

Ingeborg Bachmanns *Malina* und Piro Premans

Sur Piro: eine dekonstruktive Analyse

Dissertation submitted to Jawaharlal Nehru University in partial fulfillment of the
requirements for the award of

Master of Philosophy

Giyani Chand

Centre of German Studies

School of Language, Literature and Culture Studies

Jawaharlal Nehru University,

New Delhi 110067

India

RECOMMENDATION FROM FOR EVALUATION BY THE EXAMINER/S

CERTIFICATE

This is to certify that the dissertation/thesis titled
Ingeborg Bachmanns Melina und Piro Premans
Sur Piro: eine dekonstruktive Analyse submitted by
✓ Mr/Ms *Giyam Chand* in partial fulfillment of the requirements
For award of degree of M. Phil/Ph.D of Jawaharlal Nehru University, New Delhi,
has not been previously submitted in part or in full for any other degree of this university
or any other university/institution.
We recommend this thesis/dissertation be placed before the examiners for evaluation for
The award of the degree of M.Phil/Ph.D.

Rosy Singh 31.12.21

Signature of Supervisor
Date:

Rosy Singh 31.12.21

Signature of Dean/Chairperson
Date:



Centre of German Studies
School of Language,
Literature & Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067



Dr. Rosy Singh
Chairperson
Centre of German Studies
School of Language,
Literature & Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067

Danksagung:

Ich bedanke mich herzlich bei meiner Betreuerin, Prof. Dr. Rosy Singh für die zielgerichtete Betreuung meiner M.Phil Arbeit. Ohne ihre wertvollen Anregungen und Ratschläge war das Gelingen dieser Arbeit nicht möglich. Ganz herzlich danke ich Shiv Parkash, Ruchi Pawar, die hilfreichen Diskussionsbeiträgen und Ratschläge für meine M.Phil Arbeit geleistet haben.

| | |
|---|----|
| Inhaltsverzeichnis | 1 |
| Kapitel. 1 | |
| 1.Einführung..... | 5 |
| 1.1 Dekonstruktion | 6 |
| Kapitel. 2 Bachmanns <i>Malina</i> : Dekonstruktive Analyse | 17 |
| 2.1 Der Roman: <i>Malina</i> | 17 |
| 2.2 Dekonstrutive Analyse von Raum und Zeit | 20 |
| 2.3 Raumanalyse | 20 |
| 2.4 Zeitanalyse | 27 |
| 2.5 Malina: Dekonstruktion | 30 |
| 2.6 Schluss..... | 39 |
| Kapitel. 3 Piros <i>Sur Piro</i> : Dekonstruktive Analyse | 40 |
| 3.1 Piro Preman..... | 40 |
| 3.2 Piro und Gulab Das | 43 |

| | |
|--|-----------|
| 3.3 Sur Piro: Dekonstruktion.. | 46 |
| 3.4 Schluss..... | 53 |
| Kapitel. 4 Zusammenhang von Piro und Bachmann | 57 |
| 4.2 Utopie der Kargan Erzählung | 59 |
| 4.3 Sachi Wazirabad ki (Erzählung von Wazirabad) | 61 |
| 5 Schlussfolgerungen | 65 |
| 6 Literaturverzeichnis | 70 |

Kapitel 1

1. Einführung

Diese vorliegende Arbeit wird in vier Kapiteln gegliedert. In der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit werden die Werke der wohl ersten Pundschabi Dichterin Piro Preman (1832-72) und der österreichischen Nachkriegsschriftstellerin Ingeborg Bachmann (1926-73) analysiert. Bachmann und Preman gehören unterschiedlichen Zeiten und geographischen und kulturellen Räumen an. Sie werden hier nicht historisch verglichen, sondern hinsichtlich des Feminismus in Verbindung gesetzt. Ausgangspunkt der Analyse bildet Jacques Derridas Theorie der Dekonstruktion. Im zweiten Kapitel geht es um die dekonstruktive Analyse des Romans *Malina* von Ingeborg Bachmann. Bachmann hat zugleich ihren radikalsten und weitreichendsten Versuch unternommen, eine „neue Sprache“ zu finden, das heißt eine Sprache, die aus diesem Denken und diesem Geschlechterdiskurs herausführen könnte.¹ Im dritten Kapitel wird Piro Poesie im Rahmen der Dekonstruktion analysiert. Piro versucht eine solche Ästhetik zu schaffen, die das Bewusstsein der Menschen auf mehreren Ebenen verändert. Als weibliche Anhängerin (woman devotee) repräsentiert sie eine *disruptive* und *subversive* Frau. Piro behandelt die marginalisierende Pluralität, in dem sie den etabliert Signifikant und Signifikat dekonstruiert.

Ausgangspunkt von Piro Poesie ist ihre dekonstruktive Position. Piro Poesie lässt sich nicht in die Schublade einer bestimmten Denkschule oder Tradition stecken. Eine merkwürdige Klarheit scheint ihre Gedichte zu durchdringen, wenn sie sehr kritisch mit der feudalen Gesellschaft auseinandersetzt. Im vierten Kapitel wird ein Vergleich zwischen Piro und Bachmann

¹ Vgl. Waechter, Gudrun/Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S.12.

unternommen. Bachmann und Piro erzählen Liebesgeschichten ohne feste Bindung innerhalb der Haupthandlung, die in einem fremden Ort und in einer anderen Zeit stattfindet. Die Protagonistin in *Sachi Wazirabad ki* und die Protagonistin in Kargan *Erzählung* bilden in einem traumartigen Zustand ihre utopische Zukunftsvisionen mit der die beiden Geschichten enden.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den folgenden Forschungsfragen:

Mit welcher Sprachfähigkeit oder Sprachtechnik protestieren Bachmann und Preman gegen die diskriminierenden Strukturen der Gesellschaft?

Welche Motive und Idioms verwenden sie, um das Frauendasein im Text darzustellen?

Wie ist die Dekonstruktion für das Überdenken der feministischen Themen nützlich.

Die verschiedenen Motive der Unterdrückung in religiösen Diskursen werden auch analysiert.

Im Anschluss daran wird der Frage nachgegangen, ob und inwieweit Piro und Bachmann an die Grenzen des Patriarchats stoßen. In der Arbeit werde ich außerdem erläutern, wie die Binnengeschichten *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan* im *Malina*-Roman, und *Sachi Wazirabad ki* in *Sur Piro* eine feministische Utopie darstellen.

1.1 Methode: Dekonstruktion

Die Dekonstruktion bezieht sich auf einen doppelten Betrachtungswinkel. Einerseits geht es darum, binäre Logiken festzustellen, die bestimmte Bedeutungen generieren und privilegieren und zugleich andere Bedeutungsmöglichkeiten ablehnen, verbergen oder verschweigen. Die Methode stellt die Struktur der Bedeutung in Frage und es wird gezeigt, in welchem Kontext und in welchem Interesse privilegierte und degradierte Bedeutung hergestellt werden.² Dekonstruktion ist eine ständige Erinnerung an die etymologische Verbindung zwischen *Krise* und *Kritik*. Es macht deutlich, dass jeder radikale Wandel des interpretativen Denkens immer die Grenzen der bestimmten Bedeutungen herausfordern muss.³ Strukturalismus in seiner Sichtweise und seiner konservativsten Form unterstürzt die traditionellen Vorstellungen von Text als stabiler Träger

² Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität Transversale Differenz. Eine theoretische-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2000, S. 123.

³ Norris, Christopher: Deconstruction. Theory and Practice. London, New York: Routledge, 2002, p. xii.

der Bedeutung und behauptet als treuer Wahrheitssucher im Text. Im Gegensatz dazu beginnt die Dekonstruktion damit, diese angenommene Entsprechung zwischen Geist, Bedeutung und Konzept, die Einheit der Bedeutung aufzuheben.⁴ Dekonstruktion ist eine zweifache Strategie, die einerseits logozentrische Rationalität zu enthüllen zu bzw. zerlegen versucht. Und andererseits bezieht sie sich auf die Sprache des Textes, auf seine figurativen und rhetorischen Gesten aufmerksam zu machen, das bedeutet, dass die Existenz des Textes im Netzwerk von Erzählungen und von Signifikanten liegt, bei dem kein endgültiges und transzendentes Signifikat festgelegt werden kann. Dekonstruktion lehnt sich ständig ab, sich selbst als eine unabhängige systematische Analyse, ein erklärendes und beherrschendes System aufzustellen. Dekonstruktion erscheint daher nicht als eine starre Methode der Analyse. Dekonstruktion erscheint als Prozess und Leistung, die eng mit den von ihr dekonstruierten Texten verbunden ist⁵. Nach Elizabeth Grosz:

Deconstruction along with the terms 'grammatology', 'différance', 'the double science', 'supplementary reading', Derrida uses this term to describe his procedures for the active interrogation of logocentric texts. Deconstruction is neither a destruction of prevailing intellectual norms and theoretical ideals, nor their replacement or reconstruction by new, (...) Deconstruction in its technical sense refers to a series of tactics and devices rather than a method: strategies to reveal the unarticulated presuppositions on which metaphysical and logocentric texts are based. Derrida uses the term to designate a three-fold intervention into the metaphysical structures of binary oppositions.⁶

Neben der Dekonstruktion verwendet Derrida den Begriff *Différance* als seine eigenen Techniken zum Lesen der philosophischen und logozentrischen Texte. *Différance* bezieht sich auf drei zusammenhängende Inhalte; erstens auf die Bewegung oder Energie, die die Schaffung der Binären vorbedingt. Er ist der unerkannte Grund der Binär zwischen der Identität oder Gleichheit und Differenz. Differenz ist beides und auch weder Identität noch Differenz. In diesem Sinne überschreitet *Différance* über Binär. Der Begriff bezieht sich also auf eine Differenz innerhalb der Differenz, die Differenz von der Differenz unterscheidet.⁷

⁴ Ebd., S. 3-4.

⁵ Rice, Philip & Waugh Patricia: *Modern Literary Theory*. London: Arnold Publication, 1992, p. 183.

⁶ Grosz, Elizabeth: *Sexual Subversions. Three French Feminists*. St. Leonards, New South Wales: Allen & Unwin, 1989, p. xv.

⁷ Ebd., S. xvi.

„Die „Différance“ spielt in der dekonstruktion eine wichtige strategische Rolle. Sie ist die „zweite Phase“, die allgemeine Verschiebung des Systems, sie bezeichnet das „Unentscheidbare“, die Scheinheit eines Gegensatzes.“⁸

Der Begriff wird vom Verb „differer“ abgeleitet und bedeutet Doppeldeutigkeit, das heisst die Tätigkeit, etwas auf später zu verschieben und die zweite heisst nicht identisch sein. Die Différance ist eine aktive und passive Bewegung, die Differenzen herstellt⁹:

„Für Derrida ist die différance aber weder ein Ursprung noch eine Ursache, weder ein Begriff noch ein Wort, auch nicht ein Wesen. Mit „Différance“ verweist er viel auf die Selbstgenerierungsprozesse von Differenzen. (...) die „Différance“ bringt Diffrenzen hervor, sie geht ihnen aber nicht voraus, und da die „Différance“ kein Ursprung ist, ist sie auch keine Tätigkeit, die die Differenzen hervorbringt.“¹⁰

Die „Différance“ lässt sich nie den Text/Kontext in seiner Ganzheit zentrieren, weil die „Différance“ in jedem Text/Kontext die Spur herstellt. Die Spur verweist auf immer heterogene Elemente, die wiederum differentielle Spur verweist. Die „Différance“ zerlegt die Einheit jedes Textes/Kontextes oder Diskurses.¹¹ Derrida verwendet den Begriff „Différance“, um eine dreifache Einmischung in die metaphysischen Strukturen des binären Systems zu bezeichnen. Das heißt die strategische Umkehrung binärer Begriffe, so dass der Begriff, der die negative Position in einem binären Paar einnimmt, ersetzt die positive Position, und positive Position wird in die negative Position ersetzt. Diese Verschiebungsbewegung wird bei dem negativen Begriff aus seiner abhängigen Position verschoben und als die eigentliche Bedingung des positiven Begriffs lokalisiert. Die Entdeckung eines Begriffs, der innerhalb einer binären Logik unentscheidbar ist, insofern die beiden Binären umfasst und dennoch ihren Umfang überschreitet. Es ist ein Begriff, der gleichzeitig beides und keiner der Binären ist. Mit diesem Verfahren kritisiert Derrida nicht nur die zugrunde liegenden Annahmen der Metaphysik, sondern erklärt auch historische Beharrlichkeit und Dominanz innerhalb unserer rezipierten Geschichte.¹² Es handelt sich um eine Reihe von Strategien, um deutlich zu machen, was schweigend bleiben muss, damit diese

⁸ Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität Transversale Differenz. Eine theoretische-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2000, S.137.

⁹ Ebd., S. 137.

¹⁰ Ebd., S.138.

¹¹ Ebd., S. 139.

¹² Grosz, Elizabeth: Sexual Subversions. Three French Feminists. St. Leonards, New South Wales: Allen &Unwin, 1989, p, 16.

Herrschaft anhält und ein Versuch, diese Herrschaftsstruktur durch die Verschiebung der Bedeutung zu ersetzen.

In der Ausarbeitung der Dekonstruktion betont Grosz auch Derridas Begriffe Aporie und Versprechen, um genauer zu untersuchen, wie Dekonstruktion über die Notwendigkeit fester Kategorien hinausgehen kann. Die Aporie und das Versprechen haben Potenzial, die politische Veränderung zu bewirken. In Aporie und Versprechen verortet Derrida sowohl die Notwendigkeit des Urteils als auch das Versprechen der Zukunft. Im einfach Sinne, die Aporie ist die Abwesenheit des Weges, die Immobilisierung des Denkens und Unmöglichkeit des Fortschrittes.¹³

In dem Jahr 1967 wurden von Jacques Derrida (1930-2004) drei Werke „Die Stimme und das Phänomen“, „Schrift und Differenz“ und „Grammatologie“ verfasst. Die Werke von Derrida richten die post-strukturalistische Philosophie in einer neuen Dimension, die als Dekonstruktion bezeichnet wird. Dekonstruktion beschäftigt mit ihren zentralen Begriffen wie *die Différance*, *Urschrift* und *Dekonstruktion*. Mit seinen Begriffen stellt Derrida Saussurische Linguistik, sowie Lévi Strauss Strukturalismus in Frage und führt seine Philosophie zum Post-Strukturalismus.¹⁴ Mit seinen oben genannten Werken setzt sich Derrida mit der abendländlich-metaphysischen Denk-Tradition von Plato bis Hegel auseinander. Er bezieht sich demnach auf einer intellektuellen Strömung aus den 1960er- Jahren wie Strukturalismus und Poststrukturalismus. *Grammatologie* von Derrida gilt als Gründungstext des Dekonstruktivismus. Derridas übt Kritik an den Rahmenbedingungen des saussurischen Zeichensystems, das mit ihren Lautbildern als die bloße Darstellung der Realität gesehen wird, aus.¹⁵

„Deconstruction can be seen in part as a vigilant reaction against this tendency in structuralist thought to tame and domesticate its own best insights. Some of Jacques Derrida’s most powerful essays are devoted to the task of dismantling a concept of ‘structure’ that serves to immobilize the play of meaning in a text and reduce it to a manageable compass.”¹⁶

¹³ Ebd., S. 30.

¹⁴ Luzia, Sievi: Demokratie ohne Grund- KeinGrund für Demokratie? Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus. Bielefeld: Transrip Verlag, 2017, S.62

¹⁵ Ebd., S. 40.

¹⁶ Norris, Christopher: Deconstruction. Theory and Practice. London, New York: Routledge, 2002, p. 2.

Saussures Zeichenmodell und die Einbeziehung von Roman Jakobsons Metapher und Metonymie erweitern die Einheit von Signifikat und Signifikant. Strukturalisten zerstören die Ontologie des einheitlichen Seins, indem sie behaupten, dass die manifesten Erscheinungen von Phänomenen unterstreichen und das zugrunde liegende System und Struktur ermöglicht werden.¹⁷ Saussures Sprachsystem, Roland Barthes Entwicklung der Sprache als kulturell Gegebenheit und Kinship Struktur von Claude Lévi Strauss sind die wichtigen Begriffe, um die Bedeutung zwischen Dekonstruktion und Strukturalismus herzustellen. Saussure beschreibt Sprache als ein Zeichensystem. Nach Saussure bestehen alle Zeichen aus zwei Aspekten *Signifikat* und *Signifikant*. Saussures Sprachmodell übt die Kritik an das Repräsentationsmodell aus, und unterscheidet zunächst zwischen der gesprochenen Sprache (Parole) und der Struktur der Sprache (Langue). Nach Saussure wird ein Zeichen nicht aus Buchstaben oder Symbolen hergestellt, sondern aus zwei verbundenen Komponenten, die er Signifikat und Signifikant nennt.¹⁸ Nach Luzia Sievi:

„Zum einen bezieht jedes Zeichen auf eine Vorstellung von einem Phänomen, welches ein Gegenstand, eine Tätigkeit oder eine andere Artikulation eines Gedanken sein kann. Dieses gedankliche Bild nennt Saussure das Bezeichnete oder das Signifikat.“¹⁹

Laut Saussure ist die Sprache ein Zeichensystem, das die Idee ausdrückt. Das Zeichen besteht aus zwei Elementen Signifikant und Signifikat. Der Signifikat bezieht sich auf ein Lautbild, das mit einem beliebigen gegebenen Konzept verbunden ist, während sich das Bezeichnete auf die Konzepte der Formen oder Bedeutung bezieht, in denen das Lautbild gegeben wird. Diese Facetten des Zeichens werden in der gesprochenen Sprache (als parole) realisiert. Sie ist von dem Individuum bedingt. Nach Saussure wird die Bedeutung nicht in den Dingen selbst erzeugt, sondern in Differenz zwischen den Dingen, und das phonetische Element oder das assoziierte Wort ist absolut²⁰. Derrida basiert Saussures Zeichenmodell auf einer widersprüchlichen Logik.:

„Das phonetische System erscheint dort als Telos der Schrift, die Schrift lediglich Sprache als Stimme repräsentiert. Derrida übernimmt den Gedanken der Differentialität der sprachlichen Zeichen, verbindet diese mit der Schrift, verwirft die Symmetrie von Signifikat und Signifikant und ersetzt diese durch das Spiel der Signifikanten, das von keinem Zentrum, Telos oder

¹⁷ Rice, Philip & Waugh Patricia: Modern Literary Theory. London: Arnold Publication, 1992, p.5.

¹⁸ Vgl. Sievi, Luzia: Demokratie ohne Grund-kein Grund für Demokratie? Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017, S. 35-56.

¹⁹ Ebd., S. 40.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 38-39.

