkastisch formuliert, um darauf hinzuweisen, Frauen seien oft ihre eigenen Henker, die sich gegen die repressive Macht nicht wenden.

Der konstitutive Zusammenhang zwischen dem durch den Postfeminismus zur Sprache gebrachten geschlechtlichen sowie rhetorischen Unterschied und der hierarchisierten Bildung „im Modell der Metapher“ weist daher darauf hin, die Funktion der Frau sei vor allem als „Trope für Männlichkeit“ zu verstehen. Auf der anderen Seite kann die Weiblichkeit als Signifikant, eine pure Differenz an sich definiert werden. In *Malina* wird diese Frage performativ aufgeworfen, indem die Bestimmung des Orts des Weiblichen in der Subjektkonstitution ausfällt. Luce Irigaray postuliert dabei, dass die Frau keinen „Eigen-“ Namen habe, wie der Fall mit dem weiblichen Ich in *Malina* ist, weil sie als lauter Spiegelung des Mannes sei und anders nicht existieren könne: „Die Frau muss gleichsam ‚hinter‘ den Spiegel gelangen, um in der erneuten Durchquerung der Diskurse das ‚erscheinen‘ zu lassen, was verborgen bleiben musste.“¹⁰

2.1. Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmann wurde 1924 in Klagenfurt geboren und verbrachte ihre Kindheit in der österreichischen Kleinstadt, wo sie auch eine ihrer größten Ängste verspürte. Der immer stärker werdende Nationalsozialismus, bewegte ihren Vater dazu, der NSDAP beizutreten, was bei ihr für Empörung sorgte. Sie sah sich selbst von der Nazizeit schrecklich traumatisiert und äußerte sich in einem 1971 veröffentlichten Interview wie folgt:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung

⁹ Denfeld, Rene: *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, übersetzt aus dem Englischen von Marin Čiković, London/New York, Simon and Schuster, 1995, S. 30.

¹⁰ Baumgartl, Annette, „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Tectum Verlag, Marburg, 2008, S. 29.

anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles friedliches Kärnten [...].¹¹

Dieses erlebte Trauma wird der berühmten Lyrikerin und Schriftstellerin keine Ruhe in der Zukunft lassen, was in *Malina* insbesondere an der Darstellung der tyrannisch tobenden Vaterfigur erkennbar wird.

Ein Grundfehler wäre es aber, Bachmann als eine Autorin zu bestimmen, die sich des dekonstruktiven Verfahrens zielgerichtet bedient. Es kann aber nicht die Tatsache ignoriert werden, dass in ihren Werken eine gewisse Bloßstellung sämtlicher alltäglicher Mythen vorkommt (was bei Jelinek noch ausgeprägter ist), die sie an die Grenze der Absurdität hinführt und dadurch ihre Legitimität in Frage stellt. Bachmann entschied sich an einem Projekt zu arbeiten, das sie später als „Todesarten-Projekt“ bezeichnen würde. *Malina* gilt als die revolutionäre Ouvertüre dessen, was eine Trilogie sein sollte und stellt leider ihren einzigen Teil dar, weil Bachmann zu früh aus dem Leben abberufen wurde; sie erlag schweren Brandverletzungen und starb im Alter von 47 Jahren in Rom.

Es ist auch wichtig zu betonen, dass Bachmann die Tatsache erkannte, die Geschichte der Literatur sei nicht zuletzt die Darstellung von geschichtlichen Situationen der äußeren Bedingungen. Eine solche Einstellung ist einer der Gründe, warum sie bei den Lesern, die sie mit ihren Werken zugleich irritiert, Gefallen fand; die für die Nachkriegszeit charakteristische Heimatlosigkeit erschien in ihren Werken und sie setzte sich damit pointiert auseinander. Ein Ausflug in die Welt des Romanschreibens sorgte jedoch für bittere Kritik derer, die von ihr verlangten, ins Universum der Lyrik zurückzukehren. *Malina* war gleichzeitig die Ursache der Kritik aber auch des Beifalls, der erst nach ihrem Tod zustande kommen würde. Die Darstellung des männlichen Geschlechts, das ein „männliches Prinzip“ in sich verbirgt und dadurch das weibliche Ich zerstört, sorgte für heftige Kritiken.

In *Malina* werden mehrere Fragen aufgeworfen, die für diese Arbeit wichtig sind und die einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Sie verzichtet auf die Ansätze der Tradition und rekurriert auf die deutliche Dekonstruktion des Hergebrachten, begibt sich auf die Suche nach der weiblichen Identität und setzt sich mit der Teilnahme Österreichs an der nazistischen Bewegung auseinander. Außerdem kommt in *Malina* das Motiv des Doppelgängertums vor, wobei Bachmann sogar unterschiedliche psychoanalytische Verfahren

¹¹ Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. von Koschel, Christine; von Wiedenbaum, Inge, Piper Verlag, München/Zürich, 1983.

einsetzt. Dank ihres Textes *Undine geht* wurde Bachmann in den 80er Jahren auch als eine der repräsentativen Figuren des Feminismus anerkannt.¹²

Eine aus dem Jahre 1972 stammende Bemerkung Bachmanns spielt für die Thematik sowie die in dieser Arbeit aufgeworfene Problematik eine wichtige und interessante Rolle. Sie besagt, dass der Kern der Tätigkeit jedes Schriftstellers vor allem darin besteht, die leeren Sätze zu zerstören. Derselben Berufung folgt Elfriede Jelinek und nimmt auf sich die Pflicht, die Dinge zu deformieren und zu destabilisieren, so dass diese endlich erkennbar bzw. bis „zur Kenntlichkeit gestellt“¹³ werden. Unter dem Syntagma „die leeren Sätze“ kann die Instanz verstanden werden, die über eine gewisse Form verfügt, deren Inhalt auf der anderen Seite in Frage zu stellen ist, was als eine der vielen Definitionen des Mythos gelten könnte.

2.2. Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek ist 1946 in Niederösterreich geboren und ab ihrer frühesten Kindheit gerät sie unter die Kontrolle ihrer despotischen Mutter, die ihre einzige Tochter nach eigenem Willen zu gestalten versucht. Da ihr Vater der Demenz zum Opfer fiel und sehr früh verstarb, bleibt ihr nur die Mutter, die aber die kompromisslose Erziehung nicht aufgeben will. Jelinek lernt mehrere Sprachen und unterschiedliche Instrumente kennen, zieht sich allmählich aus der Gesellschaft zurück und widmet sich dem Musikspielen und dem Schreiben, das sie später als Flucht bezeichnet. Es wundert dabei nicht, dass Kindheit und Jugend in ihren Texten zwei Lebenszeiten sind, die nie ein gutes Ende nehmen. Die Familie, die einen sicheren Hafen darstellen sollte, entpuppt sich oft als kleinbürgerliche Hölle, wo böse Absichten und Sexualtabus herrschen. Die Dekonstruktion des Familienlebens und der Idylle des glücklichen Kindheitsbildes hat daher ihre Wurzeln in der Biographie der Schriftstellerin selbst.

Die tatsächlichen Vorfälle, die in ihrer Familie auftauchen, bringt Jelinek daher mit ihren Themenbereichen in Verbindung. So vergleicht sie die Demenz ihres Vaters mit der absichtlichen Pseudoamnesie Österreichs, wenn es um die durch Österreicher verübten Verbrechen im Zweiten Weltkrieg geht. Österreich vergisst zwar nicht die Opfer des Austrofaschismus, doch setzt es all seine Kräfte ein, um die eigene Verantwortung für das

¹² Gürtler, Christa: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*, Heinz, Stuttgart, 1983.

¹³ « Man muss versuchen, die Dinge so zu umschreiben, sie so zu verzerren, dass sie zur Kenntlichkeit gestellt werden. », in : Jelinek, Elfriede ; Heinrich, Jutta ; Adolf-Ernst Meyer : *Sturm und Zwang*, Hamburg, 1995, S. 49, 73.

ideologisch motivierte Schlamassel zu vergessen. Die ausgefallene Auseinandersetzung mit der Geschichte betrachtet Jelinek als entscheidende Quelle der Entstehung vieler radikaler Formen von gegenwärtigen Faschismen, die in die junge österreichische Demokratie hin eindringen. Die Gründung der FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) und ihr Weiterbestehen im Rahmen des demokratischen Systems prangert sie als unauslöschliche Schande der österreichischen Demokratie.

Musik spielt im Leben und Schaffen Elfriede Jelineks eine wichtige Rolle und darf nie aus dem allgemeinen Profilbild der Autorin ausgelassen werden. Sie betrachtet die Musik sowohl als Hölle als auch als Zufluchtsort und evoziert sie in mehreren ihrer Werke als Leidenschaft, die einen von der Welt absondert. In dem 1980 veröffentlichten Roman *Die Ausgesperrten* lässt Jelinek die junge Anna in den Abgrund der Musikwelt herabstürzen, indem sie sie als Studentin am Wiener Konservatorium bezeichnet, während ihre Gleichaltrigen auf die Musik Elvis Presleys abfahren. Ihre Sensibilität der klassischen Musik gegenüber sorgt dafür, dass sie von den KommilitonInnen verspottet und marginalisiert wird. Gleich wie Erika Kohut, Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium und Hauptfigur des 1983 veröffentlichten Romans *Die Klavierspielerin* bringt Anna den Ekel vor ihr selbst dazu, sich die Vagina zu zerschneiden und das sie gleichzeitig anlockende und abstoßende Blut herausfließen zu lassen.¹⁴ Das psychoanalytische Motiv der kastrierten Frau und der ästhetischen Sublimierung sind in den zwei Romanen eng miteinander verbunden. Die Gefühle der Absonderung und der Isolierung bewegen Anna dazu, in der Musik Zufluchtsort zu finden. Indem sie auch an einer Art Aphasie leidet, findet sie in der Musik die einzige Sprache, die ihr erlaubt, sich auszudrücken. Jelinek gesteht, sich im Schreiben versteckt zu haben, weil sie nicht den Weg einschlagen konnte, den ihr die Mutter vorbestimmt hat. Außerdem betrachtet sie die Sprache als Instrument, das ihr mehr Möglichkeiten gibt als die Musik selbst: „Den Gebrauch von Instrumenten war ich seit längerem gewöhnt, jetzt war eben ein neues Instrument dazugekommen: die Sprache, die alles öffnet und alles schließt und sich allem verschließt und selber alles ist.“¹⁵ Die Refugien Annas und Jelineks sind zwar unterschiedlich, doch das Bedürfnis, sich zu verstecken und sich aus der Welt zurückzuziehen, schreibt sich in Jelineks eigene literarische Ideologie ein.

Die Musikwelt, in die Jelinek eine ziemlich beachtliche Zeitspanne eingetaucht war, spiegelt sich in der Struktur ihrer Texte wider, die einen polyphonen Charakter aufweisen. Die

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1980, S. 24.

¹⁵ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen. In memoriam Otto Breicha* (29.12.2003) <<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fbreicha.htm>> (Stand: 7.4.2016).

sorgfältig verflochtenen Ideen in Form von bunter, mosaikartiger Collage aus unterschiedlichen Bereichen wie etwa aus den Welten der Photographie, Kunst, Werbung, aber auch des Fernsehens tragen der Vielstimmigkeit vieler auf den ersten Blick unterschiedlicher Motive bei, welche die unerbittliche Komponistin in einen Kontrapunkt zusammenschmelzen lässt – Österreich. Daran koppeln sich zudem auch andere unauslöschliche Schanden der traditionellen Gesellschaft an wie das repressive Patriarchat, die weibliche Passivität, die Gewalt der kapitalistischen Maschinerie usw. Der wohlklingenden Harmonie wird in ihren Werken kein Platz gewährt; sie setzt an ihre Stelle eine unerträgliche Dissonanz ein.

Was den Inhalt ihrer Texte angeht, wird darin der „gute Geschmack“ heftig angegriffen, und die Kanonaden, diese Tiraden voller Hass und des Obszönen, die Salven des schwarzen, bitteren und ironischen Humors, erreichen ihre Ziele: Sie zertrümmern letztendlich die vor dem Abgrund des Alltags errichteten Fassaden der Schönheit, den faschistischen Populismus dabei entlarvend. Zuletzt verweisen sie auch darauf, dass sich das Individuum dem kapitalistischen Machtmechanismus zur Verfügung gestellt hat. Sie feuern eine Breitseite gegen die Macht des Patriarchats ab, stellen den systematischen Verdummungsprozess der Masse an den Pranger. Es ist vor allem im Alltag, dass das Bestialische versteckt ist. Kurz gefasst, versucht sie, unzählige Mythen zum Sturz zu bringen.

Die Poetik Elfriede Jelineks ist daher sehr spezifisch, einzigartig und vor allem mannigfaltig. Ihr frühes Werk (das Lyrikband *Lisas Schatten* und die zwei Prosatexte *bukolit* und *wir sind lockvögel baby!*) knüpft an die Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nach dem Zweiten Weltkrieg als antifaschistisches Programm gilt. Sie versucht, sich durch das Schreiben experimenteller Literatur zu affirmieren, was sie letztendlich auch schafft. Alles, was ihr als avantgardistisch vorkommt, setzt sie in ihre Texte ein und lässt es zu einer absurden Einheit konstruieren:

Vom Symbolismus über den Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus bis hin zur Pop-Art und experimentellen Poesie hat Jelinek damals so ziemlich alles zusammengeklaut, was ihr als modern und avantgardistisch erscheinen mochte. Dabei handelt es sich nicht, wie in den späteren Werken, um programmatisch eingesetzte Zitate, sondern um oft ungewollt komische Nachahmungsversuche, etwa in den häufigen Selbststilisierungen zu einem „weiblichen Rimbaud“.¹⁶

Auch wenn im Frühwerk Merkmale unterschiedlicher Denkweisen zusammengeklebt werden, werden dadurch ihre Texte des Sinnzusammenhangs nicht beraubt. Ganz im

¹⁶ Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart, 1995, S. 1.

Gegenteil hantiert sie geschickt mit verschiedenen Prinzipien jeder Avantgardebewegung und modelliert eine stabile literarische Montage.

Auf der anderen Seite, worauf Marlies Janz schon in dem gerade angeführten Zitat hinweist, entfernt sich Elfriede Jelinek in ihrem späteren Werk von einer solchen Praxis und reformiert ihre Schreibweise bzw. wird literarisch „reifer“. Es sind aber gerade ihre frühen Werke, deren Einfluss so stark war, dass die Spuren der jungen, revolutionsgesinnten Jelinek auch in ihren späteren Werken zu bemerken sind. Das Collage-Verfahren ist das, was das gesamte Werk Elfriede Jelineks bezeichnet und was sie gerade in ihrer frühen Schreibphase zu verwenden vermag. Sie ahmt weniger nach und verzichtet auf die Mimesis, um sich der Rationalität zu widmen, was für ihre späteren Werke, die aber noch immer von *bukolit* und *wir sind lockvögel baby!* stark geprägt bleiben, charakteristisch bleibt. Ein anderes Merkmal, das in den beiden Phasen zu erkennen ist, ist auch das Spiel mit der „entfremdeten und verdinglichten Sprache“¹⁷, derer sie sich bedient, um Mythen sowie Trivialmythen keine Natürlichkeitsmerkmale einzuräumen, was bereits ihre Neigung ankündigt, das Falsche und das Entfremdete durch abermalige Entstellung zu entlarven.¹⁸

3. Mythenkritik

Neben der üblichen Konnotationen des Märchens, der Folklore und Legenden sowie des Aberglaubens erhält der Begriff „Mythos“ in der gegenwärtigen Theorie andere Implikationen. Damit befasste sich Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags*, dessen erwähntes Werk einen ausschlaggebenden Einfluss auf das Œuvre Elfriede Jelineks hatte. Sie dekonstruiert skrupellos alle Mythen, die in der Gesellschaft als Nebenwirkungen der kapitalistischen Maschinerie vorkommen. Bevor sich mit Hingebung ihrem literarischen Schaffen ergeben zu haben, hat Jelinek Barthes' *Mythologies* verschlungen und sich die Ansätze dieses grundlegenden Werks kontemporärer Literaturtheorie angeeignet. Sie entdeckt darin die Mythenkritik, die zu klarem rotem Faden in ihrem angehenden literarischen Schaffen wird. Die auch von ihr gefolgten Ziele Barthes sind Folgende: Zunächst übt er klare Kritik an der Sprache der Kultur, die er deutlich als Massenkultur anhand der Analyse mehrerer Mythen des französischen Alltags bestimmt. Seine Mythendekonstruktion setzt er so fort, dass er sich der semiologischen Demontage der bürgerlichen Sprache widmet, wobei er

¹⁷ Ibid., S. 7.

