



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

GERMÁN FILOLÓGIAI INTÉZET

NÉMET NYELVŰ IRODALMAK DOKTORI ISKOLA

**Nagy Hajnalka**

***Egy másik szó és egy másik ország.***

*Szó, világ és nyelv kapcsolata Ingeborg Bachmann művében*

***Ein anderes Wort und ein anderes Land.***

*Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk*

**A doktori (PhD) értekezés tézisei**

A Német nyelvű irodalmak Doktori Iskola vezetője:

**Prof. Dr. Bernáth Árpád**

## SZEGED

2009

### 1. Bevezetés

Bachmann első Frankfurteri Előadásában (*Fragen und Scheinfragen - 'Kérdések és látszatkérdések'*) a költői létforma legégetőbb problémáját a én– dolog (világ) – nyelv közti „bizalmi viszony” (W4, 188.o.)<sup>[1]</sup> megingásában látja, és az írás problematikáját mindenekelőtt a „nyelvvél való konfliktusban” ragadja meg. Hogyan artikulálható egy „másik, nagyobb, igazi” valóság, melyben még a „Semmi is bennefoglaltatik” (W4, 19.o. – saját ford., N.H.), hogyan találhatók „igaz mondatok”<sup>[2]</sup>, ha a szó nem a dolgot fedi le, hanem „csak szót von maga után”<sup>[3]</sup>?

Mauthner, Hofmannsthal és Wittgenstein nyelvi szkepsise mentén haladva Bachmann a világ nyelv általi leképezhetőségének, el-, illetve kimondhatóságának problémájára kérdez rá, összekapcsolva azt a társadalom „tolvajnyelvén” megszólaló én nyelvi deficitjeivel. A „tohonya”, „érzéketlen” és „jólnevelt” szó helyére, amely „tárgy és szó, érzés és szó, tett és szó” között csak „olcsó összhangot”<sup>[4]</sup> generál, a megmentő, tiszta, igaz szót teszi, mely ember és nyelv között „új jogviszonyt” tud létrehozni. Így fordul az író egy olyan nyelvi elképzelés felé, mely a szó teremtő hatalmában hisz. „Kezdetben vala az ige”. S ahogyan Isten ígéje, úgy a mágikus-költői nyelv ereje is képes arra, hogy a darabjaira hullott világot (és valóságot) ebben a poétikai térben újjáépítse.

A doktori értekezés a bachmanni műegész az én-világ-nyelv felbomlott hármasegységének horizontjában kívánja vizsgálni, miközben az „új nyelv” fogalmának tisztázására is vállalkozik. Célkitűzésem kettős: elsőként szeretném bemutatni azokat a motívumállandókat, amelyeknek köszönhetően a figuráknak lehetőségük nyílik elhagyni a megkövesült szimbolikus rendet. Másodsorban annak az új poétikának az elemeit és jellemzőit szeretném felvázolni, amely a szimbolikus jelentésadást túllépve teremt utópikus irányultságú költői nyelvet.

#### 1.1. A Bachmanni műegész alapvető kérdésfelvetése

Ott, ahol a *Malina* (Malina) Én-figurája az írást és a nyelvi jeleket „megrögzült, kifejezéssé merevedett örület”<sup>[5]</sup>-nek nevezi, a *Das Buch Franza* ('Franza könyve') női éneje a „fehérek” „jelentésörületéről” beszél: egy magatartásformáról, mely mindent név és „címke” szerint katalogizál, osztályoz, tulajdonba vesz, „kolonizál”.

A jelentésadás kérdése, mely a szimbolikus rend nyelvén való megszólalás lehetetlenségét közvetetten szólítja meg, paradigmaticusan vonul végig Bachmann életművének egészén: Hogyan mondható el a világ, hogyan artikulálható az egyén léttapasztalata az adott nyelvi rendben, hogyan kerülhető el a megnevezés és jelentésadás bináris, jelölőre és jelöltre osztott zárt rendszere? Ezt az alapvető paradoxont ábrázolja már-már modellszerűen a kései *Szavak, ti* (Ihr Worte) egyetlen tómondata is – „jelölve ne, / így jelöletlenül se”<sup>[6]</sup> –, mely az „új nyelv” lehetőségét ebben a „jelöletlen jelöltségben”, tehát a jel saussure-i dichotómiájának feloldásában látja megvalósíthatónak.

Bachmann ragaszkodása egy irodalmi koncepcióhoz, mely a műveket nem kívánja egyetlen jelentésre redukálni, kezdetektől fogva meghatározó poétikaprogramjában. Az említett *Frankfurti Előadások*-ban Bachmann olyan irodalomfogalmat vezet be, mely az irodalmat „egy ismeretlen határokkal rendelkező előre nyitott birodalomként” definiálja (W4, 258.o. – saját ford., N.H.). Fellép az irodalmi kritika „intézményesített” osztályzási és besorolási mániája ellen, Musil szellemében pedig „minden forma feloldásáról” beszél és egy olyan irodalomról, mely egy „új morál” és egy „új hit” (W4, 25.o. – saját ford., N.H.) segítségével igyekszik felrázni álmukból az embereket.

Hogy Bachmann a különböző „izmusok”, stílusirányok helyett költői hitvallásának igazságát az „intés”, a „buzdítás”, valamint a „Rossz szemmel tartásának” performatív gesztusaiban és mindenekelőtt a mondanivaló morális-etikai megalapozottságában látja elfogadhatónak és szavatolhatónak, részben Adorno „jelmondatának” (amely az 1945 utáni versírást „barbárnak” tartja) poétikai továbbgondolásával magyarázható, részben pedig a háború által korrumpálódott, „rossz nyelv” szétírásának szükségességével. Bachmann elfordulása az esztéticizmustól egyúttal egy újfajta irodalom létjogosultságának felismerését jelenti, amely kevésbé esztétikai, mint inkább morális követelményeknek igyekszik megfelelni és amely a költői nyelvet olyan nyelvként definiálja, mely „a megismeréstől pengeéles” és „a vágytól keserű” (W4, 197.o. – saját ford., N.H.).

A fennálló nyelvi és társadalmi rend megkérdőjelezése poetológiai síkon tehát a jelentésadás – értelemtulajdonítás elutasításával párosul. Míg Bachmann első elbeszélései a világ állandó körforgásából való kiszakadás lehetőségeit járják körbe, addig a kései versek a nyelv és a költői nyelv potenciáját vonják radikálisan kétségbe.

## 1.2. A dolgozat felépítése, módszere

A fenti gondolatok jól körvonalazzák a bachmanni poétika alapvető kérdésfeltevését, mely értekezésem fő irányát is meghatározza. Az értekezés a fennálló szimbolikus nyelvi és társadalmi rendből való szabadulás lehetőségét és a bachmanni poétika rombolás és teremtés közti antipodikus mozgását kívánja három motívusú kiszögellésben (név, test, tér) felfedni, anélkül hogy a feminista és dekonstruktivista elméletek valamelyikének elkötelezné magát. Utóbbiak bár sikerrel mutatják be az uralkodó diszkurzív rend meggingatásának és eltörlésének bachmanni lehetőségeit és a „női” írás megjelenési formáit, ugyanakkor elmulasztják megkérdőjelezni egy olyan értelmezés legitimitását, mely szükségszerűen a nyugati gondolkodásmód bináris meghatározottságán nyugszik. Míg Bachmann maga a szimbolikus-logocentrikus társadalom megkövesedett kategóriáit a nyelv „jelöletlen jelöltségében”, a szubjektum-objektum, jelölő-jelölt határainak eltörlésében látja feloldhatónak, addig a művek valós és színre vitt dichotómikussága az értelmezések alapját és kiindulópontját képezik.

Így például a Sigrid Weigel által bevezetett három fogalompillér – rend (Ordnung), nem (Geschlecht) és nyelv (Sprache) –, mely a szövegstruktúrát alapvetően meghatározza<sup>[7]</sup>, szintén kétpólusú rendszert generál. Ennek fényében Bachmann világában két rend teremt ellentéző dialógust: az egyik az apák hermetikusan zárt, bináris oppozícióktól és definícióktól hemzsegő világa, amelyben az egy Isten törvénye uralkodik, s amely csak a frázisokkal teli, romlott „tolvajnyelven” képes megszólalni. A másik a mindenkori „fiú” hiányokkal és hiátusokkal szabdalta efemer világa, amely a musili „lehetőségérzék” és a wittgensteini „határátlépés” foglamaira támaszkodva nyit az utópiák felé. Ezek az oppozicionálisan rögzített kategóriák bár tényleges (szöveg)rendező elvként szolgálnak, sematizmusukat a bachmanni írásmód érvényteleníteni és relativizálni tudja.

Felmerül a kérdés, hogy létezik és lehetséges-e a Bachmanni művek olyan kritikai értelmezése, amely hasonlóan Bachmann célkitűzéséhez, ki tudja ikatolni azokat a bináris ellentéteket, amelyek nemcsak a szöveg, hanem az értelmezés rendező elveként hivatottak funkcionálni. Értekezésemben így nem csak a művek, hanem az értelmezés ambivalenciájára is rákérdezek. A dolgozat elsősorban a költői megszólalás lehetőségeit veszi számba, tehát a szövegek kérdésfeltevését poetológiai síkon kívánja értelmezni, így a feminista-dekonstruktivista és a „szövegimmanens” olvasatok között egy olyan harmadik értelmezési utat választ, mely nem a maskulin és feminin princípiumok ellentétét

és az erre az ellentétre épülő dichotómiastuktúrát veszi alapul, hanem az írás egyéb „rendező elveit” (a beszélő én, a nyelv és a világ ill. tér), melyek éppen az én-világ-nyelv egymáshoz való viszonyát hivatottak részletesen kibontani.

Minden „rendező elvhez” egy motívum kapcsolódik (a beszélő énhez a test, ill. a tükör motívuma, a nyelvhez a név, a térhez pedig a „halottasház” ill. a határ motívumai), melyek mentén úgy válik lehetővé az egyén szabadulási kísérleteinek felvázolása, hogy közben a szimbolikus nyelvi rend megrendülése is igazolható lesz. A motívumok egy része (pl. a név és a tükör) bár éppen szilárd jelölőfunkciójuk által a jelrendszer biztos alapköveiként pozicionálhatók, túlmutatnak önmaguk sematizmusán és binaritásán, hiszen éppen „szilárd jelentéshordozókként” kérdőjeleződnek meg. Más motívumok (temető, piramis, krematórium és határ) Foucault-i értelemben „heterotópiákként” értelmezhetők, mert ezek bár a társadalom szerekezetében valós helyeket jelölnek, más szociális terekhez viszonyítva azonban éppen „ellenpontként” tételezhetők, mert az adott kultúra valós tereit egyszerre képezik le és törlik meg. [8] Bachmannál a terek nemcsak megingatják az „Ausztriaház” (Haus Österreich) utopikus mítoszát, hanem egy olyan írói szándékot képviselnek, amely a háború utáni írás lehetőségeire is rákérdez.

Az értekezés hármasság felépítése tükrözi az egyes részek egymáshoz való dialektikus viszonyát „elmélet”, „elemzés” és „szintézis” között, mely dialektika a formának is bizonyos ciklikus mozgást kölcsönöz. Az első rész az elemzés elméleti alapjaként szolgál, amely a bachmanni műegész problémahorizontját az én – nyelv – világ hármasságában ragadja meg. E rész három fejezete elméleti pozíciókat mutat be az elbizonytalanodott, modern beszélő énről, a nyelvi szkepszisről, az irodalmi mű valóságreferenciájáról és az irodalmi mimézisről. Az elméleti pozíciók mellett már ez az első rész tartalmaz műelemzéseket, melyek segítségével jól modellálhatók és relativizálhatók a bemutatott elméletek.

Az értekezés második része a nevezett motívumok szisztematikus vizsgálatát adja. A motívumok elsődlegesen a szövegvilágok szabályszerűségeit és struktúráját a motívikus ismétlődések segítségével teszik transzparenssé, valamint a fennálló rendből való kilépés formáit mutatják be. A motívumismétlődések modellálása lehetővé teszi, hogy úgy mutassunk fel a különböző műfajú szövegek között megfeleléseket és kapcsolódási pontokat, hogy ne feledkezzünk meg a korai, illetve a kései művek közti fejlődési dinamikáról sem.

Az értekezés utolsó része a két előző, látszólag egymástól független részt olvasztja egyetlen szintézissé, mely a motívumok esztétikai funkciója alapján válaszolja meg az első rész fő kérdését, és vázolja fel egy új poétika feltételeit, amely nemcsak kiutat talál a fennálló rend megkövesedett struktúrájából, hanem a költői megszólalás és az irodalmi mű létrejöttének új lehetőségeit is szavatolja.

## 2. Elméleti háttér

### 2.1. A beszélő Én

Az első fejezet középpontjában a Bachmanni művek bizonytalan, kioltott és hallgatásra ítélt Én-je áll. A fejezetben Bachmann *Das schreibende Ich* ('Az írói én') című harmadik *Frankfurti Előadásában* kifejtett gondolatait az „irodalmi szubjektumról” és a „szerzőségről” szóló elméletek kontextusában (Peter V. Zima, Adorno, Mach, Foucault, Barthes), valamint a többszólamúság – dialogicitás elméletének fényében olvasom újra. Az ezt követő elmezések azt a felismerést kívánják alátámasztani, miszerint a szubjektum keletkezése csak egy paradoxonnal – a fájdalom tapasztalatának paradoxonával írható le: a szubjektum önmagára találása és a világ megismerése egyidejűleg a szubjektum eltűnésének és kioltódásának rettenetével fenyeget.