Ursprung gelenkt wird, stattdessen (...) Différance entsteht, die aber auch den Metaphysik Diskurs erzeugt. Derridas ist es somit, strukturellen Bewegungen derselben in Texten aufzuspüren. Kein Zeichen ist rein, kann eindeutig einem Referentan zugeordnet werden, stattdessen trägt es Spuren (...) Sprache ist so kein transparentes Medium des Verstehens, sondern verstreut disseminiert Bedeutung.“²¹

Obwohl Saussure einer willkürlichen Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat behauptet, basierte seine Theorie nach Derrida auf die gesprochene Hegemonie des logozentrischen Diskurses. Dieses Modell beschreibt, dass der Signifikant (der psychische Klang) eine natürliche Beziehung zum Signifikat hat:

„Räumt Saussure dem Signifikanten keinerlei Vorrang vor dem Signifikat ein, die für ihn so untrennbar sind wie zwei Seiten eines Papierblatts, so ist der Signifikant durch seine sinnfällige Anwesenheit definiert, wohingegen das Signifikat durch seine Abwesenheit gekennzeichnet ist.“²²

Im anderen Sinne wird behauptet, dass es eine natürliche Ordnung oder eine Verbindung zwischen Klang und Sinn gibt. Das heißt eine Ordnung, die das geschriebene Wort ausschliesst oder keinen Raum lässt. Das Zeichen, das Saussure als willkürlich behauptet, kann nicht als natür-liche Hierarchie zwischen Sprache und Schrift wahrgenommen werden:

„Das Signifikat nimmt eine höhere Stellung als der Signifikant ein, weil das immaterielle Signifikat nur in den Gedanken und in der Vorstellung existiert und daher einen unverfälschten Zugang zur Wahrheit hat. Der materielle Signifikant hingegen ist als Repräsentation dieser Vorstellung ein Störfaktor, weil er die „Wahrheit“ nur vermittelt überbringen kann. Umso deutlicher wird die Hierarchie.“²³

Tatsächlich stellt diese Logik auch die natürliche Ordnung zwischen Bedeutung und ihrer phonischen Repräsentation in *Frage*. In diesem Sinne identifiziert Derrida zwei Widersprüche in der Saussure-Logik. Laut Derrida funktioniert die Metaphysik der Präsenz (oder ist notwendig), um das Bezeichnete als Präsenz und das Bezeichnete als Abwesenheit der bezeichneten Präsenz aufrechtzuerhalten:

„Derrida zeigt die Wirkung der Metaphysik innerhalb der saussurischen Zeichentheorie, welche die Metaphysik unterniemieren, doch durch die Einführung von hierarchien festigt Saussure das

²¹ Jansen, Roger: Dekonstruktion, Text und Différance. *Zeitschrift für Germanistik*, 1992, S. 658-59.

²² Dosse, François: Geschichte des Strukturalismus. Das Feld des Zeichens, 1945-1966. Hamburg: Junius Verlag, 1996, S.85.

²³ Ebd., S.666.

metaphysische Denken wieder. In dem Derrida den Inkonsequenzen nachgeht, die aus diesen Hierarchien resultieren, kann er die Problematiken des metaphysischen Denkens aufzeigen.²⁴

Roland Barthes entwickelte die Saussure-Konzepte des Bezeichneten und des Signifikanten weiter. In dem Essay „The Death of Author“ argumentiert er, dass ein Signifikant mehrere Bezeichnungen generieren kann. Es gibt keine a priori Bedeutungen:

„A text is not a line of words, releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of Author-God), but a dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture (...) the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the one with others.“²⁵

In dem Essay führt Roland Barthes poststrukturalistische Theorie ein. Er greift auf die traditionelle Literaturkritik, die sich zu sehr auf die Intentionen und die a priori Bedeutung des Autors konzentrierte. Barthes fordert auf, einen eher textorientierten Ansatz zu verfolgen, der sich auf die Interaktion des Lesers und nicht des Autors mit ihm konzentriert.

In dem *Kapitel Natur, Kultur, Schrift* übt Derrida seine Kritik an der Epoche von Jean Jacques Rousseau aus. Er setzt sich mit der bisheriger geleisteten historisch-systematischen Grundarbeit auseinander. Obwohl die Metaphysik der Präsenz von Plato bis Hegel dauerte, wurde erst im 18. Jahrhundert das Problem der Schrift akut betrachtet. Erstmals führte Rousseau die Rahmenbedingungen der unterdrückten Schrift ein.²⁶ Außerdem stellte er ein neues Modell der Präsenz in den Logozentrismus dar:

“Wenn die Geschichte der Metaphysik die Geschichte einer Bestimmung des Seins als Präsenz ist, wenn ihr Geschick mit dem des Logozentrismus identisch ist, wenn sie sich ohne Ausnahme als Reduktion der Spur ereignet, dann scheint uns das Werk Rousseaus — zwischen dem Phaidros Platons und der Enzyklopädie Hegels — eine außergewöhnliche Stellung einzunehmen.“²⁷

Die Metaphysik oder die Logik zwingt immer die Strukturen bzw. die Texte eine feste bestimmte Bedeutung herzustellen, damit sie die Struktur des Denkens und die Orientierung des

²⁴ Ebd., S. 65.

²⁵ Barthes, Roland: *The Death of the Author*. In: *Literature in the modern world. Critical Essays and Documents*. (Ed) Dennis Walder. Oxford: University Press, 2003, pp. 261-62.

²⁶ Lüdermann, Susanne: *Politics of Deconstruction. A New Introduction to Jacques Derrida*. (Trans) Erik, Butler. Stanford, California: University Press, 2014, pp. 28-29.

²⁷ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. (Übersetzer) Rheinbergerger Hans Jörg & Zichler Hanns. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 173-74.

Textes in Rahmenbedigungen der einheitlichen Bedeutung gebracht werden kann. Nach Birgit Wartenpfehl²⁸:

„Die metaphysische Logik entspricht somit einer polarisierenden und ausschliessenden Logik, indem ein Begriff innerhalb eines Gegensatzes als Schlüsselbegriff privilegiert und höher bewertet wird und der andere Begriff bestimmte Bedeutungen idealisiert, (...), andere wiederum verschweigen, negiert oder in einer metaphysischen Einheit von Gegensätzen; das heisst Gegensätze implizieren immer auch eine assimiliert oder ausgegrenzt wird.“²⁹

Rousseau stellt zwar das logozentrische Denken im Rahmen der Schrift in Frage, doch er hat Bedenken an das reine Selbstpräsenz des Wortes. Einerseits er ist ganz logozentrisch, wobei er Schrift zwischen Denken und Ausdruck, aber auch zwischen Menschen als Behinderung betrachtet.³⁰ Im Gegensatz dazu betrachtet er das gesprochene Wort als die ideale, unvermittelte Form des menschlichen Zusammenlebens. Andererseits ist Schrift für ihn das Vermögen, die unvermögene Wahrheit des Gesprochenen zum Ausdruck bringt. Damit stellt er die Mangel des gesprochenen Wortes dar. Mit dem Begriff „Supplements“ stellt er die Zweideutigkeit dar. Ein Supplement ist einerseits ein rein äußerliches Anhängsel, ein bloßer Zusatz, andererseits aber auch ein vollwertiger Ersatz für etwas, das selbst nicht genug Aussagekraft besitzt.³¹

Derrida zieht auch die Perspektive des Strukturalismus von dem ethnologen Claude Levi Straus hinzu.

„Bei Strauss Analyse steht das Verhältnis zwischen Natur und Kultur im Zentrum. Levi Strauss bezeichnet Rousseau nicht nur als Gründer der Ethnografie, er sieht sein eigenes Werk als Fortführung des Rousseau'schen Denkens. Der rote Faden, der beide verbindet, ist der Logoentrismus.“³²

In dem Buch *Taurige Tropfen* beschreibt Rousseau das schriftlose Volk der Nambikwara. In den Essay *Die Struktur, das Zeichen und Das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen* kritisiert Derrida die Inzestabu Levi Strauss. Er behauptet, dass Levi Strauss sorgfrei Gesellschaft nicht Norm frei ist, sondern in der Natur – Kultur Binär greift. Levi Strauss

²⁸ Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität Transversale Differenz. Eine theoretische-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2000, S.128.

²⁹ Ebd., S. 128.

³⁰ Norris, Christopher: Deconstruction. Theory and Practice. London, New York: Routledge, 2002, p. 33.

³¹ Ebd., S.33.

³² Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität Transversale Differenz. Eine theoretische-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2000, S. 223.

Entgegensetzung von Natur und Kultur nennt Derrida ein Skandal oder Sachverhalt. Dieser Skandal ist Inzestverbot:

“In *Les structures élémentaires* (...) geht er von dem Axiom oder Definition aus, dass alles, was universell oder spontan ist, weil es von keiner besonderen Kultur oder bestimmten Norm abhängt. Zur Kultur dagegen gehört alles, was von einem System von Normen abhängig ist, das die Gesellschaft regelt und deswegen von einer sozialen Struktur zur anderen variieren kann. Diese beiden Definitionen sind traditioneller Art. Schon auf den ersten Seite der *Structures* trifft Lévi Strauss, der zu Beginn diese Begriffe eingeführt hatte, auf einen, wie er sagt Skandal, das heisst Sachverhalt. (...) Dieser Skandal ist das Inzestverbot. Das Inzestverbot ist universell, und in diesem Sinne könnte man es natürlich nennen; doch es auch ein Verbot, ein System von Normen und Verboten.”³³

In Derridas Sinne verfolgten Lévi-Strauss oder Rousseau auch die Rahmenbedingungen des Logozentismus. Sie stellten das gesprochene Wort als Ort der Präsenz und der Wahrheit dar, und lehnte die Schrift als gefährliche Täuschung ab. Derrida stellt ihre kritische Haltung gegen diese Vorstellung fest. Mit dem Begriff “Schrift” löst Derrida die Herrschaft des Logozentismus auf. Der Logozentismus ist ein metaphysisches System, das sich um den griechischen Begriff “Logos” (Vernunft) dreht, der als Garant für Wahrheit einsteht³⁴:

“Der unendliche Verstand Gottes ist der andere Name des Logos als Selbstpräsenz, (...) Der Logos aber kann unendlich und sich selbst gegenwärtig nur sein, kann als Selbstaffektion nur ereignen durch die Stimme: als Ordnung des Bezeichnens, durch die das Subjekt in sich aus sich herausritt, (...) Derart ist zumindest die Erfahrung — oder das Bewußtsein — der Stimme: Sich—im—Reden—Vernehmen. Sie erlebt und versteht sich als Ausschließung der Schrift, denn sie beruft sich nicht auf einen >>äußeren<<, >>sinnlichen<<, >>räumlichen<<, die Selbstpräsenz unterbrechenden Signifikanten”³⁵

Der Logozentismus bestimmt durch Logos die Rahmenbedingungen der absoluten Wahrheit, die nicht herausgefordert werden konnte. Das gesprochene Wort behauptete die bestimmte Bedeutung auszudrücken. Die Schrift wird dagegen als passives und sekundäres Medium definiert. In

³³ Derrida, Jacques: *Die Schrift und Die Differenz*. (Übersetzer) Gasché, Rodolphe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, S. 428.

³⁴ Norris, Christopher: *Deconstruction. Theory and Practice*. London, New York: Routledge, 2002, p. 35-36.

³⁵ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. (Übersetzer) Rheinberger Hans Jörg & Zichler Hanns. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 174-75.

dies-em Sinne wird das gesproche Wort über die Schrift privileziert. Derrida stellt hier Konzepte wie „Dekonstruktion“, „Différance“ oder „Ur-Spur“ vor, die sein gesamtes weiteres Werk prägen sollten. Derrida stellt im Rahmen der literarischen Theorie die Grundlegung der Schrift ins Zentrum. Vor Derrida wurde die Schrift gegenüber der Sprache nachgelässig. Er setzt mit dem Begriff Schrift auseinander, damit die Schrift aus der Sprache frei gelassen werden konnte:

“Die Theorie der Schrift bedarf also nicht nur einer wissenschaftlichen und erkenntnistheoretischen Befreiung (...). Zweifellos ist heute eine Reflexion notwendig, in der die ‚positive‘ Entdeckung und die ‚Dekonstruktion‘ der Geschichte der Metaphysik in all ihren Begriffen sich wechselseitig und mit äußerster Sorgfalt kontrollieren lassen”³⁶

Die Theorie der Schrift ermöglicht ein neues Interpretationfeld. Die Bedeutung ist aus den Fesseln des Logos befreit worden. Doch die neue Art von Schrift avanziert den Text, weil sie nicht mehr Bedeutung begrenzt, sondern die Schöpferkraft zur Sprache bietet. In Derridas Sinne wirkt der Begriff Schrift nicht wie Logozentrismus. Aber es konnte nicht ein bloss Sekundäres oder Aufschreibensystem bezeichnet werden. Obwohl die Schrift selbst keinen Zugang zur Wahrheit der Welt schafft, ermöglicht es die Struktur der Bedeutung, die Derrida Programm nennt. Die Schrift wird als Code, als Inschrift bezeichnet, den Weg zum Verständnis einführt. Der Begriff wird schon von Nietzsche und Heidegger aufgehoben.³⁷ In der Philosophie wurde dieser Konzept einer totalen Schrift zunächst von Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger entwickelt. Es geht zwar gerade durch eine tiefe Analyse und Kritik der traditionellen Metaphysik. Diesen Weg gilt es mit dem Begriff Dekonstruktion fortzusetzen³⁸:

“Bewegungen dieser Dekonstruktion rühren nicht von außen an die Strukturen. (...) Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, daß heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können. Die Dekonstruktion wird immer auf bestimmte Weise durch ihre eigene Arbeit vorangetrieben.”³⁹

³⁶ Ebd., S. 147.

³⁷ Lüdermann, Susanne: Politics of Deconstruction. A New Introduction to Jacques Derrida. (Trans) Erik, Butler. Stanford, California: University Press, 2014, p. 27-28.

³⁸ Norris, Christopher: Deconstruction. Theory and Practice. London, New York: Routledge, 2002, p. 28-29.

³⁹ Grammatologie, S. 45.

Derridas jegliche Annahme eines Zentrum von Strukturen verneint, dass das Spiel der Differenz abschliesst:

“Man kann das Zentrum nicht bestimmen und die Totalisierung nicht ausschöpfen, weil das Zeichen, welches das Zentrum ersetzt, es supplementiert, in seiner Abwesenheit seinen Platz hält, - weil dieses Zeichen sich als Supplement noch hinzufügt”⁴⁰

Gayatri Spivak stimmt in ihrem Essay *Verschiebung und der Diskurs der Frau*, (Spivak 1992, S.204) mit Dekonstruktion zu. Sie beschreibt Dekonstruktion als eine Kritik des Phallogentrismus, die eine auffällige Diskussion über ein tief verwurzeltes Patriarchat bietet. Nach Spivak stellt Dekonstruktion die sexuelle Differenz als binäre Opposition in Frage.

Zum Schluss würde ich sagen, seit der Anfang beschäftigte sich das abendländische Denken mit der griechischen Kategorien *Psyche* und *Soma* (Geist und Körper), die Welt mit den Dominanten und Untergeordneten, d.h. Idee und Materie zu bestimmen, wo die erste Kategorie Psyche/Geist/Idee mit dem Mann verbunden ist und die anderen mit der Zweite, das heisst die Frau, verbunden ist. Nietzsche, Heidegger, Derrida und Kristeva versuchten diese Psyche und Soma Dichotomie zu überwinden.

⁴⁰ Derrida, Jacques: *Die Schrift und Die Differenz*. (Übersetzer) Gasché, Rodolphe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, S. 437.

Kapitel. 2

2.1 Der Roman: *Malina*

Der Roman *Malina* (1971) besteht aus drei Kapiteln, *Glücklich mit Ivan*, *Der dritte Mann und Von letzten Dingen*:

„*Malina* ist bekanntlich der einzige zu Lebzeiten Ingeborg Bachmanns publizierten Texten aus den geplanten Todesart-Zyklus und das mittlerweile am meisten interpretierte Prosastück der österreichischen Autorin.“⁴¹

In einem Gespräch verweist Bachmann auf den Entwurf des Romans:

„Ich habe ja fast 1000 Seiten vor diesem Buch geschrieben, und diese letzten 400 Seiten aus den allerletzten Jahren sind dann erst der Anfang geworden, der mir immer gefehlt hat.“⁴²

In dem Vorkapitel kommen die Voraussetzung der gewählten Zeit des Romans *Heute* vor:

„so hoffnungslos ist meine Beziehung zu «heute», denn durch diese Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben und nur sagen... was über Heute geschrieben wird“⁴³

Der gewählte Ort des Romans ist *Wien*:

„denn der Ort ist im grossen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, dass alle wir drei wohnen, Ivan, Malina und Ich.“⁴⁴

⁴¹ Albrecht, Monika & Dirk Götsche(Hrgs.): Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2013, S.130.

⁴² ebd., S.131.

⁴³ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, S. 8.

⁴⁴ ebd. S. 10.

Das Vorkapitel zeigt die Figuren Malina, Ivan und Ich, als *Dramatiste Personen* an. Der Roman handelt sich von einer Geschichte von zwei Männern und eine Frau.

„Die Vorgänge in *Malina* in das Innere der Frau gelegt. Die Ich- Erzählerin zeichnet ganz genau den eigenen seelischen Zustand und das Verhältnis zu Ivan, ihrem Geliebten.“⁴⁵

Der Roman wird aus der Ich-Erzählperspektive geschildert. Ort der Handlung ist zum größten Teil Wien:

„genauer die Wohnadresse, „Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse6, Wien 111,“⁴⁶

Im Zentrum des Geschehens oder Handlung stehen neben der Ich-Erzählerin die zwei Männer Malina und Ivan. Malina ist eine Art Partner und Mitbewohner der Ich-Erzählerin und Ivan ist ihr Geliebte. Dieses Dreieck der Beziehungen macht die Dynamik der Handlung aus. Der Roman ist in drei Kapitel untergeteilt. Das erste heisst: „Glücklich mit Ivan“. Die Ich-Erzählerin trifft auf der Strasse einen Mann, der Ivan heisst. Und selben Tag verliebt sie ihn: „vor dem Fenster stand Ivan, weiter weiss ich nichts mehr, denn ich bin sofort mit Ivan gegangen“ (Malina, S. 26). Von diesem Zeitpunkt ist ihr Leben vollkommen von Ivan abhängig. Ihr Leben existiert nur innerhalb des Ungargassenlands, in dem sie und Ivan leben. Die Ich-Erzählerin beschränkt ihre Tätigkeit auf das Warten auf Ivan und das Rauchen:

„Aber heute rauche ich und warte und rauche ich vor dem Telefon bis Mitternacht“.⁴⁷

Sie zeigt ihr Lebensraum wird komplet von Ivan erobert.

„Alles andere stellt eine Bedrohung für sie dar. Ivan wirkt von ihrer Liebe nicht sehr angetan und erwidert diese auch nicht. Sein Verhalten kann eher als eine Ablehnung gegenüber ihr bezeichnet werden“.⁴⁸

In der ersten Kapitel kommt es vor, wie die Ich-Figur und Ivan getroffen haben. Und von hier entwickelt die Geschichte weiter:

⁴⁵ Albrecht, Monika & Dirk Götsche(Hrgs.): Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2013, S.133.