¹⁸ Ibid.

von den Analysen de Saussures ausgeht. Barthes definiert den Mythos als Wort, Kommunikationssystem, Nachricht, Bedeutungsweise – als Form, deren Wurzeln in der Ideologie zu finden sind. Daraus folgt die Schlussfolgerung, dass der Mythos nicht durch das Objekt seiner Nachricht definiert werden kann, sondern dass es eher die Art und Weise, wie er ausgebreitet wird, sind, die ihn endlich definieren. Der Mythos ist, so Barthes' These, in erster Linie durch seine Absicht definiert als durch das, was er sagt; er besitzt einen interpellierenden Charakter und richtet sich nicht an den Adressaten, sondern an den Sender.¹⁹

Was Jelinek dieser Mythenbloßstellung entnimmt, ist vor allem Barthes' *Modus operandi*, der darin besteht, den Mythos zu vervielfachen, ihn als Grotteske zu vermitteln, um ihn endlich als artifizielle Einheit dekonstruieren zu können. Wenn sie über die von Mythen umhüllten Einheiten schreibt, verwandelt sie ihre Sprache in einen artifiziellen Diskurs, der vor allem dazu dient, die mangelnde Authentizität solcher Einheiten preiszugeben. Außerdem setzt sie der Einstimmigkeit des Mythos die sprachliche Polysemie entgegen. Das mythologische Denken, das Jelinek fokussiert und gegen das sie revoltiert, „dehistorisiert“ die kulturellen Gebilden und Praxen, deren Bedeutung auf eine universelle Ebene fixiert wird, so dass sie der Erfahrung des Individuums als etwas Natürliches vorkämen. Die Bedeutung an sich ist jedoch nicht eine natürliche Gegebenheit und stellt nicht das dar, was die Mythologien verstehen. Sie dient in erster Linie dazu, die Kultur zu überwachen, die sich des Mythen mit der Absicht bedient, die kulturelle Reproduktion anzukurbeln. Peter Pericles Trifonas erläutert dieses Prozedere auf Grundlage der Untersuchung der englischen Literatur, wobei er sich auf ihren Kanon konzentriert und bringt die Bemerkung Harold Blooms ins Spiel, indem er sagt, der „englische Bard“ bzw. William Shakespeare habe uns alles beigebracht, was wir über die abendländische Kultur wissen sollten. Nämlich habe er sie zwar erfunden und uns gezeigt, wie sie darzustellen sowie zu lesen sei.²⁰

Solch eine fortdauernde Autorität kann Jelinek nicht einfach hinnehmen und setzt sich in dem 1970 veröffentlichten Essay, der den Titel *Die endlose Unschuldigkeit* trägt, mit dem Mythenzerlegungsprozess auseinander und paraphrasiert sämtliche Auszüge aus dem Werk Barthes'. Sie weicht nicht in bedeutendem Maße von der durch Barthes analysierten These über Mythen als „depolitisierte“ Wörter ab, die als solche die patriarchalische Ideologie als Waffen gegen die Mobilität der Masse einsetzt und dadurch die Kritikentstehung hindert.

¹⁹ Barthes, Roland: *Mythologies*, suivi de „*Le Mythe, aujourd'hui*“, in: *Roland Barthes, Œuvres complètes I. Livres, Textes, Entretien (1942-1961)*, Seuil, Paris, 2002, S. 671-868.

²⁰ Trifonas, Peter Pericles: *Barthes i Carstvo znakova*, Naklada Jesenski i Turk, übersetzt aus dem Englischen von Dinko Telećan, Zagreb, 2000, S. 68-69.

Darum beabsichtigt sie mit allen ihren Kräften die Nichtigkeit solcher gefährlichen Strukturen vor den Augen ihrer Leser zu entblößen: „Trivialmüten: deren hauptprinzipien die vaterinhalte in kultur und Individuum sind bilden zentrale machtgelenke der gesellschaft monopolitisch institutionalisierte kontrollinstanzen aus denen sich die gemeinsamen interessen von machthabern treffen.“²¹

Ingeborg Bachmann auf der anderen Seite setzt sich mit den Mythen in einer äußerst hermetischen Weise auseinander. Sie lässt den Mythos als Komplizen der Ideologie entpuppen, dessen Aufgabe darin besteht, ein verkehrtes Bild der Wirklichkeit zu vermitteln. Die Maschinerie des Mythos verwandelt alle Neigungen und Vorurteile in Geschichte, löscht das Bedürfnis aus, das in der Kultur existierende Dargestellte in Frage zu stellen und naturalisiert die dadurch entstandene Wirklichkeit, um die Übermacht der Perspektive zu untermauern, die als konfektionierte Existenzwahrheit gilt.

Es ist überflüssig zu erwähnen, dass auch Bachmann an den Mythos nicht glaubt. Anhand ihres unermesslich tief gesinnten Werks ist zu erkennen, dass in dem Moment, wo die durch den Mythos geprägte imaginäre Darstellung von Geschichte, Gesellschaft und Kultur zur Quelle der nicht in Frage zu stellenden Wahrheit wird, findet die Selbsttäuschung des Menschen statt. Die Mythologie, die in *Malina* heftig angegriffen wird, beweist die Tendenz dazu, sich selbst als Geschichte zu definieren sowie zu formulieren. Diese verhängnisvolle Dissonanz ereignet sich erst dann, wenn die Bedeutung bestimmt und die Wirklichkeit um ihr geheimnisvolles Gepräge gebracht werden muss, wodurch sich der Mythos das Recht vorbehält, die allgemeine Wahrheit zu produzieren. Seine Funktion spiegelt sich daher im Widerstand gegen die Fragmentierung des kollektiven Gedächtnisses wider, wobei das Resultat eines solchen Prinzips die Annahme der Wirklichkeit als natürlicher Gegebenheit ist.

3.1. Die verlorene Heimat

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde wie jede Nachkriegszeit von der Etablierung einer neuen Identität geprägt, die zuerst entdeckt werden musste. Die Mehrheit der Staaten, die sich in den Reihen der Besiegten befanden, strebten danach, ein schiefes Bild von sich selbst zu vermitteln, damit sie in die neuentstandene, durch die Alliierten erschaffene Weltordnung integriert werden können. Eine breite Palette artifizieller Umwandlungsprozesse kam in den ehemaligen nazistischen und faschistischen Staaten zustande, welche zur Absicht

²¹ Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*, Schwiftinger Galerie-Verlag, München, 1980.

hatten, die in ein solches System eingetauchten Gesellschaften endlich zu „bekehren“ und ihnen einen neuen Weg zur Demokratie erkennbar zu machen. Der Glaube an eine schönere, friedlichere sowie hoffnungsvollere Welt wuchs inzwischen an, als die Nürnberger Prozesse, die Umstrukturierung gesamter Staatsapparate, die vor Gericht gebrachten Kriegsverbrecher und Anhänger der gestürzten Systeme und ein ausgeprägtes öffentliches Urteil der Missetaten durch Völker, in deren Länder der Nazismus und der Faschismus einst Fuß fassten, sowie die der ganzen Welt durch sie geleistete Abbitte dem Anstieg des Optimismus beisteuerten.

Die Erschaffung einer neuen Identität beschwört jedoch nicht nur eine schmerzhaft und strategische Verschleierung der dunklen Seite der Geschichte herauf, sondern bringt all diejenigen zum Schweigen, die diesen unstabilen Zustand nachhaltig bestehender Angst vor Erfahrung verdrängter Sachverhalte auf irgendwelche Weise kompromittieren könnten. Österreich, die Heimat von den zwei Autorinnen, wurde selber nicht um dieses metastasierende Phänomen gebracht. Um die Suche der zwei Autorinnen nach der von der neuen Weltordnung aufgezwungenen Identität zu verstehen, muss auch die politische Geschichte des Landes berücksichtigt werden.

Nach dem Krieg wurde Österreich wie Deutschland in vier Besatzungszonen aufgeteilt, dessen jeder Besatzungsbezirk von einem der vier Alliierten verwaltet wurde. Die Verfassung der Ersten Republik aus dem Jahre 1918 trat wieder in Kraft unter der Führung der provisorischen Regierung Dr. Karl Renners, des ersten Kanzlers Österreichs, der 1938 für den Anschluss durch Deutschland plädiert hatte. Das Bild Österreichs als ersten Opfers der deutschen Ambitionen hat in den fünfziger Jahren der damalige Kanzler Leopold Figl eingepreßt, was zur Folge hatte, dass die Verhandlungen zwischen Österreich und den Siegreichen einen seltsamen Weg einschlugen – die *Mitschuld Klausel* wurde plötzlich aus dem Friedensvertrag zurückgezogen und aufgehoben, wodurch die *Opfertheorie* des Landes endlich Fuß fasste. Der Staat und die Bevölkerung hatten dabei keine Zeit zu verlieren und verkleideten sich lieber als Opfer des Nazismus, denn als Mitschuldige am Judengenozid sahen sie sich nicht an. Außerdem bekleideten die ehemaligen Anhänger des Nationalsozialismus hohe staatliche Funktionen und empfanden dabei kein Unbehagen an Teilnahme an der neuen Politiklandschaft.

Sowohl Bachmann als auch Jelinek verurteilen die Verschleierung der nazistischen Vergangenheit Österreichs und geben sich dem Abbau des Mythos der „Unschuldigkeit“ (Elfriede Jelinek) ihrer Heimat an Kriegsmissetaten hin. Die Tatsache, die jedoch zur Sprache gebracht werden muss, bezieht sich auf die Art und Weise, wie sie diese heikle Problematik

ansprechen und sich an die Suche nach einer neuen Identität anschließen. Eine fortbestehende Diskrepanz zwischen Geschichte und Vergangenheit, die in den Werken beider Autorinnen zu bemerken ist, und die Ansprechweise dieses Problems kommen dabei zum Ausdruck, denn ein solch anscheinend unbedeutender Unterschied entlarvt sich plötzlich als ausschlaggebend für die weitere Analyse.

Es liegt auf der Hand, dass Geschichte etwas ist, was dem Menschen eigentümlich ist, Vergangenheit hingegen nicht. Geschichte ist bewusste bzw. bewusst gemachte Vergangenheit; sie wäre daher als eine absichtlich, aus bestimmten Gründen und zu bestimmten Zwecken in Erinnerung gerufene und erhaltene Vergangenheit zu definieren, die als solche auf ein einziges Individuum nicht zurückzuführen ist. Wenn von Geschichte die Rede ist, so wird die Problematik des Bewusstseins angesprochen, das sehr weit über das eigene Gedächtnis hinausgeht und viele Generationen umfasst.²²

Ist schließlich die Vergangenheit das, was einst war und verging, aber auf einer individuellen Ebene fortbesteht, so bedeutet diese Schlussfolgerung, dass Geschichte eben das wäre, was nicht verläuft, ja sogar allgegenwärtig ist; schließlich ist die Geschichte das, was in einem bestimmten Verhältnis zur Vergangenheit steht, aber mit dieser dennoch nicht identisch ist. Der Unterschied zwischen Vergangenheit als persönlichem Erlebnis bzw. als individueller Geschichte und der Geschichte an sich als kollektivem Erinnerungsgewebe tragen schließlich zur Verstreuung des Subjekts bei, dem eine kompromisslose Teilnahme an der Geschichte aufgezwungen wird, während ihm auf der anderen Seite die Vergangenheit keinen Abbruch tut; sollten dabei die festen gesellschaftlichen Normen verfolgt werden oder soll der persönlichen Perspektive der Vorrang gegeben werden, bleibt dahingestellt. Was aber sicher ist, ist die Tatsache, dass die zwei Autorinnen den Kampf an zwei Fronten als unmöglich (Anna, Rainer und der Vater in *Den Ausgesperrten*) oder sogar als suizidal (das Ich in *Malina*) bestimmen. Das geteilte Subjekt kann daher nicht existieren und darum verschmilzt es in der aufdringlichen und hungrigen Masse oder rebelliert es bis zum Ende, das sich immer als ein äußerst strapazierender Kampf gegen Windmühlen entlarvt und endlich zur kompletten Auflösung des Ich führt; *es* wird nicht dekonstruiert sondern demontiert.

Nicht nur die oben analysierte Diskrepanz führt zur Spaltung und zur Auflösung eines Teils der eigenen Identität, sondern gibt es eine breite Palette anderer von den Autorinnen aufgeworfener Fragen, die die Zertrümmerung oder eine fatale Spaltung des Subjekts

²² White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übersetzt aus dem Englischen von Peter Kohlhaas, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2015.

heimsuchen und die die Suche nach der Identität verstehen. Ein ganzheitlicher Abbruch mit der Geschichte ist dabei nicht möglich, was an der Tätigkeit der Wiener Gruppe und deren radikalen sowie grotesken Aufforderungen zum Aufgeben der alten Schriftweise, der Punkt- und Kommasetzung erkennbar ist; neue Wege müssen gefunden werden, und die Autorinnen schlagen jede für sich selbst ihren eigenen Pfad ein. Obgleich die beiden zum Ziel haben, sich weder den traditionellen, verfaulten Strömungen noch den neugeborenen, fast dadaistischen Radikalismen anzuschließen, versuchen sie allerdings, die neue Identität auf einer kritischen Grundlage aufzubauen. Während sich Bachmann in einem eher hermetischen Universum mit den Dämonen der „Gegenwartsgeschichte“ hoffnungslos auseinandersetzt, nimmt sich Jelinek kein Blatt vor den Mund und attackiert diese anhand eines zugleich profanen und intellektuellen persönlichen Einsatzes. Jelineks Texte zeugen weder von Vergangenheitsnostalgie noch von einer gewissen utopischen Hoffnung über die Transformation des Menschen. Sie lesen sich eher in Form eines unerbittlichen Widerstandes gegen die Absonderungsmächte und die Dissolution des Subjekts.

Die Autorinnen geben sich also einer kritischen Befragung der österreichischen Mentalität und Gesellschaft hin. Dabei setzen sie jedoch spezifische und unterschiedliche Verfahren ein. Die Enttäuschung über die Transformation ihrer eigenen Heimat in ein vegetierendes Geschöpf, das keinen einzigen Funken Mut schöpfen kann, um sich mit der im zweiten Weltkrieg entstandenen verbrecherischen Geschichte, in der es sich verwickelt sah, auseinanderzusetzen, treibt die Autorinnen dazu, eine „verräterische“ Position diesen Entwicklungstendenzen gegenüber einzunehmen, gegen die ihre Zeit- sowie Volksgenossen eine Breitseite abfeuern, was auch damit resultiert, das Jelinek der spöttische Beiname der *Nestbeschmutzerin* gegeben wird.