Ez az állandó mozgás „énmeghatározás” és „énkioltás” között Bachmann poetológiai verseiben is alapvető, ahol az írás és a vers szövegtere az egymással dialogizáló lírai ének „harcterévé” válik. A lírai én különböző részkomponenseinek szembenállása és az egyik én-rész szükségszerű eltűnése tulajdonképpen a szubjektum keletkezésének paradoxonát ismétli meg. Az elemzés fókuszában álló versek, a *Napok fehérben* (Tage in Weiß) vagy a *Részeg este* (Betrunkenen Abend) azért is fontosak, mert megelőlegzik a későbbi szövegek „tükörmotívumát”, amely egyértelműen az elbeszélői pozíciók bizonytalanságát és változásait kíséri.

A *Sötétet mondani* (Dunkles zu sagen) programvers már nem csak annak a háború utáni művészi magatartásnak

a konzekvenciáit mondja ki, amely a költőre vonatkozó „sötétet mondani” törvényében ragadható meg, hanem az egymással szemben álló női és férfi „beszélők” egymást ellentétező pozícióit is transzparenssé teszi Orfeusz és Eurüdiké tragikus történetének megidézésével. A vers fő üzenete, hogy a szerelem és az írás egymással összeegyeztethetetlenek, a mű létrejöttének ára mindig öncsonkítás, önpusztítás, érveszítés és szívbratolás.<sup>[9]</sup> A későbbi poetológiai versek, valamint a *Malina* regény ennek a modern Orfeuszhoz a nyomában haladva számolnak le kegyetlen következetességgel az élethez és a szerelemhez ragaszkodó én-résszel.

A női én-rész elvesztésének szükségességére már a *A kimért idő* (Die gestundete Zeit) háborús scenáriója is utal: a homokban eltűnő, néma nőt a háborúba induló férfi, „búcsúra és halálra készen” magára hagyja. A későbbi versekben és prózai művekben Bachmann nem tesz mást, mint hogy ennek a néma nőnek újra hangot kölcsönöz és nyelvet ad. A „női szólamnak” a rehabilitációja követhető nyomon rejtetten *Az elsőszülött ország* (Das erstgeborene Land) vagy a *Napok fehérben* versekben és a *Malina* c. regényben, illetve a többi *Halálnemek* (Todesarten) töredékben. Ez utóbbiak érdekessége és sajátossága, hogy a történetek a beszélő én eltűnését egy a női énrészen elkövetett „társadalmi gyilkossággal” magyarázzák és a teremtő - teremtmény dialektijával is összekapcsolják: a női én nem egyszerűen eltűnik, hanem „teremtményként” törlődik ki abból a szövegből, melyet kezdetben „mindenható teremtőként” uralt.

## 2.2. A nyelv

Mivel Bachmann versei és elbeszélései a kimondhatatlant és a „modern” „otthonatlan” ember létproblémáit járják egyre körül, az elméleti rész második nagy fejezetének homlokterében a bachmanni nyelvfilozófia fogalmi állnak. Bachmann nyelvi felfogásának megértéséhez elengedhetetlen az osztrák századforduló nyelvi szkepszisének valamint Wittgenstein filozófiájának ismerete. Ezért Hofmannsthal *Chandos*-levelével és Wittgenstein *Tractatus*-ával szintén kiemelten foglalkozom. Az elméleti bevezetést e fejezetben is egy szisztematikus műelemzés követ, amelynek középpontjában a költői nyelv „rejtett” és „elvesztett” „kulcsszavának” és a társadalmi „tolvajnyelv” „frázisainak” és „halálszavainak” ellentéte áll.

Már a korai versek bevezetik a én – nyelv – világ egységének széthullását, hogy a nyelvi tematika először burkoltan, majd egyre nyilvánvalóbban és hangsúlyosabban térjen vissza a későbbi versekben. Ezek a versek egyúttal felrajzolják Bachmann szkepszisének fejlődési irányát a költői „szép szavakkal” szemben a *Szózat és utószózat* (Rede und Nachrede) menekvést ígérő „szabad, világos, szép” szavától a *Menj, gondolat* (Geh, Gedanke) és *Szavak, ti* versek üzött szavain át az *Elég az ingyencégekből* (Keine Delikatessen) nyelvi szétírásáig, hogy végül a lírai én az *Enigma* (Enigma) zenei nyelvében találjon vigaszt: „Du sollst nicht weinen,/ sagt eine Musik./Sonst/sagt/niemand/etwas.” (W1, 171.o.) Miközben az Én minduntalan kétségbe vonja a nyelvi megszólalás értelmét, ki is vonja magát a szövegből: elhallgatása üres sorokban, cezúrákban, széteső mondatokban és szétmálló szavakban artikulálódik, mely széthullás láthatóvá teszi a nyelvi csapdákat és szakadékokat.

A „szózat” és „utószózat” ellentétét és a beszélő én elnémulását a *Malina* regény az írás kettőzött negatív poétikájával kapcsolja össze: a „szemét poétikája” és a „hiány poétikája” a nyelvi szakadékokat a kulcsszavak titkos kódolásában és az „üres, fehér helyek” utópiájában írja felül, miközben az írás és a megszólalás lehetőségét egy másik nyelvrendszerben és médiumban biztosítja. A regény az utópikus mesevilág ábrázolhatóságára és egy női beszélő én pozíciójára is rákérdez: azt kutatja, hogyan ábrázolható a diszkurzív rendből kiszorult *másik* valóságselet, a mese utópikus világa, és hogy milyen térben biztosítható a *másik* (női) elbeszélői pozíciója az Apa nyelvtörvényével szemben. Mivel ez a *Másik* a patriarchális rendet veszélyezteti, a „rejtjelezett” üzenetnek mint írásmódnak és a „rejtett” (szemetesláda-) terének mint írástérnek fontos szerep jut. A *Malina* regény elemzése ennek a negatív poétikának a jelrendszerét kívánja feltárni, továbbá a különböző színek és médiumok (hó, kő, homok) szerepét.

Mivel a regény az Én falban való eltűnésével zárul, így ez az összetett és központi motívum kiemelkedő jelentőségű. A fal fehér színe nem csak a még üres papírlapot szimbolizálja, hanem megismétli a fehér kő kódolt, utópikus üzenetét,

melynek jelentése mindvégig megfajtotlan marad. Ezek mellett Pierrot mézsfehér arcára is emlékeztet, utalva ezzel arra az elbeszélői váltásra, mely az „Idegen“ fekete köpönyegét Malina megismerhetetlen „mészfehér“ álarcára cseréli. Az Én írássá és elbeszéléssé formált története csak a fehér szín, a „kihagyás“ és a „hiány“ színe mögé bújva létezhet: egy fehér fal ürességében, a személtáda mélyében, Pierrot fehér maszkjában, melyek sehol-helyekként őrzik az üzeneteket.

### 2.3. „Tények és tényszerűtlenségek”

A dolgozat elméleti részének utolsó nagy fejezete Bachmann egyik nehezen értelmezhető fogalmának, az „irodalom mint utópia“ fogalmának tisztázását célozza meg, többek között az irodalmi *mimézisz* fogalom tükrében. Bachmann először a *Frankfurti Előadásokban* tesz különbséget a geográfusok térképe és az irodalom „varázstlasza“ között és ezáltal az irodalmi mű (morális) „igazsága“ és a valóság „tényszerűségének“ igazsága között. Míg a geográfusok térképe a világot kartográfiailag képezi le, addig az irodalom atlaszának kevés köze van a ténylegesen létező helyekhez. Az irodalmi mű, melyben a „valóság“ bár csupán „szavakból épül fel“, „igazabb, sokkal igazabb“ (W4, 239-240.o.) valóságképet mutat. Az itt megfogalmazott ellentét egyértelművé teszi azt a már-már *ars poetica*-ként elfogadott írói pozíciót, mely a kitalált helyekkel semmiképp sem „mimetikusan valósat“ akar ábrázolni<sup>[10]</sup>, mint inkább egy valóságot konstruálni (*poiesisz*), mely a *látást- láttatást* is lehetővé teszi.

E fejezetben tehát ennek a „topográfiai“ írásmódnak a kifejtésére vállalkozok, olyan szövegeket (*Das dreißigste Jahr, Das Buch Franza, Besichtigung einer alten Stadt*) értelmezve, amelyek a két világ (valóság és fikció) határán állnak: a szereplők bár a térképek „realitását“ veszik alapul és az ezeken bejelölt útvonalat mimetikusan kívánják megismételni, a térképen jelzett valóságos utakat bejárni mégis képtelenek. Így a bachmanni szöveg éppen abban a metszéspontban lesz elhelyezhető, ahol „fikcionálisnak“ és „faktuálisnak“ szükségszerűen szét kellene válnia.

A fejezet holdterében nem csak a *mimesisz* és *poiesisz* különbsége áll, hanem az identitás-émlékezés-topográfia egymással való kölcsönhatása is. Mert Bachmann fő célja az igazság felfedése, úgy a térábrázolások a faktuális valóság és a szereplők „belső“ valóságának összeegyeztetlenségében az egyéni sorson messze túlmutató általánosan emberi problémát aktualizálnak, mégpedig annak lehetetlenségét, hogy a háború után megváltozott és „szétdúlt“ világban a modern ember újra „otthonra“ találhat. A szövegek egy „remimetikus poétikát“<sup>[11]</sup> követnek, de az igazsághűnek tételezett térkép segítségével megcélzott valóságfeltárás megbukik, mert a „külső“ útra minduntalan „ráíródik“ a szereplő saját emlékezetében megtett útja. A város reálisan létező geográfiája, melyet sétákkal lehetne feltérképezni, a bachmanni figura megidézett és elképzelt imaginárius térévé alakul. Az így akadályozott útlehetőségek nemcsak arról tanuskodnak, hogy a valóságvonatkozások megszűnőben vannak, hanem arról is, hogy a megváltozott világot az elbeszélés segítségével nem, vagy csak részben lehet újra felépíteni.

## 3. Szisztematikus motívumelemzések

### 3.1. A test motívuma

A dolgozat gerincét alkotó szisztematikus motívumelemzés a test, illetve a tükör motívumával indít, mely nemcsak a figurák identitáskeresésének problémáit, hanem a hagyományos nyelvi reprezentáció töréspontjait is megvilágítja. A fejezet az értekezés középpontjában álló egyik fő kérdését célozza meg: hogyan lehet egy dolgot vagy egy személyt a nyelvben vagy egy más (pl. tükör, kép) médiumban ábrázolni anélkül, hogy megismételni a nyugati metafizika test/szellem, én/nem-én, szubjektum/objektum közt tett különbségtételét, és anélkül, hogy a szubjektum „jeltelenül” tűnne el. A tükör és a testi tapasztalat poétikába történő bevonásával – legyen az eksztatikus szerelem vagy a fájdalom formájában – Bachmann nemcsak felértékeli a „testi“ megismerést, hanem alapjaiban rengeti meg a hagyományos

metafizikát.

A tükör metaforája azért is lehet Bachmann írásművészetében akkora horderejű, mert az önkeresés és önmegismerés aktusában a tükör úgy mutatja meg a Másik tekintetét és a szubjektum hiányait, hogy közben éppen a képek uralma alól szabadít fel. Bachmann „élő tükörré” változik, amely nem a tükörbe néző tényleges, szokott képét, mint másolatot adja vissza, hanem rejtett, láthatatlan identitásréteget fed fel. A tükör síkjának átlépésekor a szubjektum és objektum közti határok negligálódnak, és a hagyományos értelemben vett személyiség is feloldódik, hogy – Benjamins idézve – helyet adjon egy olyan „mimetikus képességnek”, mely a világ tényleges megismerhetőségét, a dolgok lényegébe hatolását teszi lehetővé. Ez a mélyebb megismerés nemcsak a világhoz, hanem a saját testhez való közvetlen viszonyt is helyreállítja, és nemcsak az ember, de a tárgyak auráját is újra láthatóvá teszi.

A hagyományos tükörkép, mint „szilárdan körülhatárolt kép” megtagadása egyben minden jelentésadás és értelemtulajdonítás tagadása is, ahol a hiányzó kép a szimbolikus rend dualista jelrendszerének végét jelzi. A jelentésekből való kilépés lehetősége tehát éppen azon a helyen lesz megélhető, ahol eredetileg szubjektumnak és objektumnak, Énnak és Nem-Énnak, világnak és nyelvnek szükségszerűen szét kellene válnia.

*A harmincadik év* (Das dreißigste Jahr) figurájának „szellemi” bukása után, Bachmann a világ megismerhetőségét a „tapintás” és a „látás” új formáiban, tehát egy új testiségben látja megvalósíthatónak. Ezért a fejezetben kifejtésre kerülő észrevételek nem a „beteg”, „fájdalmas”, „megtört” női testet és annak test-nyelvben is kódolt emlékezetét járják körül, hanem ennek az új testiségnek a modalitásait, Peter V. Zima és Walter Benjamin elméletei alapján.