⁴⁶ Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 10.

⁴⁷ ebd. S. 39.

⁴⁸ Manfred, Jurgensen: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart.Bachmann, Reinig, Wolf, Wohmann, Struck, Leutenegger, Schwaiger. Bern: Francke A.G.: Verlag, 1983, S. 37.

„Dabei ist zu unterscheiden zwischen Haupttext, der die heilende Macht der Liebe vorzuführen sucht, und einem im Verlauf des Kapitels immer dominanter werdender Subtext, der das Scheitern dieser Liebeskonzeption präsentiert“.⁴⁹

Ivan besucht die Ich-Figur meistens nicht. Sie muss auf Ivan warten. Seine Besuche fallen meisten kurz aus, oft ist er zu müde. Das zweite Kapitel ist „Der dritte Mann“, wo Malina als Art-Partner des Dialogs auftaucht. Er hört die Träume der Ich-Erzählerin zu, der sie sogleich analytisch zu bearbeiten sucht.

„Die Schilderung von Traumsequenzen, in denen die Ich-Figur vom Vater gequält oder anderweitig zum schweigen gebracht wird, ist daher immer wieder von kurzen Dialogszenen unterbrochen, in denen Malina nach der Wahrheit hinter den Träumen forscht.“⁵⁰

Malina erweist sich als hilfsbereiter und verständnisvoller Gesprächspartner :

„Malina: Atme, komm. Es geht schon wieder, siehst du, es geht, ich halte dich ja, komm ans Fenster, ruhiger und tiefer atmen, eine Pause machen, nicht reden jetzt.“⁵¹

Malina versucht das emotionale und lieblose Leben der Ich-Figur zu rationalisieren. Das Gespräch von Malina mit der Ich-Figur ist sehr knapp und präzise. Er versucht die Ich-Figur auf die Ebene des tagtäglichen Lebens zu bringen. Doch Malina unterbricht ihre Gedanken oft:

„Malina: warum denkst du immer noch Krieg und Frieden?“⁵²

Er schlägt die Ich-Figur vor, dass sie selber und richtig denken solle. Weiter werden die Alpträume der Ich-Erzählerin von dem „dritte Reich und Faschismus“ bildhaftig und sehr explizit beschrieben, sie leidet an Todesängsten und Todesarten:

„Ich weiss, dass es wichtig ist unter Wasser zu schreien, weil es auch die Haie vertreibt, so muss das Schreien auch meinen Vater vertreiben, der mich anfallen will, mich zerfleischen will, oder er will wieder mit mir schlafen, mich packen vor dem Riff.“⁵³

⁴⁹ Vgl. Monika, Albrecht & Dirk Götsche: Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2013, S.133

⁵⁰ ebd., S.134.

⁵¹ Malina, S.193.

⁵² ebd., S. 192.

⁵³ Malina, S.199.

In den Alpträumen erscheinen die Schrecken des Krieges und panische Ängste der Vaterfigur. Der brutale Akt der Vaterfigur kommt in einem komplexen und undurchsichtigen Konflikt mit der Ich-Figur ans Licht. Die Brutalität des dritten Reichs wird eine Reihe von Demütigungen, Mishandlungen, und Quälereien angeführt, die keinerlei Begründung bedürfen.⁵⁴ Im dem Kapitel „Von letzten Dingen“ gibt es zahlreiche Dialoge zwischen Malina und der Ich-Erzählerin. Die Ich-Figur stellt Malina als idealen Partner, der alles verstehende Bruder, der ideale Liebhaber, das überlegene, denkende Ich dar:

„Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben, vielmehr einen jüngeren Mann, Malina müsste das verstehen.“⁵⁵

Die Identität der Ich-Erzählerin wird immer ungewiss dargestellt:

„Weder erfährt der Leser oder die Leserin den Namen des sprechenden Ich, noch wird deutlich, um welche Geschichte es sich genau handeln könnte.“⁵⁶

Die Ich-Erzählerin verzweifelt so sehr, dass sie unfähig wird, die Wahrheit in Sprache zu verermitteln oder Erinnerungen und Erzählungen zu verknüpfen. Nach dem Satz: „Ich habe in Ivan gelebt und sterbe in Malina,“⁵⁷ endet die Existenz der Ich-Erzählerin. Der Roman endet mit dem Tod der Ich-Erzählerin, die kurz danach in einen Riss in der Wand verschwindet. Der letzte Satz lautet: Es war Mord.

2.2 Dekonstruktive Analyse von Raum und Zeit

2.3 Raumanalyse

Nach Lobsien Ecker ist Raum ein offenes Konzept, der sich in Physik oder Metaphysik, in historischen, lebensweltlichen oder künstlerischen Kontexten unterschiedliche Art und Weise zu reden darbietet⁵⁸. Der Raum bezeichnet nicht nur ein kulturelles Phänomen, sondern auch soziale eine Realität. Es sind auch die unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung, Beschreibung und Bewertung von Räumen in narrativen Texten, die geschlechtrelevante Orientierung und

⁵⁴ Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bachmann, Reinig, Wolf, Wohmann, Struck, Leutenegger, Schwaiger. Bern: Francke A.G.: Verlag, 1983, S. 40.

⁵⁵ Malina, S.259.

⁵⁶ Albrecht, Monika, & Götsche, Dirk: Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2013, S.132.

⁵⁷ Malina, S.354

⁵⁸ Lobsien, Eckhar: Literatur und Raumbegriff. *Philosophische Rundschau*, 2013, S.157.

Konnotation aufzeigen. In der Raumdarstellung wird die Auskunft über den Stand der Geschlechterproblematik, kulturelle Entwicklungen zu geben, zu bestätigen oder kritisieren.⁵⁹

Der Literaturkritiker Neuman Birgit meint, dass die literarischen Räume mit den realen Räumen eng verknüpft sind. Der Leser verbindet diesen Raum wiederum mit kulturell bestimmten Raumkonzepten, damit der literarische Raum nicht statisch zu verstehen ist.⁶⁰ Der literarische Raum ist die Dynamik, die man Vorstellungskraft nennt. Im Gegensatz zum traditionellen Raum spielte der „Spatial Turn“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wende in der Literaturwissenschaft. Der Spatial Turn stellt den Raum ins Zentrum, und man spricht von einer Wiederentdeckung des Raums. Eine solche Wiederentdeckung setzt jedoch voraus, dass der Raumbegriff in Vergessenheit geraten sei, wobei oftmals eine Veränderung des Begriffes durch die Zeitperspektive gemeint ist.⁶¹ Im Mittelalter basierte sich der traditionelle Raum auf die Hierarchien der Kosmos- und Materiel-Welt, wo die Materiel-Welt ausgeschlossen wird. Michel Foucault nennt es Ortungsraum:

„Für die kosmologische Theorie gab es die überhimmlichen Orte, die dem himmlischen Ort entgegengesetzt waren; und der himmlische Ort setzte sich seinerseits dem irdischen Ort entgegen. Es war diese Hierarchie, diese Entgegensetzung, (...), die konstituierten, was man grob den mittelalterlichen Raum nennen könnte; Ortungsraum.“⁶²

Edward Sojas „Wiederbehauptung der Kategorie des Raums“, Foucaults „Heterotopie“ und Lefebvres „soziale Produktion“ sind die Grundideen des „spatial turn,“ die auch für die literarische Darstellung der Räume gelten:

„Die Proklamation eines transdisziplinären Spatial turn, eine je normative Rhetorik einer Wende hin zum Raum, hat die Konjunktur unterschiedlicher Raumkonzepte zusätzlich befördert.“⁶³

Foucaults Ausgangspunkt ist, dass das gegenwärtige Zeitalter als Zeitalter des Raumes zu verstehen sei:

„(...) viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine der mögliche Verteilung zwischen den Elementen im Raum.“⁶⁴

⁵⁹ Vgl. Natascha, Würzbach: Raumdarstellung. In: Erzähltextanalyse und Gender Studies. Ansgar, Nünning & Vera Nünning (Hrsg.). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2004, S.49.

⁶⁰ Hallet, Wolfgang & Neuman, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur zur Einführung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S.3.

⁶¹ <https://www.sozialraum.de/space-oddy-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> 25/5/21

⁶² Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. Barck, Karlheinz, u.a.. Leipzig, 1992, S.36

⁶³ Hallet, Wolfgang & Neuman, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur zur Einführung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld : Transcript Verlag, 2009, S. 11.

Edward Soja fordert vor allem eine Rekonzeptualisierung von Raum. Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken ist Raum kulturell produziert und kulturell produktiv.⁶⁵ Mit Edward Sojas Hauptwerk „Postmodern Geographies“ (1989) beginnt die Wortgeschichte des Spatial Turn. Seine Kerngedanken „Neu- oder Wiederbehauptung der Kategorie des Raums für den Spatial Turn ist von Michel Foucaults Essay „Die anderen Räume“ (1967), insbesondere von Foucaults entwickelte Begriff Heterotopie, geprägt. Auch trägt Henri Lefebvre zum Raumverständnis bei. Er setzt sich mit den verschiedenen Aspekten des sozialen Raumes auseinander. Er stellt die Unterscheidung zwischen „räumliche Praxis,“ „Raumrepräsentationen“ und „Repräsentationsräume“ dar. Die räumliche Praxis zeichnet er als eine subjektive Sichtweise des Raums, d. h., wie der Raum wahrgenommen wird. Die Raumrepräsentationen sind eine objektive Sichtweise, d. h., wie sie in Karten und Planung (Topographie) begriffen werden. Der Repräsentationsraum ist erlebte Raum (Topologie), die Kultur und Lebenswelt umfasst.⁶⁶ Im folgenden Abschnitt wird näher die literarische Raumdarstellung Bachmanns *Malina* dargestellt. Die Grenzen und Übergrenzen des Raums werden im Folgenden behandelt.

Der Roman *Malina* ist vorwiegend im Präsens geschrieben. Im ersten und dritten Kapitel ist der Ort Wien und Zeit ist „heute“. Wien ist der Handlungsort des Romans, der die Ich-Erzählerin nie gern zu verlassen mag:

„Mein Ungargassenland, das ich halten muss, befestigen, mein einziges Land, das ich sichern muss, das ich verteidige, um das ich sichern muss, das ich verteidige.“⁶⁷

Es kommt auch vor, wenn sie am Wolfgang verweilt. Sie wohnt nur ungerne, an einem neuen Ort. Ohnmächtig denkt sie fest an andere Dinge, Menschen, Orte: „man höre dauernd solche komischen Sachen über mich, ich käme nirgendwo an, jedenfalls nie zu der Zeit und nie an dem Ort, wo man mich erwartet. Ich erzähle umständlich, wann ich zum erstenmal in St. Wolfgang war.“⁶⁸ Nach dem Germanist Gudrun Kohn Waechter:

„Das Ungargassenland ist der innere Bereich, in dem sich alles zwischen Ich und Ivan und Malina abspielt, es ist die Räumlichkeit überhaupt, die altes Geschehen umschließt und

⁶⁴ Foucault, *Andere Räume*, S. 37.

⁶⁵ Vgl. Hallet, Wolfgang & Neuman, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur zur Einführung*. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S.11.

⁶⁶ Vgl. Günzel, Stephen: *Raum. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, 2010, S.90-91.

⁶⁷ *Malina*, S.115.

⁶⁸ ebd., S. 157.

durchwaltet. Von hier aus sind auch alle anderen Orte zu verstehen, mit denen das Ich zu tun hat.“⁶⁹

Wien ist ein äusserst wichtiger Ort für die Ich-Figur. Allerdings ist aufgrund ihrer Sehnsucht nach Wien eine zerstörte Trennlinie zwischen dem inneren Ich und der äusseren Welt entstanden. Die Ich Erzählerin zeigt ihre Wohnung als einen Ort, wo verschiedene Interpretationsmöglichkeiten des Raums entstehen. Neuman und Halten erläutern, dass Raum in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern auch kultureller Bedeutungsträger ist:

„Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschliessung. (...) Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibung und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“⁷⁰

Die Wohnung z. B. ist ein aussergewöhnlich wichtiger Raum des erlebten und imaginären Ich. Die Ungargasse nimmt als Raum eine wichtige Rolle in der Erstellung und Aufrechterhaltung der sinnlichen Zugehörigkeit, Liebe und Angst. Angst-Räume sind die Orte im öffentlichen Raum, in denen Frauen geschlechtsspezifische Angst haben. D. h. Opfer einer Gewalt oder Vergewaltigung zu werden, wenn sie vor allem Dingen nachts ohne Begleitung unterwegs sind.⁷¹ Durch die Angst und Gewalt stehen hinter „Angst Raum“. Die Ungleichheit, Macht, Hierarchie um Gewalt entsteht die Merkmale des Angstraumes, die in einem Gesellschaftssystem das Verhältnis zwischen den Geschlechtern definieren.⁷²:

„Der öffentliche Raum bedeutet für Männer und Frauen nicht das Gleiche. Angst-Räume verhindern für Frauen die Aneignung und Nutzung von öffentlichem Raum.“⁷³

Während des Schachspiel mit Ivan befindet sich die Ich-Erzählerin im Angst-Raum im privaten Angstraum. Die Liebesgeschichte muss im Präsens und im Ungargassenland spielen. Dies soll ein utopischer Raum sein, in dem die Zeit für die Liebe stillstehen soll. Das Liebesglück ist nur durch das Vergessen möglich, und zwar der Vergangenheit, der Probleme, des Schmerzes. Gegen die zeitliche Linearität, d. h. gegen die tödliche Vergangenheit, bietet der Roman *Malina*

⁶⁹ Waechter, Gudrun/Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S. 16.

⁷⁰ Hallet, Wolfgang & Neuman, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur zur Einführung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009, S.11.

⁷¹ Kutschinke, Karin & Meier, Verena: sich diesem Raum zu nehmen und sich freizulaufen. Angst-Räume als Ausdruck von Geschlechterkonstruktion. *Geographica Helvetica*, Juni 2000, S.138.

⁷² Ebd. S.138.

⁷³ Kutschinke, Karin & Meier, Verena: sich diesem Raum zu nehmen und sich freizulaufen. Angst-Räume als Ausdruck von Geschlechterkonstruktion. *Geographica Helvetica*, vol.,55, Heft,2 Juni 2000, 139.

ein Gegenmittel nämlich die zyklische Zeit, die in der Kargan-Legende und in den utopischen Passagen zum Ausdruck gebracht wird.⁷⁴ Sie identifiziert sich mit den Dingen im Ungargassenland:

„dass alles, was mir erreichbar ist, das Telefon, Hörer und schnur, das Brot und die Butter, weil Ivan sie am liebsten isst, oder die Extrawurst, die ich am liebsten esse, dass alles von der Marke Ivan ist, vom Haus Ivan.“⁷⁵

Sie berichtet ständig über Dinge, die mit Ivans Wohnung zu tun haben. Einerseits sucht sie ein Gefühl der Dinge, die der Ungargasse gehören. Andererseits beschreibt sie Verdinglichkeit der Stadt Wien, „Wieder geraucht und wieder getrunken, die Zigaretten gezählt, die Gläser, und noch zwei Zigaretten zugelassen für heute,“⁷⁶ die die menschliche Beziehung, insbesondere die Liebe, verschlungen hat. Die Wohnung ist ein aussergewöhnlich wichtiges Verbindungsglied zwischen der räumlichen Angst und Phantasie. Die Ungargasse nimmt als Ort eine wichtige Rolle in der Erstellung und Aufrechthaltung der sinnlichen Zugehörigkeit, Liebe und Angst:

„Der Ort ist diesmal nicht Wien: „Es ist ein Ort, der heisst Überall und Nirgends.“⁷⁷

Der Ort im zweiten Kapitel bleibt unbestimmt und wird nicht verortet sein. Ingeborg Gleichauf argumentiert, dass die Träume des weiblichen Ich nicht im Ungargassland verortet/lokalisiert sind. Sie bleiben immer fern von der Ungargasse: „In *Überall* und *Nirgends* kommen die Wüste, Inseln und Opernhäuser vor. Alle die Orte aber bedeuten für das Ich ein Ausgeliefertsein, dem Vater, der Erinnerung an alle Grausamkeit, die mit dem Vater zusammenhängt.“⁷⁸ Nachdem Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning:

„Die verschiedenen Verfahren der Raumdarstellung tragen massgeblich dazu bei, ...dass sie eine Vielzahl weitere Funktion erfüllen, in dem sie als fiktionaler Bausteine, kultureller Sinträger, Ausdruck der Geschlechterordnung fungieren.“⁷⁹

Michel Foucault setzt in seinem Essay „Andere Räume“ mit den Heterotopien auseinander, dass diese anderen Orte von den Utopien abgrenzen. Diese anderen Orte nennt er Heterotopien, um

⁷⁴ Coomann, Dagmar Kann, Bogner, Zsuzsa und Bombitz, Attila (Hgs.): „Ihre Worte. Einsymposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens Verlag, 2008, S.18.

⁷⁵ Malina, S. 27.

⁷⁶ ebd. S. 25.

⁷⁷ ebd. S.182

⁷⁸ Gleichauf, Ingeborg: Mord ist keine Kunst. Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“ und seine Verwindung in ein Drehbuch und in einen Film. Hamburg: Dr. Kovac Verlag, 1995, S, 17.

⁷⁹ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektive. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. Hallet, Wolfgang und Neumann, Birgit. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S.29.

sie von Utopie, den Nicht-Orten zu unterscheiden. Aber dennoch handelt es sich um reale Orte, die sich durch eine Art reflexive Beziehung zu ihrer Umwelt auszeichnen, insofern sie sich auf sie beziehen, representieren und reflektieren. Foucault zufolge:

„Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. (...), dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittelfahrt gibt; den Spiegel. Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist.“⁸⁰

In Wien wohnt die Ich-Figur da, wo sie nicht ist: „in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell Oberfläche auftut,“⁸¹ sie ist dort, wo sie abwesend ist; Utopie der Wohnung. Aber die Wohnung ist auch eine Heterotopie, insofern sie wirklich existiert, d.h. die Dinge der Wohnung hingegen gehören zu Ivan, machen Sinn nur für Ivans Welt und schickt die Ich-Figur auf den Platz zurück, wo sie abwesend ist:

„Warum ich die Tür schliesse, den Vorhang fallen lasse, warum ich allein vor Ivan trete, (...) wenn mein Schlafzimmer offensteht und ich allein bin oder er ganz allein in der Wohnung ist, (...) als stünde da nie eine Tür offen, als wäre da gar kein Raum.“⁸²

Wien ist nicht nur als Ort, wo die Ich-Figur wohnt, sondern auch als Raum -ein Gebiet, der Heterotopie der Utopie erläutert. Diese Heterotopie reflektiert besonderer Weise gesellschaftliche Verhältnisse, in dem sie sie negieren und umkehren. Nach Foucault:

„die Heterotopie vermag an einem einzigen Orte mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“⁸³

Die Wohnung stellt mehrere Räume dar. D. h. wirkliche und unwirkliche Räume, wie oben von Foucault zitiert, dass Ivan und die Ich-Figur teilen. Dennoch ist der Raum unvereinbar. Der Raum, der Ivan besitzt, hat Macht und Recht in der sozialen Ordnung. Hingegen scheint die Raumdarstellung der Ich-Figur unwirklich, imaginär und existiert nur im Gefühl, hat keinen Platz in der Weltordnung. Foucault nennt es gewissermassen eine zugleich mythische und reale Beschreibung des Raumes, in dem wir leben; die Beschreibung könnte Heterotopie heissen.⁸⁴

Was Evelyn Beyer- Stüber mit einem Zitat von Sigrid Weigel beschreibt:

⁸⁰ Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. Barck, Karlheinz, u.a.1992, S. 39.