„Es muss auch von Ortlosigkeit die Rede sein. Nicht von Heimatlosigkeit, denn das Wort Heimat ist schon besetzt.“²³, schreibt Jelinek im Artikel *Der Krieg mit anderen mitteln*, den sie Ingeborg Bachmann widmete. Bachmann fühlt sich in der neuen, unbekanntem und unvorhersehbar mutierenden Republik unwohl und das durch Jelinek evozierte Motiv der Ortlosigkeit kommt in ausgeprägter Weise an vielen Stellen in *Malina* vor. Daher ist die in der Figur des Ich verkörperte Erzählerin ständig auf der Suche nach einer gewissen Sicherheit, die leider nicht so leicht ausfindig zu sein scheint. Das Sicherheitsgefühl spielt für die Ich-Figur eine ausschlaggebende Rolle – sie will sich zwar der Tagesroutine entziehen,

²³ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen mitteln. Über Ingeborg Bachmann*, in: Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Suhrkamp, 2013, S. 465-479, S. 474.

indem sie aus dem bereits Bekannten etwas Artifizielles und Unbekanntes schafft, kann aber diesen Isolierungsprozess nicht zu Ende führen. Eine psychotische sowie omnipräsente Furcht vor dem Anblick der in der Ferne abduftenden Ungargasse tut dem Ich in *Malina* keinen Abbruch; *es* betont mehrmals und unternimmt ebenfalls alles Mögliche mit der Absicht, damit ihm sein Ungargassenland nicht vergehe und *es* es immer festhalten könne, sein einziges, sein über allem liegendes Land.²⁴ Die Ungargasse, „wo jede erdenkliche Gefahr, in die zwei Menschen kommen können, vorüber ist“²⁵, verkörpert den einzigen Punkt der österreichischen Hauptstadt, die dem Ich das Gefühl der Sicherheit einhaucht und wo *es* alles hat, was *es* braucht – Bücher, Leiden, Zigaretten, Schlaftabletten und Ivan, der nicht nur im Zusammenhang mit dem Thema des Frauentums und dessen allmählicher, systematischer Zerstörung steht, sondern er ein Stück des zugrunde gegangenen sowie des durch das Ich im Werk abermals evozierten Kaiserreichs verbleibt, das der bis ans Ende der Kräfte ermüdeten Republik auf Kristallbeinen keine Ruhe gestattet. Auch wenn das Ich Wien verlässt, indem *es* sich auf einen Ausflug begibt, spukt das Gespenst der sicheren Ungargasse die utopische Umgebung, ungeachtet dessen, wo sich das Ich befindet:

Dann sind wir nicht mehr in Sibirien, nicht mehr in dem Fluss, nicht mehr in den Auen, den Donauauen, dann sind wir wieder da, in der Ungargasse, du mein gelobtes Land, mein Ungarland, rede mit mir, mach überall Licht an, denke nicht an unsre Lichtrechnung, es muss überall Licht sein, dreh alle Schalter an, gib mir Wasser, mach Licht, mach das ganze Licht an!²⁶

Der Antagonismus dem neuen politischen sowie gesellschaftlichen Zustand gegenüber wird im Gespräch mit Herrn Mühlbauer weiter entwickelt. Eine ganze Reihe finsterner Bilder führt das Ich durch seine strömenden Worte vor den Augen des Lesers vor. „Das Totenreich“ erhebt sich, weil die Gegenwart viel zu instabil ist, als dass man darin Stütze finden könnte, weil „an jeder Stelle Untergang ist, es ist alles Untergang, mit dem Untergang der heutigen und morgigen Imperien vor Augen.“²⁷ Das Ich nimmt die Rolle eines blinden, weitschweifigen Autors seines eigenen tragischen Schicksals, *es* verkleidet sich in einen surrealistischen Propheten der eigenen „geschichtlichen Vergangenheit“, der über die Unerbittlichkeit der staatlichen Verwaltungs- und Administrationsmaschinerie berichtet: „Ich bin natürlich gegen jede Verwaltung, gegen diese weltweite Bürokratie [...]“²⁸ Sein eigenes Schicksal und Vergangenheit entsprechen dem Schicksal und der Geschichte des in unzählige

²⁴ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013., S. 60.

²⁵ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 71.

²⁶ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 266.

²⁷ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 124-125.

²⁸ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 128.

Splitter zersprungenen Reichs an den Donauufnern. *Es* identifiziert sich mit den Heimatlosen, den Generationen, die nirgendwohin gehören, für die es keinen Platz in der neuen Weltordnung geben kann und darf, *es* tritt der Kolonne der lebenden Toten bei, die zur ewigen Odyssee verurteilt sind, wie Bachmann selbst, die keine Beruhigung weder in Wien noch in Rom finden konnte.

Weitere Widerstandsansprüche werden offenbart und anerkannt, als das Ich seine Stimme erhebt und gesteht, *es* wisse nicht, aus welchem Grund *es* oder Herr Mühlbauer stolz sein sollten oder die Aufmerksamkeit der Welt noch auf sich selbst ziehen wollten: „[...] wer hat hier etwas gegen eine unauffällige, kleine, ungelernete, schandhafte, aber unschädliche Republik gesagt?“²⁹ Das Ich reduziert das damalige Österreich auf ein artifizielles, bedeutungsloses Gebilde ohne Vergangenheit und Zukunft, weil es seine eigene Geschichte nicht akzeptieren und dekonstruieren will, um sich endlich mit ihr konfrontieren zu können. Eine endgültige Überwindung der Phantome der Geschichte nämlich ist nur durch eine konsequente Aufarbeitung des momentanen Daseinszustands möglich und das Eindringen der Geschichte ins kollektive Bewusstsein entpuppt sich als ausschlaggebend für das subjektive Weiterbestehen:

Am liebsten war mir immer der Ausdruck ‚das Haus Österreich‘, denn er hat mir besser erklärt, was mich bindet, als alle Ausdrücke, die man mir anzubieten hatte. Ich muss gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus, ohne die geringste Lust, es noch einmal zu bewohnen, in seinen Besitz zu gelangen, einen Anspruch zu erheben, denn die Kronländer sind an mich gefallen, ich habe abgedankt, ich habe die älteste Krone in der Kirche Am Hof niedergelegt.³⁰

Bachmann nimmt daher die Gesinnung einer Verräterin der in Österreich zurzeit herrschenden Werte ein. In den Mund des Ich steckt sie ihre eigene philanthropische „Ideologie“, die in einem Vielvölkerstaat wie die verschwundene Donaumonarchie verwirklicht sowie aufrechterhalten werden könnte, denn die kleinen nationalistisch gesinnten Nationalstaaten einen unerbittlichen Sadismus an ihren jeweiligen Völkern ausüben und diese zu Komplizen eines deformierten Systems machen. Das Ich sieht sich als Kosmopolit an, *es* besitzt die Fähigkeit dazu, sich in jeden Einzelnen hineinzuleben, der wie *es* an verheerenden Folgen der kollektiven Abwegigkeit leidet. Seiner eigenen Heimat beraubt, entschließt sich

²⁹ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 125.

³⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 129.

das Ich am Ende dazu, sich in die Abgelegenheit seines „Gödöllö“³¹ zurückzuziehen; es handelt sich dabei um eine subtile, schlaue Tat Bachmanns, die zur Absicht hat, den Mythos Österreich anhand seiner historischen Figuren weiter zu dekonstruieren.

Die vom Volke geliebte, vom Wiener Hofe jedoch verachtete Elizabeth von Bayern mitsamt ihrem oben angeführten, vor den Toren Budapests gelegenen Lieblingsschloss, wird anhand des Schlossnamens Gödöllö pointiert ins Spiel gebracht als Verkörperung der Schönheit auf Erden, als mythologisierte Anspielung auf einen absichtlich geleisteten Widerstand im Geiste des frechen Verrats österreichischer Interesse bei der Auseinandersetzung mit dem abermals rebellierenden Ungarn. Von den Rebellen fühlt sich die verwunschene Kaiserin respektiert und geliebt, während ihr die Wiener Hofgesellschaft kontinuierlich verschiedene Streiche spielt. Darum nähert sich Elizabeth den Rebellierenden an und wird zu ihren „Königin der Herzen“, was schließlich mit einem Sonderstatus Ungarns im Vielvölkerstaat resultiert. Die Evokation einer repräsentativen historischen Figur wie „Sisi“ kann auf die Art und Weise interpretiert werden, das Ich sei wegen gegebener Umstände an Treue zu Österreich gezwungen, doch die geschichtlichen sowie gesellschaftlichen Gegebenheiten wirken sich zwar indirekt aber zugleich sehr intensiv auf die Verstreuung seines Daseins auf und bewegen *es*, sich mit all seinem Herzblut ins „Feindlager“ herabzustürzen. Sowohl das Ich als auch die Kaiserin wollen sich mit der ihnen vorbestimmten Rolle nicht versöhnen und darum lehnen sie sich gegen das voretablierte Mythensystem auf, um sich bestimmen zu können. Das Ich ist sich dennoch der Tatsache bewusst, ein solches Agieren münde in nichts anderes als in reine Katastrophe ein, denn die Weltordnung kann weder zerlegt noch überwältigt werden.

Während sich Bachmann in eine äußerst hermetische Darstellungsweise ihrer Kritik an der Heimat verschließt, schlägt Jelinek einen komplett unterschiedlichen Kurs ein und die immer wieder auftauchenden Provinzialismen, die verhüllten rechtsradikalen Tendenzen und der Revisionismus lassen ihren Abscheu nicht abflauen. Die zahlreichen bachmannschen Anspielungen auf die Geschichte Österreichs bringt sie nicht ins Spiel; sie konzentriert sich allerdings auf die gegenwärtigen, durch verkehrtes Bild österreichischer Teilnahme an der nazistischen Kriegs- und Ideologiemaschinerie heraufbeschworenen Ereignisse, gegen die sie sich in der Öffentlichkeit mit allen ihr zur Verfügung stehenden intellektuellen Mitteln auflehnt. Ihr ekelt es vor der Gesellschaft, in der sich die Verschleierung der Wahrheit in gefährliche Spontaneität transformiert und beschreibt die gesellschaftliche Stimmung in

³¹ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 72.

klaren und kurzen Sätzen: „Man muss vor der Gewalt der Natur die Augen zumachen. Geblendet. Die Bewohner sind geübt darin, die Augen vor etwas zu schließen.“³²

Dass die neonazistischen in einen gewissen Patriotismus verkleideten durchschaubaren Ideen in Österreich unbehindert weiterbestehen, entpuppt sich durch die Ideologie der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), deren Vorsitzender Jörg Haider die „Werte“ verkörpert – Narzissmus, Sportkult, Antiintellektualismus und Strebertum, – die Jelinek an den Rand drängen. Nachdem er den Thron der Partei endlich bestiegen hat, befreit sich Haider des Ballastes der liberaler gesinnten Parteimitglieder und bezieht den Einfluss der katholischen Kirche in die Aktivitäten der Partei ein. Es braucht nicht viel Zeit zu vergehen, dass Jelinek gegen einen solchen Anstieg der Xenophobie und des Faschismusmythos aufsteigt, gegen den Rassismus demonstriert, vehement die Petitionen gegen die FPÖ unterschreibt und unterschreiben lässt und ihr Engagement sogar auf ein internationales Niveau bringt, indem sie von italienischen und französischen Zeitungen zu diesem Thema interviewt wird.³³

Im März 2000 fasst Haider den Entschluss, den Posten des Parteivorsitzenden nicht mehr zu bekleiden, denn der internationale Druck erreicht unbeschreibliche Höhen. *Die Nestbeschmutzerin* triumphiert und widmet sich dem Schreiben des Stücks *Das Lebewohl*, in dem sie einen pathetischen Essay Haiders parodiert. Er nimmt durch den Text von seinem treu gebliebenen Volke Abschied und berichtet über die schwarzen Stunden des erpressten Rücktritts. Jelinek setzt dabei ihrer Phantasie keine Grenzen und lässt den Politiker in ihrem Stück als österreichischen Orest auftauchen, der die guten Gleichgesinnten um sich tröstet, indem er ihnen bessere Zeiten verspricht, wenn der Faschismus seinen vergangenen Ruhm wieder einmal zurückerobert und der dazu verurteilt ist, in die Vergessenheit zu geraten. Drei Jahre später verliert die FPÖ ein Drittel ihrer Wähler und verzweigt sich in zwei Fraktionen.³⁴

Jelinek dekonstruiert sogar die ideologisch markierten *Topoi* (was besonders in der Einleitung des 1975 veröffentlichten Romans *Die Liebhaberinnen* erkennbar ist) in der österreichischen Literatur, zu denen utopische, ja sogar mythische Bilder der Idylle, der Landschaftsschönheit, der Natursauberkeit und der Ewigkeit zählen. Sie strebt danach, die Klischees über das Opfersein Österreichs durch Deutschland zu demontieren. Ihr Werk kann trotzdem nicht als realistisch bezeichnet werden, weil die Auseinandersetzung mit der

³² Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*, a.a.O., S. 25.

³³ Bancaud, Florence: *Elfriede Jelinek*, a.a.O., S. 16.

³⁴ Bancaud, Florence: *Elfriede Jelinek*, a.a.O., S. 17.

„gegenwärtigen Geschichte“ ihrer Heimat nur durch Dekonstruktion, Deformation, Grotteske und ausgeprägte Satire nachvollzogen werden kann. Der von ihr verurteilte auferstandene Faschismus spiegelt sich auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen und insbesondere in der Beziehung zwischen Mann und Frau, die sie als Faschismus pur erscheinen lässt. Der Leser sieht sich dabei in ein unangenehm kaltes und einsames Universum eingetaucht, in dem er, um aufgezwungene Lügen gebracht, die wahren Tatsachen endlich zur Sprache bringen sieht.

Es kann schließlich darauf hingewiesen werden, die intellektuell gefärbte Aggressivität Jelineks divergiere von isoliertem, kindisch naivem Aufbegehren Bachmanns. Die Ziele, die sie sich setzen, sind aber gleich und beziehen sich auf die Zerlegung des absichtlich verkehrt darstellenden Bildes der Heimat, die sie nicht mehr zu erkennen vermögen. Das von den beiden eingesetzte Verfahren beruht zudem auf dem pointierten Gebrauch der Sprache, dem ich mich später widme.

Sowohl für Bachmann als auch für Jelinek gilt das deformierte Bild ihrer eigenen Heimat als Bezugspunkt für die Entwicklung unterschiedlicher Formen von Faschismen, die sich virenartig in der Gesellschaft ausbreiten. Sie stellen Österreich als eine Instanz dar, die dem Bestehen der nicht zu zerreißen Strukturen des militärisch gefärbten sowie auf geschichtlichen Missetaten beruhenden Patriarchats immer neue Legitimität gewährt. Diese Behauptung unterstützt Jelinek auch mit dem Einführen des Motivs der auf lauter Sklaverei reduzierenden kapitalistischen und korporativen Maschinerie, die sich vor allem der Sprache bedient, um den Einzelnen in die Falle anzulocken und aus ihm ein hohles, um Identität gebrachtes Geschöpf zu machen. Die Mehrheit der Opfer solcher wohltemperierten Orchestrierung sind Frauen.

3.2. Die Sprache

Wenn über den Einsatz bestimmter sprachlicher Mittel beider Autorinnen die Rede ist, dürfen Jacques Lacan und seine psychoanalytische Theorie nicht ausgelassen werden. Die Psychoanalyse Sigmund Freuds und Lacans wird heute als brenzlige Waffe angesehen, die die Frauenbewegung gegen die repressive Macht des Patriarchats einsetzt. Jacques Lacan ist für Jelineks Werke besonders wichtig, weil er den Gedanken der Verschiebbarkeit der Bedeutung vertritt. Um seine Theorie über das Gleiten des Signifikats unter den Signifikanten zu entwickeln, die besagt, „dass sich das Signifikat erst aus den Differenzen einer

Signifikantenkette als Effekt erzeugt“³⁵, bedient er sich des Zeichenmodells für die Psychoanalyse³⁶. Der Sprache an sich wird die größte Aufmerksamkeit gewidmet, denn ihr wohnt einer der Ausgangspunkte der Gewalt inne und sie ist die Instanz, welche die Quelle aller Mythen ist. Die Auseinandersetzung Jacques Lacans mit der Sprache und ihren symptomatischen Nebenwirkungen befindet sich im Kern seiner psychoanalytischen Forschung. Er definiert die Sprache als komplexes Mittel der Konstruktion des Subjekts.