Mivel az értekezés a fennálló szimbolikus rendből való kilépést konkrét szabadulási kísérletekként olvassa, a fejezet első része a hagyományos testkoncepcióból való kilépéssel indít. A genealógiai örökségből való kilépés a nemből való kilépés szükségességét implikálja, mely nem csak a házasság hagyományos, kötött formájának megkérdőjelezését hozza hordalékul, hanem a régi test- és szubjektumképet is destruálja: a figurák szembeszállnak a férfi-nő hierarchikus meghatározottságával és azzal az „imaginált női képpel is”, amely a nőt a férfi képzetének néma felületévé alakítja. Így kerül a Musil által megálmódott, az incesztus bélyegét is magán hordó testvérszerelem vagy a primitív népek bi- és homoszexuális kapcsolatrendszere nyugati kultúránk szexuális normájával szembe, hogy e másság a „differenciák poétikáját” hirdesse.

A fejezet második részében már olyan auratikus momentumokat vázlok fel, amelyek a *Halálnemek* és a *Szimultán* (Simultan) történetekben a női test új képét posztulálják. Az eksztatikus szerelem és a „testvérszerelem” bukása után, a női szereplők egy misztikus pillanatban saját testüket fedezik fel újra, helyreállítva a szubjektum-test-szellem közt megtört kapcsolatot. Ezeket az élményeket „auratikus momentumnak” tekintem, mert bennük a Benjamin által meghatározott „aura” kel újra életre: az élmény „egyszerisége”, a hagyományos tér- és idődimenziók megtörése és a „rituálisban” való meghatározottság mind a világ „mimetikus- auratikus” megismerésének hordozói. [12]

### 3.2. A név motívuma

„Nincs rejtélyesebb a nevek világlásánál s e nevekhez való ragaszkodásunknál” – írja Ingeborg Bachmann negyedik előadásában. (W4, 318.o.) A név Bachmannnál nemcsak a szereplők „jellemábrázolásának” szerves része, hanem nyelviutópikus gesztusának *par excellence* indikátora, hiszen a műveiben felbukkanó neveket korántsem a véletlen önkénye szüli, hanem a *poeta doctus* pontosan megtervezett koncepciója. A *Der Umgang mit Namen* (’Útmutató a nevekhez’) c. előadásban megidézett Kafka névtelen hősei, Mann „varázsnevei”, Faulkner névjátékai és a prousti hős névélményei, melyek mindegyike a névadás egy-egy módozatát példázza, sorra visszaköszönnék Bachmann-nál. Bachmann – karkai példára – „védelem nélküli énjének” identitásvesztését gyakran kapcsolja a név és ezzel együtt a nyelv sérülékenységéhez és annak elvesztéséhez, de a beszélő nevek megteremtése, a nevekkel való játék, a történet nevekben rejtjelezett elbeszélhetősége éppolyan védjegye Bachmann „kratüloszi” poétikájának, mint a nevek eltörlése. A bachmanni névpoétika az Apa nevének destruálását célozza, egy olyan névrombolást, melynek ereje a hagyományos

logo-, apa- és törvénycentrikus világrendet is magával sodorja, hogy helyére utópikus új nyelvet és világot teremtsen. A nyelv poétikus újratemtése tehát beleíródik a bachmanni nevekbe. A név egyszerre jelent hiányt, rombolást és teremtést, ahol a *nevek poétikája* a „tolvajnyelv” ellehetetlenítésével és a szép új nyelv megteremtésével nyit dialógust.

*A harmincadik év* című elbeszéléskötet az apák nevében rögzített tolvajnyelv ellen feszülve kíván a jelentésadás nemzedékeken át hagyományozott jel/írásrendszerétől megszabadulni. A *Mindent* (Alles) c. elbeszélésben egy harminc éves, névtelen apa tesz kísérletet a szimbolikus név- és jelentésadás tradícióinak eltörlésére. Célja, hogy fiát, a nyelv és a társadalom szabályaitól elzárva, új nyelvbe, és ezzel új világba helyezze. A nyelv elpusztítása, nem véletlenül, a jelentésadás ősi aktusánál, a névadásnál kezdődik. Az apai kísérlet azonban már ezen a ponton megbukik. A fiú a nagyapák nevével, többszörösen viszi tovább a családi és társadalmi örökséget, s még a hivatalos név helyett kitalált, banálisan és nevetségesen hangzó becenév (Fipps) sem képes kimenteni az apák világából. Az *Egy Wildermuth* (Ein Wildermuth) elbeszélésben a fiú kérdőjelezi meg az apa nevének és nyelvének törvényét, amikor nevének kétszeres „hazugságát” realizálja: identitása bizonytalan, mert egy automatikusan öröklődő név-továbbvitelen alapul, és mert a Wildermuth névben rejlő apai igazságfogalmat képtelen teljesíteni. Anton Wildermuth csak akkor tud saját nevével azonosulni, ha az apa *nevében* cselekszik, tehát ha az apai mottót minduntalan szem előtt tartja: „Egy Wildermuth mindenkor az igazságot választja”.<sup>[13]</sup> Az apai igazságfogalom azonban nem egyezik Wildermuth természet-test-lélek egységében megtalált igazságával. Az apai igazság megkérdőjelezése így egyet jelent a Wildermuth-lét és Wildermuth-név tagadásával is. Míg az apai axiómában a két tétel (név és igazság) egymást kiegészítve mosódik össze, addig Wildermuth életében a kettősség igazi szakítópróbához vezet, mely az apagyilkos, Josef Wildermuth, nevével való azonosulásban nyilvánul meg.

A *Halálnemek* történeteiben a női figurák névtelensége avagy nevük eltörlése együtt jár az egyén identitásának bizonytalanságával és eltűnésével. A névtelenség ugyanakkor nem egyszerűen az identitáskriszis és a kommunikációs deficitek megtestesítője, hanem az új nyelvre való képesség egyértelmű jele is: a név és a nyelv felszámolásában ugyanis már benne rejlik az új nyelv ígérete. A *Halálnemek* ciklus egyes halál-nemeit ugyanazon sorstörténet poétikus ismétlődése teszi transzparenszé: a létjogosultsággal nem rendelkező, tönkretett figurák *neviük* elpusztítása, szubjektumuk felszámolása után egy fal repedésében, egy könyv oldalain vagy a piramis kövezetén tűnnek el. A történetek egyik legmarkánsabb vonása a férfi és női szereplők névben is jelzett szembeállítás. Míg a férfi szereplők nevei a szimbolikus rendbe illeszthetők és a rendszer által védett, biztos pozíciók jelölői, addig a női figurák névtelensége vagy névbeli bizonytalansága előre jelzi a figurák identitásának bizonytalanságát és majdani eltűnését. A pusztító, maszkulin erők, melyek mindegyike az Apa (nevének, nyelvének) manifesztációja, fokozatosan számolják fel és törlik ki a világ rendjéből az identitásvesztett női éntfigurákat, akik azonban eltűnésükkkel jól látható hiányt hagynak maguk mögött. A női én gesztusértékű „utopizmus-nyoma” tehát paradox módon éppen a szubjektum nyom-vesztésében érhető tetten.

### 3.3. Térkonstellációk

A permanens vándorlét és a hazátlanság érzése és ennek ellentétezése egy imaginált, álommal és a költői képzelettel átszőtt topográfiában Bachmann írásművészetének meghatározó elemét képezi. A művek térkonstellációinak vizsgálatánál azonban nemcsak az irodalmi terek sokfélesége mérvadó, hanem az az írói szándék is, amely a helyeket különböző poétikával, egy bizonyos narratív funkcióval látja el. A fejezet így a Bachmanni terek sokszínű topográfiai hálójának felfejtése mellett olyan alapvető fogalmakat is tisztázni kíván (határ/határjárás, haza/hazátlanság, Ausztriaház, soknyelvűség/nyelvtelenség), amelyek nemcsak a konkrét topográfiában, de Bachmann nyelvfilozófiájában és poetológiai programjában is szerepet játszanak. A fejezet alapvetően két motívumcsoport köré rendeződik: a krematórium, piramis, temető és „halottasház” fogalmai az „Ausztriaházhoz” kapcsolható mítoszt kérdőjelezi meg, a „határ” fogalma pedig a bachmanni figurák otthontalanságára és állandó úton léteire világít rá.

Az első fejezet három prózai műre koncentrálna, melyekben a különböző temető- és sírjelenetek az „Ausztriaház” utópikus modelljét Ausztria „halottas házává” alakítják, fölülírva és megtörve ezzel az osztrák kultúra állandósult



toposztát. A *Malina* regény egy imaginált, belsővé tett utópikus ország (Ungargassenland) és a bécsi krematórium közti antagonisztikus mozgást mutatja be, mely terekhez különböző szereplőkonstelláció (itt Malina, az imaginárius országban Iván) és különböző írásmotiváció tartzik. Míg a mítikus Ungargassenland teréhez egyértelműen hozzárendelhető a Kagran-mese és a „szép könyv“, az *Exsultate Jubilate* utópiaprojektje, addig a bécsi krematórium „realisztikus“ írásmódot követel, mely nemcsak lebontja a Habsburg mítosz még meglévő maradványait, hanem az „írás aktusában“ „meg is szenved“ és regisztrálja is a régi „világ pusztulását“<sup>[14]</sup>.

A *Das Buch Franza* sír- és temetőjelenetei már nem csak ennek a soknemzetiségű, a történelemből „kidasított birodalomnak“ mítikus emlékét, hanem a keresztény világ pilléreit is alapjaiban megingatja. Franza sivatag-élménye az epifánia lehetetlenségét példázza, miközben a monolitikus vallás istenképét a politeikus világképre cseréli fel. E folyamat fokozatosan megy végbe, melynek első állomása az anyai sírhely és a galíciai temető, mely a következő üzenettel kapcsolódik össze: „Jézus Krisztusban az élet és a feltámadás“<sup>[15]</sup> (TP2, 170.o. – saját ford., N.H.). Ezt az üzenetet egy másik letűnt birodalomból jövő szellemlény, Hatscheput királyné hieroglifái írják felül: „[H]ogy újra uralkodhassatok és írásotok fönmaradjon, életjeleitek, vízjeleitek, a szárnyas nap, a lótvuszvirág. Ti jól ábrázoltatok magatokat. Az élőket élőknek kell ábrázolniuk. Ez a valódi ábrázolás. Ez a gyógyulás.” (TP2, 291.o. – saját ford., N.H.)

A *Három út a tóhoz* (Drei Wege zum See) Elisabeth-jének szintén szembesülnie kell az ábrándok világában kitarított hazájának imaginárius voltával. A történet központi motívuma, a tó, Elisabeth vágyainak, emlékeinek *par excellence* megtestesítője. A térképen jelölt három út mentén haladva viszont a tó egyik irányból sem érhető el. Az utak bejárhatatlansága egyrészt Elisabeth elégtelenségét szimbolizálja, aki nem tud hazájában igazán „otthon“ lenni, másrészt pedig annak az elbeszélésmodornak és „vízpoétikának“ lehetetlenségét tükrözi, amely a korábbi művekben (pl. az *Undine elmegy*, Kagran-mese) az írást, az elbeszélést és az „igazmondást“ tette lehetővé. Így Bachmann utolsó története nemcsak a történelem elbeszélés általi rekonstruálhatóságával és újrakonstruálhatóságával számol le, hanem azzal a poétikával is, amely eddig a víz állandóan változó alakjában a vándorló szubjektumnak új otthont kínált.

A határjárás tematikájával szorosan összefonódó „Gangart“ – járásmod fogalma szintén behálózza a bachmanni művek egészét. A fejezet második részében a „járásmod“, azaz a nézés, járás és gondolkodás egymást feltételező és kiegészítő aktusa képezi az elemzések alapját. Két vers (*Kihajózás*, *Csehország a tengernél van*) és egy elbeszélés (*Ifjú évek egy osztrák városban*) hasonló módon ragadják meg a járás-nézés momentumait, rejtett dialógus teremtve a távoli „utópia“ és a szárazföld világa között. A kiválasztott művek tematikai és motivikus hasonlóságok mellett ugyan azt a felismerést közvetítik: Az osztrák sors tudatos vállalása a permanens határegzisztenciát, a Senkiföldje és Utópia között oszcilláló tér emlékekkel való feltöltését is jelenti és annak elfogadását, hogy az utópikus ország csupán a határ átlépésének pillanatában ragadható meg.

#### 4. Az írás új poétikái

##### 4.1. Egy új elbeszélői instancia születése: a „harmadik” poétikája

A dolgozat elméleti fejezete, mely a modern szubjektum elbizonytalanodását valamint a szövegek többszólamúságát konstatálta, keserű felismeréssel zárult: a női (el)beszélő eltűnése a mű (Kunstwerk) létrejöttének feltételeként a *Halálnemek* ciklus immanens és szükséges velejárójaként tűnik fel. A *Halálnemek* szövegei nem csak egyszerű „haláleseteket“, „halállal végződő történeteket“ prezentálnak, hanem „gyilkosságokat“, amelyeket a társadalmi rend normái elfednek. A *Malina* regény teremtő-teremtőmény dialektikája egyben azt is megmutatja, hogy a *Halálnemek* poétikája Malina fikcionális regényvilágában is a „női holttesten“ keresztül legitimálódik.

Ez a fejezet ennek a negatív, a Másik halála árán győzedelmeskedő szubjektum- és elbeszélőinstanciának az ellenpontját keresi. A női elbeszélőről való lemondás ellenére vajon létrejöhet-e egy olyan új elbeszélői instancia, azaz elbeszélői hang, amely mind a férfi/nő dichotómiáját felülírja, mind pedig önmagát, mint a beszéd középpontját, decentralizálja. Az elemzés azokra a tükörijelenetekre összpontosít az *Undine elmegy* és a *Malina* kapcsán, melyek ismétlődésükkel nemcsak a szöveg csomópontjait jelölik ki, hanem az elbeszélő instancia változásait is érintik. A tükör

két felén megjelenő elbeszélői (én)-komponens poétikai konstellációjában egy új elbeszélő születik.