⁸¹ ebd. S. 39.

⁸² Malina, S. 30

⁸³ Foucault, Michel: Andere Räume, S. 42.

⁸⁴ ebd., S. 40.

“Da die Frau keinen Ort im sozialen Raum habe, stehe sie immer wieder vor dem »alles oder nichts«: Ihre niedrige soziale Stellung impliziert, dass sie in der Liebe denjenigen begehrt, dem sie unterworfen ist.“⁸⁵

Die Utopie der Ich-Figur ist daher ambivalent, einerseits versucht sie ihre soziale Gewissenheit auszulöschen und andererseits versucht sie ihrer Selbswiederherstellung zu begreifen. Obwohl die Ich-Erzählerin und Ivan als Handlungsträger denselben sozialen Raum teilen, werden ihre geschlechtsspezifischen Unterschiede im Erleben und Handeln verdeutlicht. Natascha Würzbach argumentiert, dass die verschiedenen weiblichen und männlichen Raumerfahrung ein Spektrum kultureller Verhaltenweisen entfalten:

“Besonders aufschlussreich für die prekäre Stellung der Frau in der Gesellschaft, für ihre Positionierung an einem doppelten Ort zwischen männlicher Fremdbestimmtheit und Streben nach Selbstbestimmung, sind dabei die Ambivalenz, mit denen die Raumerfahrung weiblicher Figuren behaftet ist.“⁸⁶

Die Wohnung bedeutet für Ivan einen temporären Ruheort als ganz traditionell, von dem aus er zu öffentlichen Orten der Bewährung und Bestätigung aufbricht. Hingegen wird es für die Ich-Erzählerin als der ihrer sozialen Rolle angemessene Standort betrachtet, dessen Grenzen sie nur selten überschreiten durfte:

„Wir leben ja zwei verschiedene Leben, aber damit ist nicht alles gesagt, denn das Gefühl für die Ortseinheit verlässt uns nicht, und Ivan, der darüber bestimmt nie nachgedacht hat, (...) Heute ist er bei mir, das nächste Mal werde ich bei ihm sein, und wenn er keine Lust hat, mit mir Sätze zu bilden, stellt er sein oder mein Schachbrett auf, in seiner oder meiner Wohnung, und zwingt mich zu spielen.“⁸⁷

Dabei wird zwar soziokulturell die Wohnung der Geborgenheit begriffen. Es kann jedoch für die Ich-Erzählerin eine andere Bedeutung annehmen, wenn sie dort der männlichen

⁸⁵ Stüber, Evelyn Beyer: Nirgenwo sein, Nirgendwo bleiben. Die Geliebte und das literarische Ich in Ingeborg Bachmanns Prosa. *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen und Geschlechtforschung*, 1989, S. 77.

⁸⁶ Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Ansgar, Nünning & Vera Nünning (Hrsg.). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2004, S. 52.

⁸⁷ Malina, S. 43-44.

Gewaltsausübung ausgeliefert ist. Die Topographie des Raums ist zwar unbestimmt, weil die Raumerfahrungen der Liebe, emotionelle Zerstörung, und Angst durch den rationalen und patriarchalen Diskurs untergeordnet/ausgeschlossen werden. Aufgrund sozialer Normen wird die räumliche Utopie der Ich-Figur in Angst, emotionalen Zerstörung umgewandelt. Die Sehnsucht nach Wien ist eine Raumvorstellung der unbewussten Wünschen der Ich-Figur, die von männlichen Figuren Ivan, Vater und Malina entgleist werden. Mit der aussergewöhnlichen Äusserung dekonstruiert Bachmann die traditionelle Wahrnehmung des weiblichen Raums: „Wenn ich etwas Unbedachtes sagen will, sage ich ihm in einer anderen Sprache alles, was ich noch nie gesagt, mit Haut und Haar, denn nie wird er wissen wollen.“⁸⁸

„So ist die traditionelle Wahrnehmung des Raums als weiblich mit Vorstellungen von Chaos und Unkontrollierbarkeit, Verführung und Unterwerfungsbereitschaft, Triebhaftigkeit und Zivilisationsferne, Leben und Tod verbunden. Vorstellungen, die wesentliche Aspekte eines Frauenbildes aus männlicher Sicht erkennen lassen.“⁸⁹

Die Ich-Erzählerin stellt eine Raumutopie ausserhalb der gewöhnlichen Ordnung dar, die mit der Liebesutopie verkörpert. Die Ich-Erzählerin bietet den ambivalenten Raum, der mit Erlösungswunsch und Sehnsucht nach unvollständiger Liebe verbunden wird. Nünning und Nünning betrachten diese Ambivalenzen ganz positiv:

„diese Ambivalenzen legen wiederum weibliche Zuschreibungen patriarchaler Provenienz nahe, die den männlichen Reisenden in die Rolle des Eroberers versetzen.“⁹⁰

2.4 Zeitanalyse

So wie der Raum in der fiktionalen Welt eine wichtige Rolle spielt, kann auch die Zeitgestaltung als zentrale Funktion des Romans angesehen werden. Das liegt vor allem daran, dass zwischen der menschlichen Zeiterfahrung und der fiktionalen Welt ein unlösbarer Zusammenhang besteht.⁹¹ Die Schicksalsgeschichte der Ich-Erzählerin ist in der Zeit „Heute“ geschrieben. In

⁸⁸ Ebd., S.31.

⁸⁹ Ansgar, Nünning, & Vera, Nünning, (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2004. S.50.

⁹⁰ ebd., S. 51.

⁹¹ Vgl. Matzat, Wolfgang: Perspektive des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romantischer Beitrag zu Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2014, S182.

„Malina“ setzt sich die Zeitraffung „Heute“ mit der Vergangenheits- und Gegenwartsgeschichte der Ich-Erzählerin auseinander:

„so hoffnungslos ist meine Beziehung zu heute, denn durch diese Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen davon schreiben, oder nur sagen, (...) was über Heute geschrieben wird, wie man wirklichen Briefen, zerküllt, nicht beendet, nicht abschickt, weil sie von heute sind und weil sie in Keinem Heute mehr ankommen werden.“⁹²

Laut Niklas Luhmann, bringt diese Behauptungsdynamik paradoxerweise selbst wiederum erst die Zeit hervor, um die diskursiv und kulturell Bestimmungskämpfe stattfinden.⁹³:

„Zeit wird in der Moderne zunehmend als ein sich wandlendes Gewebe aus gegeneinander und miteinander laufenden Eigenzeiten erfahren, die sich je neu behaupten müssen.“⁹⁴

Metin Genç führt diese systematische Einsicht literarischen Zeithandhabung zusammen und entwickelt daraus ein innovatives Analysemodell für ästhetische und textuelle Formen temporaler Komplexität.⁹⁵

Wolfgang Matzat erläutert, dass die Zeit in narrativen Texten sich aufgrund der erzählten Geschichte ergibt, wo das Subjekt eine Veränderung erfährt und Handlungssequenz diese Veränderung als chronologische und logische Abfolge entfaltet, sowie die Eingrenzung und Formung dieser Handlungssequenz durch Anfang und Ende:

„Die so bestimmte Strukturform der Geschichte verbindet die Funktion der Zeitdifferenzierung und der Kontinuitätsbildung. In dem die Geschichte einen Veränderungsprozess darstellt, ermöglicht sie es einerseits, verschiedene aufeinanderfolgende Zustände voneinander zu unterscheiden, andererseits stellt sie sie einen Zusammenhang zwischen her, in dem sie die geschehen Veränderung zu erklären sucht.“⁹⁶

In Malina setzt sich Bachmann mit den Rahmenbedingungen der Erinnerungszeit der geschehenen Geschichte auseinander. Durch die ästhetische Art und Weise schildert die Ich-Erzählerin ein Moment (heute) des Lebens, der wohl mit den zerstörten und leidenden langen Ereignissen der Geschichte gefüllt ist. Das Erzählparadox der Ich-Figur bietet die ästhetische Lesart den Lesern. Die Ich-Figur will weder sprechen noch schweigen:

⁹² Malina, S. 8-9.

⁹³ Genç, Metin: Ereigniszeit und Eigenzeit: Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, S.2

⁹⁴ Ebd., S.2.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 13.

⁹⁶ Matzat, Wolfgang: Perspektive des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romantischer Beitrag zur Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2014, S. 183.

Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nicht mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.
(...) Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung.“⁹⁷

Die Ich Figur versucht mit der Zeit ein Zusammenhang in ihrer Geschichte zu bringen. Aber die Zeit zerstört immer ihre Erinnerungen und scheint nicht in den Ordnungen zu sein:

„Erinnerung steht damit in „Malina“ grundsätzlich in der Ambivalenz von Selbstbegründung, das Erzählen von Erinnerung dokumentiert den Versuch des Ich, sich eine Geschichte zuzuschreiben und darin zugleich eine Zukunft zu entwerfen, die Geschichte des Ich entfaltet.“⁹⁸

Die Zeitgestaltung von „heute“ zeichnet die umfassende kritische Dekonstruktion der Zeit des traditionellen Romans, wo sie die prägende Zeitstruktur des traditionellen Romans zerstört. Im zweiten Kapitel bricht Bachmann die Linearität der Zeit:

„Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immer zu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Mass, und es gibt kein Mass für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt.“⁹⁹

Das Spiel der Kontinuität und Diskontinuität scheint nicht zu enden. Diese Doppelbewegung der Zeit (heute) : „überhaupt nicht mehr“, „immerzu sein“, „nie gewesen sein“, ist die Negation der chronologisch geordneten Geschichte. Es ist das Misstrauen der Ich-Figur gegenüber der dargestellten Wirklichkeit der Zeit:

„Alle ordnenden Funktion der Zeit werden durch das Zeiterleben der Ich-Gestalt destruiert und negiert. Nichts mehr hat einen Verlauf, alles geht dahin, wo es muss. Das Ich kann sich gar mehr verlaufen, es ist der beständige Versuch, anzukommen.“¹⁰⁰

Die Literaturwissenschaftlerin Ebba Högström weist auch darauf hin, dass es im Roman also eine Einheit der Zeit gibt, die jedoch eigentlich nicht als Linearität betrachten werden kann.¹⁰¹

Der Roman endet mit dem Satz:

„Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, aus der nie mehr etwas laufen werden kann. Es war Mord.“¹⁰²

⁹⁷ Ebd., S. 24.

⁹⁸Götttsche, Dirk: Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachman, Gert Hofmann und Botho Strauss. *Germanica*, 1993, S.4.

⁹⁹ Malina, S.182.

¹⁰⁰ Gleichauf, Ingeborg: *Modr ist keine Kunst. Der Roman Malina von Ingeborg Bachmann und seine Verwandlung in ein Drehbuch und in einen Film.* Hamburg: Dr. Kovac Verlag, 1995, S.23.

¹⁰¹ Högström, Ebba: *Autobiographie und Errinnern in Ingeborg Bachmanns Malina.* Stockhomet: University Press,2013 S. 15.

¹⁰² Malina., S. 356.

Im Vorkapitel und ertsten Kapitel „Glücklich mit Ivan“ beschreibt sie den imaginären Raum Ungargassenland als Utopie der Zeit, um sich von den zerstörenden Erinnerungen zu erlösen. Aber die erbärmliche Liebeszeit weiss immer zurück, die nicht zum Wort „heute“ zu enden scheint:

„Diese Wiederholungsstruktur versucht das ich im Roman durch die Sitzung des Heute still zu stellen, um sich so gegen ein Morgen, das ich nicht will zu verwahren (...) Allerdings ist deutlich, dass das Heute längst verloren ist.“¹⁰³

In diesem Kapitel läuft auch eine Parallel-Ebene „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan“, wo die Ich-Erzählerin zwischen Ich und Ivan die Liebesgeschichte wiederholt und verlagert sie zugleich auf eine andere Zeitebene der alten Zeit. Die Prinzessin wird zwei mal aus gefährlichen Situationen von dem Fremden gerettet. Doch am Ende treibt er den Dorn ins Herz:

„denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben“¹⁰⁴

Die ewigen Alpträume des Krieges bleiben:

„Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg,“¹⁰⁵ lassen nicht die Zerstörung der Erinnerung enden. „denn vernichten müsste man es sofort, was über Heute geschrieben wird.“¹⁰⁶ So sehr paradoxerweise dekonstruiert die Ich-Figur alle Repräsentation der Wirklichkeit. Sie schliesst sich aus der Räumlichkeit und Zeitlichkeit aus und verschwindet in der Wand.

2.5 Malina: Dekonstruktion

Anfang der sechziger Jahre hat Bachmann sich der Prosa zugewendet. Damit übt sie in ihrer neuen Gattung die Möglichkeit einer Kritik an der Gesellschaft aus.¹⁰⁷:

„Malina“ stellt eine unglückliche Liebesgeschichte bzw. neurotische Kranken-geschichte endgültig ad acta dar. (...) Es geht um eine strukturelle Beziehung zwischen Faschismus, Patriarchat, Ethno- und Logozentrismus und die zentrale Rolle der Sprache/Schrift, in dem das

¹⁰³ Albrecht, Monika & Götsche, Dirk: Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2013, S.135

¹⁰⁴ Malina, S. 69.

¹⁰⁵ ebd. S. 247.

¹⁰⁶ ebd., S. 8.

¹⁰⁷ Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utpie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S. 21.

„Weibliche“ als Verkörperung des verdrängten Anderen den verschiedensten Todesarten unterworfen ist.“¹⁰⁸

In diesem Roman zeigt Bachman die Frau, die von den patriarchalischen Machtstrukturen mißbraucht und zerstört wird. Während sie sich diesen Konventionen anpasst, ist sie gleichzeitig somit mitschuldig an ihrer eigenen Zerstörung. Die Namenlose Ich-Erzählerin, die am Ende in einem Mauerspalt verschwindet, wird nach einer aussichtslosen Liebesbeziehung mit dem Ungarn Ivan von ihrem männlichen Pedant Malina überlebt:

„Hier ist keine Frau. Ich sage doch, hier war nie jemanden. Es gibt sonst niemand hier. Meine Nummer ist 723144. Mein Name? Malina.“¹⁰⁹

Ihr Bedürfnis nach Liebe und nach Artikulation ihrer eigenen Erlebnisse wird ihr in der patriarchalischen Gesellschaft verwehrt. Eine Form von „Mord“ erzählt sie durch eine Reihe von Alpträumen, in denen sie von ihrem Vater ausgebeutet und zugrunde gerichtet wird:

„Ich weiss, dass hinter mir mein Vater eingetreten ist, er hat geschworen, mich zu töten, und ich stelle mich rasch zwischen den langen schweren Vorhang und das Fenster, damit er mich nicht überrascht beim hinausschauen, aber ich weiss schon, was ich nicht wissen soll: am Seeufer liegt der ermordeten Töchter“¹¹⁰

Bachmann sah den Faschismus als Ursprung der Unterdrückung in zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie deckte zwischenmenschlichen Missbrauch auf, der zwischen Einzelpersonen staatfindet. Sie verfolgte das kriminelle Verhalten der Täter, was sie taten.¹¹¹ Bachmann beschreibt Ursprünge des Faschismus, die sie nicht in der Gewalt des Krieges erlebt, sondern in Beziehungen zwischen Menschen, insbesondere bei heterosexuellen Beziehungen.

In *Malina* schildert Bachmann nicht nur eine beispielhafte gespaltene Identität, sondern vielmehr verknüpft sie damit das Problem der Erzählung selbst. Sie will sich gegenüber zwei Männern (Ivan und Malina) ihr wurzloses Dasein definieren. Die Ich-Erzählerin erzählt die dunkle Geschichte, damit sie die innere Zerrissenheit ihrer Person auflösen könnte. Der Roman handelt eigentlich von den Momenten, in denen das weibliche Ich selbst zu Wort kommt, erinnert sich und erzählt seine Geschichte.¹¹² In ihrem Werk wehrt Bachmann sich gegen die Wirklichkeit, die

¹⁰⁸ Weigel, Sigrid: die andere Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. Text+Kritik. Hrgs. Von Heinz Ludwig Arnold. München: Piper Verlag, 1984, S. 5

¹⁰⁹ Malina, S. 355-56.

¹¹⁰ Ebd., 207.

¹¹¹ Karen, Achberger: Understanding Ingeborg Bachmann. South Carolin: Universtity Press, 1995, p. 95.

¹¹² Nagy, Hajnalka: Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2010, S.200.

sich auf der entwickelten Vernunft basiert ist. Sie stellt die Aufwertung von sinnlicher Weltreife dar.¹¹³ Die thematische und strukturelle Form des Romans zeigt die Besonderheiten von Bachmann, die die drei Figuren, drei Kapiteln, drei Orten und Zeiten kreisen.

Der Roman *Malina* bietet auch sprachliche Kritik der dargestellten fiktionalen Welt. Die tiefe existenzielle Krise der Ich-Erzählerin stellt die bürgerliche Gesellschaft in Frage. Im Kontext der existenziellen Krise stellt die Ich-Figur immer wieder rechnungsbezogene Fragen nach der Existenz des Ichs. Das wurzlose Dasein der Ich-Erzählerin, das in einer lieblosen Beziehung schiefliegt und aus Geschichte, Kultur und rationaler Sprache ausgeschlossen wird, könnte auch mit Foucaults Ideen von Wahnsinn erklärt werden:

„Die Wahrnehmung die der abendländischen Menschen von seiner Zeit und seinem Raum hat, lässt eine Struktur der Ablehnung erscheinen, von der aus man eine Rede denunziert, (...) sie sei nicht Sprache, eine Geste denunziert, in dem man sagt, sie sei nicht Tat und eine Gestalt denunziert in dem man sagt, sie habe kein Recht in der Geschichte Platz zu nehmen.“¹¹⁴

Bachmann erzählt keine Geschichte der Zeit, die man erfassen könnte. Sie erzählt die Geschichte von Wahnsinn der Liebe, die auf etwas Schweigen liegt. Das Schweigen liegt ganz nah von Michel Foucaults Geschichte des Wahnsinns. Foucault will keine Geschichte der Erkenntnisse schreiben. Keine Geschichte der Psychiatrie, sondern eine Geschichte des Wahnsinns selbst.¹¹⁵ Insofern beschäftigt Bachmanns strukturelle Untersuchung und sprachliche Auseinandersetzung mit dem vorläufigen Nachweis einer mit Wahnsinn verbundenen Freiheitsdimension, die einer spezifischen Erfahrung entspricht¹¹⁶:

„Ich hätte das Wichtigste von der Welt nie erfahren: dass alles, was mir erreichbar ist, das Telefon, Hörer und Schnur, das Brot und Butter..., weil Ivan sie am liebsten esse.“¹¹⁷

Bachmann beschreibt, dass die Abwesenheit der Liebe von der Welt und das Erlebnis des alltäglichen Lebens sich einander entsprechen, indem die Ich-Erzählerin als ein ebenso zentraler wie unbestimmter Raum des Anderen untersucht. Was für sie erreichbar ist, gehört zu

¹¹³ Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S. 21.