Den größten Beitrag zum Implementieren der Psychoanalyse in die feministische Theorie leistet die Schriftstellerin und Aktivistin Juliet Mitchell, die durch die an den Feministinnen Kate Millett, Germaine Greer und Betty Friedan geübten Kritik einen mutigen Schritt wagt, auf die Tatsache aufmerksam machend, Lacan würde allzu reduktiv, ja sogar als Anhänger des biologischen Essentialismus etikettiert. In der Einleitung in ihr Buch *Feminine Sexuality* erklärt Mitchell ihre Einstellung:

Der freudschen Psychoanalyse wird vorgeworfen, dass sie phallozentrisch ist. Wenn ihr schon etwas Ähnliches zugemutet werden soll, ist der Grund einer solchen Bemerkung in der Tatsache zu finden, dass die gesellschaftliche Hierarchie, die Freud als zerlegt durch das einzelne menschliche Subjekt beobachtet, patrozentrisch ist. Heutzutage wird jedoch der Vater auf die Position des dritten Begriffs verwiesen, dessen Aufgabe in der Zerstörung der asozialen dyadischen Einheit der Mutter und des Kindes besteht. Es ist hier deutlich einzusehen, dass die Position des dritten Begriffs immer durch jemanden oder etwas repräsentiert werden muss.³⁷

Mitchell fügt ihrer Bemerkung noch hinzu, dass die freudsche und lacansche Einstellung über die Geschlechtsdifferenz eher deskriptiv als normativ zu begreifen ist. Es wäre falsch sie als Befürworter des Patriarchats zu bestimmen, zumal sie sich vor allem mit den dem Patriarchat innewohnenden Bedingungen auseinandersetzen. Die freudschen Theorien des Unbewussten sowie der Geschlechtsdifferenz bieten vor allem den Modus dar, wie der Wunsch sich auf die Reproduktion der Beziehung der patriarchalen Macht einrichtet, wie die Frauen zur Untertänigkeit verurteilt sind. Die Psychoanalyse gilt auf diese Weise als

³⁵ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008, S. 16.

³⁶ Sigmund Freud bringt das Syntagma „Urszene der Familie“ ins Spiel, mit dem er auf den Mord des Vaters durch den Sohn hinweist, damit der letzte mit der Mutter inzestuös vereint werden kann. Lacan übernimmt allerdings dieses Modell und revidiert es, indem er auch das weibliche Geschlecht in diese Formel implementiert. Lacans Theorie beruht auf drei Strukturbestimmungen des Psychischen: die erste ist das *Reale*, das uns verschlossen und unerreichbar ist; die zweite ist das *Imaginäre*, die auf die Symbiose ‚Mutter‘-Kind aufweist und die letzte ist das *Symbolische*, das die Ordnung der Sprache und des Denkens ist. Unser ‚Ich‘ gründet sich auf „einem Phantasma, einer Verknennung“ (Lücke, 2008, S.16) und ist mangelhaft, weshalb es das unbewusste Streben nach Totalität nicht loswerden kann. Die Sprache selbst ist wie das Unbewusste und lässt sich nie ganz kontrollieren, weil sie bereits vor uns da war.

³⁷ Mitchell, Juliet; Rose, Jacqueline: *Jacques Lacan and the École Freudienne: Feminine Sexuality*, übersetzt aus dem Englischen von Marin Čiković, Macmillan, London/Basingstoke, 1982, S. 23.

wichtiges, zu einer gewissen ideologischen Analyse führendes Mittel, das auf politischer Ebene eingesetzt werden kann, um dadurch die Unterdrückung der Frauen einzudämmen.

Die Arbeit an der Sprache konstituiert also die Grundlage des Engagements Jelineks, indem sie die Grenzen des Sprechens, den Verlust der Sprache an sich im Ozean der Mythen oder im Diskurs der Medien und der Werbung anprangert, weil die Aufgabe der Sprache dadurch auf lauter Manipulation großer Massen reduziert wird. Die Sprache ist ein Mythos – Jelinek betrachtet sie von außen aus, weil sie jedenfalls ein zurückgezogenes Leben führt und sich zugleich aus der Sprache selbst zurückziehen vermag. Die Sprache gehört ihr nicht und sie lässt sich nur durch Dekonstruktion konstruieren. Jelineks Umgang mit der Sprache sowohl als System als auch als akustische Leistung ließe sich an zwei charakteristischen Grundzügen erkennen. Auf der einen Seite befasst sie sich mit der Sprache in ihrer Totalität und dekonstruiert das sprachliche Gewebe auf unzählige Mikroelemente, damit sie jedes Element unter die Lupe nehmen und es ins Unendliche zerlegen kann. Die Auseinandersetzung mit der Sprache als Gesamtheit abermaliger Variationen entpuppt sich auf der anderen Seite als ermüdende Suche nach einer neuen Sprache, die von patriarchalischem Denkmuster nicht angesteckt ist. Jede Variation der Alltagssprache bleibt davon infiziert und als solche kann sie diese nicht hinnehmen. In jedem ihrer Werke kommt daher eine breite Palette sprachlicher Variationen vor, die das Gefühl sprachlicher Ambiguität und Vielgestaltigkeit untermauern sollen. Die Elastizität der Semantik und ihre Vielschichtigkeit hebt sie immer wieder hervor, weil die Sprache nicht auf Einstimmigkeit und auf Eindeutigkeit reduzierbar ist. Ihre Arbeit hat zum Ziel, die soziologischen, politischen und ökonomischen Faktoren zu dekonstruieren, die den Diskurs bestimmen und jedwede Neutralität und Transparenz unmöglich machen. Das Verfahren und das Anstreben, jede Instanz bis „zur Kenntlichkeit zu stellen“³⁸ repräsentiert den Kern jelinekscher Auseinandersetzung mit dem Mythos der Sprache.³⁹

Die Idee, dass alles in der Sprache entsteht und dass sie unser Denken bestimmt, bewegt Jelinek dazu, die Sprache selbst zu untersuchen und sie eingehend zu analysieren; sie kritisiert die Sprache, deren Perversität die Kultur der Gewalt affirmiert und dadurch den Alltag bestimmt. Sie ist sich der Tatsache bewusst, die Sprache sei von vornherein durch das Patriarchat und dessen Denkmuster bestimmt. Darum erschafft sich Jelinek eine neue,

³⁸ „Man muss versuchen, die Dinge so zu umschreiben, sie so zu verzerren, dass sie zur Kenntlichkeit gestellt werden.“, in : Jelinek, Elfriede ; Heinrich, Jutta ; Adolf-Ernst Meyer : *Sturm und Zwang*, Hamburg, 1995, p. 49, 73.

³⁹ Caruzzi, Renata: *Il potere delle parole. Note su Elias Canetti e Elfriede Jelinek*, in: hrsg. von Svandrlik, Rita: *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, Firenze University Press, Florenz, 2008, S. 81-105, S. 86.

antimimetische, antikartesianische, dislozierte Sprache, die vom Signifikanten emanzipiert wird. Ein solches Nachdenken über die Sprache stellt aber keine Neuigkeit dar, denn Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein haben ihre Reflexionen in dieselbe Richtung geleitet. Trotz der Affinitäten mit Kraus' Werk gibt es bei Jelinek keinen Glauben an die Möglichkeit zur Erfindung einer puren sowie transparenten Sprache.⁴⁰ Ihre Kritik ist daher nicht an den Werteverlust gebunden, die sie irgendwie wiederherstellen möchte, sondern versucht sie immer wieder, die in der Sprache herrschenden Widersprüche und morbide Fetischismen bloßzustellen, die sich virenartig in der Gesellschaft ausbreiten.

Um die Interferenz, die in der Sprache an sich herrscht, deutlich zu machen, spielt sie nicht nur in ihren Werken, sondern bereits in den Titeln auf andere Texte und Autoren an, die in ihrem Schaffen eine wichtige Rolle spielen. Aus diesem Grund bezeichnet Yasmin Hoffmann Jelinek als eine moderne klassische Autorin, was in Sonderheit daran liegt, dass es in ihren Werken um eine riesige Welt der Intertextualität geht. Sie beruft sich auf Sartre (*Die Ausgesperrten*), Hölderlin (*Lust*), Ibsen (*Nora*), Kleist, Fichte, Hölderlin und Hegel (*Wolken. Heim*). In kontinuierlichem Dialog mit der Literatur setzt die Schriftstellerin ihre Überlegung über die Sprache nicht nur als Kenntnismodell aber auch als Absonderungssymptom. Als Stützpunkt für diese These ließe sich der Zustand der jungen Pianistin Anna Witkowski bestimmen, die neben ihrem Bruder Rainer Maria als eine der Hauptfiguren im Roman *Die Ausgesperrten* fungiert. Sie leidet an einer gewissen Aphasie, die in dem Moment aufzutauchen anfängt, wenn sie sich allmählich mit der Welt der Sexualität bekannt macht.⁴¹

Die Eroberung der überhöhten Welt der Sexualität, die ausschließlich durch die Sprache erreicht wird, stellt für die Frau einen verzweifelten Kampf gegen eine patriarchalische Gegebenheit dar, die ihrerseits selbst erobert und die hingegen nicht bezwungen werden kann. Die Sexualität als direkt am Körper physisch und psychisch spürbare Angehörigkeit dem einen oder dem anderen biologisch bedingten Geschlecht gilt als ideales Medium für die Übersetzung der Gewalt des Sozialen in die Einheit des Körpers. Die vielfältigen Machtdispositive, die in den Körper eingreifen, gestalten ihn nach einem normativen, in der gegebenen Gesellschaft akzeptierten Ideal, das als Resultat historischer Entwicklungen anzusehen ist. Es handelt sich dabei um ein gewisses regulatorisches Schema, das dem Körper nicht einfach auferlegt wird, sondern Teil der Formierung des Körpers selbst

⁴⁰ Bancaud, Florence: *Elfriede Jelinek*, a.a.O., S. 23.

⁴¹ Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*, a.a.O., S. 24.

ist.⁴² Die Annahme, dass sich der „natürliche“ Körper das gesellschaftliche Gewaltschema aneignet, erklärt Judith Butler anhand der Hypothese über den Körper als „Ergebnis spezifischer Diskurse um das biologische Geschlecht und Sexualität“⁴³, der seine Komplexität gerade der sozialen Gewalt als einziger regulierenden Funktion zu verdanken hat. Eine besondere Dimension der Gewalt ist natürlich auch die Sprache als Ausdruck, die auf etablierten Formeln der Logizität, Allgemeinheit und Identifikation beruht. Außerdem bemerkt Jacques Derrida, dass die Sprache selbst als Gewalt identifiziert werden könnte, weil das Streben, alles benennen und identifizieren zu müssen, knüpft an das die vollkommenste Kontrolle erzeugende Prozedere an⁴⁴. Der linguistische Gewaltcharakter schreibt sich in den Körper ein und hat zur Folge, dass die dabei wirkende Zwiespältigkeit der Gewalt seine zerstörerische Dimension entschleiert. Julia Kristeva erläutert ein solches Phänomen an der Opferritualtheorie, in der das Einkernen der sprachlichen Regularitäten in die Körpereinheit als „linguistisches Moment“⁴⁵ analysiert wird.

Am Beispiel Annas ist es dabei zu bemerken, dass sie zwei, durch das patriarchalische Denkmuster gestalteten Ansätzen, der Sprache und der Sexualität, ausgesetzt wird, wobei auf der Stelle der bittere jelineksche Zynismus deutlich wird. Sie nämlich parodiert die Perspektive, dass die Frau als unvollkommenes Wesen über die emotionale Existenz in zwei männlichen Bereichen zugleich nicht verfügen kann, wobei sie nicht nur die Männer anprangert, sondern auch die Frauen, die keinen Widerstand leisten. Eine solche Diagnostik der Situation entfaltet die Diskussion über das Engagement Jelineks im Rahmen der Frauenbewegung. Die Fragen, die sich bei dieser Problematik aufzwingen, müssen anhand mehrerer Blickwinkel analysiert werden. Um gleich das wichtigste vorwegzunehmen, muss die Tatsache unterstrichen werden, dass in ihren Texten gewisse feministische Ideen aufzufinden sind. In den Romanen, in denen solche Ideen zum Ausdruck kommen und die der Struktur nach den Bildungsromanen zuzuordnen sind, versucht Jelinek, die Deformationsetappen des Einzelnen, der die Wahrheit über die ihm als Gegebenheit dargebotenen Mythen ignoriert, zu rekonstruieren. Sie nimmt dabei einen besonderen Bezug auf den Deformationsprozess der Frau, die sie als passives Opfer entblößt:

⁴² Lorey, Isabell: *Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault*, in: *Feministische Studien*, 11, Jg., Heft 2, 1993, S. 10-23, S. 17.

⁴³ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin-Verlag, Berlin, 1995, S. 23.

⁴⁴ Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 17.

⁴⁵ Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, a.a.O., S. 84.

Ich zeige die Frau nicht nur als Opfer, als Heilige, als diejenige, die leidet, sondern kritisiere ich vielmehr die Tatsache, dass sie sehr oft Komplizinnen des patriarchalischen Systems sind, dass das einzige Schicksal solcher Frauen die Ruine ist.⁴⁶

Frauen, die gewisse Veränderungen in die Wege leiten möchten, schließen sich in einen spezifisch kodierten Diskurs ein, der nichts anderes als neue Unklarheiten produziert. Der Kampf der Frauen gegen die Repressionsmächte wird dabei selbst zum Mythos.

Der Feminismus bei Jelinek ist daher als intellektuelle Anspornung zu betrachten und bleibt direkt an ihre Arbeit an der Sprache angekoppelt. Obgleich sie abseits der Bewegung bleibt, inkorporiert sie in ihre Werke die durch Kristeva entwickelte und wieder aufgewertete Ästhetik des Schrecklichen, die als ausgeprägtes Kennzeichen ihres gesamten literarischen Schaffens verbleibt. Die Kristallisierung der Tatsache im Poststrukturalismus, dass das Subjekt allmählich verschwindet und in den Bereich der Absurdität hineindrängt, steuert dazu bei, dass das Schreckliche an sich eine Melange aus Faszination und Übelkeit hervorruft. Es wird als die andere Seite des Sublimen definiert, und als solches fasziniert es umso mehr, als es kein Objekt besitzt. Es gilt oft als Verdrängungsziel, weil es den Menschen mit dem Tierischen in ihm konfrontieren lässt. Jelinek hantiert geschickt mit der breiten Palette der Möglichkeiten, welche das Schreckliche mit sich bringt, und es entpuppt sich als eines der zentralen Motive in ihren Werken, denn samt der Satire und dem Komischen repräsentiert das Schreckliche die dritte Waffe der massiven Zerstörung der Mythen, die aufrechterhalten werden, um die österreichische Gesellschaft paralisieren und sie endgültig kontrollieren zu können. Das Schreckliche bedeutet die Widerkehr der anderen ständig verdrängten Seite des Unausprechbaren, es stellt das Unnennbare und Unsagbare da, die Jelinek in ihren durch fragmentarische Sätze und Belanglosigkeiten auf der inhaltlichen Ebene charakterisierten Texten erscheinen lässt. Die banalste Kommunikation gilt als performatives Mittel der Sprache der Gewalt, die die Frau daran hindert, sich endlich affirmieren zu können.

3.3. Das zerstörte Ich – das Doppelgängermotiv

Die Wirkung der Sprache resultiert damit, dass die Frau um ihre Ganzheit gebracht bleibt. Sowohl Bachmann als auch Jelinek machen darauf aufmerksam, dass die Ganzheit des Subjekts nur ein anderer Mythos der gegenwärtigen Gesellschaft ist, der endlich beseitigt

⁴⁶ Lecerf, Christine: *L'Entretien*, Seuil, Paris, 2007, S. 62.

werden muss. Die Integrität des weiblichen Subjekts ist unmöglich und darum verwandelt sich die Frau in ein Doppelwesen, dessen zwei Teile zu einer immer wieder fehlschlagenden Interaktion ausnahmslos verurteilt sind. Das Doppelgängermotiv stellt sich dabei als ein psychologisches Prinzip heraus, das die Autorinnen in ihr Œuvre einflechten und ihm eine pointierte literarische Nuance ermöglichen. Dabei wird der Teil, der von gesellschaftlichen Normen und Regeln abweicht und der sucht, seine Existenz zu affirmieren, zu unwiederbringlichem sowie unvermeidlichem Verschwinden verurteilt. Die Integrität des weiblichen Subjekts kann daher in die Reihen der bereits besprochenen Mythen hinzugefügt werden, denen die Illusionen über das, was sie versprechen, in den Griff bekommen zu können, zu verdanken sind.