Az *Undine*-szöveg elemzésének fókuszában az a „nedves határ” áll, mely Undine két énjét egymással ütközteti. A „sűrű, átlátszó víz” azt a látszat és valóság, megismerés és félre-ismerés közti dialektikus viszonyt képezi le, amely nemcsak Undine enigmatikusságát hivatott jellemezni, hanem általában az emberi létet is. Ez az egyetlen oximoron ugyanis képes megszólítani az ember évszázadokra visszamenő ontológiai dilemmáját a tükör előtt. Bachmann az ifjú Nárcisz történetét poétikai problémaként ragadja meg: Elbeszélésében a víztükörben egy cselekvő/szociális Én hozza létre „poétikai önmagát”, s az eképp szétvált Én-ek dialektikája az új elbeszélő megszületéséhez vezet. Az így létrejött irónikus tükör (a schlegeli irónia-fogalomra való utalás Undine nevetésében is testet ölt) nemcsak a művészet szabad terét, hanem az új elbeszélői hang autonomiáját is szavatolja, mely hang „nemisége” és „centruma” már nem rögzíthető.

Az *Undine*-történetészát követve a *Malina* regény elbeszélői pozícióinak váltakozása is a tükörjelenetek szisztematikus elemzésével lesz feltárható. A regény nemcsak az *Undine elmegy* elbeszélői szituációját ismétli meg, hanem annak narratív problematikáját is. A két szöveg különbsége lényegében abban áll, hogy utóbbiban a poétikai dilemmát két, egymást ellentétező figura testesíti meg. A tét mindkét esetben azonban ugyan az: a megszerzett tudás elmondhatósága, egy emléktöredék emlékegesszé történő alakítása, egy történetfoszlány történetegésként való elbeszélhetősége. Egy poétikai, artikulációra képes én szembenállása ez egy másik, cselekvő (szubjektív) énnel szemben, melyek harcából egy autonóm elbeszélőinstancia jön létre, akinek emlékezőtehetsége „nem emberi” (Malina mint történész és letális kimenetelű történetek gyűjtője és Undine, aki mindenre emlékezik); akit nem akaratok és célok vezérelnak; aki tényeket közöl, érzelmek helyett és aki a többiek számára kiismerhetetlen (Undine fátyla, Malina mindig zárt sisakrostélya és varázssüvege).

A tükör motívumának variálása és ismétlése, illetve ennek felcserélése a fal motívumára egy női elbeszélő megszületésének és halálának pillanatait rögzítik, és ezzel együtt a stabil, autonóm elbeszélő megszületésének pillanatát is, amely neme szerint már nem meghatározható. A szöveg így nemcsak egy szubjektív-női elbeszélőmóddal számol le, hanem egy „centrummal rendelkező”, „ábrázoló”, „leleplező és elfedő” (ld. Maurice Blanchot [16]) elbeszélővel is, hogy az elbeszélést magát egy „neutrális” hang „üres helyébe” mentse.

#### 4.2. Névmágia és testbeszéd: a „mágikus” poétikája

A dolgozat központi kérdését a bevezetőben Bachmann *Szavak, ti* versének egy sorával – „jelölve ne, így jeltelenül se” – vezettem be. Ebben fejezetben ennek a „jelöletlen jelöltségnek” a mibenlétét szeretném tisztázni három aspektus, a beszélő nevek, a hieroglif-írás és az „új látás” képessége mentén. Észrevételeim kiindulópontját a nyelvi jel motíváltóságának kérdése adja, mely jel tulajdonságait Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, 1916) a „konvencionális” és az „önkéntesség” szavakkal határoz meg. Mivel Bachmann célja éppen a szavak és a dolgok közti összefüggés újbóli motíválása, érdemes a beszélő neveket valamint a hieroglifákat megvizsgálni, hiszen ezek képesek felülírni az általános nyelvi jel „motivátlanságát”.

A beszélő nevek poétikája nemcsak a *Szimultán* elbeszélésekben, hanem már a *Halálnemek* ciklusban is szerepet játszik. Itt ugyanis a mágikus névadás és a nevek hiánya egyszerre válik a „hiány” poétikájának hordozójává. Amíg a beszélő nevek a *másik* beszédmód elemeiként jelennek meg, a névhiány az apa „szimbolikus” névadása ellen tör lándzsát. A név üres helye mindazonáltal a tiszta, fehér lap és a fehér kő kimondhatatlan-megfejtethetetlen üzenetét is megismétli, így válva az „utópikus-rejtett-rejtjelezett” poétika részévé.

Hogy ennek a „mágikus” poétikának a lényege körvonalazható legyen, mind a *Szimultán* elbeszélések beszélő neveit mind pedig a *Halálnemek* névmátrixát és névadási gyakorlatát elemezni kell. Ennek eredményeképp nyilvánvalóvá válik, hogy a *Halálnemek* kioltott nevű női szereplői nevük hiánya ellenére is „mágikus megnevezéseket” tesznek. Az eltűnőben lévő figurák így éppen kívülről, a szimbolikus rend exterritóriumból vezetnek be a névadás (és jelentésadás) új modalitását. A *Szimultán* (Simultan) kötet beszélő nevei nemcsak a figurák egy

jellegzetes tulajdonságát emelik ki, hanem e tulajdonság megvalósíthatóságának akadályait is feltárják. Bár a szereplők szeretnének eltávolodni a névben jelzett „sorstól”, végül engedelmeskedniük kell a névparancsnak.

A *Ti boldog szemek* (Ihr glücklichen Augen) és a *Das Buch Franza* a beszélő nevek aspektusát egy új „testbeszéddel” kapcsolják össze, láthatóvá téve ezzel az írás új irányultságát is, amely a „szó és dolog” „olcsó összhangját” beszédes egységgé oldja, az új látás képességét pedig a világ megismerésének alapjává emeli. Franza sivatagélményének csúcspontját az a szöveg hely képezi, amely a látás motívumát a hieroglifák „ornamentikájának” felfedezéséhez kapcsolja. Ebben az auratikus momentumban Franza az új látásának köszönhetően nemcsak a hieroglifákban kódolt történetet tudja elolvasni, hanem saját testének titkait is megfejt. A látás új formája a hieroglifákat olyan jelekként értelmezi, amelyekben jelölő és jelölt „közvetlenül” (unmittelbar) kapcsolódik egymáshoz. A regénytöredék egyik templomjelenetében Franza a hieroglifákat azok „mágikus” valójában hívja életre, hogy így a szarkofágjaikból kidaszított múmiáknak visszaadja régi jogait. Amikor Franza a hieroglifákat (lótuszvirág, a szárnyas nap) ebben a performatikus aktusban megidézi, akkor azok jelentése (pl. újjászületés) rejtve marad. A beszélő nevekhez hasonlóan itt is egy mágikus „jelentésadásról” van szó, amely a név / hieroglifa jelentését a szöveg utópikus mélyrétegébe rejti.

#### 4.3. Az ellentétek harmóniája: a „küszöb” poétikája

Bachmann verseiben a mozdulatlan merevedett, fagyos és élettelen tájat, és az én permanens „útonlétét” rögzíti, anélkül hogy ebben az üzőtségben megfeledkezne a „Nap-part”, a „Nap-hajó” vagy a „fényszeker” távoli hívásáról (Ld. *Kihajózás, A nagy rakomány, Párizs*) és az „utópikus” és a „valós” ellentétes szféráinak kibékítéséről. Az utolsó fejezet tehát egy olyan poétikai eljárást állít középpontba, amely az összeegyeztethetetlen „világok” harmonizálását tűzi célul. Az elemzések a bachmanni líra három motívumállandóját fejtik ki – a fa, a kígyó és a víz motívumait –, amelyek ezt a szintetizáló-harmonizáló kísérletet kísérik. A három motívumot egyetlen közös funkció köti egymáshoz, mégpedig, hogy mindhárom különböző szférák között közvetít. Így például a fa nemcsak a lírai én „szárazföldre” és a „házához” való kötődését szimbolizálja (*Portrait von Anna Maria*), hanem a *Nagy a világ* (Die Welt ist weit) versben a föld „szakrális középpontjaként” átvezet az imaginárius-utópikus szférába is. A kígyók tekergő, körkörös mozgása a *Búcsú Angliától*ban (Abschied von England) az idők egymásba mosódását jelzi, közvetlenül segítve a lírai én „imaginációját”, amely a valóságtól függetlenül hozza létre Anglia poétikus terét. A víz és a folyó alapvető attribútuma, mely számtalan lehetőséget és mozgást, ill. elmozdulást biztosít az *Iffjú évek egy osztrák városban* (Jugend in einer österreichischen Stadt) utolsó részében nemcsak a Senkiföldje és Utópia, otthon és otthontalanság, mozdulatlanság és mozgás ellentétét oldja egymásba, hanem általánosan oldja fel a „fenn” és a „lenn”, a „közel” és a „távol” distanciáját és szintetizálja egymással a látás, a hallás és az ízlelés érzékeit.

A felsorolt motívumelemzések tehát a „Tények és tényszerűtlenségek” fejezet felismeréseit támasztják alá: a *Három út a tóhoz* elbeszélés elérhetetlen tava azt a helyet szimbolizálja, mely a poétika üres terébe tolódik ki. Ez az exterritórium azonban éppen a nyelv által létrehozott térben tud mégis a hazátlanná vált szubjektumnak újra otthon biztosítani. Ahogyan Musil „lehetőségérzéke” azt hangsúlyozza, hogy a nem létező dolgok nem lényegtelenebbek a létezőknél, úgy Bachmann elbeszélése is a lehetőség és a nem létező (imaginált) lehetőség egymásba játszásáról beszél, amelyben éppen a nemlétező tölti be majd az utópia helyét. Elisabeth lehetséges útjai a valóságban a semmibe vezetnek, nemlétező lehetőségként azonban éppen az utópia szférájába.

A *Csehország a tengernél van* (Böhmen liegt am Meer) ugyancsak nemlétező topográfia egyszer és mindenkorra világossá teszi, hogy én, nyelv és világ között sosem lesz teljes átfedés, de hogy az én „szóval” és „országgal” való határossága a világot hiányaiban és illúzióiban is „igazabbul, sokkal igazabbul” (W4, 239-240.o.) képezi le, mint azt a geográfusok térképe teszi.

**A dolgozat részeredményei a következő cikkekben kerültek publikálásra:**

- Nagy, Hajnalka: „Névrombolás – nyelvteremtés. Ingeborg Bachmann prózájáról“. In: Tiszatáj, Osztrák történetek 3. (2005), 102-114.o.
- Nagy Hajnalka: „Das 'Leuchten von Namen'. Figurennamen, Ortsnamen und Körpersymbolik als kulturelle Codes in Ingeborg Bachmanns Prosa.“ In: Helga Mitterbauer, András F. Balogh (Hg.): Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum. Wien: Praesens 2006, 227-244.o.
- Nagy, Hajnalka: „Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählerinstanz. Über Ingeborg Bachmanns Prosa.“ In: Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien / Szeged: Praesens / JATEPress 2008, S.37-52.
- Nagy, Hajnalka: Der Friedhof und das Toten*Haus Österreich*. Ingeborg Bachmanns Raumkonstellationen. Konferenzbeitrag an der Tagung der Nachwuchsgermanisten „Gelebte Milieus, virtuelle Räume“ in Piliscsaba. 10-12.11.2007
- Nagy, Hajnalka: „'Weil ich zu einer Karikatur geworden bin, im Geist und im Fleisch'. Die Auslöschung weiblicher Karikaturen in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus.“ In: Annamária Gyurác und Judit Szabó (Hg.): Marionetten und Automaten. Beiträge zum Symposium ungarischer Nachwuchsgermanisten. Szeged: Klebersberg Verlag 2008, S.127-144.
- Nagy, Hajnalka: „Die Richtung ändern! Ekstatisch-auratische Momente als Austritt aus der bestehenden Ordnung in Ingeborg Bachmanns Prosawerken“. In: Horváth Andrea, Gröller Harald, Loosen, Gert (Szerk.): Neue Reflexionen der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft. Beiträge zur Tagung der Nachwuchsgermanisten. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2007, 255-274.o.
- Nagy, Hajnalka: „Bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos.“ Ingeborg Bachmanns Verdacht gegenüber dem Bedeutungswahn des Abendlandes. In: Attila Bombitz: Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelstudien. Szeged / Wien: JatePress / Praesens 2009, 69-84.o.

---

[1] Bachmann, Ingeborg: Werke 1-4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978 (W1-4)

[2] Interjú J.v. Bernstoffal In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S.19.

[3] Bachmann, Ingeborg: A kimért idő. Versek. Ford. Adamik Lajos, Márton László. Pécs: Jelenkor 2007, 170.o.

[4] Bachmann, Ingeborg: Szimultán. Elbeszélések. Vál. Vályi-Nagy Ágnes. Ford. Farkas Tünde, Lontay László, Lukács Katalin, Petra-Szabó Gizella, Rónaszegi Éva, Vályi-Nagy Ágnes, Vermes Magda. Budapest: Európa 1983, 148.o.

[5] Bachmann, Ingeborg: Malina. Regény. Ford. Pete Nóra. Pécs: Jelenkor 2002, 79.o.

[6] Bachmann, Ingeborg: A kimért idő. Versek. Ford. Adamik Lajos, Márton László. Pécs: Jelenkor 2007, 171.o.