¹¹⁴ Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 12.

¹¹⁵ Kammler, Clemens, Parr, Rolf & Schneider, Ulrich Johannes: Foucault Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2020, S. 26.

¹¹⁶ Vgl., Ebd., 26.

¹¹⁷ *Malina*, S. 27.

Ivan. Die Persönlichkeit der Ich-Erzählerin in *Malina* ist zwischen zwei konkurrierenden männlichen Persönlichkeiten geteilt und bedingt. Diese psychologische Spaltung droht die Erzählerin zu destabilisieren, während sie am Rande des Wahnsinns wankt. Diese namenlose Ich-Figur ist hin- und hergerissen zwischen der rationalen, praktischen Malina und dem leidenschaftlichen Ivan, der ihre Fantasie belebt, ihren Bedürfnissen aber weitgehend gleichgültig bleibt. Die beiden männlichen Charaktere sind sowohl als diskrete Charaktere als auch als Fragmente des eigenen Geistes der Ich-Erzählerin.¹¹⁸ Die Kraft der Sprache als Kontrollinstanz nimmt für die weibliche Protagonistin im Verlauf des Romans ab. Die Unfähigkeit der Ich-Erzählerin zu erzählen oder zu kommunizieren, wird zu ihrer Hauptkrise. Sie verliert die Kontrolle über Malina und über das Leben, als sie ihre Fähigkeit verliert, Namen und Umbenennungen zu machen¹¹⁹:

„Aber wir finden schon zueinander, denn ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan ich ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.“¹²⁰

Es ist schliesslich unmöglich, ausschliesslich zu entscheiden, ob es sich bei den männlichen Charakteren um einzelne Individuen oder um Fragmente des Bewusstseins des Erzählers oder um beides handelt. Dieses Fehlen einer einheitlichen Interpretation schafft für den Leser eine unlösbare Mehrdeutigkeit, die die eigene Situation des Erzählers widerspiegelt. Sie erlebt gespaltene und doppelte „Selbste“, die sich nicht endgültig integrieren oder gar erfolgreich miteinander verknüpfen lassen.¹²¹ Nach der Germanistin Angela Rauch:

„Diese Art von Körpersprache kann aber nicht alles über die Person mitteilen. Die das Ich konstituierende Vergangenheit will und mitgeteilt sein. Über jene persönlichen Probleme möchte Ich gern mit Ivan sprechen, wozu sie der Worte bedarf. Worte und Sprache gehören aber der männlichen Malina-Seite an, vor der Ivan bewusst nicht wissen will. (...) Durch das Zur-Sprache bringen von Welt, von Erfahrungen, wird der eigene Lebensraum in der

¹¹⁸ Summerfield, Ellen: Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figuren in ihren Roman „Malina“. Bonn: Bouvier Verlag, 1976, S. 21.

¹¹⁹ Komar, Kathleen L.: „Es war Mord“: The Murder of Ingeborg Bachmann at the Hands of an alter Ego. *Modern Austrian Literature*, 1994. P. 92.

¹²⁰ *Malina*, S. 17.

¹²¹ Summerfield, Ellen: Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figuren in ihren Roman „Malina“. Bonn: Bouvier Verlag, 1976, S. 21

männlichen Ordnung abgesteckt und eine Identität geschaffen. Die Malina-Seite ist deshalb genau notwendig für das Ich wie ihre Liebe zu Ivan.“¹²²

Die Ich-Erzählerin beschreibt ihren psychischen Zustand, den sie mit schweren Krankheiten, wie der Krebs, der Tumor, das Asthama, der Infekt, vergleicht:

„Wo ich bin, der Schmerz im Abnehmen ist, zwischen Ungargasse 6 und 9, dass die Unglücke weniger werden, der Krebs und der Tumor, das Asthma und der Infakt, die Fieber, Infektion und Zusammenbrüche, sogar die Kopfschmerzen (...) und ich frage mich, ob es nicht meine Pflicht sei, die Wissenschaftler zu informieren von diesem einfachen Mittel, damit die Forschung einen grossen Sprung vorwärts tun könnte, die meint, alle Übel mit immer raffinierteren Medikamenten und Behandlungen bekämpfen zu können. (...) die Hochspannung, die über dieser Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothyme, das Schizonoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schliesst sich unmerklich“¹²³

Diese schizoide Persönlichkeitsstörung, „die Schizothyme, das Schizonoid der Welt“, der Ich-Figur zeichnet sich ein durchdringendes Muster der Loslösung von und allgemeinem Desinteresse an sozialen Beziehungen aus. Die Diagnose wird aufgrund der klinischen Kriterien, „alle Übel mit immer raffinierteren Medikamenten“ gestellt. Michel Foucault nennt es die wahnsinnige Behandlung der rationalen Gesellschaft :

„die Notwendigkeit des Wahnsinns während der ganzen Geschichte des Abendlandes ist mit jener entscheidenden Geste verbunden, die vom Lärm des Hintergrundes und seiner Monotonie eine bedeutungsvolle Sprache abhebt, die sich in der Zeit übermittelt und vollendet.“¹²⁴

Der Germanist Irmela von der Lühe beschreibt es als die fast zwanghafte Reflexion und das Nachdenken der Gesellschaft:

„Dieses Nachdenken will und muss Zeit, Zeitstufen und damit zeitliche Ordnungsmöglichkeiten aufheben, weil das Erlebnis der Liebe und die Erfahrung des Schmerzes grenzenlos geworden ist. (...)Andererseits enthält dieses Nachdenken das beständige Erlebnis, dass es nicht erreichen kann, was es erreichen.“¹²⁵

Malina übt die Kritik nicht nur an dem patriachalischen Denken von Männern, sondern auch der Frauen, die sie unterstützen. Noch eine besondere Aufmerksamkeit ist, dass Bachmann zugleich

¹²² Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S. 31.

¹²³ Malina, S. 28.

¹²⁴ Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, S.12.

¹²⁵ Lühe, Irmela: Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman Malina. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrgs. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984, S. 137.

einen weitreichendsten Versuch unternommen hat, eine „neue Sprache“ zu finden, das heisst eine Sprache, die aus diesem Denken und diesem Geschlechterdiskurs herausführen könnte.¹²⁶ Die dekonstrutive Studie von „Malina“ bietet die unglückliche Liebesgeschichte bzw. neurotische Krankengeschichte der Frauen.¹²⁷

„Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und fasslich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen damit sie voll tönnen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen, (...) ich werde unsre identischen hellklingenden Anfangsbuchstaben, mit denen wir unsre kleinen Zettel unterzeichnen, aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben, und nach der Vereinigung unserer Namen könnten wir vorsichtig anfangen, mit den ersten Worten dieser Welt wieder Ehre zu erweisen.“¹²⁸

Die rationale und beherrschende Position von Ivan erscheint hier deutlich, da die Ich-Erzählerin als Schreibende die Seite von Ivan stärker betont, die die Regeln, Inhalt und Stimme der Sprache beherrscht. Es ist eine ganz unmögliche Äusserung der Ich-Figur. Die metaphysische Perspektive, die Ivan gegenüber der Ich-Erzählerin hat, wird stark durch Logozentrismus gekennzeichnet. Derrida hat den Ursprung dieser metaphysischen Perspektive im Logos zugewiesen: die Geschichte der Metaphysik von Platon (über Leibniz) bis Hegel und, jenseits ihrer scheinbaren Grenzen, von den Vorsokratikern bis Heidegger. Eine Geschichte, die trotz aller Differenzen den Ursprung der Wahrheit im Allgemeinen von jeher dem Logos zugewiesen hat.¹²⁹ Die Metaphysik setzt sich mit dem Denksystem, das die Welt aus einem Grundprinzip, einem Zentrum zu erklären sucht, auseinander. Im Zentrum der abendländischen Metaphysik steht der Begriff des *Logos*, der Gedanke, *Rede*, *vernunft*, aber auch *Wort Gottes*:

„Das gilt besondrs für die Wahrheit. Alle metaphysischen Bestimmung der wahrheit, selbst jene, an die uns Heidegger, über die metaphysische Onto-Theologie hinaus, erinnert, sind mehr oder weniger unmittelbar nicht zu trennen von der Instanz eines Logos oder einer von ihm abstammend gedachten Vernunft, wie immer man diesen Logos auch verstehen mag.“¹³⁰

Die Ich-Figur wird aus dem sprachlichen Raum ausgeschlossen:

¹²⁶ Vgl. Waechter, Gudrun Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S.12.

¹²⁷ Vgl. Weigel, Sigrid: Die andere Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrsg. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984. S.5.

¹²⁸ Malina, S. 29.

¹²⁹ Derrida, Jacques: Grammatologie. Übersetzung von Hans Jörg, Rheinberg & Hanns, Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S.11-12.

¹³⁰ Ebd., S.23.

„Der Mann, Ivan steht also für die Ordnung des Liebes- und Sprachspiels mit festen Regln und nicht für das U-topische, Ausser-ordentliche der Liebe. Dort findet sich wiederum die Frau aber nicht durch das Liebeserlebnis aus der Ordnung herausgelockt, sondern von vornherein aus ihr ausgegrenzt, zu anderen Seite erklärt.“¹³¹

In dem patrarchalischen, phalogozentrischen System gibt es kein Raum für die Weiblichkeit sich zu äussern. Wie Christine Kanz erläutert:

„Dass, Weiblichkeit keinen Ort habe in der symbolischen Ordnung von Sprache und Schrift. (...) Er gründet auf der Vorstellung, dass Frauensich innerhalb der abendländischen Kultur entweder als Schweigende und als Verschweigene erleben oder aber Sprachen, Normen und Werte verwenden, durch die sie als, das andere Geschlecht ausgeschlossen werden.“¹³²

Bachmann führt die dialektische Bewegung von Sinn (sense) und Verstand ein, wo sie die Dekonstruktion von Geist darstellt. Seit vorsokratischen gibt es diese dialektische Bewegung von Sinn und Intellekt, wo die Sprache, die Seele, die Irrationalität, das Gefühl von der Frau immer von dem Mann beherrscht wird. Das Leben der Ich-Figur wird von zwei Männer beherrscht. Einerseits versucht Ivan die Gefühle und Gedanken der Ich-Figur zu kontrollieren. Andererseits versucht Malina die Ich-Figur zu überzeugen, dass sie wahnsinnig redet. Die rationale Position von Malina versucht sie im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft zu bringen:

„Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze, wie die Sätze über das ganze Leben. Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, (...), den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können. Denn wenn wir aufhören zu reden und übergehen zu den Gesten, (...) an Stelle der Gefühle, ein Ritual ein, kein leerer Ablauf, keine belanglose Wiederholung, sondern als neu erfüllter Inbegriff feierlicher Formeln, mit der einzige Andacht, derer ich wirklich fähiger bin.“¹³³

Die Ich-Erzählerin dekonstruiert die abendländische Metaphysik, deren Grundlage Jacques Derrida im Logozentrismus behauptet:

¹³¹ Stüber, Evelyn Beyer: Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Die Geliebte und das literarische Ich in Ingeborg Bachmanns Prosa. *Feministische Studien*, 1989, S.77.

¹³² Kanst, Christine.: Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns Todesarten Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1999, S.44.

¹³³ Malina, S.46.

„die Geschichte der Metaphysik von Platon (über Leibniz) bis Hegel und, jenseits ihrer scheinbaren Grenzen, von den Vorsokratikern bis Heidegger. Eine Geschichte, die trotz aller Differenzen den Ursprung der Wahrheit im allgemeinen von jeher dem Logos zugewiesen hat.“¹³⁴

In der semantischen Ebene wie, „Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze“, stellt Bachmann Prinzipien der Zeichentheorie in Frage. Derridas semantische Ebene der Dekonstruktion wendet sich Saussures Zeichentheorie zu. Das saussurische Zeichen umspannt demnach lediglich die Beziehung zwischen Signifikat (Begriff) und Signifikant (Lautbild), unter Ausschluss des Referenten.¹³⁵ Das Sprachliche Zeichen verbindet keine Sache mit ihrem Namen, sondern einen Begriff mit einem Lautbild, das heißt, das eine im Geist vorhandenen Vorstellung repräsentiert.¹³⁶ Um den Begriff das Lautbild von Saussure klar zu definieren, wird es durch die Begriffe „Bezeichnetes und Bezeichnung“ ersetzt.

Laut Saussure ist die Sprache als ein System von Zeichen, innerhalb dessen der Sinn jedes Zeichen allein durch die Differenz, Relation und Verweisung zu anderen Zeichen ergeben. Innerhalb der sprachlichen Zeichen unterscheidet er zwischen Bezeichneten und Bezeichnung, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen.¹³⁷ Derrida steht fest, dass Saussures Zeichen die metaphysische Logik entspricht, weil innerhalb des sprachlichen Zeichens das geistige Bezeichnete über der materiellen Bezeichnung steht. Das Gesprochene wird bei Saussure als Tor zu den ‚wahren‘ Erkenntnissen gesehen¹³⁸:

„das Wesen der Phone, wie es mehr oder weniger implizit bestimmt wurde, stünde unmittelbar dem nahe, was im „Denken“ als Logos auf den „Sinn“ bezogen.“¹³⁹

Der Schrift weist die Saussure negative Wirkung zu, indem sie nur den Signifikanten der gesprochenen Sprache darstellt.¹⁴⁰

Bachmann stellt Ivens Sprache in Frage, deren Gründe im Logos liegen. Die weibliche Position ist in der Kultur und Sprache, das heißt aus den symbolischen Ordnungen, ausgeschlossen:

¹³⁴ Grammatologie, S.11-12.

¹³⁵ Dosse, François: Geschichte des Strukturalismus. Das Feld des Zeichen, 1945-1966. Hamburg: Junius Verlag, 1996, S. 84.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 84.

¹³⁷ Ebd., S. 84.

¹³⁸ Vgl. Sievi, Luzia: Demokratie ohne Grund- Kein Grund für Demokratie?. Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus. Bielefeld: Transcrip Verlag, 2017. S.66.

¹³⁹ Grammatologie, S.23.

¹⁴⁰ Vgl. Sievi, Luzia: Demokratie ohne Grund- Kein Grund für Demokratie?. Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus. Bielefeld: Transcrip Verlag, 2017. S.66.

„Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht.“¹⁴¹

Kristin Kanst betont, dass in dem patriarchalischen Diskurs Frauen sich selbst nicht ausdrücken könnten:

„innerhalb von Strukturen, in denen sich die Frau nur über die patriarchalischen artikulieren kann, ist es nicht möglich, ihre Gefühle sprachlichen auszudrücken.“¹⁴²

Die Ich-Erzählerin wollte mit der Sprache die Grenze der Literatur, die logische Form der Sprache überschreiten.¹⁴³ Bachmann dekonstruiert die alte Ordnung, die um das Verhältnis von Ordnung, Sprache, Geschlecht kreist. Sie verlangt nach einer neuen Sprache der Liebe.¹⁴⁴ Unter Ordnung versteht man den patriarchalischen und soziale spezifiziert Raum, wo die Sprache in diesem Zusammenhang als Ausdruck einer tiefgreifenden Ordnung definiert ist.¹⁴⁵

Malina führte einen sehr stark dokumentierten Umgang mit dem Faschismus, dem Kapitalismus und dem Patriachat ein:

„So muss das Schreien auch meinen Vater vertreiben, der mich anfallen will, mich zerfleischen will, oder er will wieder mit mir schlaffen, mich packen vor dem Riff, (...) Ich schrei: Ich hasse dich, ich hasse dich mehr als mein Leben, und ich habe mir geschworen, dich zu töten! Bei meiner Mutter finde ich einen Platz, (...) ich hänge bang und furchsam in ihrer Verästelung, ich hänge an ihr, aber mein Vater greift nach mir, er greift wieder nach mir, (...) es war seine Stimme, nicht die meine: Ich habe mir geschworen, dich zu töten! Aber ich habe geschrien: ich hasse dich mehr als mein Leben!“¹⁴⁶

Diese schrecklichen Albträume führen zu Reflexion über den Faschismus, Nationalsozialismus, was ihr zerstörende Denken weiter entwickelt. „Ich habe mir geschworen, dich zu töten Aber ich habe geschrien!“. Die Ambivalenz der Ich-Erzählerin ermöglicht zwei Möglichkeiten, ersten ist die Auflösung des Täters und andererseits „Aber ich habe geschrien“ ist das Unbegreifen der Totalität des Täters. Wie Christa Bürger erläutert, dass das Ich in den Träumen ausnahmslos um die Gestalt eines gewalttätigen Vaters kreist. Aber das Ich weigert sich diese Träume eine

¹⁴¹ Malina., S. 46.

¹⁴²Vgl. Kanst, Christine: Angs und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns Todesarten Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1999, S.60.

¹⁴³ Weigel, Sigrid: Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrgs. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984, 61.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S.62.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S.70

¹⁴⁶ Malina, S. 199-200.

rationale Legitimation zu geben kann, in den Träumen überlagern sich verschiedene Bedeutungsschichten, die einer Entzifferung widerstehen:

„Ausdruck der Klage über die jahrhundertealte, in jeder individuellen Geschichte wiederholte Zerstörung der Frau durch die patriachalischen Gewaltverhältnisse, eine Klage, die nicht einmal über Wörter verfügt, Stimmen, die immer wieder zum Verstummen gebracht werden.“¹⁴⁷

Die Ich- Erzählerin zeigt ihre Reflexion über die Krise, die mit dem Zivilisationsbruch Auschwitz verbunden ist. Andererseits liegen ihre Gedanken in der dialektischen Bewegung von Erinnern und Vergessen, die das vermeintlich Entzogene der Shoah und die vermeintliche Vergangenheit des Krieges in die Gegenwart überführt.¹⁴⁸

„Die vorgeführte Auflösung der Ich-Figur nicht allein als ein erzähltheoretische oder ästhetische Projekt der Moderne weiter zu führen und zu radikalieren, sondern als traumatische Reaktion auf verschiedenen Formen der Gewalt in ein ethisches Problem zu verwandeln, um eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen.“¹⁴⁹

Schluss

Zum Schluss möchte Ich sagen, dass der Doppelgänger-Titel *Malina* doppelte Geschlechtsrollen gleichzeitig spielt aber erklärt nicht die ambivalenzte Existenz der weiblichen Ich-Figur. Das Verschwinden in der Wand der Ich-Figur versucht uns davon zu überzeugen, dass sie selbst gelöscht bzw. dekonstruiert hat. Sie ist bereits zur unschuldigen Welt zurückzugekehrt:

„der Roman zunächst ein Produkt der Katastrophen sei, die das traditionsverhaftete Ich zerstört haben- wobei die Weltkriege und der Nationalsozialismus eine zentrale Stellung einnehmen, und werden dann befestigt durch die endgültige Vernichtung des anderen Ich, das die Spuren der Zerstörung trage.“¹⁵⁰

Waechter Gudrun Kohn nennt den Tod die Paradoxie des verschwindenen Ich:

„Die Paradoxie, die es bedeuten würde, den Tod des weiblichen Ich von ihm selbst erzählen, es selbst etwa den letzten Satz „Es war Mord“, sprechen zu lassen, wird hier ebenso schonungslos offengelegt wie die Unmöglichkeit, das Geschehen aus der Perspektive Malina zu erzählen.“¹⁵¹

¹⁴⁷Bürger, Christa: Ich und Wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetische Moderne. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrsg. von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984, S.23.