Das Motiv des Doppelgängers in der Literatur ist, so Sabine Grimkowski, nicht eine nach dem Aufschwung der Psychoanalyse während der „Belle Époque“ entstandene Neuschöpfung, sondern reicht dieses Phänomen tief in die Antike hin und verweist auf den „anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen.“⁴⁷

Mit dem Mythos der in der griechischen Mythologie vorkommenden Metamorphosen setzt sich auch Platon in seinem *Symposion* auseinander und berichtet über die „ursprüngliche Natur des Menschen“, wobei er ein drittes neben den zwei Geschlechtern männlich und weiblich bestehendes Geschlecht in die Diskussion einführt, das er „mannweiblich“ nennt und das eine runde Gestalt, vier Hände, zwei Gesichter, zwei Geschlechtsteile hat und eine so gewaltige Kraft besitzt, dass Zeus diesen Menschen in zwei Teile schneidet. Damit der Liebesakt stattfinden kann, müssen sich die zwei Teile vereinigen „und versuchen so, aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen.“⁴⁸

Das gespaltene Wesen wird daher zu etwas Krankem und Unvollkommenem, das unbedingt Heilung braucht. Ovid entwickelt die bisher vor allem biologisch bedingte Spaltung weiter und konstruiert die Figur des Narzisses als eines bedauerlichen Geschöpfes, das sich selbst erblickt, aber unter keinen Umständen zu sich kommen kann. Der Keim der Identitätsproblematik ist bereits hier zu erkennen, „die dann mit der Ausbildung des bürgerlichen Subjekt- und Individualitätsbegriffs aufbricht.“ Erst in der Zeit der Romantik erreicht diese seit der Antike bestehende Problematik nicht nur ihren Höhepunkt, sondern wird sie einer für diese Arbeit ausschlaggebenden Modifikation unterzogen. Das

⁴⁷ Lachmann, Renate: „Doppelgängerei“, in: *Poetik und Hermeneutik. Individualität*, hrsg. von Frank, Manfred; Haverkamp, Anselm, München, 1988, S. 421-439, S. 421.

⁴⁸ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1992, S. 134-135.

Doppelgängermotiv ist in der früheren Literaturgeschichte auf eine Dimension der interpersonalen Ähnlichkeit zurückzuführen, während es in der Romantik eher „protopsychoanalytische“ Tendenzen aufweist, indem eine Person zwei unterschiedliche Welten repräsentiert – einer wird zum Doppelgänger des anderen.⁴⁹ In der Blütezeit der psychoanalytischen Forschung wird Sigmund Freud die gerade beschriebene Spaltung als Gebären einer „moralischen Instanz“ erklären:

Im Ich bildet sich langsam eine besondere Instanz heraus, welche sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann, die der Selbstbeobachtung und Selbstkritik dient, die Arbeit der psychischen Zensur leistet und unserem Bewusstsein als *Gewissen* bekannt wird.⁵⁰

Die gerade besprochene Problematik des Doppelgängertums spielt in *Malina* die wichtigste Rolle. Malina und das Ich machen nicht zwei, sondern eine einzelne Person aus, wo Malina Vernunft, puren Aufklärungsrationalismus, kühle Objektivität, ausgeprägte sowie strapazierende Sachlichkeit und Distanz verkörpert, wobei das Ich das Weibliche, Spontane, zum Schein Rationalistische aber zugleich einer ausschweifenden Leidenschaft Frönende ist – *es* stellt das Erlebende dar. Der Fokus der Darstellung konzentriert sich immer deutlicher in diesem Ich, das erlebt und filtriert. „Der Akzent liegt auf dem Geschehen *in actu*, auf dem Erlebnis im momentanen Jetzt und Hier, durch welches auch der Wissens- und Wahrnehmungshorizont des lebenden Ich abgegrenzt wird“.⁵¹ Das Wichtige machen daher nicht mehr die in der Umgebung des fühlenden Ich stattfindenden Geschehnisse aus, sondern wird auf den inneren Monolog rekuriert, der als Resultat mannigfaltiger äußerlicher Einflüsse sowie der in der inneren Welt des Protagonisten auftauchenden Erlebnisse ist. Die zwei Instanzen kommen schließlich zusammen und vermögen es, das Drama des Protagonisten zur Entfaltung zu bringen.

Dem Ich ist in *Malina* der Weg zu jeder Erkenntnis verhindert, weil *es* nicht bereit ist, mit Malina Hand in Hand zu funktionieren. Das Bewusstsein über seine eigene Identität bleibt ihm darum noch schwieriger erreichbar, zumal *es* sich ständig und unbewusst verdrängt. „Du wirst dort so sehr du sein, dass du dein Ich aufgeben kannst.“⁵², sagt Malina dem Ich in einem der letzten Dialoge, bevor das Ich in einem Riss in der Mauer verschwindet, sich auflöst, weil

⁴⁹ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, a.a.O., S. 135-136.

⁵⁰ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919), in: Studienausgabe band IV (Psychologische Schriften), Frankfurt am Main, 1970, S. 241-274, S. 258.

⁵¹ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, UTB Stuttgart, 2008, S. 269. Das angeführte Zitat stellt eine allgemeine theoretische Ausführung des Autors dar, das sich auch auf das Ich in *Malina* bezieht.

⁵² Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 429.

das Nichts tatsächlich zu nichts werden muss.⁵³ Einen anscheinend paradoxen Satz spricht Malina aus, weil das Ich der vollkommensten Form der Subjektivität entspricht. Aus diesem Grund sollte das Ich unbedingt als erzählendes *Ich* verstanden werden, das seine vermeintliche Identität aus dem Wunsch nach Glück und Liebe und auf der anderen Seite aus der gleichzeitigen Negation eines Teils seiner selbst nachweist. Eine subjektlose Struktur des Erzählens wird dem Leser präsentiert, in der es letztendlich kein erzählendes Ich gibt. Die Wirklichkeit mit den darin vorkommenden Szenen, die mit den Augen des Subjekts verarbeitet, gefasst und ins Bewusste inkorporiert werden müssten, fällt dabei in den Hintergrund und gewährt Raum für die Beschreibung des vor dem Erlebenden in Bedrängnis gebrachten Stattfindenden, das der Kapitulation überlassen ist. „Hier spricht – vor der Folie der bisherigen Anwesenheit – die Abwesenheit eines Subjekts, oder, um auf der Romanebene zu bleiben, die Person, deren Ich abhandengekommen ist, das Nicht-Ich, das aber auch nicht niemand ist“⁵⁴, schließt Grimkowski. Einer solchen Bemerkung ist allerdings ein Kommentar hinzuzufügen, der sich auf den Anblick des „Mordes“ des Ich bezieht. *Es* kann nicht niemand sein, denn wenn *es* niemand wäre, könnte das bedeuten, das Ich sei jemand. Das Ich ist darüber hinaus Nichts. *Es* ist eine gespenstige und zum Nicht-Existieren-Können verurteilte Präsenz, die Malina einem Kannibalen ähnlich schrittweise im Verlauf der Erzählung zerfrisst. Schließlich nimmt der Mann den Platz des aufgelösten Teils ein und jede Spur seiner Existenz erlischt.⁵⁵

Das Ich wird, wie sich herausstellt, zu seinem eigenen Henker, denn *es* vernichtet sich allmählich sowohl in der Beziehung zu Ivan als auch in der Einstellung, die sie Malina gegenüber einnimmt. Eine kompromisslose durch winzige sowie naive Auflehnungsversuche gefärbte Subordination ist das, was das Dreieck charakterisiert und das endgültige Zerquetschen des Ich durch die zwei Männerfiguren bestimmt. „Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan.“⁵⁶ lautet die fatale Schlussfolgerung, die bereits am Anfang des Werks die endgültige Auflösung des Ich durch sich selbst evoziert, was *es* allerdings nicht daran hindert, diesen Pfad der eigenen Dämmerung tapferer denn je zu gehen. Auf diese Weise wird erkennbar, dass das Ich von Ivan psychotisch abhängig ist und seine Anwesenheit unter keinen Umständen loswerden darf, ansonsten lauern auf *es* unzählige Gefahren, die nur dank Ivan vorzubeugen sind: „[...] und wenn wir auch nichts sagen, [...] wird Ivan mich doch

⁵³ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen mitteln. Über Ingeborg Bachmann*, a.a.O., 470.

⁵⁴ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, a.a.O., S. 150.

⁵⁵ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen mitteln. Über Ingeborg Bachmann*, a.a.O., S. 477.

⁵⁶ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 55.

rechtzeitig am Ärmel halten und festhalten, damit ich unter kein Auto oder keine Straßenbahn komme.“⁵⁷

Ivan macht das Ich allmählich zu seinem Sklaven, indem Ich jeden Wunsch Ivans in Erfüllung gehen lässt („Denn wenn Ivan will, dass ich koche, dann muss das etwas zu bedeuten haben [...] und heute Nacht sehe ich mich um in der Bibliothek unter meinen Büchern, es sind keine Kochbücher darunter, ich muss sofort welche kaufen [...]).“⁵⁸). *Es* mag sich der Tatsache bewusst sein, dass diese Art unterwürfigen Verhaltens mit seiner eigenen Auslöschung resultieren wird, doch der Infragestellung seines eigenen Seins unter Ivans Einfluss darf nichts in Wege kommen: „[...] wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan.“⁵⁹ Dieser Satz befördert mehr ans Licht, als es auf den ersten Blick scheint. Er deutet nicht nur auf das Geständnis bedingungsloser Untertänigkeit in der Beziehung hin, sondern verweist auf das tragische Ausgehen dieser „Liebesgeschichte“ selbst, die durch ihren Abbruch eine endgültige Vernichtung des Ich bedeutet. Am Ende spielt das Leben für das Ich keine Rolle mehr, denn für Ivan kann *es* es nicht mehr brauchen.

Den Tod des Ich unterstreicht Bachmann durch den Einsatz des historischen Präteritums beim letzten Satz des Romans: „Es war Mord.“⁶⁰ Dieser Tempus der klassischen Erzählweise, „Tempus des Gestern“⁶¹ steuert der Beseitigung jedes Zweifels bei, dass das Ich wirklich ins Jenseits befördert ist.

Wie bereits auf die Tatsache hingewiesen wurde, befindet sich das Ich innerhalb eines ausganglosen Dreiecks gefangengenommen, dessen Verslossenheit Malina vervollkommnet. Die Zerstörung des Ich durch die zwei Männerfiguren lässt sich emblematisch auf die gesamte Werkstruktur zurückführen, indem es an die zerstörerischen Ansätze der Zivilisation erinnert wird. Eine der verhängnisvollsten Funktionen der Gesellschaft ist die „Entzauberung der Welt“⁶², der jeder in die gesellschaftlichen Strukturen eingetauchte Einzelne ausgesetzt ist. In *Malina* wird pointiert der Sieg der Vernunft über die Naivität, ja sogar über die Unmündigkeit eines bewusstlosen Geschöpfes thematisiert, das umsonst und erfolglos gegen die Realität ankämpft und dadurch seinen eigenen Eintritt ins

⁵⁷ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 70.

⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 103.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 462.

⁶¹ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, a.a.O., S. 150.

⁶² Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Athenaeum, Bodenheim, 1989, S. 264-265.

Symbolische unmöglich macht. Anhand folgender Dialoge kann die Tatsache eingesehen werden, das Ich übernehme die Rolle des zu Belehrenden, während Malina als der Lehrende, der Vernünftige, fungiert:

Malina: Es ist immer Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht.

Ich: Frieden!

Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht.

[...]

Malina: Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.⁶³

Ich: Nie mehr. Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg.⁶⁴

Malina, der Doppelgänger des Ich, tritt als „graue Eminenz“ im Werk hervor und das Ich folgt bedingungslos seinen Ratschlägen. Keine Frage ist *es* nicht in der Lage, selber zu beantworten, sondern ist *es* im Prinzip dazu gezwungen, sich an Malina zu wenden, was *es* allerdings nie tut: „[...] ich muss sofort mit Malina sprechen. Warum gibt es keine Glücksmauer und keine Freudenmauer?“⁶⁵ Die erratischen Monologe in Dialogform mit Malina verweisen auch auf die Tatsache, das Ich sei identitätslos und teile mit seinem Doppelgänger Malina die zwielichtige Rolle. Bachmann bedient sich der Dialogform mit der Absicht, die Intensität der Hochspannung durch Dramatisierung erkennbar zu machen, „die Verklammerungen dessen, was nicht Eins werden kann und auseinandertreibt, auszudrücken.“⁶⁶

In der Wahrheit braucht Malina das Ich überhaupt nicht, um überleben zu können, denn im ersten Kapitel ist er zum Schweigen verurteilt und aus dem emotionalen Leben des Ich völlig ausgeschlossen. Es ist gerade an dieser Stelle einzusehen, dass die in Mythos verwandelte Ganzheit des Subjekts die Voraussetzung für das Weiterbestehen des eines seiner Teile beraubten Individuums. Die Abwesenheit Malinas liegt allerdings daran, ihm als Repräsentanten der Vernunft könne im glücklichen Leben, das Ich mit Ivan führt, kein Raum gewährt werden. Es wird ständig zwischen zwei Dimensionen des zum Subjekt werdenden Individuums gewechselt, und ein Teil schließt den anderen aus.

⁶³ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 250.

⁶⁴ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 321.

⁶⁵ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 77.

⁶⁶ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, a.a.O., S. 116.

Im zweiten Kapitel übernimmt Malina die Rolle des Psychiaters, der in den nächtlichen Dialogen das Ich allmählich verzehrt und *es* in sich zu inkorporieren anfängt, wobei der Doppelgängerstruktur das Verschwinden droht. Obwohl die Auflösung des Ich den Sieg der Vernunft bedeutet, wird dabei das „weibliche Ich“ nicht von der Vernunftseite selbst verleugnet, sondern bringt *es* durch das systematische Aufgeben jedes Elements seines Selbst die eigene Existenz ins Schwanken. Der Ich-Teil der Figur löscht sich daher selber aus: „In *Malina* wird die Selbstausslöschung als Teil eines dialektischen Prozesses dargestellt, und, was die Form angeht, ersetzt die Konstruktion die eindimensionale Bedeutung des Handlungsstrangs.“⁶⁷ Die Frauen können daher nie als Subjekt in der Liebe vorkommen und darum müssen sie ihrer eigenen Auslöschung wortlos zustimmen, „in einer Art Todesbetrieb [...]“⁶⁸

Über eine solche Komplexität verfügen die Frauenfiguren in den Texten Jelineks nicht, denn sie haben kein Privileg, um ihre Plastizität bzw. ihre Oberflächlichkeit gebracht zu werden. Die Kastration, an der sie die Autorin seit Anfang an leiden lässt, sorgt dafür, dass sie als Sklavinnen des Systems, als unter dem Joch des Patriarchats blutende Opfer der eigenen Passivität dargestellt werden. Die von ihr erschaffenen Figuren ähneln den Hampelmännern in stereotypisierten Kostümen, die durch die Sprache gefesselt werden und die sich in einigen Hinsichten gegen ihre „Herren“ richten, weil das, was nicht ausgesprochen auch nicht gedacht, ja sogar nicht gemacht werden kann und darf. Wenn von jelinekschen Frauenfiguren die Rede ist, muss auch betont werden, dass sie diese nicht als Kuriere einer gewissen „weiblichen Sprache“ beobachtet. Auch wenn sich Jelinek in ihrem Werk der Dekonstruktion des von ihr tief verachteten phallogozentrischen Diskurses hingibt und die enge Verflochtenheit patriarchalischer Normen und kapitalistischer Wirtschaft anprangert, glaubt sie an die Idee einer zum Schein weiblichen Sprache nicht; sie gesteht allerdings, dass die Frau weder über den Körper noch über eine gewisse Sprache verfügt, die ihrer Natur entsprechen.