[7] Sigrid Weigel: „'Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang.' Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.“ In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1984, 58-92.o., itt 72.o.

[8] Foucault, Michel: „Andere Räume“. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Hg. von Karlheinz Barck, Peter Geute, Heidi Paris, Stefan Richter. Leipzig: Reclam Verlag 1990, 39.o.

[9] Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Frankfurt am Main: Hain 1993, 85.o.

[10] Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln / Wien: Böhlau 2003, 121.o.

[11] Bombitz, Attila: Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus. Pozsony: Kalligram 2001, 91.o.

[12] Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2. Fassung, In: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil. Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser.

Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 475-480.o.

[13] Bachmann, Ingeborg: Szimultán. Elbeszélések. Vál. Vályi-Nagy Ágnes. Ford. Farkas Tünde, Lontay László, Lukács Katalin, Petra-Szabó Gizella, Rónaszegi Éva, Vályi-Nagy Ágnes, Vermes Magda. Budapest: Európa 1983, 110.o.

[14] Bachmann 2002, 82-83.o.

[15] Bachmann, Ingeborg: "Todesarten"-Projekt: kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1995 (TP1-4)

[16] Blanchot, Maurice: Die Erzählstimme In: Von Kafka zu Kafka. Übers. aus dem Französischen von Elisabeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1993, 141-152.o.

--0--

UNIVERSITÄT SZEGED PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

INSTITUT FÜR GERMANISTIK

DOKTORANDENSCHULE FÜR DEUTSCHSPRACHIGE LITERATUREN

**Hajnalka Nagy**

*Ein anderes Wort und ein anderes Land.*

*Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk*

**Thesen zur Dissertation**

Wissenschaftlicher Betreuer:

**Dr. Attila Bombitz**

Leiter der Doktorandenschule:

**Prof. Dr. Árpád Bernáth**

**SZEGED**

**2009**

## **1. Einführung**

### *1.1. Problemstellung*

Ingeborg Bachmann betrachtet in ihrer ersten Frankfurter Poetikvorlesung als die „erste und schlimmste“ Frage der zeitgenössischen Dichtung diejenige nach der „Rechtfertigung“ der schriftstellerischen Existenz, welcher nun „zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber[steht]“<sup>[1]</sup>: „Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.“ (W4, S.188.) Weil der Selbstverzweiflung des Schreibenden auch das Unbehagen gegenüber der Sprache und „die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge“ (W4, S.188.) innewohnen, fängt die Arbeit des Dichters mit dem „Konflikt mit der Sprache“ an. Wie lässt sich „eine zweite, größere, ‚wahre‘ Wirklichkeit, in der auch das Nichts beheimatet sein soll“ (W4, S.19.) aussprechen, wie lassen sich „wahre Sätze finden“<sup>[2]</sup>, wenn die Worte die Dinge nicht mehr fassen und lediglich ins Leere kommen?

Ausgehend von der Sprachkrise eines Hofmannsthals und eines Wittgensteins hinterfragt auch Bachmann die sprachlichen Darstellungsmöglichkeiten der Welt und erkundet die (Grenz)Bereiche des poetisch Sagbaren und Unsagbaren. An die Stelle des „wohlerzogenen“, „behäbig[en], stumpf[en] Wort[es]“, das nur noch ein „billiges Übereinanderstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort“ (W2, S.251.) waltet, beabsichtigt sie das rettende, klare, wahre Wort zu setzen, das ein „neues Rechtsverhältnis“ zwischen der Sprache und den Menschen

stiften kann. Somit wendet sie sich jenem alten (Sprach-)Glauben zu, der von der schöpferischen Allmacht des Wortes durchdrungen ist: „Am Anfang war das Wort“. Und wie das Wort Gottes ist auch das magisch-dichterische Wort imstande, durch An- und Aufruf eines „Utopia der Sprache“ die untergegangene Welt auferstehen zu lassen.

Die Dissertationsarbeit versucht demgemäß den Problemhorizont des Bachmannschen Œuvres aufgrund der verlorenen Einheit zwischen Ich, Sprache und Welt abzustecken und jenem „Ritualen“, jener „neuen Gangart“ der Sprache auf die Spur zu kommen, die das Schreiben und die dichterische Existenz in diese neue Poetik des Magischen retten kann. Das Hauptanliegen ist zweierlei: Zum einen gilt es anhand einiger Motivkonstante zu präsentieren, welche Befreiungsmöglichkeiten sich den Protagonisten Bachmanns anbieten, die erstarrte Ordnung der Gesellschaft zu verlassen. Zum anderen ist zu zeigen, wie Bachmann eine neuartige Schöpfung der Sprache jenseits der symbolischen Bedeutungskonstitution verwirklicht.

### 1.2. Die Grundfragestellung des Bachmannschen Werks

„Ausdruck ist Wahn“ – äußert die Ich-Figur im Roman *Malina* und verurteilt die Schrift als „unmenschliche Fixierung“ und „Festlegung“ (W3, S.93.). Im *Buch Franza* spricht die weibliche Hauptfigur ebenfalls über den „Bedeutungswahn“ der „Weißen“, die alles durch Namensgebung, Etikettierung und Katalogisierung in Besitz zu nehmen, zu „kolonisieren“ versuchen. Der Bedeutungswahn bedeutet den Primat des Signifikats, des immer Einen der abendländischen Metaphysik, gegen den Bachmann nicht nur aus der Sicht einer zerstörten, ausgegrenzten Frau (z.B. Franza), sondern auch aus der Sicht einer Dichterin schreibt.

Die Frage nach der Bedeutungskonstitution wird folglich zu einem Grundelement ihres poetologischen Programms, das sich auf die Suche nach einer „neuen“ Sprache begibt, jenseits der Binarität der symbolischen Ordnung. In den *Frankfurter Vorlesungen* beabsichtigt sie einen neuen Literaturbegriff zu stiften, der die Literatur als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“ (W4, S.258.) begreift, das „keine Zielbänder“ kennt. Bachmann argumentiert gegen den institutionalisierten „Klassifikationswut“ und geschlossenen „Einteilungswahn“ der Literaturkritik<sup>[3]</sup> und plädiert im Sinne Musils „Richtbilder“ für die „Auflösung aller Formen“ und für eine Literatur, die das Denken und Handeln mittels „einer neuen Moral“ und „eines neuen Glaubens“ reaktiviert (W4, S.25.). An diesen neuen Geist, an diese neue Moral denkt Bachmann auch dann, wenn sie die neue Sprache als „ein[en] moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“ (W4, S.192.) definiert und einem rein formalen Ästhetizismus gegenüberstellt.

Bachmann beabsichtigt die Menschen von ihrem Schlaf wachzurütteln und ihnen die Wahrheit zuzumuten, indem sie auch die erstarrte gesellschaftliche Ordnung radikal hinterfragt. Ihre Absicht zur Zerstörung der bestehenden Ordnung und zum Austritt aus dem ewig gleichen Kreislauf der Welt geht auf der poetologischen Ebene mit dem Anspruch auf Verweigerung der symbolischen Bedeutungsgebungen und Sinnzuweisungen einher. Während die Erzählungen *Das dreißigste Jahr* an den Möglichkeiten der Befreiung aus der Gesellschaft experimentieren, stellen die Gedichte *Ihr Worte* und *Keine Delikatessen* das Potenzial der Sprache und des dichterischen Wortes radikal in Frage.

### 1.2. Zielsetzung, Methode und Aufbau der Dissertation

Diese Überlegungen skizzieren die Grundfragestellung der Poetik Bachmanns und bestimmen gleichzeitig die Hauptrichtung meiner Dissertation, die die Austrittsversuche aus der bestehenden symbolischen Gesellschafts- und Sprachordnung zu präsentieren sucht, ohne in die gängigen feministischen und dekonstruktivistischen Theorien einzugehen. Letztere versuchen die Erscheinungsformen der Durchquerung der herrschenden symbolischen Ordnung aufzuzeigen und gleichzeitig hinterfragen sie die Möglichkeiten weiblichen Schreibens und „weiblichen Textbegehrens“. Obwohl es ihnen auf weite Strecken gelingt, auf die paradoxe Bewegung der bachmannscher Poetik zwischen Zerstörung und Neuschöpfung hinzuweisen, vergessen sie zugleich an der Legitimität eines Interpretationsansatzes Zweifel zu hegen, der gezwungen ist, die oppositionell gesetzten Polaritäten des symbolischen Systems als

Deutungsgrundlage zu akzeptieren. Während Bachmann in der „nicht bezeichnenden Zeichenhaftigkeit“ und in der Eliminierung der „Subjekt-Objekt-Trennung“ einen möglichen Ausweg aus dem „Bedeutungswahn“ westlicher Zivilisation sieht und auf diesen den Wörtern selber innewohnenden Schematismus aufmerksam macht, dient die reelle und inszenierte Dichotomiestruktur der Texte gerade als Deutungsgrundlage der Interpretationen.

Die von Weigel für die Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* bestimmten Kategorien der *Ordnung*, des *Geschlechts* und der *Sprache* haben eine immanente Dichotomie offen gelegt, die auf der Polarität von „schlechter Sprache“ und „neuer Sprache“ basierend, die Figurenkonstellation, Orts- und Zeitkonzeptionen grundlegend strukturiert. Demnach könnte man in der Bachmannschen Welt über die Dialektik zweier entgegen gesetzten Ordnungen sprechen: die eine ist die hermetisch geschlossene, von binären Oppositionen und Definitionen geprägte Welt des Vaters, die nur über eine phrasenhafte, schlechte Sprache („Gauersprache“) verfügt. Die andere ist die ephemere Welt des jeweiligen Sohnes, die sich auf dem musilschen Möglichkeitssinn basierend nach einem Utopismus richtet. Aufgrund dieser Dichotomie sind einige konstante Gegensatzpaare festzustellen, welche nicht nur die Struktur der Werke sondern auch die Struktur der Interpretationen und Auslegungen grundlegend bestimmen.

Es stellt sich daher die Frage, wie eine Analyse dem literarischen Œuvre Bachmanns gerecht werden kann, indem sie selbst mit ebendiesen Dichotomien und Begriffen der abendländischen Kultur arbeitet. Die geplante Dissertation geht im Weiteren auch dieser Ambivalenz nach. Sie hinterfragt die Möglichkeiten des poetischen Sprechens, indem sie diese Probleme als poetische Fragestellungen aufgreift und zwischen den poststrukturalistischen und den werkimmanenten Ansätzen einen dritten Interpretationsweg einzuschlagen versucht, der nicht das Spannungsfeld von weiblichen und männlichen Prinzipien als Forschungsgrundlage nimmt, sondern solche „ordnende Prinzipien des Schreibens“ (Subjekt, Sprache, Raum als Weltbezug), die für Bachmann als konstante Problemstellungen der Literatur gelten. Die gewählten „ordnenden Prinzipien“ hinterfragen daher gerade jenes Verhältnis zwischen Ich, Sprache und Ding, das seit dem *fin de siècle* als äußerst problematisch angesehen wurde.

Mit jedem Prinzip wird ein Motiv (mit dem Subjekt das Motiv des Körpers und des Spiegels, mit der Sprache das Motiv des Namens und mit dem Raum das „Totenhaus“ und die Grenze) verknüpft, mit dessen Hilfe die Frage nach den Befreiungsmöglichkeiten aus der bestehenden Ordnung beantwortet wird. Ein Teil von diesen Motiven (insb. Spiegel und Name) zeichnet sich zwar durch die „Festigkeit“ im Zeichensystem aus, insofern die Motive als „starre Bedeutungsträger“ ein Individuum oder einen Sachverhalt unmittelbar repräsentieren, sie vermögen dennoch über ihre eigene Binarität hinauszugehen, zumal sie gerade in ihrer Funktion als „feste Bedeutungsträger“ radikal in Frage gestellt werden. Andere Motive (Friedhof, Pyramide, Krematorium und Grenze) sind – mit Foucault gesagt – als „Heterotopien“ anzusehen, welche wirkliche Orte repräsentieren, die „in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind“, die jedoch im Vergleich zu anderen sozialen Räumen als „Gegenplatzierungen oder Widerlager“ gelten, weil in ihnen „die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“<sup>[4]</sup>. Bei Bachmann unterlaufen diese Orte nicht nur die gängigen Diskurse über den Mythos des *Hauses Österreich*, sondern werden mit einem gewissen Schreibprinzip verbunden, welches nach den neuen Möglichkeiten des Schreibens nach Krieg und Zerfall fragt.

Der dreifache Aufbau der Dissertation widerspiegelt die zueinander dialektisch-zyklisch anknüpfenden Problembereiche von Theorie, Analyse und „Synthese“. Der erste Teil der Arbeit liest sich als theoretische Grundlegung der Dissertation und entfaltet den eigentlichen Problemhorizont bachmannscher Werke in dem Dreieck(verhältnis) von Ich, Sprache und Welt (Ding). Bereits dieser erste, theoretische Teil beinhaltet jedoch auch Analysen bestimmter Werke, um die Statements der präsentierten Theorien im Hinblick auf das Bachmannsche Werk zu überprüfen.

Der zweite Teil der Dissertation widmet sich der systematischen Analyse der oben angeführten Motive. Die Motive sollen in erster Linie ermöglichen, Wiederholungsstrukturen und Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Textwelten transparent zu machen und die Austrittsversuche aus der bestehenden Ordnung zu präsentieren. Die Texte, die derart miteinander in Dialog treten, können gattungsübergreifend die Berührungspunkte zwischen Früh- und Spätwerk sichtbar machen und auf eine gewisse Entwicklungslinie innerhalb des Gesamtwerkes hinweisen.