¹⁴⁸ Albrecht, Monika & Dirk Götsche: *Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2013, S.124.

¹⁴⁹ ebd. S. 137.

¹⁵⁰ Waechter, Gudrun Kohn: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S.121.

¹⁵¹ Ebd., S.124.

Kapitel. 3

3.1 Piro Preman (1815-72)

Rückblickend in das 19. Jahrhundert stehen *Hir-Ranjdscha*, *Sasi Punnu* und *Sohni-Mahiwal* im Zentrum der Legenden um Pundscha. Die *Kalam* der Dichterin Piro Preman, die die marginalisierte Gesellschaft repräsentierte, ist jedoch in den Schichten der Geschichte vergraben und nicht besonders bekannt. Der arabische Begriff „Kalam“ bedeutet unter anderen „Rede, Gespräch, Äusserung“ und seine Verwendung in der islamischen Theologie leitet sich von dem Ausdruck „Wort Gottes“ (Klam Allah) ab, der im Koran gefunden wird.¹⁵² Das Leben der Dichterin Piro war ein Kampf. Sie war in Gujjarwala (1815-72) geboren. Sie blieb in der Gefangenschaft von Ilahi Bakhsh. Schließlich erreicht sie die Dera von Guru Gulab Das.¹⁵³ Eine Dera ist eine Art sozio-religiöse Organisation in Nordindien. Jacob Copeman definiert die *Deras* als "Klöster oder die erweiterten Wohngebiete religiöser Führer, die häufig nur als Sekte beschönigt werden."¹⁵⁴ Piro lebte in einer Zeit großer sozialer Umbrüche im Pundscha. Die zentrale Autorität des Sikh-Reiches wurde zunehmend durch den Kolonialismus von britischen Honoratioren herausgefordert, die ihre Autonomie begründen. Obwohl sich diese schwierigen und unruhigen Zeiten gelegentlich in der Poesie widerspiegeln, liegt ihr Hauptaugenmerk auf ihrem spirituellen Führer Gulab Das.¹⁵⁵ In ihrem zweiten *Kaafi* dichtet Piro ihrer Enttäuschung gegenüber dem Fanatismus. Aufgrund ihrer Unzufriedenheit besuchte sie Sant Gulabdas im

¹⁵²<https://www.britannica.com/topic/kalam-Islam25/07/2010>.

¹⁵³Ball, Gurpreet: Piro. *UniviSdi di Punjabi aurt (Die Frau des 19. Jahrhundert) de rutbe di sirjna da adhar. Khoj Darpan*, , 2004, P. 12.

¹⁵⁴Copeman, Jacob & Ikegame, Aya: *The Guru in South Asia. New Interdisciplinary Perspectives*. London and New York: Routledge, 2012, P.5.

¹⁵⁵Vgl. Malhotra, Anshu: *Performing a Persona. Reading Piro's Kafis*. In: *Speaking of the self. Gender, Performance and Autobiography in South Asia*. (Ed.) Anshu, Malhotra & Siobhan Lambert, Hurley. Durham & London: Duke University Press, 2015, p. 208-9.

Motibag Lahore, wo sie sich in ihn verliebte. Sie drückt eine starke Identifikation mit ihrem spirituellen Meister (Guru) Gulab Das aus, der häufig als „der Herr“ bezeichnet wird:

Kaafi

Erbärmliche Seele lebt ohne Liebhaber.
So wie schluchzende Kuckucke zurück nach Heime kehren.
Ach meine Freundinnen, allein finde ich den Weg nicht.
Wir gehen ins unsichtbare Land, hilft uns niemand.
Ratlos sind wir ohne Ahnung.
Piro erzählt ihren Freundinnen, dass ihr *Guru* ein weiser Herr ist.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Chali jindu akelari ko nal n sayian.
Kunja jive kurlandia murh ghar nu gayia.
Hai nisayiomeriyo main vahnakayee.
Hau jan des adithare koye hoye sahayee.
Asin kurre kuchajian ko chaj na koi.
Piro khe sheliyo shu khra siana.¹⁵⁶

In dieser *Kaafi* erlebt Piro einen transformativen Moment von tiefer Trauer, eine Einsamkeit und sie spricht wehmütig von ihrem Alleinsein. In dieser *Kaafi* beschreibt sie durch die Metapher der „weinenden Kuckuck“ ihrer Einsamkeit. Diese Art der Poesie erinnert sich an die Pundschabi *Sufi*-Dichtung von Baba Farid und Shah Hussain.

Die Poesie von Piro ist eine Vorstellung von Liebe. Piro konnte sich mit ihrem Leben in Hira-Mandi Lahore nicht abfinden. Abgesehen davon, dass sie als Prostituirte und *Shudra* (niedrige Kasten)betrachtet wurde,¹⁵⁷ litt sie unter dem Fanatismus der Maulvis und der Hindu-Prister, die dem Kastensystem folgten: „Wir gehen ins unsichtbare Land“ (Piro, S. 82), will sie in ihn spirituellen einer unsichtbaren Seele treffen.

¹⁵⁶Preman, Piro.: Sur Piro. Dharam, Mard-Sattate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p.82.

¹⁵⁷Malhotra, Anshu: Performing a Persona. Reading Piro's Kafis. In: Speaking of the self. Gender, Performance and Autobiography in South Asia. (Ed.) Anshu, Malhotra & Siobhan Lambert, Hurley. Durham & London: Duke University Press, 2015, P.208.

Piro hat insgesamt 160 *kaafis* verfasst. Neben der *Kaafis* hat sie *Siharfi* und *Baramah* (Das Lied der 12. Monaten) geschrieben. Die Pundschabi-Verse von Piro sind in der *Gurmukhi*-Schrift in einer sechszeiligen Form verfasst. Es folgt einfachem metrischen Muster, bei dem es einen Endreim geht. Sie verwendet das Genre der *Kaafi*, das als „trational non-narrative“¹⁵⁸ gilt, um eine Geschichte zu erzählen.¹⁵⁹ Piros *Kaafis* bestehen aus vier oder sechs Versen. Alle Verse haben denselben stark ausgeprägten Schlussreim, der meist aus zwei oder mehr Silben besteht. Dieser Reim wird zuerst eingeführt und dann durchgehend durch einen Refrain stark verstärkt, der typischerweise kürzer als die Hauptverse des *Kaafis* ist. Der letzte Vers des *Kaafis* wird regelmäßig mit dem Namen der Dichterin Piro gekennzeichnet.¹⁶⁰

Das Wort *Kaafi* leitet sich von der arabischen Wort *Kaafa* und bedeutet die Gruppe von Menschen. Der *Kaafi* soll in der Regel gesungen werden, wobei oft eine oder zwei Zeilen verwendet und wiederholt werden.¹⁶¹ Nach Christopher Shackle:

„The poetic form of the Kafi is similar to other major genres of the premodern north Indian religious poetry such as the Vaishnava pad of poets like Surdas or the shabad of the Sikh Gurus. Composed in simple syllabic meters with evenly distributed stresses, Kafis consist of varying number of strongly rhymed verses.“¹⁶²

Kaafi ist eine klassische Form der Sufi-Musik, die hauptsächlich in Pundschabi und Sindhi vorkommt. Es besteht meistens aus der Dialog Form, d. h. Dialoge zwischen Schüler und Lehrer, Dialoge zwischen *Murid* und *Murshid*. Nach Carla Petievich:

„A distinct feature of kafi genre is that the lines are not linked in narrative sequence. Lyric poems do not tell a story as ballads do. Their impact is emotion rather than informative of events, and their content a meditation on the generally hapless condition of human love.“¹⁶³

In der *Kaafi* geht es normalerweise um romantische Folklore aus der Volksgeschichte, die oft als Metapher für die mystische Wahrheit und spirituelle Sehnsucht verwendet wird.

Bara Mah

¹⁵⁸Ebd.,

¹⁵⁹Ebd., p.214.

¹⁶⁰Ebd., p.214.

¹⁶¹Singh, Gurdev: Punjabi Sufi Kavita da Itihas. Delhi: Punjabi Academy Publication, 2005, p.13.

¹⁶²Shackle, Christopher: Bullhe Shah Sufi Lyrics. Selections from a world classic. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015, p.13.

¹⁶³Petievich, Carla: When men speak as women. Vocal masquerade in Indo-Muslim poetry. New Delhi: Oxford Press, 2007, p.16.

„Barah Mah“ ist eine Dichtung über die zwölf Monate des Pundschabi Jahres. Der Dichter dichtet die Schmerzen der Trennung in jedem Monat.¹⁶⁴

Siharfi

Die Komposition von *Siharfi* basiert auf Buchstaben. Es ist eine Pundschabi Form. Es ist in keiner anderen Sprache zu finden. Es ist keine Kurzform, sondern eine Sammlung von Kurzformen. Der nacheinander genommene Buchstabe des Alphabets und Wörter, deren Intialen die Form sind, werden verwendet, um den Dichter einen materialistischen Ausdruck zu verleihen.¹⁶⁵

3.2 Piro und Guru Gulab Das

Gulab Das spielte eine einflussreiche Rolle in Piros literarische Entwicklung.

Gulab Das wurde im Jahr 1802 im Gujjanwala geboren. Im Jahr 1830 gründet er *Dera Gulabdasiyas*, eine Sekte, die sich der epiküreischen Ethik verschrieben hat. Diese Sekte wurde von Pritam Das etabliert. Der Hauptschüler von Pritam Das war Gulab Das, nach dem die Mitglieder der Sekte als *Gulabdasiyas* bekannt wurden. Gulab Das wurde im Dorf Rataul in der Nähe von Amritsar im Pundschab geboren. Gulab Das verlieh der Sekt ihren eigentümlichen Charakter und ihre Philosophie. Unter seinen mehreren Pundschabi- Kompositionen enthalten „*Updesh*“ (Die Predigt) und „*Pothi Gulab Chaman Di*“ (Das Buch von Gulab Chaman) seine wichtigsten Grundsätze.¹⁶⁶ Nach der Historikerin Anshu Malhotra, die sich ausführlich mit Piros Lebens Werken beschäftigt hat:

“he received his early education, training in philosophy and prosody, under auspices of scholars associated with the Udasi and Nirmala orders of the Sikhs. ...However, he broke free of both, neither adhering to the more stringent ascetism of the Udasis, nor keeping the symbols of the Khalsa that the Nirmalas adopted.”¹⁶⁷

Gulab Das war ein unorthodoxer Guru, der sozialen Normen nicht folgte und widmete sich seinem spirituellen Weg zu ebnen. Laut Gulab Dass ist der Mensch im Wesentlichen von derselben Substanz wie die Gottheit, in die er schliesslich absorbiert wird. Er lehnte die

¹⁶⁴Singh, Gurdev: Punjabi Sufi Kavita da Itihas. Delhi: Punjabi Academy Publication, 2005, p.15.

¹⁶⁵Ebd. P. 16.

¹⁶⁶Vgl. Kapoor, Navratan: Sadhu Gulab Das. Jiwan te Rachna. Patiala: Punjabi University Publication, 2000, P.4-5.

¹⁶⁷Malhotra, Anshu: Performing a Persona. Reading Piro's Kafis. In: Speaking of the self. Gender, Performance and Autobiography in South Asia. (Ed.) Anshu, Malhotra & Siobhan Lambert, Hurley. Durham & London: Duke University Press, 2015, P.209.

Verehrung von Heiligen und Propheten ab und verbot alle religiösen Bräuche und Zeremonien, wobei er Genuss und Befriedigung der Sinne als die einzig wünschenswerten Ziele bezeichnete.¹⁶⁸ Gulab Das folgte einer Form des Monismus, die die Dualität zwischen Gott und der Welt ablehnte und wandte sich dem Solipsismus zu, der das Selbst als die einzig erkennbare Wahrheit ansah.¹⁶⁹ Es wird in Piro's Dichtung deutlich, dass die philosophische Inspiration von Gulab Das aus verschiedenen Quellen, insbesondere Sikh-, Bhakti- und Sufi-Ideen, stammte. Nach Anshu Malhotra:

“Peero’s narrative, with its language, imagery and emotional content emphatically linked her with diverse aspects of Punjabi Literary culture. The Kafis (rhyming verse) of the sufis and the Qisas of Punjab, the Nirguna (without attributes) poetry of the Bhakts and the Sarguna (with attributes) imagery of the vaishnavs, all found a place in her writings. Some of these linkages, especially the broad Bhakti and Sufi aspects of her writings, were fundamental to the religious expression of the Gulab Das Sect.”¹⁷⁰

Es wird aus allen Quellen deutlich bestätigt, dass Piro und ihr Guru intime Beziehung pflegten. Der Pundschabi-Historiker Gian Singh berichtet, dass die beiden „abhed“ (ohne Unterschied, in Einheit) zusammenlebten:

„Piro te Gulabdas da rishta had bandi to par abhed ho chuka si.“¹⁷¹

Laut Ganesha Singh glaubten die beiden an die Güte von *Yoga* (Askese) *Bhog* (sexuelle Vergnügen) und andere körperlichen Gelüste.¹⁷² Piro's Ankunft an der *Dera* war nicht einfach. Ihr Asyl an der *Dera* wurde von Gulab Das' Anhängern abgelehnt. Mit der Hilfe von *Maulvi* versuchte ihre Familie sie davon zu überzeugen, dass sie wieder im Islam konvertieren sollte. Die *Maulvis* stellen Piro's Bekehrung in Frage. Piro antwortet den *Maulvis* sehr ironisch. Danach nimmt sie ihren festen Wohnsitz in diesem *Dera* auf:

Kaafi

Fragen die *Maulvis*, warum habest du (*kafirs*) Glauben angenommen.

Wer führet dich in die Iree, das Schwein zu fressen.

Piro sagt den *Analphabeten*, warum schämen sie sich nicht.

Sie sind ja ahnunglos, meine Religion ist rein.

¹⁶⁸Vgl. Kapoor, Navratan: Sadhu Gulab Das. Jiwante Rachna. Patiala: Punjabi University Publication, 2000, p. 14.

¹⁶⁹Ebd.,47.

¹⁷⁰Malhotra, Anshu: Piro and the Gulabdasis. Gender, Sect and Society in Punjab. New Delhi: Oxford University Press, 2017, p.191.

¹⁷¹Singh, Gyani Gyan: Sri Guru Granth Parkash. Patiala: Bhasha Vibhag Punjab Publication, 1970, p.57.

¹⁷²Singh, Ganesha: Bharat Mat Darpan. Tarntarn: Bhai Buhrah Singh Soni Ved Parkashan, 1956, P. 126.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Khe mulane kafir kyu deen gwayo.

Kaunetujhevigadyojinsoorkhlayo.

Pirokhsikacheyo tum lajna aye.

Iman hmara saf hai tum hos na kayi.¹⁷³

Der *Maulvi* stellt die Keuschheit von Piro in Frage. Der *Maulvi* vergleicht Piro's wahre Liebe mit dem Schwein, das im Islam ein Symbol für Unreinheit ist. Ihre wahre Geliebte Gulab Das wird von dem *Maulvi* als *Kafir* vorgestellt. Der Begriff leitet von arabischer Sprache und bedeutet „etwas bedecken. Die implizierte Bedeutung ist, dass der *Kafir* die Wahrheit des Islams kennt, aber verdeckt sie immer. Deshalb wird Gott ihn bestrafen.¹⁷⁴ Piro sagt, wie Waris Shahs *Hir*, dass Liebe die höchsten Prinzipien der spirituellen Religion ist.¹⁷⁵ Nach Pundschabikultur Wissenschaftler Harjit Singh Gill:

„Heer is adamant. She is not proposing another set of rules. She has the highest respect for her religion and her tradition, but above all she has faith in the supreme ethics of divine love and the sanctity of the union approved by God Himself.“¹⁷⁶

Hirs Leitmotiv der Liebe taucht auch in Piro's Poesie auf, die die Werte der feudalen Gesellschaft dekonstruiert. Nach Rosy Singh:

„Die berühmte mittelalterliche Liebeslegende von Hir-Randscha taucht leitmotivisch in zahlreichen Zusammenhänge auf. Sie bietet im Allgemein viel Stoff für die Pundschabi-Literatur. Viele Dichter haben Motive aus dieser Legende in ihre Lyrik eingebaut.“¹⁷⁷

Piro wird in die Position eines hingebungsvollen Zeichens der dialogischen Integration von Pluralitäten erhoben. Durch diese Zeichen verändert sie die rigid islamischen Grundlagen. Das Göttliche kann nicht durch rationale Inschriften oder Machtstrukturen erfahren werden.¹⁷⁸ Das

¹⁷³Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Sattate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p.113.

¹⁷⁴<https://www.cato.org/publications/commentary/who-kafir> 05/6/2021.

¹⁷⁵Gill, Harjeet Singh: Heer Ranjha and other legends of the Punjab. New Delhi: Harman Publishing Haus, 2003, p.10.

¹⁷⁶Ebd., S. 10.

¹⁷⁷Singh, Rosy: Sufi Gesänge von Schah Hussain. Poetologische Erwägungen und einige Übersetzungen. *Journal für Religion & Moderne*, 12/13, 2013, S.64.

¹⁷⁸Vgl. Shackle, Christopher: Beyond Turk and Hindu. Crossing the boundaries in Indo-Muslim romance. In: Beyond Turk and Hindu. Rethinking religious Identities in Islamate South Asia. (Ed.) David Gillmartin & Bruce B. Lawrence. Florida: University Press, 2000, p61.