Zahlreiche Metaphern der Dekomposition des Frauengeschlechts werden in ihren Romanen eingesetzt, um darauf zu verweisen, die Konstituierung einer weiblichen Identität bzw. eines ganzheitlichen weiblichen Subjekts sei einfach unmöglich, denn das System erlaubt es nicht. Die auftretenden marionettenähnlichen Figuren können nicht zur Auflösung verurteilt werden und diesen Weg der Zerstörung gehen, weil sie bereits aufgelöst sind. Da sie ein flaches und steriles, vegetierendes Dasein aufweisen, wird ihnen keine Einsicht ins

⁶⁷ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, a.a.O., S. 177.

⁶⁸ Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen mitteln. Über Ingeborg Bachmann*, a.a.O., S.469.

„Multiversum“ (Jean-Luc Nancy) gewährt – sie bleiben im Universum gefesselt und gefangengenommen. Darin besteht auch der Grund ihrer Vorhersehbarkeit, abwegiger Entscheidungen, der Unmöglichkeit rationalen Denkens und endloser erotischen Träumereien.

Dass die Frauen zur Eindimensionalität verurteilt sind, kommt des Weiteren im Werk *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück zum Ausdruck*.⁶⁹ Anna Babka und Marlen Bidwell-Steiner, die sich mit der Erklärung der Unmöglichkeit des Doppelgängertums bei jelinekschen Frauenfiguren eingehend auseinandersetzen, evozieren das Phänomen der „Ganzheit“ als ein für Frauen nicht zu genießbares Privileg. In dem durch Horror, Abartigkeit, apokalyptische sowie absichtlich abscheuliche Anblicke durchdrungenen Stück lässt Jelinek die zwei Frauenfiguren, Carmilla und Emily, sich endlich in ein Doppelwesen transformieren, wodurch das von Frauen langfristig herbeigesehnte Ideal der „Ganzheit“ erreicht wird. Babka und Bidwell-Steiner bemerken dabei, dieser Zustand der „Ganzheit“ könne mit dem Stadium der *Androgynie* enggeführt werden, als Zustand einer „ursprünglichen“ Vollständigkeit, Einheit und Ganzheit für „beide“ Geschlechter. Weiter weisen die Autorinnen auf das Theorem Lacans hin, das besagt, dieses Moment der idealen Ganzheit werde vom Philosophen als *je-idéal*⁷⁰ dargelegt.

Die Idee, die hinter der gerade angeführten Bemerkung steckt, bezieht sich auf die Tatsache, die ideale „Ganzheit“, die als etwas platonisch Ursprüngliches, Perfektes und Omnipotentes gelten sollte, sei nicht mehr zu erreichen. Das einzige mögliche Resultat des Erreichens eines solchen Zustands ist ein unnatürliches, divergierendes und selbstvernichtendes Wesen, dessen Schicksal nur die Auflösung beider Bestandteile sein kann. Darum intensiviert Jelinek ihre Idee der „kastrierten“ Frau und anhand der Szene, in der das Doppelwesen durch Männer erschlagen wird, kritisiert sie die patriarchalischen Strukturen noch kräftiger, zumal die Repräsentanten des Patriarchats die Existenz eines an solcher Kräfte gewaltigen Wesens nicht zulassen würden, denn sie fühlen sich dadurch bedroht.⁷¹ Wie einzusehen ist, gilt für die postfeministische Theoribildung die Einheit der Frau als ein gesellschaftlich unmögliches sowie im Prinzip unerwünschtes Konzept, das nicht nur die Welt der Männer in Gefahr setzt, sondern auch für die Frau selbst gefährlich ist. Ab dem Moment,

⁶⁹ Babka, Anna; Bidwell-Steiner, Marlene: *Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Phantasy Echoes*, In: Bidwell-Steiner, Marlen / Babka, Anna (Hg.): *Obskure Differenzen: Psychoanalyse und Gender Studies*, Gießen, 2013, S. 239-269.

⁷⁰ Babka Anna; Bidwell-Steiner, Marlen: *Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Phantasy Echoes*, in: *Obskure Differenzen: Psychoanalyse und Gender Studies*, a.a.O., S. 239-269., S. 260.

⁷¹ Claes, Oliver: *Fremde, Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1994., S. 112.

als die ursprüngliche Spaltung bei Geburt zustande kommt, verliert die Frau das Gefühl der Ganzheit, weil die schmerzhaft Trennung von mütterlichem Körper vollzogen wird. Die Ganzheit wird demzufolge zu etwas melancholisch Ersehntem, zu einem ungerecht verlorenen *Phallus*, der für die Frau ein Fremdkörper ist und die Zerstörung der Frau selbst zur Folge hat.

Der Frau ist daher nicht zugelassen, den Rahmen der durch Männer vorbestimmten Rollen zu verlassen, ansonsten wird sie vernichtet. Des Weiteren ist sie, hohl und identitätslos, als Objekt der Begierde eingeschränkt und ihr Eindringen ins Subjektfeld der sexuellen Wünsche der Männer kann nie stattfinden, „denn das kastrierte den Mann, der nur in der Position der Überlegenen zur Sexualität fähig sei.“⁷² Dieses Postulat gilt nicht nur für die Frauenfiguren Jelineks, sondern bezieht sich auch auf Bachmanns *Malina*. In den Texten beider Autorinnen wird Frau als Objekt des Mannes dargestellt, worüber der Mann zu jeder Zeit verfügt. Die Unterwerfung des weiblichen Körpers stellt daher ein klares Leitmotiv dar. Die Frau muss dabei ihre Weiblichkeit aufgeben, weil das künstlerische Schaffen, dem sich die Frauenfiguren hingeben, eine den Männern angeborene Rationalität benötigt. Auch wenn es der Protagonistinnen gelingen würde, sich als weibliche Subjekte zu positionieren, würde der Konflikt zwischen Sexualität und Intellekt sowie zwischen Liebe und Kunst weiter bestehen, denn jedwede Liebesbeziehung beruht auf dem traditionellen dialektischen Schema, in dem Mann als Subjekt und Frau als Objekt fungieren⁷³. Um die aus ihr strahlende Begierde aufrechterhalten zu können, gibt es für die Frau keine andere Wahl, als sich unwiederbringlich zu vernichten:

Es funktioniert nicht, denn die Frau ist nicht das Subjekt der Begierde, sondern immer das Objekt. Und deshalb müssen sich die Frauen, im Leben wie in der Literatur, letztlich immer an der männlichen Ästhetik orientieren. Ich aber wollte die Frau nicht nur zeigen als eine, die nicht Subjekt der Begierde ist, sondern als eine, die scheitern muss, wenn sie sich zum Subjekt der Begierde macht. Weil sie durch ihre Initiative sozusagen die Begierde des Mannes auslöscht.⁷⁴

Die Protagonistinnen in den Texten Jelineks und Bachmanns müssen demzufolge auf ihren durch eine gewisse künstlerische sowie intellektuelle Aktivität mühsam erworbenen Subjektstatus verzichten, weil dieser inkompatibel mit ihrer Objektposition in der Liebesbeziehung ist. Der Prozess der Auflösung ist dann vollendet, als die bachmannschen

⁷² Claes, Oliver: *Fremde, Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, a.a.O., S. 114.

⁷³ Vgl. Pommé, Michèle: *Affinités spirituelles et dissemblances. Elfriede Jelinek & Ingeborg Bachmann*, übersetzt aus dem Französischen von Marin Čiković (6.12.2004)

< > (Stand: 8.4.2016).

⁷⁴ Jelinek, Elfriede: *Ich bitte um Gnade*, Interview mit Alice Schwarzer, in: *Emma*, 1989, H.7, S. 50-55, S. 51.

Figuren ihr Dasein und die Jelinekschen ihr Sein aufgeben, so dass der Prozess der Sozialisierung für geschlossen und gelungen gehalten werden kann.⁷⁵

3.3.1. Das Ich im „Vorsymbolischen“

Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Maß, und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt.⁷⁶

Mit diesem Einleitungssatz ins wichtigste Kapitel des Werkes versetzt Bachmann den Leser ins Vakuum ihrer größten Traumata, wo die tyrannische Vaterfigur als einziger autoritärer Herrscher Amok läuft. Ein komplexer Zusammenhang von Gedächtnis, Repräsentation und Trauma wird dabei als breite Problematik aufgeworfen und fungiert als deutliche Anspielung auf die Komplexität der Frau, die aber mit dieser selben Komplexität nichts anzufangen vermag, weil dafür die Ganzheit des Subjekts nötig ist. Die Albträume, die dem Ich keinen Abbruch tun, sorgen dafür, dass *es* aus ihrem Schlaf hochschreckt und mit Malina über das in der Traumwelt Erlebte analytisch diskutiert. Eine ausgeprägte Treibkraft zur Deutung der Träume ist dabei zu bemerken, was einen instinktiv auf die Psychoanalyse verweist. Was Bachmann jedoch tut, ist eher als Zerlegung des Mythos des zum Schein allmächtigen Redekurprozesses zu interpretieren, der in den nächtlichen Dialogen von Malina gelenkt wird und keine Abweichungen zulässt.

Die Träume sind vor allem durch eine nachhaltige Flucht vor der zerstörerischen Vaterfigur charakterisiert, an die das Ich das ganze Kapitel hindurch fixiert bleibt. Die Traumbilder trüben vor Spuren der Gewalt in den Denkstrukturen des Patriarchats, das durch eine Furcht erregendes fast fabelhaftes Wesen repräsentiert wird. Die umstrittene Figur ist dabei nicht die einzige, die als symbolische Autorität des Gesetzes fungiert, sondern sind solche Spuren auch in der Malina-Figur selbst wahrnehmbar. Im Unterschied zu der alles verzehrenden Vaterfigur erweist sich Malina sowohl als väterlich-beschützender Freund als

⁷⁵ Vgl. Pommé, Michèle: *Affinités spirituelles et dissemblances. Elfriede Jelinek & Ingeborg Bachmann*, übersetzt aus dem Französischen von Marin Čiković (6.12.2004)

< > (Stand: 8.4.2016).

⁷⁶ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 234.

auch als persönlicher Therapeut des Ich zugleich, „um die Wahrheit über ihr Unbewusstes, über ein Wissen aufzudecken, zu dem *es* keinen unmittelbaren Zugang hat.“⁷⁷

Es ist wichtig auf die Tatsache hinzuweisen, dass die Vaterfigur im Personenverzeichnis nicht vorhanden ist. Der „symbolische Vater“ verbleibt aber derjenige, der in der persönlichen Suche des Ich nach seinen eigenen verschwommenen Identitätspartikeln die wichtigste Rolle spielt, weil er *es* an seine Stelle im Symbolischen verweist. Der Einbezug Jacques Lacans in die Thematik dieser Arbeit scheint ab nun an ausschlaggebend für die weitere von postfeministischen Ansätzen geprägte Analyse des Textes. Der für Lacan universell geltende Begriff des im „Namen des Vaters“ vorkommenden „Gesetzes“ stellt der Text Bachmanns eine explizite Anspielung auf das lacansche Theorem dar, das besagt, die symbolische Ordnung sei durch den „symbolischen Vater“ repräsentiert. Er soll vor allem als Metapher dessen verstanden werden, was die Kastration der Sprache aufzwingt und die idealen Anforderungen des „Gesetzes“ zur Kapitulation bringt. Zudem ist für die angegebene Formel auch charakteristisch, dass sie in der französischen Sprache am besten entfaltet werden kann, weil Lacan die in seiner Muttersprache nicht selten vorkommende Homophonie mit dem Ziel ins Spiel bringt, zusätzliche Dimensionen des Begriffes einzuräumen. *Nom-du-père* kann auch als *Non-du-père* akustisch wahrgenommen werden, wobei die symbolische Funktion des gestrichenen Subjekts, die in seiner Theorie der Sexuierung figuriert, erheblich betont wird. Das hier angesprochene „Gesetz“ bezieht sich vor allem auf das ödipale Szenario Freuds, das als verbietende Instanz im Sinne vom Inzesttabu aufzufassen ist. In Bezug auf solch eine Darlegung der vorgeschlagenen Problematik bemerkt Baumgartl, Lacans psychoanalytisches Erklärungsmodell sei Teil des paternalen Diskurses, „den Bachmanns Roman ‚zerschreiben‘ will.“⁷⁸

Wenn von dem in den Traumbildern tobenden „symbolischen Vater“ die Rede ist, bedeutet dies in Sonderheit die Gegebenheit, dass dieser als Repräsentant der Sprache als eines der wichtigsten und gefährlichsten Ansätze des Patriarchats ist. Die Sprache ist allerdings nicht die einzige Ebene, über die die Vaterfigur herrscht, sondern regiert sie eben die Komplexität der Religion und aller Mythen, der Wissenschaft sowie der Kultur.⁷⁹ Um mögliche Missverständnisse rechtzeitig zu beseitigen, muss vorweggenommen werden, die Sprache beziehe sich hier nicht auf die kommunikative Funktion an sich, sondern eher darauf,

⁷⁷ Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 100.

⁷⁸ Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 103.

⁷⁹ Ibid.

wie die Möglichkeit des Sprechens zu bestimmen wäre, ohne welche die Anerkennung des Subjekts durch andere Subjekte nicht in die Tat umgesetzt werden kann. Das von Lacan vertretene Postulat über den vor dem Sprechen selbst stattfindenden Akt der Sprache liegt der angeführten Behauptung zugrunde, „denn durch diesen Akt gibt es erst ein ‚wir‘, das jeder Frage eines ‚Ich‘ vorausgeht.“⁸⁰

Lacan setzt mit der Entwicklung seiner Meinung fort und verweist auf das Verschwinden des Signifikanten, „in dem erst das Symbol zur Dauer des Begriffs findet“⁸¹, als Voraussetzung für die Stabilisierung der Sprache als „Gesetzes“. Diese gerade entstandene Abwesenheit des Signifikanten sorgt auch dafür, dass sie selbst einen Namen erhält, wobei sich das Symbol als „Mord der Sache“ manifestiert⁸², woran auch Julia Kristeva mit ihrer Theorie des „Mordes am Körper“ anknüpft. Sie analysiert die Transformation des Körpers in ein Symbol als Opferritual, weil der Körper selbst aufgegeben werden muss. Die Folge einer solchen Opferung spiegelt sich in der Reduzierung des Subjekts auf ein Zeichen wider, das die Funktion des losgewordenen Treibkörpers übernimmt. Hier geht es nach Kristeva vor allem um „die Tötung der ‚Substanz‘, damit sie bedeuten kann.“⁸³

Das Ich gelangt nie ins Symbolische und all seine Opferungen erweisen sich als zwecklos. *Es* kann sich im Vakuumraum des „Vorsymbolischen“ überhaupt nicht bestimmen und seine Existenz beschränkt sich plötzlich auf kontinuierliches Sterben und Auferstehen mit der Absicht, endlich ins Symbolische eindringen und das Fegefeuer verlassen zu können. Die Vaterfigur, so bestialisch sie auch sein mag, stellt sich dabei als einziges Medium mit dem Universum des Symbolischen heraus. Folgt man der von Lacan elaborierten Definition des Symbolischen, wo es die Grundlage für die Erscheinung des bei ihm immer gespaltenen sowie von humanistischem Ego differierenden Subjekts darstellt, wird einem deutlich, dass die Traumsequenzen das Tor ins herbeigesehnte Symbolische sind. Koste es, was es wolle, fasst das Ich den Entschluss, seine imaginären Identifikationen zu verknüpfen, doch sein anderer Bestandteil, Malina, stellt sich diesem in Wege und verurteilt *es* zur Auflösung im „Vorsymbolischen“, wo das Subjekt als eine in zwei Teile aufgesplitterte Instanz vegetiert. Der eine Bestandteil dieser Instanz kommt als stotterndes „Protosubjekt des Unbewusstseins“

⁸⁰ Aylesworth, Gary E.: *Der Terror und das Versprechen: Žižek und Derrida vor dem Gesetz*, hrsg. von Vogt, Erik M.; Silvermann, Hugh, S. 57-73.

⁸¹ Lacan, Jacques: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: *Das Werk von Jacques Lacan. Schriften: 1*, hrsg. von Haas, Norbert, Quadriga Verlag, Wien, 1986., S. 116.