Der letzte Teil vollzieht die Synthese der vorangehenden, scheinbar voneinander unabhängigen Teile, indem er die im ersten Teil gestellten poetischen Fragen mithilfe der „ästhetischen Funktion“ der Motive beantwortet. Auf diese Weise werden nicht nur einige Variationen der Befreiung aus der symbolischen Sprachordnung, sondern auch neue Poetiken des Schreibens deutlich, welches das Kunstwerk zu retten und das dichterische Sprechen zu legitimieren vermag.

## 2. Theoretische Grundlagen

### 2.1. Das Subjekt

Im Zentrum des Kapitels „*Wer hat mit meiner Zunge gesprochen?*“ werden Bachmanns Überlegungen über das auflösende, unsicher gewordene, moderne Ich im Kontext der theoretischen Debatten über das literarische Subjekt und die Autorschaft (Peter V. Zima, Adorno, Mach, Foucault, Barthes) sowie in Bezug auf die Dialogizität und Mehrstimmigkeit der Erzählinstanz neu gelesen. Versucht wird erstens die paradoxe Genese des Subjektes in der Schmerzerfahrung auszulegen, um in einer nächsten Schritt dieses stete Oszillieren zwischen *Allmacht* und *Ohnmacht* des Subjektes als grundlegend für die poetologischen Gedichte zu bestimmen: Die Gegenüberstellung zwischen den verschiedenen Komponenten des sprechenden Ich und das notwendige Verschwinden eines Ich-Teiles zugunsten der Entstehung des Kunstwerkes wiederholen im Grunde das erkannte Paradoxon der Subjektgenese. Im Mittelpunkt stehen bei dieser Analyse seltener interpretierte Gedichte wie *Tage in Weiß* oder *Betrunkener Abend*, die die Spiegelkonstellation der Prosatexte (*Undine geht*, *Malina*) und die damit verbundenen Schwankungen der Erzählpositionen antizipieren.

Das Gedicht *Die gestundete Zeit* präsentiert im Bild der im Sand versinkenden Geliebten („Du“) das Verstummen einer weiblichen „(Erzähler-)Stimme“. Bachmann macht sich jedoch immer wieder auf die Suche nach der verstummten und vom modernen Orpheus „sterblich“ hinterlassenen Frauenfigur, deren Auferstehung als Eurydike bereits im Gedicht *Das erstgeborene Land*, sowie in *Undine geht* oder in *Malina* imaginiert wird. Die Bewegungen der *Todesarten*-Texte zwischen den Geschöpf und Schöpfer-Positionen kehren jedoch das konstatierte „grausame Gesetz“<sup>[5]</sup> der Kunst als gesellschaftlicher und poetischer Mord an einem weiblichen Erzähler hervor. Die *Todesarten* radikalisieren die Fragwürdigkeiten des weiblichen Subjektes und ihres Textbegehrens, indem sie den Text selbst zum Schauplatz eines Dekonstruktionsprozesses erheben, während dessen das einst eigenständige weibliche Subjekt zum „Objekt“ und zum „Geschöpf“ des überlegenen männlichen Gegenübers wird.

### 2.2. Die Sprache

Weil Bachmanns Gedankengut stark von sprachphilosophischen und sprachkritischen Reflexionen (Hofmannsthal, Wittgenstein, Wiener Kreis, Heidegger) geprägt ist und weil ihr ganzes literarisches Werk um die Artikulierung der „Leiderfahrung“ des modernen, „unbehausten“ Menschen ringt, werden in einem zweiten Schritt die Grundbegriffe der Bachmannschen Sprachphilosophie vor dem Hintergrund der sprachskeptischen Positionen der Wiener Moderne (Fritz Mauthner, Ernst Mach, Hofmannsthal) erörtert.

Den Mittelpunkt des Kapitels bildet die Analyse der Dialektik zwischen dem „verborgenen“, „verlorenen“ „Schlüsselwort“ der poetisch-utopischen Sprache und den auf der manifesten Ebene sichtbaren „Phrasen“ und „Sterbenswörtern“ der Gaunersprache in Bachmanns Gedichten (*Holz und Späne*, *Psalm*, *Reklame*, *Scherbenhügel*, *Rede und Nachrede*, *Geh*, *Gedanke!*). Diese Dialektik von „Rede“ und „Nachrede“ kehrt in *Malina* wieder, wo sie mit einer

„Poetik des Abfalls“ und mit einer „Schrift der Abwesenheit“ einhergeht, welche an die Stelle der Unmöglichkeit des Schreibens und Sprechens die Möglichkeit eines andersartigen Zeichensystems jenseits der symbolischen Sprachordnung setzen.

*Malina* problematisiert die Möglichkeiten der Darstellung der utopischen Märchenwelt und der Aussprechbarkeit utopischer Sätze. Zum einen fragt er danach, ob und wie dieser aus der diskursiven Ordnung exkludierte, *andere* Wirklichkeitsbereich in einer neuen Sprache gesagt werden kann, zum anderen danach, wie sich eine ebenfalls verhinderte, *andere* Schreibposition eines Weiblichen gegenüber dem väterlichen Schweigeverbot behaupten kann. Weil das Schreiben dieses *Anderen* (das Utopische / das Weibliche) das väterliche System unterläuft, kommt dem „Verborgenen“ als Schreibpraxis und Schreibort eine besondere Rolle zu.

Nachdem die komplizierte Farbsymbolik, sowie die verschiedenen Medien (Schnee, Steine) einer *anderen* Schreibweise untersucht wurden, wird das Motiv der Wand, als Fluchtpunkt der Motive und Symbole gedeutet. Sie steht mit ihrem „Weiße“ nicht nur für das „noch unbeschriebene weiße Blatt“ (poetisches Faszinosum[6]), sondern wiederholt die chiffrierte, utopische Botschaft des weißen Steines, dessen Sinn im Verborgenen bleibt. Darüber hinaus verweist sie auch auf das „kalkweiße“ Gesicht des Pierrot und mithin markiert sie einen Autorschaftswechsel, der an die Stelle der schwarzen „Tarnkappe“ des Fremden die „kalkweiße“ Maske des Pierrot/Malina setzt. Die Schreckensgeschichte des Ich, wie auch die utopischen Sätze können sich nur in der Maske einer Auslassung, d.h. in der Leerstelle einer weißen Wand manifestieren, die das derart ausgeklammerte Andere gerade als Nicht-Ort verwahrt.

### 2.3. Die „Tatsachen“ und das „Nichttatsächliche“

In diesem Kapitel wird das Augenmerk auf den Begriff „Literatur als Utopie“ gerichtet, indem die grundlegende Diskrepanz zwischen der „Wahrheit“ der dichterischen Sprache und der „Tatsachenwirklichkeit“ aufgezeigt wird. Eine erste Differenzierung zwischen der Karte der Geographen und dem Zauberatlas der Literatur spricht Bachmann in der vierten *Frankfurter Vorlesung* an. Der hier behauptete Gegensatz zwischen den zwei Karten, einer geographischen, die die Wirklichkeit kartographisch abbildet, und einer literarischen, die zwar wenig mit den wirklichen Ortschaften zu tun hat, auf dem aber „wahrer, viel wahrer“ eine Realität eingezeichnet ist, die „aus Worten gemacht“ ist (W4, S.239-240.), verdeutlicht nachgerade eine als *ars poetica* angenommene Schreibposition, die mit den erfundenen oder reellen Orten keineswegs „mimetisch Reales darzustellen“[7], sondern eine Wirklichkeit zu konstruieren (*poiesis*) beabsichtigt, die einem das *Sehen* ermöglicht.

Das Kapitel beabsichtigt folglich dieser Schreibintention Bachmanns nachzugehen und solche Textstellen zu untersuchen, die an der Grenze der zwei Bereiche (Wirklichkeit und Fiktion) situiert sind, den Duktus der Wanderkarten und Stadtpläne übernehmen, die von diesen Karten vorgesehene oder beschriebene Wege mimetisch wiederholen, ohne aber die in der Karte abgebildete Wirklichkeit zu treffen. Somit kann der Bachmannsche Text an ebenjenem Fluchtpunkt von Fiktionalem und Faktuellem verortet werden, wo diese doch notwendigerweise auseinander gehen sollten.

Hier verdient nicht nur die Differenz von *Mimesis* und *Poiesis* eine besondere Aufmerksamkeit, sondern auch das Wechselspiel zwischen *Ich-Identität*, *Erinnerung* und *Topographie*. [8] Weil Bachmanns Zielsetzung die Sichtbarmachung der Wahrheit ist, artikulieren die Raumschilderungen in der Unvereinbarkeit der faktischen Wirklichkeit mit der „inwendigen“ Topographie der Protagonisten eine weit über das individuelle Schicksal hinausgehende Unzulänglichkeit des modernen Menschen mit der „zerstückelten“ Welt der Nachkriegszeit wieder enig oder dort wieder heimisch zu werden. Die Texte führen die Problematik der „re-mimetischen Poetik“[9] vor; die anvisierte Erkundung einer Landschaft aufgrund einer angeblich wahrheitsgetreuen Wanderkarte muss aber scheitern, weil die äußere Reise immer wieder von der inneren Denkbewegung der Figur überlagert wird. Die real existierende Geographie der Stadt, die durch Spaziergänge begehbar wäre, wird durch den Erinnerungs- oder Wunschort der Bachmannschen Figur substituiert. Die derart verhinderten und gescheiterten Wegmöglichkeiten legen somit nicht nur für die abhanden gekommenen Realitätsbezüge der Figur Zeugnis ab, sondern auch für die Fragwürdigkeit der

erzählerischen Darstellbarkeit einer durch und durch veränderten Wirklichkeit.

### 3. Systematische Motivanalyse

#### 3.1. Das Motiv des Körpers

Im Kapitel „*Körper, Spiegel, Identität*“ werden verschiedene Aspekte der Körperpoetik Bachmanns aufgezeigt. Die im Titel angedeutete Wechselseitigkeit der Motive versucht auf die Hauptfrage der Dissertation eine Antwort zu geben: wie ist es möglich, eine Sachverhalt oder eine Person (sprachlich oder medial (als Bild)) darzustellen, ohne dass man innerhalb des begrifflichen Apparates des Abendlandes und der zwischen Geist/Körper; Ich/Nicht-Ich gesetzten Dichotomien bleibt und ohne dass der Bezeichnete „zeichenlos“, d.h. unrepräsentierbar verschwindet. Indem das körperliche Erlebnis – sei es in Form der ekstatischen Liebe, oder in Form einer Schmerzerfahrung – sich als grundlegende Voraussetzung des dichterischen Sprechens und der (Selbst)Erkenntnis wiederum in die Poetik einbezogen wird, wird auch die in den frühen Anfängen der Metaphysik wurzelnde Spaltung zwischen Körper und Geist, Subjekt und Objekt überwunden. Ausgehend von dem Fiasko der „geistigen Grenzüberschreitung“ des Protagonisten in *Das dreißigste Jahr* sucht Bachmann die Verschiebung der gezogenen Grenzen in der veränderten, neuen Sinneswahrnehmung des Tastens und des Sehens, also in einer neuen Form der Körperlichkeit zu verwirklichen.

In diesem Sinne steht im Vordergrund dieser Überlegungen nicht die Dekomposition des „schmerzhaften, zerstörten“ Körpers, der nach der Theorie von Cixous[10] oder von Weigel[11] als „offenes Gedächtnis“, als Austragungsort kollektiver und individueller Geschichte erscheint, sondern die Nachzeichnung einer neuen Körperlichkeit. Weil die Identitätsproblematik des Sprechenden sowohl als narrative wie auch als innerpsychologische Frage gestellt wird, werden zwei Konzeptionen (Benjamins Aura-Konzeption und Peter V. Zimas Überlegung zu einer „Literatur der Körperlichkeit“) herangezogen, die den Zusammenhang von Subjektivität und Körperlichkeit auf zwei unterschiedliche Weise beleuchten, die aber in Bezug auf Bachmanns Körperthematik mit weiteren Bedeutungsfacetten aufwarten können.

Weil die Dissertation die Möglichkeiten „des Austrittes aus der bestehenden Ordnung“ mit Beispielen zu untermauern beabsichtigt, wird der „Eliminierung“ des herkömmlichen Körperbegriffes in dem ersten Unterkapitel „*Austritt aus dem Geschlecht*“ ein besonderes Interesse gewidmet. So wird der Austritt aus dem Geschlecht und aus der konventionellen körperlichen Beziehung (Austritt aus der Ehe, als institutionalisierte Form des sexuellen Verhältnisses zwischen Mann und Frau) als Dekomposition des herkömmlichen Körper- und Subjektbegriffes verstanden, die auch konventionelle Bilder der Weiblichkeit und der Mann-Frau Beziehung hinterfragen. Dabei werden die Musilsche „Geschwisterliebe“ und die Eigenartigkeit der sexuellen Verhältnisse Ägyptens (Bisexualität und Homosexualität) gegenüber den abendländischen Sexualitätsnormen gelesen, die als Bestandteile einer Poetik der Differenz fungieren.