Göttliche kann nur mit dem Übermass des weiblichen Daseins verwirklicht werden, wo rationale Erotik/Universum alle als eine diologischenSymphonie zusammenkommen.¹⁷⁹ Piro ist jetzt erleuchtet als Shah Hussains „Hir Bairagen“. Shah Hussain verwendet *Hir* als ein kreatives Zeichen des Übermass (Excess), das in der Sufi-Dichtung als ein Zäsur gilt:

Randscha, Randscha suche ich umsonst-
Denn Randscha wohnt in mir inne!¹⁸⁰

Die Liebe ist so überwältigend, dass Hir in der Spannung der Trennung und Sehnsucht eins mit Randscha wird. Es ist ein Moment der Vereinigung, in dem das Selbst und das Heilige eins werden. Hier wird der Körper von repressiven und dekadenten Codes vervollständigt, um ihm neues Leben einzuhauchen.¹⁸¹ Hier dekonstruiert die Frau-Anhängerin (woman devotee) die Monotonie der zeitgenössischen Kultur und bedeutet, dass das Erleben des Heiligen nicht monolithischen sein kann, sondern die Erfahrung seiner Vorstellung zelebriert. Piro's Ablehnung der Gesellschaft und ihre Beziehung zu Guru Gulab Das ist ein Neuanfang. Sie sagt, dass sie nur durch Liebe erfüllt sei. Und die Leidenschaft sei ein Übermass für die repressive Gesellschaft. Die Philosophie von Guru Gulab kann die Menschen aus der Dunkelheit leiten:

wahrer Guru, du hast viele befreit.

Du wirst auch Piro befreien.

(Pundschabi Vers)

„Satgurusabh ko dyee hulasi, sansechintak hoye udasi,

Dass Gulab Swami more, jin khud bakhsi piro dasi“¹⁸²

3.3 Sur Piro: Dekonstruktion

Das Mittelalter im indischen Subkontinent war die Zeit der Sufi und Bhakti Bewegungen. Diese Bewegungen brachten eine neue Form des religiösen Ausdrucks unter Menschen. Die *Sufis*

¹⁷⁹Randhawa, Deepinderjeet Kaur: Women as a Sign of creative Pluralism in the Sufi Poets of Punjab. In: Relevance of the Teachings of Sain Mian Mir and other Sufi Saints of Punjab to contemporary Society. Patiala: Punjabi University Publication Bureau, 2012, p. 308.

¹⁸⁰ Singh, Rosy: Sufi Gesänge von Shah Hussain. Poetologische Erwägungen und einige Übersetzungen. *Journal für Religion & Moderne*, 12/13, 2013, S.64.

¹⁸¹Randhawa, Deepinderjeet Kaur: Women as a Sign of creative Pluralism in the Sufi Poets of Punjab. In: Relevance of the Teachings of Sain Mian Mir and other Sufi Saints of Punjab to contemporary Society. Patiala: Punjabi University Publication Bureau, 2012, p. 307.

¹⁸²Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Sattate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p. 126.

waren islamische Mystiker, deren Schwerpunkt göttliche Liebe war. Die Vertreter dieser Bewegung waren moslimische Heilige. Die Bewegung beeinflusste sowohl die Moslimen als auch die Hindus und bietet so eine heilige Instanz für die beiden.¹⁸³ Der Ansatz von Sufismus beinhaltet oft eine Anpassung der lokalen Konvention und Praxis. Die liberalen Ideen und unorthodoxen Prinzipien des Sufismus hatten einen tiefgreifenden Einfluss auf die damalige Pundschabi Gesellschaft.¹⁸⁴ Die meisten Sufi-Heiligen predigten ihre Lehren in der Sprachen des einfachen Menschen, die einen grossen Beitrag zur Entwicklung der lokalen bzw. vernekularen Sprachen wie Urdu, Punjabi, Sindhi und Kashmiri leistete. Baba Farid fing als Erster an, seine Lehren in Pundschabi Sprache zu dichten.¹⁸⁵

Die Pundschabisprachige Literatur bietet einen geeigneten Raum, indem die Umgangssprache im Zentrum steht, das bedeutet, dass die Pundschabiliteratur von keiner religiösen Tradition oder reinen Sprachen der heiligen Schriften beeinflusst wurde.¹⁸⁶

Nach dem Historiker Sant Singh Sekhon begann die PundschabiLiteratur, vorwiegend mit der inspirierenden Poesie von Baba Farid (1173-1266) und diese Tradition wurde von dem ersten Sikh Guru Nanak Dev fortgesetzt, der seine Dichtung im gleichen Idiom verfasste und als Medium zur spirituellen Verbesserung des Folks verwendete.¹⁸⁷

Die Pundschabi-Sprache wird in *Shahmukhi* und *Gurmukhi* Schriften geschrieben. Die perso-arabisch oder Urdu Schrift wird die *Shahmukhi* genannt. Die Schrift, die auf dem *Gurmukhi*-Alphabet basiert, das von Sikh Guru Angad Dev entwickelt wurde, wird *Gurmukhi* genannt.¹⁸⁸

Piro Preman ist eine einflussreiche Dichterin des 19. Jahrhunderts der Pundschabisprachigen Literatur, deren *Kaafis* in Rahmen der Literatur die Orthodoxie des Kastensystems und hartnackige Gerechtigkeit der Gesellschaft dekonstruieren. Sie wird heute in der Pundschabi Literatur als die erste Pundschabi Dichterin anerkannt. Nach Deepinderjeet kaurRandhawa:

“Piro is (19th century) another Sufi enigma. She does not belong to any known sect but her faith in Nirankar and Sargun and her realization through very passionate love with her Guru Gulab Dass qualify her to be a classified sufi.”¹⁸⁹

¹⁸³Sekhon, Sant Singh: A history of Punjabi literature. Patiala: Punjabi University Publication, 1993, p. 16.

¹⁸⁴Ebd., p. 17.

¹⁸⁵Ebd. p.18-19.

¹⁸⁶Murphy, Anne: At a sufi Bhakti crossroads. Gender and Politics of Satire in earlymodern Punjabi literature. *Archiv Oriental: Expressions de la Bhakti dans les LittératuresIndiens*, 2018, p. 245.

¹⁸⁷Sekhon, Sant Singh: A history of Punjabi literature. Patiala: Punjabi University Publication, 1993, p.17.

¹⁸⁸Ebd., p. 16.

Die Pundschabi-*Sufi* Poesie ist schwer vorstellbar ohne den Bezug zu den grössen religösen und literarischen Traditionen mit denen sie tief verknüpft ist. Der Sufismus im indischen Subkontinent folgte keinen festen Regeln des Islams, wie die arabischen Länder.¹⁹⁰ Es war die Kolonialzeit, als Pundschab von Britischen erobert wurde. Die lokalen Sprachen durch Sufi-Dichter dazu beitragen haben, ihre anhaltende Popularität über religiöse Grenzen hinweg sicherzustellen.

In den 1840er Jahren entstand die literarische Kultur der Sufi-Tradition, die von neuen Mustern der Moderne überlagert werden. Persisch wurde recht schnell als Sprache für Bildung, Bürokratie und Eliteliteratur durch Urdu und Englisch ersetzt. Die neuen Stile und Genres wurden oft mehr oder weniger von Sekularisierung der Sprache beeinflusst und in lokale Sprache geschrieben.¹⁹¹ Neben Piro Preman war Bullhe Shah der bedeutende Dichter dieser Zeit. In der Mitte des 18. Jahrhunderts verfasste der Dichter Bullhe Shah (1680-1757) lyrische Poesie, die heute noch von Punjabi-Muslimen, Sikhs und Hindus gleichermaßen begeistert rezipiert wird.¹⁹² Ein Merkmal der Dichtung von Piro Preman und Bullhe Shah ist intertextuelle Bezüge. Der Terminus wurde in den späten 60er Jahren von der bulgarischen Semiologin Julia Kristeva als Bezeichnung für die Beziehung einem Text auf andere Texte geprägt.¹⁹³

Die intertextuelle Züge zwischen Piro und Bullhe Shah werden am deutlichen in der Lyrik erkennbar. Die beiden Dichter fordern konventionelle religöse Dogma heraus, die Pundschaabis seit 1947 über die indisch-pakistanische Grenze trennen.¹⁹⁴ Dies ist deutlich in den oft zitierten und beliebten Versen von Bullhe Shah zu sehen:

Kaafi

“I am not a Hindu, nor a Muslim.
I have forsaken pride and become stainless.
I am neither Sunni nor Shia,

¹⁸⁹Randhawa, Deepinderjit Kaur: Woman as a sign of creative Pluralism in Sufi Poets of Punjab. In: Relevance of the Teaching of SainMian Mir and other Sufi Saints of Punjab to Contemrary Society. Hrsgs. Muhammad, Habib. Patiala: Punjabi University Publication, 2012, p. 306.

¹⁹⁰Shackle, Christopher: Bullhe Shah Sufi Lyrics. Selections from a world classic. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015, p.10.

¹⁹¹Ebd.10.

¹⁹²Ebd., p.9.

¹⁹³Herrmann, Karina &Hübenthal, Sandra (Hrsgs.): Sprache und Kultur. Intertextualitäten Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld. Aachen: Shaker Verlag, 2007, S.7.

¹⁹⁴Vgl. Murphy, Anne: At a sufi Bhakti crossroads. Gender and Politics of Satire in early modern Punjabi literature. *Archiv Oriental*, 2018, p. 246.

and have taken the path of equanimity towards all.
I am neither hungry nor well fed,
I am not naked and not clothed.
Neither do I cry, nor do I laugh.
I am neither uprooted, nor am I well settled.
I am neither a sinful nor righteous person,
and I know nothing of the paths of merit and fault.
Bullhe shah says: that one whose mind is fixed on Hari
Abandon the duality of Hindu and Turk.”¹⁹⁵

(Überstzer Anne Murphy)

Ähnlich wie Bullhe Shah drückt Piro auch ihre radikale und rationale Position gegenüber der konservativen Gesellschaft aus:

Kaafi

Alle haben ihre Grenzen, schreit Piro.
Sie tolerieren die Freiheit nicht.
Schlechte Religiön lehrt irre.
Mit dem *Sunna* und dem rasierten Schnurrbart identifizieren sich Türken.
Die Hindus tragen die heiligen Fäden und haben geflochtene Haare.
Frauen sind sorgfrei. Die beiden sind verrückt.

(Übesetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Piro khe pukar ke sabh hadan wale.
Dekhkhalse Benivajaljave sale.
Kurre Mazab bnaut ke kr kurre dave.
Lingh Muchh kat ke fir turk khave.
Hindu bne bnaut dhar junnu chotti.
Bne bnaut na narian dono khote.¹⁹⁶

¹⁹⁵Ebd., p.246.

¹⁹⁶Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Satt ate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p. 90.

Der Schwerpunkt von Piro Preman und Bullha Shah ist ihre dekonstruktive Position. Ihre Dichtung folgt keiner bestimmten Denkschule oder Tradition. Die Orthodoxen betonen auf die Gehörbarkeit des Korans. Sie loben hauptsächlich Prophet Muhammad als Kerninspiration des Korans, der Botschaft des *Allah* (Gott) in arabische Sprache mit fest bestimmten Regeln ausliefert.¹⁹⁷ Sie konzentrieren sich hauptsächlich auf Verse aus dem Koran, die weit von der lokalen Sprache und dem Verständnis des einfachen Volkes entfernt waren:

„By the ninth and tenth century, Sufi were already well established in Baghdad and other cities of the Middle East. These early Sufis naturally used Arabic as the medium for their poetry and their prose treatises.“¹⁹⁸

Hingegen Piro und Bullha setzen sich in ihrer *Kaafis* mit Volkstümlichen Motiven auseinander. In den oben erwähnten *Kaafi* von Bullha Shah, „I am not a Hindu, nor a Muslim,“ lehnt er die religiöse Identität ab. An einer weiteren Stelle, „I am neither Sunni nor Shia“ distanziert er sich von Shia- Sunni Schichten. Er stellt sich ausserhalb der religiösen Gemeinschaften dar, dass er weder Shiatt noch Sunni ist. Christoph Shackle argumentiert, dass es sowohl um den grammatischen als auch um den thematischen Inhalt geht. Das Gedicht ist zeitlos und ewig, die es ihnen ermöglichen, Grenzen der Zeit und des Raums zu überschreiten.¹⁹⁹ Piro kritisiert auch mit ironischer Art und Weise die orthodoxen Muslimen und Hindus. Piro's radikale Kritik der Hindus und Muslimen, „Alle haben ihre Grenze,“ schreibt Piro. Sie tolerieren niemals die Freiheit(Sur Piro, S. 90),“ ist der Höhepunkt der Sekularisierung der *Sufi- Kaafis* auf Pundschabi. Nach Anne Murphy:

“Religion is not, in this view, the central articulation point; social categories that cross religious boundaries take precedence.“²⁰⁰

Piro war sich ganz bewusst, dass ein verändertes Bewusstsein eine Voraussetzung für das Erleben des Geliebten ist. Die Dichtung von Bullha und Piro, die äusserliche Unterschiede zwischen hinduistischer und muslimischer Literatur leugnet, bietet ein umfassendes Verständnis. Um den Raum zwischen reduktiven religiösen Orientierungen und mobilen kollektiven

¹⁹⁷Shackle, Christopher: Bullha Shah Sufi Lyrics. Selections from a world classic. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015, p.9.

¹⁹⁸Ebd., p. 9.

¹⁹⁹Shackle, Christopher: Beyond Turk and Hindu. Crossing the boundaries in Indo-Muslim romance. In: Beyond Turk and Hindu. Rethinking religious Identities in Islamicate South Asia. (Ed.) David Gilmartin & Bruce B. Lawrence. Florida: University Press, 2000, p56.

²⁰⁰Murphy, Anne: At a Sufi Bhakti crossroads. Gender and Politics of Satire in earlymodern Punjabi literature. *Archiv Oriental*, 2018, p.247.

Identitäten zu öffnen, bietet das Subjekt ein neues Vokabular, das sich nicht auf moderne Wortkonnotationen wie Moslemisch und hinduistisch beschränkt. Mit der ästhetischen Rahmen ihrer Dichtung übertretet das lyrische Ich die Identitätskategorie der hinduistischen und moslemischen Religion:

Kaafi

Hey Sain, wir sind weder Hindu noch Moslimen.
Frauen und Männer sind nicht frei vom Kreislauf des Geburts und Tods.
Jeneseits von Grenzen ist unendlich, Geliebte.
Guru zeigt Piro eine neue Vision, die sie noch nicht gesehen habe.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

„Sain hme ajat hain n hindu turka.
Janam mrn te bahr n nari purkha.
Hadan pre bihadhainhihadan Mahi.
Piro guru dikhavsi eun dekhe nahi.“²⁰¹

Das lyrische Ich spricht von der Menschheit in der ersten Person Pluralform „hme“ (uns) an und stellt die Menschheit, „weder Hindu noch Moslimen,“ ausserhalb der religiösen Kategorie dar. Der wiederholte Epipher der ersten zwei Stellen „turka (Türken), Purkha (Mensch)“ und Epipher der letzten zweiten Zeile „mahi, nahi“ ist rhythmisch und ästhetische Schönheit dieser Kafi, die es Liebes Geasng schafft und stellt Dasein in andere Dimension dar. Es symbolisiert, „Jeneseits von Grenzen ist unendlich, Geliebte,“ die liebevoll Einzigartigkeit und Jeneseits der menschlichen Dasein, das von Guru geleitet wird. Piro's Lesart könnte für alle gefesselten Identitäten der Welt veranschaulicht sein. Nach Christopher Shackle:

“None is more intensive than Panjabi love lyrics. It is in these lyrics that we find the theme of love between Muslim and Hindu. Such love is at once transgressive and assimilative, for at the same point that Panjabi poets highlight it as illicit love, they also undermine the very categories Muslim and Hindu as oppositional or incommensurate.”²⁰²

²⁰¹Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Satt ate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p.77.

²⁰²Shackle, Christopher: Beyond Turk and Hindu. Crossing the boundaries in Indo-Muslim romance. In: Beyond Turk and Hindu. Rethinking religious Identities in islamicate South Asia. (Ed.) David Gillmartin & Bruce B. Lawrence. Florida: University Press, 2000, p. 56.

Piro fördert auf, die Metapher des patriaschalischen Denken, d.h. Logoentrismus und Phallogoentrismus zu dekonstruieren. Sie dekonstruiert die religiösen Symbole, wie *Sunnat*, *Janjhu*, *Tilak*, die Frauen als Untergeordnete bestimmen. Sie überquert die Grenzen der religiösen und sozialen Institutionen, die immer Frauen von Hauptdiskurs ausschliessen. Während sie die Metapher des patriaschalischen Denken in Frage stellt, wirft sie die Frage nach der Existenz der Frau auf. „*Sai hme ajat hai n hindu turka*“ (Sein ist Frei von religiösen Kasten/Klasse, wie Hindu, Turka), *hadda pre behadd hai nahi hadda mahin* (jenseits der Grenzen ist Liebe). Dabei dekonstruiert die Einschränkungen der religiösen Zwänge, so dass die Frau ihr schrumpfende Dasein befrein kann:

Kaafi

Piro sagt den Freundinnen, warum die Lügen auftischen
Ohne den Bräutigam werden Sie schlecht genannt, wenn Sie sich schmücken.
Oh Mädchen, seien Sie die Bräute mit den Liebhaber zusammen.
Eheherr überquerte die Flotte der Türken, Hindus und der Männer, Frauen.
Der Eheherr von den Tüken und Hidus ist auch mein Eheherr.
Hey Freundinnen, Sobald sie einen wahren Eheherr gefunden haben, ist
die Dunkelheit verschwunden.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Piro khe Saheliyo kyun Koorr kmavo.
Bina Suhag shigar kr bibchar khuhavo.
Hovo kurre Suhagana mil piya pyare.
Turk hind shahutaryo tare narnare.
Malkturk hind shahusahbmera.
Shahu sache milo saheliyo tum jayehnera²⁰³.

²⁰³Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Sattate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018, p. 89.

Piros Synkretismus von „Eheherr“ beschäftigt sich selten direkt mit ihrem Objekt. Sie stützt sich auf Metaphern, wie „Bräutigam, „Eheherr“, um ihren Standpunkt zu verdeutlichen, indem sie das fragliche Ding, „Freundinnen“, „Türken, Hindus, Männer, Frauen“ mit einer anderen vergänglichen Entität vergleicht, wobei die beliebtesten Metaphern „Eheherr“ organisch (wie ein Hybrid oder Mischling), alchemistisch (wie Mischung oder Lösung) oder Konstruktion sind. Piros Metaphor „Eheherr“ impliziert unweigerlich, dass keine synkretistische Einheit für sich allein lebensfähig ist, denn sie kombiniert Elemente, die ihre Kennung als diskret und sich gegenseitig ausschließen in diesem Fall die Kategorien von Hindus und Muslimen. Piros mystische Wahrnehmung der Einheit aller Dinge im Göttlichen ist nicht nur intellektuell, sondern ein dynamischer Prozess, der durch die Liebe geschaffen wird. Das wichtigste Motiv von Piro ist Liebe. Im Mittelpunkt von Piros Liebe steht ihr spiritueller Führer Gulab Das, der als gegenwärtige Quelle ihrer Befreiung und als abwesende Ursache ihres Schmerzes ist.