⁸² Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 104-105.

⁸³ Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übersetzt aus dem Französischen und mit einer Einleitung versehen von Reinhold Werner, Suhrkamp, 1999, S. 84.

(das Ich) vor, während das andere Element das „bewusste Ego“ (Malina) verkörpert, das sich völlig engagiert beim Sprechen sieht. Dieses disharmonische Bestehen zweier eine vollkommene Kontrolle anstrebender Gegenteile hat endlich zur Folge, dass eine Diskrepanz zwischen *dem* entsteht, *was* gesagt und *wie* es gesagt wird. Mit anderen Worten setzt sich die in der Wirklichkeit vorhandene Fragmentierung der imaginären unerreichbaren „Ganzheit“ wider. Lacan will damit unterstreichen, dass es kein omnipotentes panoptisches Ego gibt, sondern setzt er sich eher dafür, dass jedes Subjekt sich der eigenen unüberwindbaren Teilung bewusst werden muss.

Die „Ganzheit“ ist auch in *Malina* als etwas Ersehntes evoziert, das nicht zu verwirklichen ist, weil sie nichts anderes als Mythos pur ist. Malina sieht sich dem Ich völlig überlegen und er lockt *es*, in seine Falle einzustürzen, wobei er sich der systematischen Intensivierung der traumatischen Erlebnisse bedient. Im Text werden zwei Traumata evoziert, die direkt mit dem „Unsagbaren“ in Verbindung zu setzen sind: Der Inzest durch den Vater und das Bild des Vaters als verbrecherischen Nationalsozialisten. Das Redeverbot, mit dem Beides belegt ist, macht es den Opfern unmöglich, sich mit ihren Traumatisierungen auseinanderzusetzen. Der innere Konflikt ist als direktes Resultat dieser zerstörerischen Tendenz des Schweigens angesehen, weil der Über-Figur, der das Ich und Malina innewohnen, nichts anderes übrigbleibt als sich dem Konflikt in sich selbst zu widmen, was als direkter Auslöser unterschiedlicher Formen von Hysterie, Psychosen und suizidalen Gedanken gedeutet werden kann. Das erlebte Trauma setzt sich dabei als „latente Präsenz“ durch, die hartnäckiger und bedrängender werde, „je mehr das Ich sich bemüht, an den ‚Anfang‘ zurückzukehren.“⁸⁴ Die heranbrandenden Angstzustände, Erinnerungen und Albträume „sind Symbole einer anderen Geschichte, die unausgesprochen, aber nicht bewusstseinsfähig ist“⁸⁵, was der These über das Verbleiben des Ich im „Vorsymbolischen“ ein zusätzliches Gewicht verleiht. Der eingesetzte Prozess der Symbolisierung, der bereits im „Vorsymbolischen“ anfängt, kann erst im Symbolischen vollendet werden, was aber bei dem Ich nicht zustande kommt und was in keinem Fall realisiert werden könnte. Darum bleibt im Ich ein Rest, ein sich verwesender sprechender Leichnam, der Treibkörper des Mütterlichen, den das Ich nicht loswerden kann. Um sich endlich konstituieren zu können, muss ein solches „Protosubjekt“ das Mütterliche abstreifen, denn die Mutter repräsentiert die verlorene und

⁸⁴ Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 95.

⁸⁵ Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf keiner sich berufen“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, a.a.O., S. 96.

idealisierte Instanz des Präsymbolischen, die als phantasmagorisches Wrack auf dem Unbewussten schwimmt. Diese Dimension der Theorie Kristevas, die als solche als Ansatz des dekonstruktiven Postfeminismus verstanden werden könnte, weist auf eine vor allem ideologische Trennung vom Körper der Mutter hin, die unbedingt stattfinden soll, ansonsten wird das „Protosubjekt“ zu endgültiger Zerstörung und dem Verlust der eigenen imaginären Identität, die es erst im Symbolischen als Subjekt erhält, verurteilt. Die Transformation des Subjekts ist daher nie vollendet und es formiert sich ins Unendliche, weil sein konkretes Subjektwerden und endgültig formiertes Bestehen im strukturalistischen Sinne des Wortes nicht zu erreichen ist.

Die Abwesenheit des Ich und dadurch auch der Frau selbst im Symbolischen stellt sich daher als Grundlage der patriarchalen Ordnung, wobei das Ich nicht das einzige ist, das das Symbolische nicht erreicht. Die Szene, in deren Vordergrund der „Friedhof der ermordeten Töchter“⁸⁶ steht, auf dem die Namen auf den Grabsteinen nicht mehr zu lesen sind, verweist auf die zerstörerische Kraft der Wirkung aller Mythen, die all den auf dem erwähnten Friedhof ruhenden Opfern nicht zugelassen haben, das Bewusste zu erreichen, sondern hat die Vaterfigur den See, der für das Unbewusste steht, über die Ufer treten lassen. Die einzige Lösung, um in die Sprache eintauchen zu können, impliziert den Inzest durch den Vater, das unbedingte Sichunterwerfen dem Gesetz der Sprache.

Mit den in den Träumen entfaltenden Traumata versucht also das Ich sich durch Traumreflexionen mit Malina auseinanderzusetzen. Die Monologe, die in der Nacht stattfinden, übernehmen den Charakter einer anscheinend psychoanalytischen Heilung, die aber nach Christine Steinhoff von einer üblichen analytischen Séance abweichen. Das Traumdeutungsgespräch zwischen dem Ich und Malina folge den psychoanalytischen Prinzipien insoweit nicht, als es weder eine dialogisch organisierte Interpretation der Träume noch die „Überwindung innerer Widerstände“ einschließe. Malina erscheint dabei, so Steinhoff, eher als Inquisitor, dem die Rolle des „offensiv Fragenden“ zukomme und der das Monopol über all die von Ich benötigten Definitionen habe, während die Erzählerin in die Rolle der „defensiv Antwortenden“ verwiesen sei. Der Informationsvorsprung, den Malina besitze, ermögliche ihm, dass er ihn strategisch einsetze, um das Gespräch mit dem Ich in die erwünschte Richtung zu leiten.⁸⁷

⁸⁶ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 235.

⁸⁷ Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008., S. 127.

Malina kennt daher keine Barmherzigkeit dem Ich gegenüber, auch wenn dieses seinen konstitutiven weiblichen Teil repräsentiert. Malinas Aufgabe besteht in erster Linie darin, die Mythen am Leben zu erhalten. Der angeborenen männlichen Aggressivität, deren er sich in den Gesprächen intensiv bedient, kann er nicht entkommen und unterzieht dadurch das Ich einer unangenehmen sowie verhörartigen Situation, „wenn Malina einen scharfen Befragungsmodus anschlägt, um die Erzählerin zu Bekenntnissen zu nötigen [...]“⁸⁸ Der Leser beobachtet, wie sich das Ich einem unerbittlichen Patriarchatskomplizen unterwerfen muss, was besonders im Gespräch über die vermeintliche Identität des Vaters sichtbar wird:

Malina: Bleib ganz ruhig. Es ist nichts. Aber sag mir endlich: Wer ist dein Vater?
Ich: (und ich weine bitterlich) Bin ich wirklich hier. Bist du wirklich da!
Malina: Herrgott, warum sagst du immer ‚mein Vater‘?
Ich: Gut, dass du mich erinnerst. Lass mich aber lang nachdenken. Deck mich zu.
Wer könnte mein Vater sein? Weißt du, zum Beispiel, wer dein Vater ist?
[...]
Malina: Willst du ausweichen, willst du schlau sein?
[...]
Malina: Wer ist dein Vater?
Ich: Ich weiß es nicht, ich weiß nicht, wirklich nicht. Du bist der Klügere, du weißt doch immer alles, du machst mich doch ganz krank mit deinem Alleswissen.
[...]
Malina: Wer is es?
Ich: Ich werde nie reden. Ich könnte doch nicht, denn ich weiß es nicht.
Malina: Du weißt es. Schwöre, dass du es nicht weißt.
[...]
Malina: (im Gehen) Du wirst es mir sagen, verlass dich darauf.⁸⁹

Des Weiteren ist an dem gerade zitierten Gespräch noch die Tatsache zu erkennen, dass das Ich einen gewissen Widerstand leistet, der vor allem aus Gegenfragen besteht, aber keine Ziele erreicht und von Malina unwiederbringlich gebrochen wird. Die „These der ubiquitären Gewalt“⁹⁰ und deren Allgegenwärtigkeit auf allen gesellschaftlichen Ebenen ist ein klares Zeichen der Überlegung Malinas in der Beziehung. Außerdem wird jede Analyse oder Überlegung des Ich als unwichtiges Geplapper klassifiziert und durch Malina irrelevant zurückgewiesen.

Schließlich muss auch auf ein weiteres Abweichungszeichen aufmerksam gemacht werden, das die Frage der Sexualität aufwirft, die als solche eine besondere Stellung im Rahmen der Psychoanalyse besitzt und selbst als Mythos, der auf der Grundlage der Sprache aufbaut, definiert wird. Der Entzug der Einsichtsmöglichkeit in jedwede Privatsphäre und die an Sterilität grenzende Zurückhaltungsstellung des Ich schließt einen erfolgreichen

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Bachmann, Ingeborg: *Malina*, a.a.O., S. 241-242.

⁹⁰ Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, a.a.O., S. 126.

psychoanalytischen Einsatz aus, denn dieser fordert eine komplette Offenheit des Patienten. Über die Frage der Sexualität diskutiert das Ich nicht, weil die Sexualität durch bewusste Tabuierung aufgewertet wird.⁹¹ Als einer der Stabilitätsgaranten der patriarchalischen Ordnung stellt die Sexualität ein breites sowie heikles Problem für das Ich dar, das keine Kräfte aufzubringen vermag, um sich damit auseinanderzusetzen. Die Sexualitätsbefragung nämlich verbleibt ein Bereich der männlichen Gesellschaftsordnung; als solche kann sie der Kontrolle der Männer nicht entzogen werden, weil sie auch durch sie bestimmt und in die Richtung entwickelt wird, die eine kontinuierliche Unterdrückung der Frau sichert.

4. Dekonstruktive Prosa im Literaturunterricht

Die Literatur spielt in gesamtem Fremdsprachenunterricht eine äußerst wichtige Rolle, denn dadurch bekommen Schüler Anregung für die eigene Sprache, die in literarischen Texten aus dem Alltag gehoben wird. Außerdem erfährt der Leser über den Text, was Sprache sein und tun kann. Die moderne Literatur und insbesondere die dekonstruktive Prosa bzw. der

⁹¹ Steinhoff, Christine, Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008., S. 130.

moderne Roman, der sich in diesem Kapitel unter der Lupe befindet, „will den Leser nicht mehr erbauen und damit in Selbstgefälligkeit wiegen, er will ihn aufrütteln und zur Selbstbesinnung rufen.“⁹² Die Legitimität des literarischen Kanons wird dabei selber in Frage gestellt und es werden immer neue, aktuelle Werke darin implementiert.

Ein gewisses Problem taucht jedoch auf, wenn es um Werke geht, die eine allzu große Herausforderung für die Schüler darstellen, so dass sie mit solchen Texten alleine nichts anfangen können. Die Texte Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks, die von postmodernen Tendenzen stark geprägt bleiben, sollen ausschließlich anhand eines pragmatisch durchdachten didaktischen Verfahrens in den Fremdsprachenunterricht eingesetzt werden, weil die Schüler auch diese Seite der Literatur, die von traditionellen literarischen Gattungsbestimmungen deutlich abweicht, kennenlernen müssen. Die didaktische Erarbeitung von Werken wie *Malina* erweist sich nicht nur als Herausforderung für die Schüler, sondern muss sich auch der Lehrer selber klare Ziele setzen und diese erfolgreich realisieren, um bei den Schülern das Interesse für solch eine Art hermetischer Werke zu wecken.

Auch wenn alle in dieser Arbeit in Bezug genommenen Werke schwierig anzusprechen sind, bieten sie eine breite Palette von aktuellen gesellschaftlichen Fragen, die nicht zu ignorieren und die unbedingt im Unterricht zu behandeln sind. Der Einsatz persönlicher Erfahrungen und Reflexionen der Schüler wird dabei mittelbar verlangt und das dadurch hervorgerufene Resultat unterschiedlicher emotioneller Reaktionen verspricht Erfolg, vorausgesetzt, dass der Lehrer genug Zeit in Anspruch nimmt, um die moderne Prosa mit den Schülern in einem gemäßigten Tempo aber eingehend zu behandeln.

Behandlungs- sowie Rezeptionsprobleme, denen sowohl die Schüler als auch die Lehrer begegnen, stellen das bedeutendste Hindernis im Umgang mit dekonstruktiver Prosa. Die Schüler sind daher unbedingt darauf hinzuweisen, dass ein gewisser Abstand gegenüber dem Text erforderlich ist, um sich mit ihm auf verschiedenen Interpretationsebenen auseinandersetzen zu können. Genauer gesagt, ist eine ins Tiefe hinreichende Veränderung des Verstehensprozesses an sich zu erwarten, denn „wer nur das versteht, was sich erklären lässt, erfasst wesentliche Passagen eines Textes nicht mehr“⁹³, was deutlich auf den Schluss verweist, das Nicht-Verstehen der Literatur fungiere als zweiter Bestandteil des Literaturverstehens. Mit anderen Worten kommt der unwiederbringliche Bruch mit der

⁹² Bräutigam, Kurt: *Romanbetrachtung. Zu ihrer Didaktik und Methodik*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1977., S. 3.

⁹³ König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Kronach, 2003., S. 1.

traditionellen Ästhetik zustande und das Verstehen an sich wird ins Verstehen des Fremden transformiert. Dieses Fremde, das im Unterrichtsprozess, in dem die dekonstruktive Prosa behandelt wird, vorkommt, müssen die Schüler endlich als etwas Vertrautes und Bekanntes wahrnehmen und schließlich erkennen, dass die immer wieder auftauchenden Aporien ihren Theorie- sowie Literaturhorizont erweitern und Raum für einen erfolgreichen „Durchgang durch das Fremde“⁹⁴ schaffen. Der Anspruch auf Totalität und die selbstverständliche Gegebenheit einer gewissen Abgeschlossenheit werden in der dekonstruktiven Prosa als einer Gattung, die Destabilität und Diskontinuität bevorzugt, in der Handlung und Subjekt aufgelöst werden und Polyfonie und Unabschließbarkeit zentrale Positionen einnehmen, ins Schwanken gebracht, und die Schüler eignen sich das Fremde im schulischen Kontext an.

Die Frage, die dabei als logische Folge der oben angeführten These auftaucht, bezieht sich auf die Art und Weise, wie sich sowohl das Fremde als auch das Verstehen aneignen lassen. Es handelt sich um einen komplexen Prozess der Textanalyse, bei der keine vorgeschriebene Methode eingesetzt werden kann. Das Unterrichtsverfahren sollte sich dann vor allem nach der Kompetenz der Schüler richten, nach ihrem Vorwissen und ihrer Bereitschaft, sich dem unbekanntem Stoff mit Sorgfalt widmen zu wollen. Ein gewisses Interesse in der Gruppe muss dabei vorhanden sein, denn ansonsten wäre es naiv und zumutbar auf solch einen herausfordernden Text blindlings zu rekurrieren. Um die dekonstruktive Prosa bachmannscher sowie jelinekscher Art verstehen zu können, müssen die Schüler über grundlegendes philosophisches Wissen und Denken verfügen, weil der Begriff der Dekonstruktion in gesamtem Unterrichtsverfahren nicht einfach ignoriert werden kann. Wenn von Dekonstruktion die Rede ist, muss auch die Tatsache zur Sprache gebracht werden, dass es sich dabei nicht um eine allgemeine literarisch-philosophische Methode handelt, sondern dass sie durch ihr jeweiligen Kontexten anpassendes Denken beweglich ist und darum ein klarer Antipode und die Alternative zu einem totalisierenden Textzugriff darstellt. Der behandelte Text soll dabei vor allem phänomenologisch und nicht historisch betrachtet sowie analysiert werden, weil das Erscheinungsdatum für diese Art Prosa keine wichtige Referenz ist, sondern ist eher der Punkt wichtiger, „wie weit die Dekonstruktion der Handlung und des Subjekts fortgeschritten ist.“⁹⁵ Die Entwicklung des dekonstruktiven Denkens in den ausgewählten Werken darf nicht die Texte als Randerscheinungen betrachten lassen. Sie sind viel mehr als Zeugen einer sich verändernden Wirklichkeit zu verstehen, die nach zwei

⁹⁴ Jauß, Hans Robert: *Wege des Verstehens*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, S. 23.