In dem zweiten Teil des Kapitels „*Auratische Momente*“ werden jene auratischen Körpererfahrungen in den Mittelpunkt gestellt, die die Wiederherstellung der Triade von Körper-Geist-Seele und der daran gebundenen Selbstbehauptung der äußerst verunsicherten weiblichen Figuren der *Todesarten*-Texte und der *Simultan*-Erzählungen ermöglichen. In diesem Sinne tritt an die Stelle der inzestuösen Geschwisterliebe die in einem ekstatischen Moment erlebte, auratische Offenbarung des eigenen Körpers, die einen utopischen Moment fixiert. Diese Erlebnisse der Frauenfiguren können als auratisch bezeichnet werden, weil sich die präsentierten ekstatischen Momente durch die *Einmaligkeit* des Erlebnisses, durch die *Zerstörung* der üblichen Zeit- und Ortdimensionen, durch ihre *Fundierung* im Ritual sowie durch das Auffinden des wahren Gesichtes auszeichnen, also durch Merkmale, die in Benjamins Theorie die Erscheinung der *Aura* begleiten.[12]

### 3.2. Das Motiv des Namens

Bachmanns intensive Beschäftigung mit Namen ist bereits in ihrer vierten Frankfurter Vorlesung, *Der Umgang mit Namen*, erkennbar. In ihrem poetischen Verständnis fungieren Namen mehr als bloße „Erkennungsmarke“ (W2, S.242.) der Figuren, sie sind Indikatoren eines „sprachutopistischen“ Gestus, die der alltäglichen Sprache „eine neue Gangart“ zu geben vermögen<sup>[13]</sup>. Die Bachmannsche Poetologie der Namen hat die Destruktion des Namens des Vaters und mithin die Zerstörung der symbolischen, gesetzeszentrierten Weltordnung zum Ziel, um an ihre Stelle eine neue, utopische (Sprach-)Welt zu stellen. Somit sind die in den Textwelten dialogisierenden, antithetischen Ordnungen – die alte Welt der Väter und die neue Welt des jeweiligen Sohnes – ebenfalls in das onomastische System eingeschrieben. Der Name bedeutet Mangel, Zerstörung und dichterisches Schaffen zugleich, indem die Unmöglichkeit der Gaunersprache und die Schöpfung der neuen Sprache in der Poetologie des Namens thematisiert werden. Auf diese Weise verlagert sich die poetische „Neuschöpfung“ der Sprache in die Transparenz der „leuchtenden“ Namen. Das Kapitel „*Namensverlust und Namenszerstörung*“ versucht diesen Zusammenhang zwischen Name und Sprache einerseits, sowie Name und Ordnung andererseits an den verschiedenen Bewegungen und Verschiebungen der Figurennamen zu verfolgen.

In den Erzählungen des *Dreißigsten Jahres* beabsichtigen die Protagonisten den väterlichen Namen zu zerstören, weil dieser die Beständigkeit der alten Ordnung sichert. In diesem Sinne wird der *nom du père* „intronisiert“, als „leere Hülse“ weggeworfen, und einen Wirrwarr *à la Faulkner* in ihm gesetzt, um der eindeutigen Namenshomogenität zu entkommen. So wird in der Leerstelle des Namens der Hauptfiguren (in *Jugend in einer österreichischen Stadt*, *Das dreißigste Jahr*, *Alles*) zum einen jene auktoriale Intention kodiert, die „all dessen“ an den Figuren verweigert, „was [sie] berechtigen könnte, einen Namen zu tragen.“ (W4, S.242.). Zum anderen zeigt die Namenlosigkeit und Namensverweigerung den Anspruch der Figuren, aus dem alten sprachlichen und gesellschaftlichen System herauszutreten. Für den Akt der Namenszerstörung stehen die Erzählungen *Alles* und *Ein Wildermuth* als exemplarische Beispiele, in denen die symbolische Namensgebung und dessen Inthronisierung „im Namen des Sohnes“ den Angelpunkt der Geschichten bilden.

In *Malina*, *Das Buch Franza*, *Requiem für Fanny Goldmann* und in der *Kottwitz (Rottwitz)*-Geschichte ist die Namenlosigkeit oder die Verletzbarkeit des Namens der weiblichen Figuren an die Unsicherheit, an den Verlust der Identität sowie an die Schwierigkeiten einer Frau, sich sprachlich in der bestehenden Ordnung zu behaupten, gebunden. Der fehlende Name ist jedoch nicht nur Indikator der sprachlichen Ausdrucksmängel und einer „fehlenden, weiblichen Genealogie“, sondern auch Zeichen eines neuen Umgangs mit der Sprache: dem Mangel des Namens wohnt die Verheißung einer neuen Sprache inne. Die *Todesarten*-Texte zeichnen sich durch eine besondere Namensvielfalt aus, wo Bachmann „mit Hilfe der Namen, die sie in die Texte einstreut, ein Netz entwirft“, das die einzelnen Geschichten miteinander verbindet und wobei jeder Name zum Träger je einer Todesart wird.<sup>[14]</sup> Im Mittelpunkt des Unterkapitels „*Im Namen des Todes*“ stehen die Gegenüberstellung von weiblichen und männlichen Namen, die Metamorphose, die Umbenennung und die Umgestaltung des weiblichen Namens, welche Prozesse das Verschwinden der Protagonistinnen begleiten. Die Tilgung des symbolischen Namens bringt die schlechte Sprache und die symbolischen Bedeutungen zum Schweigen, ohne dass das weibliche Subjekt spurlos verschwindet: im Hiatus des Namens ist doch der ungreifbar und untastbar gewordene Name tabuisiert und magisch hineingewoben.

### 3.3. Raumkonstellationen

Das Hauptaugenmerk des Kapitels gilt nicht nur der Vielfalt literarischer Orten, sondern auch einer zu den Räumen geknüpften Schreibpoetik und versucht, das Zusammenspiel zwischen Topographie und Schreiben aufzuzeigen, d.h. Orte auf ihr narratives Potenzial hin zu befragen. So wird Bachmanns vielfältigem topographischem Netz nachgegangen, indem Grundbegriffe ihrer Topographie (Grenze, Aufbruch, Heimat/Heimatlosigkeit, Haus Österreich, Sprache/Sprachlosigkeit) in den einzelnen Texten hinterfragt werden.

Das erste Unterkapitel „*Der Friedhof und das TotenHaus Österreich*“ zeigt anhand verschiedener Friedhof- und Grabszenarien zweier *Todesarten*-Texte und einer Erzählung, wie das utopische Modell des „Haus Österreich“ zum Paradigma des „*TotenHauses Österreich*“ wird. Wie der Text des Romans *Malina* durch eine antagonistische Bewegung zwischen dem utopischen Königsland Ungargasse und dem Krematorium Wiens bestimmt wird, so bestimmen dieses Oszillieren auch zwei Schreibimpulse, wo der utopischen Schreibbewegung des Kagran-Märchens eine realistische Schreibbewegung gegenübergestellt wird: Das Krematorium Wiens führt zu einer Schreibmotivation, die das imaginierte, mythisierte Haus Österreich zerschreibt, über die Schrecken des zweiten Weltkriegs berichtet und die Vergangenheit in dem Akt des Schreibens „ableidet“.

Im *Buch Franza* wird nicht nur dieses Heimatmythos, sondern die ganze Tradition des Christentums in der Überblendung verschiedener Grab- bzw. Friedhofsznarien in Frage gestellt: Franzas Erlebnis zeigt nicht nur die Unmöglichkeit der Epiphanie auf, sondern realisiert eine Substitution der Religionen (monotheistisch-politeistisch), indem der auf dem Muttergrab geschriebene Satz („In Jesus Christus ist das Leben und die Auferstehung“ – TP2, S.170.[15]) buchstäblich zerschrieben und durch die „utopischen“ Hieroglyphen ersetzt wird.

*Drei Wege zum See* thematisiert schließlich das geisterhafte Weiterleben des Habsburger Riesenreiches im Imaginären der Hauptfigur, Elisabeth. Der See, Inbegriff der Wünsche und Erinnerungen Elisabeths, kann durch die auf der Wanderkarte markierten drei Wege nicht erreicht werden. Die Unbegebarkeit der Wege versinnbildlicht nicht nur Elisabeths Unzulänglichkeit, sich in der richtigen Heimat „heimisch“ zu fühlen, sondern auch das Problem des Erzählens und jener utopischen „Wasserpoetik“, die in früheren Werken (etwa in *Undine geht*, *Kagran-Märchen*) das Sprechen / Schreiben ermöglichte. Der Bachmannschen Text artikuliert somit die Unmöglichkeit der Rekonstruktion und Neukonstruktion der Geschichte durch die Erzählung und verweist in der Chiffre der 1968er Wanderkarte auf jenen Wendepunkt in der Literatur, von dem an ein auf Kausalität und Linearität fundiertes Schreiben und Lesen stets fragwürdig geworden sind.

Weil Bachmanns gesamtes Werk von dem permanenten Gefühl der Heimatlosigkeit geprägt ist, wurde untersucht, wie die Autorin die Orientierungslosigkeit ihrer vagabunden Figuren ins Positive zu kehren und die Existenz eines im Nomadentum heimisch gewordenen „Böhmen“ als mögliche Position eines neuen Subjektes zu behaupten vermag. Der Begriff der „Gangart“, der Bachmanns literarisches Werk durchzieht, steht mit der Thematik der Grenzüberschreitung im engen Zusammenhang. Die Grundlage des zweiten Unterkapitels „*Ein Böhme, ein Vagant*“ wird die Gangart, d.h. die Wechselseitigkeit einander bedingenden Bewegungen des Denkens, Sprechens und des Gehens. Das Unterkapitel konzentriert sich auf zwei Gedichte (*Ausfahrt*, *Böhmen liegt am Meer*) und eine Erzählung (*Jugend in einer österreichischen Stadt*) die die Akten des Gehens und des Sehens in einem Moment zusammenführen und darin eine Differenz zwischen dem fernen „Utopia“ und dem Festland nachzeichnen. Die thematische und motivische Nähe der gewählten Texte (Aufbruchthematik, Motive des Baumes, der Schifffahrt und des Meeres) vermag auf eine ausgezeichnete Weise zu zeigen, dass das „Land meiner Wahl“, das ferne Utopia nur im Moment der Grenzüberschreitung aufscheint und dass das Nomadentum der Figuren als eine aus der Notwendigkeit des österreichischen Los und der utopischen Forderungen resultierende Existenz zu akzeptieren ist.

#### 4. Konklusion: Neue Poetiken des Schreibens

##### 4.1. Eine neue Erzählinstanz: Eine Poetik des „Dritten“

In Bezug auf die Unsicherheit des Subjektes wurde die Dialogizität des Bachmannschen Ich in einigen Gedichten und in den *Todesarten* präsentiert, wobei in letzteren das Verschwinden der weiblichen Figuren als ein für die *Todesarten*-poetik immanenter und zugleich notwendiger Mord am Weiblichen hervorgekehrt wurde. Die *Todesarten*-Texte dokumentieren nicht einfache „Geschichten mit letalem Ausgang“, sondern sie legitimieren sich durch den Tod des Weiblichen, dessen reale Existenz vollkommen aufgehoben wird. Dieses Kapitel geht der Frage nach, ob, trotz der offensichtlichen Absage an eine weibliche Erzählposition, Ansätze über eine neue Erzählinstanz zu finden sind,

die von einer neutralen Stimme getragen wird, jenseits der Dichotomie weiblich / männlich zu situieren wäre und die Tragik des Todes des Weiblichen durch die Geburt dieses „dritten“ Neutrums aufheben könnte. Die Überlegungen konzentrieren sich hiermit auf solche wiederholte Spiegelungen in *Undine geht* und in *Malina*, die in einer rein poetischen Konstellation von zwei Ich-Komponenten ein neues Modell des Erzählers hervorrufen.

Im ersten Fall (Undine) bildet den Angelpunkt der Auslegung jene „nasse Grenze zwischen mir und mir“, die die zwei Ich-Einheiten von Undine widerspiegelt. Auf der Folie des Narziss-Mythos werden diese Ich-Teile als poetische Konstellation aufgefasst, wobei das *poetische* Ich und das (subjektive, soziale) *handelnde* Ich miteinander Zwiegespräch führen. Die Dialektik dieser „poetischen Selbstbespiegelung“ führt zur Entstehung einer neuen Erzählstimme. Die reflektierende, „ironische“ Wasseroberfläche sichert einen Freiraum des neuen Subjektes, dessen Identität und Geschlecht nicht mehr eindeutig fixierbar ist, weil der Mittelpunkt des Sprechens wegen dem Echo-Charakter des Textes dekonstruiert wird und somit eine dezentrierte, neutrale Stimme entsteht.

Dem Faden des Undine-Stoffes folgend können die Schwankungen der Erzählerpositionen im Roman *Malina* durch die Aufdeckung der Spiegelszenen verfolgt werden. Der Roman wiederholt nicht nur die Erzählsituation des Undine-Textes, sondern auch dessen erzählerisches Problem, jeweils mit der Aufspaltung der Ich-Einheiten in einen männlichen und einen weiblichen Teil. In beiden Fällen wird der Kampf eines poetischen Ich mit einem handelnden, subjektiven Ich präsentiert, der mit der Geburt einer Erzählerinstanz endet, die sich autonom behaupten kann, dessen Erinnerungsvermögen „unmenschlich“ ist (Malina, als Historiker und Sammler von Geschichten mit letalem Ausgang und Undines „unmenschliches Gedächtnis“, W2, S.260.); ohne Absichten und Pläne ist (Undine: „Ich habe [...] keine Forderung, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft“ - W2, S.254., Malina: „Malina hat also keine Ansichten, nur für den täglichen Gebrauch [...], vor der Maschine ist er ansichtenlos“ - TP, S.337.); Tatsachen statt Gefühle vermittelt (Undines Gesetz der Einsamkeit, oder Malina mit seiner distanzierten Perspektive „er ist leidenschaftlich gleichgültig“, TP, S.337.); und für die anderen undurchschaubar und enigmatisch (Undines Schleier, Malinas Tarnkappe) ist.

Während die wiederholten Spiegelungen (die Begegnung von Ich / Ivan, Prinzessin / Fremde und Ich / Malina) *die poetische Konstruktion* des Selbst<sup>[16]</sup> nachzeichnen, zeigt der Übergang vom Spiegel- zum Wandmotiv die Stationen der Geburt und des Todes einer weiblichen Erzählerstimme und gleichzeitig die Geburt eines autonomen Erzählers im Sinne der Theorie von Maurice Blanchot<sup>[17]</sup>. Der Text erteilt somit nicht nur dem subjektiv-weiblichen Teil eine Absage, sondern auch einer „zentrierten“, „darstellenden“, „enthüllenden und entstellenden“ Erzählstimme, um die Erzählung in die Leerstelle eines Neutrums zu retten, und mit der Figur von Malina, als „Platzhalter“ (W4, S.237.) der Kunst, das Weiterschreiben aus einer dritten Position zu ermöglichen.

#### 4.3. Namenszauber und Gebärdensprache: Eine Poetik des Magischen

Im Mittelpunkt der Hauptfragestellung der Dissertation steht eine Zeile aus dem Gedicht *Ihr Worte*, in welchem Bachmann ein neues Verhältnis zwischen Bezeichnetem und Bezeichnenden proklamiert und vom Wort Unmittelbarkeit verlangt. So schwer die Beschaffenheit dieser nicht bezeichnenden Zeichenhaftigkeit auszumachen sein mag, wird im Kapitel anhand dreier Teilaspekte (sprechende Namen, Hieroglyphen und neues Sehen) eine Klärung dieser irritierenden Frage unternommen. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet die Frage nach der Motiviertheit des sprachlichen Zeichens, das linguistisch gesehen seit Ferdinand de Saussure's *Cours de linguistique générale* (1916) durch Arbitrarität und Konventionalität markiert ist. Weil gerade die sprechenden Namen und die Hieroglyphen den Anschein geben, in einem eins-zu-eins Verhältnis zu dem repräsentierten Ding zu stehen, scheint es mir notwendig, Bachmanns Texte auf ihre Art und Weise der Re-motivierung hin zu befragen.

Einer Poetik der sprechenden Namen widmet sich Bachmann nicht erst im letzten Erzählband *Simultan*; bereits in den *Todesarten*-Texten fungiert die magische Namensgebung zusammen mit dem Mangel des Namens, seinerseits als konstantes Element einer Poetik der Leerstelle, als bedeutendes Moment des Schreibens. Während der sprechende Name

nicht nur als die Suche nach dem Anderen der Sprache, sondern auch als subversive Kraft eines anderen Artikulationsmodus erscheint, tritt die Namenlosigkeit der väterlichen Sprachunterdrückung gegenüber, konterkariert sie die Unberührbarkeit und Unansprechbarkeit der väterlichen Machtinstanz, und repräsentiert sie – ähnlich wie das „weiße Papier“ und die unsagbare Botschaft des „weißen Steins“ – eine chiffrierte Poetik des Utopisch-Verborgenen.

In diesem Sinne werden die Namenmatrix der *Todesarten*-Texte und die sprechenden Namen der *Simultan*-Erzählungen erforscht, um eine neue Poetik des Magischen hervorzukehren: Dabei wird es offensichtlich, dass die Namenspoetik der zerstörten oder verunsicherten Frauenfiguren in den *Todesarten* die Grenzen der symbolischen Ordnung von außen, von dem Exterritorium der Namenlosen her zu erweitern vermag, indem sie einen neuen Modus der Nomination in die Praxis der konventionalisierten und arbiträren Namen- und Sinngebungen einbringt, und die aus der Spannung zwischen Name und Ding (Figur) resultierenden Zweideutigkeiten der Gaunersprache in eine „paradiesische“, reine Sprache übersetzt. In den *Simultan*-Erzählungen liefert der sprechende Name hinter der Fassade der Textoberfläche eine kodierte Botschaft über das figürliche Schicksal: die Person wird durch das Namensgebot „zu dem, was die Gesellschaft von ihr erwartet oder was sie immer schon gewesen ist.“<sup>[18]</sup>

*Ihr glücklichen Augen* und *Das Buch Franza* führen den Aspekt des „sprechenden Namens“ mit der Thematisierung einer neuen Gebärdensprache (Sehen) zusammen und machen somit die neuen Prinzipien des Schreibens lesbar, welches die sprechenden Namen als Auflösung der Zweifelt von Wort und Ding; das neue Sehen als neuer Zugang zur Welt realisiert. Als den Höhepunkt der Wüstenerlebnisse Franzas bildet diejenige Textstelle, die das Motiv des Sehens in den Mittelpunkt stellt und mit einem auratischen Moment verbindet, in welchem sich die Fähigkeit der neuen (Selbst)Erkenntnis, verbunden mit der Entdeckung der rätselhaften Hieroglyphen, als ein neues Körpergefühl andeutet. Diese neue Körperwahrnehmung lässt die Hieroglyphenschrift als die Form einer Zeichensprache erkennen, in der die unmittelbare Beziehung von Bezeichnetem und Bezeichnendem wiederhergestellt wird. In der Tempelszene beschwört Franza „magisch“ die Hieroglyphen herauf, um die Toten den Gräbern zurückerstatten. Indem sie etwas sagt, handelt sie performativ, weil sie das Gesagte realisiert, jedoch unter Wahrung des Geheimnisses der Toten und der Rätselhaftigkeit der Hieroglyphen. In Franzas Beschwörungen werden die Bedeutungen der Hieroglyphen genauso aktualisiert wie im Falle der sprechenden Namen: auf eine latent-subtile Weise, die ihre „utopischen“ Implikationen nicht in die Textoberfläche hebt, sondern im Verschlüsselt-Verborgenen bewahrt.

#### 4.3. *Der Baum, die Schlange und das Meer: Eine Poetik der Schwelle*

Das letzte Kapitel behandelt ein poetisches Verfahren Bachmanns, das die „Vereinbarung des Unvereinbaren“, die Synthetisierung aller Gegensätze zwischen utopischen und realen Räumen zur Zielsetzung hat. Der Schwerpunkt der Überlegungen liegt in der Auslegung der die Überblendungen leitenden Symbole (Meer, Fluss, Baum und Schlange), die Bachmanns Schreiben grundlegend bestimmen und die in ihrer Funktion als „Vermittler zwischen den Sphären“ aktualisiert werden. Darüber hinaus, dass die Symbole über eine utopisch-poetische Leistungskraft verfügen, sind sie aufs engste mit dem Nomadentum des sprechenden Ich verbunden. Somit vermitteln sie als Motivkonstante der Textwelten entweder das Gefühl der Geborgenheit und sichern den Kontakt zum Festland und zur Heimat (z.B. das Symbol des Baums), oder aber lehren dem Wandernden das Einsehen in die Unumgehbarkeit des „Odysseenloses“ und schlagen eine Brücke zum Un-Festen und Flüssigen (Meer).

Mit den genannten Symbolen kann jene Problematik gelöst werden, die im zweiten Kapitel („Die Tatsachen und das Nichttatsächliche“) gestellt war. In *Drei Wege zum See* bleibt der See im Nirgendwo-Raum herausgeschoben, wobei gerade dieses Exterritorium das verbannte Subjekt im sprachlich erzeugten Utopieraum zu re-territorialisieren vermag. Wie Robert Musil mit seinem Begriff des Möglichkeitssinns betont, dass das Nicht-Sein von etwas nicht unwichtiger sei als das Existierende, so kehrt der Text das Zusammenspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen hervor, wobei das Un-Mögliche als Utopie erscheint. Die Wegmöglichkeiten, die sich in der Erzählung als Un-Möglichkeiten manifestieren, legen gerade diese utopische Deutung der Erzählung offen.

*Böhmen liegt am Meer*, das auf der Schwelle vom Festlandsufer und Sonnenufer, von Tatsächlichem und Nicht-Tatsächlichem das verlorene Land (als Heimat und als Utopie) wiederfindet, zeugt nicht zuletzt davon, dass zwar eine vollkommene Deckung von „Wort“, „Welt“ und „Ich“ nicht möglich sei, dass jedoch der Schriftsteller im „Aneinandergrenzen“ von „Ich und Sprache und Ding“ die Welt in ihren Mängeln und Illusionen „wahrer, viel wahrer“, als die Realität (W4, S.239-240.) nachzeichnen kann.

#### **Die Teilergebnisse der Dissertation wurden in den folgenden Publikationen veröffentlicht:**

- Nagy, Hajnalka: „Névrombolás – nyelvteremtés. Ingeborg Bachmann prózájáról“. In: Tiszatáj, Osztrák történetek 3. (2005), 102-114.o.
- Nagy Hajnalka: „Das 'Leuchten von Namen'. Figurennamen, Ortsnamen und Körpersymbolik als kulturelle Codes in Ingeborg Bachmanns Prosa.“ In: Helga Mitterbauer, András F. Balogh (Hg.): Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum. Wien: Praesens 2006, 227-244.o.
- Nagy, Hajnalka: „Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählerinstanz. Über Ingeborg Bachmanns Prosa.“ In: Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien / Szeged: Praesens / JATEPress 2008, S.37-52.
- Nagy, Hajnalka: Der Friedhof und das TotenHaus Österreich. Ingeborg Bachmanns Raumkonstellationen. Konferenzbeitrag an der Tagung der Nachwuchsgermanisten „Gelebte Milieus, virtuelle Räume“ in Piliscsaba. 10-12.11.2007
- Nagy, Hajnalka: „'Weil ich zu einer Karikatur geworden bin, im Geist und im Fleisch'. Die Auslöschung weiblicher Karikaturen in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus.“ In: Annamária Gyurác und Judit Szabó (Hg.): Marionetten und Automaten. Beiträge zum Symposium ungarischer Nachwuchsgermanisten. Szeged: Klebersberg Verlag 2008, S.127-144.
- Nagy, Hajnalka: „Die Richtung ändern! Ekstatisch-auratische Momente als Austritt aus der bestehenden Ordnung in Ingeborg Bachmanns Prosawerken“. In: Horváth Andrea, Gröller Harald, Loosen, Gert (Szerk.): Neue Reflexionen der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft. Beiträge zur Tagung der Nachwuchsgermanisten. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2007, 255-274.o.
- Nagy, Hajnalka: „Bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos.“ Ingeborg Bachmanns Verdacht gegenüber dem Bedeutungswahn des Abendlandes. In: Attila Bombitz: Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelstudien. Szeged / Wien: JatePress / Praesens 2009, 69-84.o.

---

[1] Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Werke. Bd. 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S.188. Seitenangaben der zitierten Werke von Bachmann (Gedichte, Erzählungen, Essays, Hörspiele und der Roman *Malina*) werden im Folgenden aufgrund dieser Werkausgabe in Klammern mit der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl nach dem Zitat im Haupttext angegeben, hier z.B. W4, S.188.

[2] Der Teilsatz „wir müssen wahre Sätze finden“ ist aus einem Interview mit J.v. Bernstoff entnommen. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Chrisitne Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S.19. (Im Folgenden wird dieses Interviewband mit der Abkürzung „GuI“ angegeben.)

[3] Interview mit Kuno Raeber, 1963. In: GuI 1991, S.41.

[4] Ebd., S.39.

[5] Höller, Hans: „Eine Kriminalpoetik der Moderne. »Malina« in der Lyrik Ingeborg Bachmanns“. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991. Hg. von Dirk Götsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S.85.

[6] Schmitz-Emans, Monika: „Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen.“ In: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Sarnac Lake, 6-9. Juni 1991. Hg. von Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 46-87., hier S.47-48.



- [7] Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln / Wien: Böhlau 2003, S.121.
- [8] Vgl. Weigel, Sigrid: »*Stadt ohne Gewähr*« – Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin. In: Dies.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1994, S.81-101.
- [9] Vgl. Bombitz 2001, S.91 und S.96.
- [10] Cixous über die „Beschriftung“ des Weiblichen. In: Cixous, Hélène: *Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift*. In: Dies.: *Weiblichkeit in der Schrift*. Übers. von Eva Duffner. Berlin: 1980, S.22-57.
- [11] Siehe: Weigel, Sigrid: „Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie“. In: Dies.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1994, S.39-57, hier S.48-51.
- [12] Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 2. Fassung, In: *Gesammelte Schriften*. Bd. I. 2. Teil. *Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 475-480.o.
- [13] Pichl, Robert: „Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden Namen“ im Simultan-Zyklus“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A. Band 8/2., Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1980, S.298-303, S.299.
- [14] Hapkemeyer, Andreas: „Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa“. In: *Literatur und Kritik*, 19 (1984), S.352-363, hier S.353.
- [15] Bachmann, Ingeborg: *"Todesarten"-Projekt*: kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1995 (TP1-4)
- [16] Schmaus, Marion: *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf, Michel Foucault*. Tübingen: Niemeyer 2000, S.158.
- [17] Blanchot, Maurice: *Die Erzählstimme In: Von Kafka zu Kafka*. Übers. aus dem Französischen von Elisabeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1993, 141-152.o.
- [18] Denneler, Iris: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von I. Bachmann, P. Bichel, M. Frisch, G. Keller, H. von Kleist, A. Schnitzler, F. Wedekind, V. Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S.17.