⁹⁵ König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, a.a.O., S. 2.

großen Weltkriegen einer ständigen Befragung unterstellt wird. Außer dem philosophischen Kontext müssen also den Schülern auch die historischen Bedingungen beigebracht werden, die als eine der wichtigsten Quellen solcher literarisch-philosophischen Bewegungen fungieren.

Die Auswahl der dekonstruktiven Prosa für den Unterrichtsprozess impliziert daher vor allem die Auseinandersetzung mit der Literatur und nicht das Verfahren an sich. Die Destabilität tritt als Hauptparameter der modernen Prosa hervor, was nicht nur die Semantik des Textes selbst betrifft, sondern auch das Sprechen über den Text an sich. Den Schülern ist die Tatsache unzweideutig darzustellen, dass „Mannigfaltigkeit und Unabschließbarkeit“ die zwei Grundzüge der dekonstruktiven Prosa sind. Bei den Schülern kann eine solche Einstellung eher positive als negative Reaktionen auslösen, denn die gerade angeführten Eigenschaften des Textes die Kreativität im Denken und Schaffen antreiben. Die Wichtigkeit der schriftlichen Aufgaben spiegelt sich dabei darin wider, dass sie die Entfaltung der eigenen Erfahrungsrelevanz und eine minutiöse Auseinandersetzung mit dem Gelesenen anspornen. Auch wenn der Kreativität der Schüler nichts im Wege stehen darf, ist das produktive Verfahren eher als Beschäftigung mit dem Fremden zu gestalten und zu beobachten als Unterhaltung und Sprachübung.

Einmal mit den elementaren Ansätzen des dekonstruktiven Denkens vertraut gemacht, kann bei den Schülern ein gewisses kritisches Denken in die Wege geleitet werden, dessen sie sich sowohl in der Literatur als auch in anderen Lebensbereichen bedienen könnten, denn die Dekonstruktion gilt eher als eine „Strategie, wie mit Denksystemen in der Philosophie umgegangen werden kann.“⁹⁶ Außerdem wird den Schülern eine andersartige Literatur dargeboten, die einen klaren Abstand von der Tradition nimmt und den Leser einlädt, an der aufgeworfenen Diskussion teilzunehmen und seine Stellungen, Meinungen und Weltanschauung in Frage zu stellen.

Auf der anderen Seite ist von den Schülern auch eine negative Einstellung einem solchen zu behandelnden Stoff gegenüber zu erwarten, weil dieser für sie eine zu große Herausforderung darstellen könnte. Die Tatsache, dass nicht alle Schüler in der Lage sind, den Text zu erfassen, darf nicht außer Acht gelassen werden. Es ist jedoch die Aufgabe des Lehrers, den Unterricht so zu gestalten, dass der Umgang mit der dekonstruktiven Hermeneutik reibungslos durchgeführt wird. Ein solches Resultat wäre folgenderweise zu

⁹⁶ König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, a.a.O., S. 14.

realisieren: Der Zugang zum Text als etwas Ganzem und Stabilem ist unzulänglich, weil die Dekonstruktion der Handlung und des Subjekts dadurch nicht erkannt werden können. Dies bedeutet, dass sowohl der Didaktiker als auch der Rezipient sich unbedingt eine neue Denkweise zu Eigen machen müssen, um die Offenheit, Widersprüche und Polysemien, die im Text fungieren, feststellen zu können. Da der Verstehensprozess, der dabei in Gang gesetzt wird, „nicht nur ein De-, sondern auch ein Rekonstruieren des Textes beinhaltet, ist ein Zusammenwirken von produktiven und analytischen Verfahren unumgänglich.“⁹⁷ Das Wichtigste daran ist, dass die Schüler durch dieses Zusammenwirken „die Beliebigkeit der Deutungen“⁹⁸ in voller Pracht zu sehen bekommen und die strukturalistische Denkweise in Frage zu stellen anfangen.

Schließlich kann auf die Tatsache hingewiesen werden, dass die Hermeneutik dekonstruktiver Prosa im Fremdsprachenunterricht nicht nur möglich, sondern auch erwünscht ist. Dies liegt allerdings nicht daran, dass die Schüler eine gewisse feindselige Stellung der klassischen Literatur gegenüber einnehmen sollen, sondern dass sich die Bedeutung der dekonstruktiven Prosa darin versteckt, dass sie individuumsbezogen sowie aus mehreren Analyseperspektiven ansprechbar bleibt. Um meine These an die Werke Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks anzuknüpfen, erlaube ich mir anzunehmen, dass die in ihren Werken problematisierten Thematiken die Realität vieler Schüler ausmachen – die Suche nach der eigenen Identität, nach Liebe und höheren Idealen, die Infragestellung der herrschenden Ordnung usw. Obgleich die Behandlung der dekonstruktiven Prosa ein spezifisches didaktisches Verfahren, das Aktivieren des Vorwissens sowie des Interaktionsvermögens mit anderen Lernbereichen und Stoffen, die sich die Schüler bereits angeeignet haben, spielt sie eine wichtige Rolle in der gesamten Bildung der Schüler. Sie werden dadurch aus der Einstellung herausgerissen, die Literatur sei etwas Vorhersehbares und Ödes, ja sogar Obsoletes, das ausschließlich das Unverständliche produziert, weil sie nicht aktualitätsbezogen ist.

⁹⁷ König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, a.a.O., S. 220-221.

⁹⁸ König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, a.a.O., S. 221.

5. Schlusswort

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde versucht, auf die Analyse des Verfahrens der Mythendekonstruktion in ausgewählten Texten Ingeborg Bachmanns und Elfriede Jelineks einzugehen und bestimmte Erkenntnisse zur Auseinandersetzung mit der Struktur der zerlegten Mythen zu gewinnen. Dabei ist deutlich geworden, dass die Mythen zwar einer

minutiös durchgeführten Zerlegung unterzogen werden können, dies jedoch nicht ihre erneute Auferstehung verhindert. Mit anderen Worten gesagt, generieren die Mythen sich selber.

Ursachen dafür können u.a. in der Ablehnung des Subjekts selber liegen, das seine „Kastration“ nicht aufgeben will. Die Frau, die in allen im Fokus der Arbeit stehenden Mythen als Objekt angesehen wird und darin figuriert, erweist sich als mangelndes Wesen, während die Gründe der identitätsbezogenen Totalität des Mannes eher in der Tatsache zu finden sind, dass er zu integriertem Element der phallischen Bedeutung geworden ist. In der Theorie der Sexuierung Lacans kommt zu wiederholten Malen vor, dass das Weibliche mittels des Phallischen nicht bestimmt ist und gerade aus diesem Grund Frauen wahre Subjekte darstellen, im Unterschied zu Männern, deren Identität festgeschrieben wird.

Die aus den dargelegten Behauptungen entnommenen Schlussfolgerungen lassen die Bemerkung Simone de Beauvoirs über den Körper ins Spiel bringen. „Der Körper ist eine Situation“ schreibt die existenzialistische Philosophin, die damit vor allem darauf hinweist, der Körper sei ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren, die sich in den Körper einschreiben und ihn nach ganz bestimmten gesellschaftlichen Mustern gestalten. Der Begriff der unaufhörlichen Mobilität wohnt dem Konzept der Situation inne, weil jede Situation eine gewisse Entwicklung repräsentiert, die das Werden an sich bedeutet. Dies führt zur These, die bachmannschen und jelinekschen Subjekte seien nichts anderes als durch mannigfaltige gesellschaftliche Gegebenheiten formierte „situationelle Subjekte“, die nur in einem bestimmten Kontext funktionieren können und dadurch ihre eigene Freiheit unwiederbringlich verlieren und ihre eigene Auflösung verursachen. Sie wollen etwas sein, was sie nicht sein können, weil die Macht der Mythen zu gewaltig ist, als dass ihnen zugelassen werden könnte, sich in einer vor allem männlichen Welt bestimmen zu dürfen.

Schließlich wurde in Kapitel vier auf die postmoderne Hermeneutik eingegangen. Die distanzierte Behandlung der „großen Geschichten“ (Jean-François Lyotard) im Literaturunterricht und die Lenkung der Aufmerksamkeit der Schüler auf eine andersartige Literatur im Unterschied zu derjenigen, die ihnen üblicherweise dargeboten wird, stellt sich als ein wichtiges Element ihrer gesamten Bildung heraus. Sie bekommen Einsicht in die Grundzüge des dekonstruktiven Denkens im Rahmen der postmodernen Literatur und eignen sich eine neue Methode des Umgangs mit hermetischen Texten an. Die dekonstruktive Prosa stellt sich dabei um so wichtiger heraus, weil sie Themenbereiche auf eine antimimetische sowie antimetaphysische Weise behandelt, welche die Grundproblematik des modernen

Menschen darstellen – die Identität, der Umgang mit der Geschichte und ihre Infragestellung und das Konzept der Welt als „herausgeforderte Gemeinschaft“ (Jean-Luc Nancy).

Abschließend ist festzuhalten, dass die vorliegende Arbeit ihre Zielsetzungen erfüllt, indem sie sich mit dem Dekonstruktionsverfahren als Aspekt des dekonstruktiven Postfeminismus auf die Art und Weise auseinandersetzt, dass das Prinzip der Mythendemontage erläutert wird, wobei am Ende nachgewiesen wird, dass sich die in Betracht gezogenen Mythen nicht zerstören lassen.

Literaturverzeichnis

Aylesworth, Gary E.: *Der Terror und das Versprechen: Žižek und Derrida vor dem Gesetz*, hrsg. von Vogt, Erik M.; Silvermann, Hugh.

Babka, Anna; Bidwell-Steiner, Marlene: *Begriffe in Bewegung. Gender, Lesbian Phallus und Phantasy Echoes*, In: Bidwell-Steiner, Marlen / Babka, Anna (Hg.): *Obskure Differenzen: Psychoanalyse und Gender Studies*, Gießen, 2013, S. 239-269.

Babka, Anna; Clar, Peter: *Elfriede Jelinek: Feminism, Politics and a Gender and Queer. Theoretical Perspectivation of Krankheit oder Moderne Frauen* & Ulrike Maria Stuart, In: *Journal of Research in Gender Studies*, Vol. 2 (1), 2012, S. 66-86.

Babka, Anna; Clar, Peter: *Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk*, In: Liu Wei / Julian Müller (Hg.): *Frauen. Schreiben. Österreichische Literatur in China*, Wien, 2014, S. 51-77.

Babka, Anna: *Einleitung*. In: Trinh T, Minh-ha, *Postkolonialität und Feminismus Schreiben. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Anna Babka. Übersetzt von Kathrina Menke. Unter Mitarbeit von Matthias Schmidt*, Turia & Kant, Wien/Berlin, 2010, S. 9-24.

Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013.

Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. von Koschel, Christine; von Wiedenbaum, Inge, Piper Verlag, München/Zürich, 1983.

Bancaud, Florence: *Elfriede Jelinek*, Belin, Paris, 2010.

Barthes, Roland: *Mythologies*, suivi de „*Le Mythe, aujourd'hui*“, in: Roland Barthes, *Œuvres complètes I. Livres, Textes, Entretiens (1942-1961)*, Seuil, Paris, 2002.

Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*, Metzler Verlag, 1997.

Becker, Sabina; Hummel, Christine; Sander, Gabriele: *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Reclam, Stuttgart, 2006.

Baumgartl, Annette, „*Auf das Opfer darf keiner sich berufen*“. *Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Tectum Verlag, Marburg, 2008.

Boihmane, Sandra: *Malina – Versteck der Sprache. Die Chiffre 'Malina' in Ingeborg Bachmanns Werk und in Zeugnissen von ZeitzeugInnen*. Neofelis Verlag, Berlin, 2014.

Bossinade, Johanna: *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*, Böhlau, Köln und Wien, 1990.

Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*, Rombach, Freiburg i. Br., 2004.

Bräutigam, Kurt: *Romanbetrachtung. Zu ihrer Didaktik und Methodik*, Quelle & Mayer, Heidelberg, 1997.

Brooks, Ann: *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London/New York, Routledge, 1997.

Brunner, Maria E.: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Ars Una, Neuried, 1997.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin-Verlag, Berlin, 1995.

Caruzzi, Renata: *Il potere delle parole. Note su Elias Canetti e Elfriede Jelinek*, in: hrsg. von Svandrlik, Rita: *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, Firenze University Press, Florenz, 2008, S. 81-105.

Claes, Oliver: *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1994.

Denfeld, Rene: *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*, London/New York, Simon and Schuster, 1995.

Derrida, Jacques: *Das Gesetz der Gattung*, in: Derrida, Jacques: *Gestade, Passagen*, Wien, 1994, S. 245-283.

Doll, Annette: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, M&P, Darmstadt, 1994.

Eckhardt, Juliane (Hrsg.): *Zeitgenössische Literatur im Deutschunterricht*, Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1981.

Fischer, Michael: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“*, Werner J. Röhrig Verlag, 1991.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919), in: Studienausgabe band IV (Psychologische Schriften), Frankfurt am Main, 1970, S. 241-274.

Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1992.

Gürtler, Christa: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*, Stuttgart, 1983.

Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Athenaeum, Bodenheim, 1989.

Jelinek, Elfriede: *Der Krieg mit anderen mitteln. Über Ingeborg Bachmann*, in: Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Suhrkamp, 2013, S. 465-479.

Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1980.

Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Schwifting, 1980.

Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2007.

Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2004.

Jelinek, Elfriede: *Ich bitte um Gnade*, Interview mit Alice Schwarzer, in: Emma, 1989, H.7, S. 50-55.

Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen. In memoriam Otto Breicha*, in: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fbreicha.htm> (Stand 7. April 2016).

Kaiser, Joachim: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, Piper, München, 1963.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übersetzt aus dem Französischen und mit einer Einleitung versehen von Reinhold Werner, Suhrkamp, 1999.

König, Nicola: *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Kronach, 2003.

Lacan, Jacques: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: *Das Werk von Jacques Lacan. Schriften: 1*, hrsg. von Haas, Norbert, Quadriga Verlag, Wien, 1986.

Lachmann, Renate: „Doppelgängerei“, in: *Poetik und Hermeneutik. Individualität*, hrsg. von Frank, Manfred; Haverkamp, Anselm, München, 1988, S. 421-439.

Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*, WBG, Darmstadt 2006.

Lecerf, Christine: *L'Entretien*, Seuil, Paris, 2007.

Lorey, Isabell: *Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault*, in: *Feministische Studien*, 11, Jg., Heft 2, 1993, S. 10-23.

Mitchell, Juliet; Rose, Jacqueline: *Jacques Lacan and the École Freudienne: Feminine Sexuality*, Macmillan, London/Basingstoke, 1982.

Pommé, Michèle: *Affinités spirituelles et dissemblances. Elfriede Jelinek & Ingeborg Bachmann*, in: http://arte.tv./fr/art-musique/Elfriede_20Jelinek/70668.html (Stand 21. März 2016).

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, UTB Stuttgart, 2008.

Steinhoff, Christine: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

Summerfield Ellen: *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1976.

Trifonas, Peter Pericles: *Barthes i Carstvo znakova*, Naklada Jesenski i Turk, übersetzt aus dem Englischen von Dinko Telećan, Zagreb, 2000.

Vis, Veronika: *Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998.

White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, übersetzt aus dem Englischen von Peter Kohlhaas, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2015.

Wright, Elizabeth: *Lacan i postfeminizam*, Naklada Jesenski i Turk, übersetzt aus dem Englischen von Ljerka Putišek, Zagreb, 2000.