Schluss

Piro Poesie bietet eine befreiende Erfahrung, die den Körper regeneriert. Die Sufis rufen daher nicht nur eine Veränderung der religiösen und kulturellen Ebene hervor, sondern verändern auch die neurochemischen Eigenschaften des Körpers. Mit diesem veränderten Bewusstsein überwindet die weibliche Anhängerin Klassen- und Geschlechtsgrenzen.²⁰⁴ Piros Dichtung wird zu einer Alternative, sich der Idealisierung zu widersetzen und ihren Körper zu reinigen, der durch ausbeuterische Geschlechterpolitik verunreinigt wurde. Piros Bestreben besteht darin, die Starrheiten von Geschlecht, Klasse und Kaste zu beseitigen.

Piro erkennt, dass die repressiven Rahmenbedingungen dieser Religionsglauben ihr Dasein begrenzen. Und eine Alternative ist notwendig, um den Körper und die Gesellschaft zu befreien.²⁰⁵ Weiblichkeit für Piro heisst, im Norman Browns Sinn, dass der Körper wiederkreativ gemacht werden muss. Und das kann nur durch die Intensität der erotischen Ströme möglich sein. Es ist für Piro ein Durchbruch, der den Menschen aus Marginalität befreien kann. Nur durch das Erleben des Heiligen in seiner Göttlich-Ausstrahlung (divine charishma) werden Kategorien der

²⁰⁴Randhawa, Deepinderjit Kaur: Woman as a sign of creative Pluralism in Sufi Poets of Punjab. In: Relevance of the Teaching of Sain Mian Mir and other Sufi Saints of Punjab to Contemporary Society. Hrsg. Muhammad, Habib. Patiala: Punjabi University Publication, 2012, p. 302.

²⁰⁵ Vgl. Shackle, Christopher: Beyond Turk and Hindu. Crossing the boundaries in Indo-Muslim romance. In: Beyond Turk and Hindu. Rethinking religious Identities in Islamic South Asia. (Ed.) David Gillmartin & Bruce B. Lawrence. Florida University Press, 2000, p. 58.

Klassen, Kasten und das Geschlecht ueberwunden. Nur wenn der Körper und die Gesellschaft von Liebe der Guru angefüllt sind, werden Gerechtigkeit und Würde siegen:

Kaafi

Piro sehnte sich selbst nach Gott.

Gott, die Hindu-Moslimen noch nie gesehen haben.

Pir-Fakeer, Auliye sind in Grenzen gefangen.

Das Gulab ist frei von Grenzen, dessen Anhängerin ich bin.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Piro khud khudaye ki hau talb hoyi.

Na ditha musliman ko na hindu koi.

Pir- fakir auliye sab hadan wale.

Dass Gulab behad hai mai tis ki dasi.²⁰⁶

Piros Dichtung versucht eine solche Ästhetik zu schaffen, die das Bewusstsein der Menschen auf mehreren Ebenen verändert. Als weibliche Anhängerin(woman devotee) repräsentiert sie die untergedrückte und auch Norm-frei Frau. Piro als *women Devotee* stellt die marginalisierte Pluralität dar, in dem sie den etablierten Signifikant und Sifnikat dekonstruiert.

Ausgangspunkt von Piros Poesie ist ihre dekonstruktive Position. Piros Poesie lässt ihre Schriften nicht in Rahmenbedingungen einer bestimmten Denkschule oder Tradition einrichten. Eine merkwürdige Eindeutigkeit scheint ihre Gedichte zu durchdringen, wenn sie sehr kritisch mit der religiösen Tradition auseinandersetzt, die sie begegnet:

Kaafi

Was kann sie uns geben, die schon Bettler sind.

Sie sind immer habsüchtiger.

Warum beschämen sich die Amateurgelehrter nicht.

Mit Sunnat und rasierende Schnubart behaupten sie sich *Qaji*

Mit welchen Symbolen rufen sie (Maulvi) Frauen.

(Übersetzung von mir)

²⁰⁶ Sur Piro, S. 81.

(Pundschabi Kaafi)

Yeh ki ham ko devson jo ape mrse.

Machhlithoreenerjiun yeh ta bin tarse.

Bethe parho kacheo tum laj na aye.

Muchh lingh ktayeki padvi payee.

Indree kate muslman khse bahure.

Nari to na muslman khu tanh malure.²⁰⁷

In diesem Kaafi gibt es eine Debatte zwischen Maulvi (priest) und Frau. Das lyrische Ich stellt den phallogozentrischen Diskurs in Frage, der mit ihren hegemonialen Symbolen *Sunnat*, rasierende Schnubart, die Identität der Männer bestimmt. Dieser Diskurs stellt den Mann in der patriarchalen Gesellschaft als privilegierte Identität dar. Die Frau wird als marginalisierte und untergedrückte Wesen ausgeschlossen. Piro dekonstruiert den Phallus der feudalen Gesellschaft, dessen Gründe auf die patriarchalen Normen liegen und schliesst sie die Frau sehr ironisch, „Mit welchen Symbolen rufen sie (Maulvi) der Frauen,“ aus den Inzesttabus der Maulvis aus. Piro bezeichnet Religösverbot als die Rahmenbedingungen der maskulinischen Identität. Die Debatte zwischen Piro und *Maulvis* ist sehr ironisch, wobei die *Maulvis* immer nach Ihre Identität bestrebn. Wie Luce Irigaray in *Speculum d'autre femme*:

"Das, was trennt, teilt, spaltet, muß vor dem anderen, dem, Weiblichen' bewahrt werden. Sonst wüßten weder die Mathematik noch die Dialektik, woran sie sind. Sie würden sich in Unterschieden verlieren, die sie nicht in zwei auflösen, analysieren könnten, weil diese keine Beziehung zum SELBEN hätten.“²⁰⁸

Piro ist ganz bewusst, wie das Andere/Marginär niedrig betrachtet wird. Sie stellt die Wurzenlosigkeit der Frau von der Seite des *Maulvis* dar, aber andererseits ist sie ganz bewusst, ihr Dasein zu behaupten, was von dem Hegemonial Diskurs nicht akzeptiert wird. Sie dekonstruiert Phallo- und Logozentrismus.

Mit den religiösen Symbolen wie *Sunnat* und rasierte Schnubart dekonstruiert das lyrische die feministische Identität. Die Frau existiert ausserhalb der religiösen Kategorie. Das lyrische Ich fragt den *Maulvi* (malure), welche Identität Sie die Frauen geben können.

Meem

²⁰⁷ Sur Piro, S. 85.

²⁰⁸Zitiert nach Waechter, Gudrun Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1992, S. 10.

Habe sich selbst Quran verstanden .
Nun rief mich weder Moslimen noch Hindu.
Werde die Fanatiker Los und nun kenne ich die wahre Guru.
Piros Träumen scheinen ihr wahr zu sein, sie findet den Guru überall.
(Übersetzung von mir)

(Pundschabi)

Magj kuran da paye sayo, ab apne hal ayisa main.
Majab langh aye muslmania da, ab hindunis na kahayiaya main.
Dudh dahi drhik ko door kiya, guran ek anek jnayan main.
Piro khab khyal pchhan jese, har taraf ap dasyia main.²⁰⁹

In diesem *Siharfi* „Meem“ dekonstruiert sie Metaphysik des Islam und auch hinduistische Identität. Sie beschreibt die Geliebte/Guru als Plural ohne Identität. Piro vergleicht in diesem *Meem* das metaphysikalische Denken des Islams und auch hinduistische Identität. Durch ihre Schöpferkraft der Sprache ist ganz bewusst gegenüber die rationalen/metaphysischen Gedanken. Piros Ausgangspunkt entwickelt mit letztendlichen und unterschiedlichen Wortschatz. Sie dekonstruiert alle religiöse Identitäten. Piros Misstrauen gegenüber der Metaphysik und Rationalität ist eine radikale grosszügige Hermeneutik der verborgenen Göttlichkeit in der Seele. Sie beharrt auf die Offenheit von der Idee von Gott. In diesem *Meem* die Metaphor der Selbst Bewusst, Gurus, des Geistes und des Atems sind wahrscheinlich allgemeine Betonung der Offenheit.

Duyedahidhrik ko door kiyaguranekjanayan main (Sur Piro, 79). Nach dem Überqueren der reinen fundamentalische Identität findet sie die namenlos Pluralität/Vielfaltigkeit des Geliebt/Gurus überall. So der Guru/Gott existiert nicht in der Binär, wie reinen/schmutzig, Mulla/kafir, Brahamn/rakhshash usw. sondern in der Humanität.

²⁰⁹ Sur Piro, S.79.

Kapitel 4

4.1 Zusammenhang von Piro und Bachmann

Die Utopie der Liebe erscheint als gemeinsames Leitmotiv in Piros *Sur Piro* und auch in Bachmanns *Malina*. Das Ich weist in beiden Texten deutliche Parallele auf. Bachmanns Beschäftigung mit dem Motiv der Liebe umfasst eine fundamentale Krise der Nachkriegsgesellschaft. Im Hintergrund steht Bachmanns persönliche existentielle Krise, die auch Wurzeln im Faschismus hatte. Der Ausgangspunkt des Zusammenhangs zwischen Piro und Bachmann ist der Macht-Diskurs der Sprache. Der Zusammenhang der Entpolitisierung des Macht-Diskurses, der in Piros and Bachmanns Narrativen vorkommt, ist universeller Zustand der Frau. Obwohl Bachmann und Piro unterschiedlichen geographischen und historischen Epochen gehören, bieten sie eine gemeinsame Grundlage für das Verständnis der Gesamtsituationen von Frau. Die patriarchalen Wurzeln der feudalen Gesellschaft, die Piro bezeichnet, sind auch tief in der kapitalistischen Gesellschaft verankert, die Bachmann bezeichnet. Die Kritik von beiden stellt auch aktuellen Zustand der Frau im Bezug zur Gegenwart. Bachmanns *Malina* und Piros *Sur Piro* beinhalten Elemente der geistigen/ imaginären Autobiographie. Die Autobiographie ist eine intellektuelle Möglichkeit für die Bewältigung der Vergangenheit. Autobiographie bietet eine Möglichkeit persönlichen Geschichten und Erinnerungen mit den historischen Ereignissen zu verknüpfen.²¹⁰

Die Zärtlichkeit der Liebe und Wut als dessen Kehrseite werden dargestellt:

„Die zerrissenen Briefe liegen im Papierkorb, kunstvoll durcheinandergebracht und vermischt mit zerknüllten Einladung zu einer Ausstellung, zu einem Empfang, zu einem Vortrag mit leeren Zigaretenschachteln“,²¹¹

Am Ende des Romans werden Phantasie und Realismus als Erzählstrategie zusammengebracht, wenn die Ich-Figur in eine Wand verschwindet.²¹² Der Krieg ist der persönlicher Bezugspunkt

²¹⁰Egelhaaf, Martina Wagner: Autobiographie. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2000, S. 1.

²¹¹Malina, S.111.

der Ich-Figur, und der Krieg ist auch der historische Bezugspunkt. Die Ich-Figur stellt die bürgerliche Moral in Frage, deren rationalen und verbindlichen Regeln und Gesetzen zum Krieg führen. Nach den Nächten mit Alpträumen führt die Ich-Figur den Alltag einer Schriftstellerin, wo sie mit verschiedenen Formen der Öffentlichkeit in Kontakt kommt, sei es durch Interview, die sie gewährt, durch gesellschaftliche Verpflichtungen oder durch ihren Beruf, der sie führt unter anderem zur Frankfurt Buchmesse.²¹³

Bei Piro wird die Spannung zwischen Liebe und religiöse Glauben durch den folgenden Vers ausgedrückt:

„Veden und Koran führen uns die Irre.

Piro betrinkt sich mit Tasse der Liebe“.²¹⁴

Die Liebe ist nicht von der Rationalität geprägt, sondern die Utopie der Liebe transzendiert die Binär der Liebe und Vernunft. In dem Märchen „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan“ stellt Bachmann die Rationalität der bürgerlichen Gesellschaft in Frage. Es ist Bachmanns künstlerische Vorstellungskraft, die ihr ermöglicht, die kalte Realität Wiens nach 1945 zu transzendieren. Außerdem findet dieser Moment des literarischen Fluchtwegs in Präsens statt. So schildert „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan“ eine literarische Utopie. Das künstlerische Ausdrucksmoment der Protagonistin entspricht der Alltagswirklichkeit.²¹⁵ *Malina* enthält die Erfahrungen der unterschiedlichen Wirklichkeiten, wie zum Beispiel Alpträumsequenzen. „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan“ ist eine fiktionale Wirklichkeit, die in der Phantasie der Ich-Figur existiert.²¹⁶

Der etymologische Ursprung des Begriffs „Utopie“ wird aus Griechisch abgeleitet und bedeutet den Ort (topos, den es nicht (ou) gibt. Der „Nichtort“ heisst ein imaginierter Ort, ein Wunschbild in räumlicher und zeitlicher Entfernung. Utopia bedeutet also wörtlich so viel wie Nichtort, Nirgend land oder Nirgendwo.²¹⁷ Die Erzählungen, die eine märchenhafte Welt mit ungewöhnlichen Situationen, in geheimnisvollen Tälern oder über den Wolken erzählen, treten dort auf, wo die geordnete Gesellschaft wenig funktioniert. Sie stellt die Utopie der solchen

²¹²Vgl. Waechter, Gudrun, Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S. 36.

²¹³Mahrtdt, Helgard: Society is biggest murderer Scene of all. On the private and public spheres in Ingeborg Bachmann's Prose. *Women in German Year book*, 1996.

²¹⁴Piro, S.34.

²¹⁵Achberg, Karen: Beyond Patriarchy. Ingeborg Bachmann and Fairytale. *Modern Austrian Literature*, 1985, S 216.

²¹⁶Ebd.,216.

²¹⁷Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag, 2012, S. 12.

Welt dar, die Möglichkeit für die bessere Welt bezeichnet. Dort wäre vielleicht glückliches Leben möglich sein. Solche Erzählungen können die Utopie des Bodens vorbereiten und ihr zeitlose Requisiten liefern.²¹⁸ Utopie ist eine kontrafaktische Fiktion, die ein imaginäres Gemeinwesen beschreibt, das in den literarischen Rahmenhandlungen beschrieben wird. In der Utopie kommen die literarischen Formen und Stilelemente vor. Die literarischen Formen der Utopie können beispielweise die Reiseerzählung, Märchen und Parabel usw. sein.²¹⁹ Die Sprache der Utopie ist vorwiegend narzisstisch und metafiktional, das heißt neben einer „Oberflächengeschichte“ taucht auch die Geschichte ihrer eigenen Existenz auf.²²⁰

4.2 Utopie der Kargan Erzählung

„Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan“ hat einen zentralen Platz in Bachmanns Roman *Malina*. Das kursive geschriebene Märchen bietet einen Anblick zwischen der fiktionalen und faktischen Welt: „verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat.“²²¹ Bachmann erlebt einen Zwiespalt zwischen Zerstörung des Lebens und Hoffnung der Zukunft. Das erste Kapitel „Glücklich mit Ivan“ porträtiert das Bild der Nachkriegsgesellschaft, die menschliche Beziehung verschluckt hat. Diesem Kapitel fügt sie das kursive geschriebene Märchen bei, die ihr Hoffnung der Utopie der Liebe zu bieten scheint. Agnes Gubicsko nennt dieses Märchen eine Sehnsucht:

„Das Ich ein Personalpronomen zwischen den zwei Eigennamen Malina und Ivan möchte eine Legende in eine Inkubel schreiben, (...) die Prinzessin, es nie gesehen hat, die zu schreiben weder eine echte Feder noch eine entsprechende Tinte zur Verfügung stehen, in der aber das Ich sich gern verstecken würde.“²²²

Die Geschichte beginnt mit den Namen der Prinzessin, die einmal Karge dann Kargan geschrieben hat: „ von Charge oder von Chargeran, aus einem Geschlecht, das sich in späten Kargenn nannte.“²²³ Weiter wird die Gefangenschaft und Befreiung der Prinzessin berichtet. Im ersten Schnitt erwähnt sie den heiligen Georg, den Linderwurm in den Sümpfen. Weiter wird die junge schöne Prinzessin erwähnt:

²¹⁸Wolfgang Biesterfelder: Die Literarische Utopie. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1982, S.22

²¹⁹Schölderle,Thomas: Geschichte der Utopie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2012, S.50.

²²⁰ ²²⁰ Cavalcanti, Ildney: Utopia of Language in contemporary Feminist Literary Dystopias. *Utopian Studies*, 2000, p. 152.

²²¹ Malina, S.61.

²²²Gubicsko, Agnes: Wer ist Fremde. Noch einmal über die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan. *Ihr Worte. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann*, 2018, S. 63.

²²³ Malina, S.62.

„Die Prinzessin war sehr jung und sehr schön und sie hatte einen Rappen, auf dem sie allen anderen vorauslog.“²²⁴

Im nächsten Teil handelt die Geschichte von dem Fremden, der die Prinzessin rettet:

„Er hielt ihren Rappen am Zügel, und sie bewegte leise die Lippen und fragte: wer bist du? Wie heisst du, mein Retter?“²²⁵

Die Prinzessin und ihre Gefolgsleute wohnten in dem grenzenlosen Land an der Donau, das in Gefahr war. Die Hungarien, die asiatische Pferde hatten, griffen dieses Land an und besetzten sie. Die Prinzessin verliert ihr Land und sie wird in Gefangenschaft genommen. Sie ist gezwungen den alten König zu heiraten, aber sie weigert, dies zu tun. Die Prinzessin wurde hoffnungslos und ahnungslos, wie sie „zurückkommen soll. Schlaflos lag sie in ihrem Zelt.“²²⁶ Aber plötzlich hört sie eine Stimme:

„Tief in der Nacht, da meinte sie, eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferete ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, (...) von der sie kein Wort verstand. Von der Stimme hofft sie, sich selbst zu befreien: „für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme, und dass er gekommen war, um sie zu befreien.“²²⁷

Sie verliebt sich in den Fremden: „er gab ihr ein Zeichen zu retten. Da hatte sie ihr Herz verloren.“²²⁸ Als das Fluchtwasser auf seinen normalen Stand kam, verliert die Prinzessin ihre Orientierung. Sie sieht, dass die Fluten schlammig und schlammiger geworden sind. Ihr Rappen konnte nicht mehr weitergehen. Sie sieht: „keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft.“²²⁹ In der bedrohlichen Situation umzingelt ein Herr fremden Wesens sie. Diese Wesen gehören eigentlich zum Totenreich und kommen auf sie zu. Die Prinzessin muss zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden wählen. Aus der Finsternis kommt plötzlich ein Licht vor, das die Prinzessin Geisterlicht nennt:

„Es war kein Licht, es war eine Blume, gewaschen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen.“²³⁰

²²⁴Ebd., S. 62.

²²⁵Ebd., S.63.

²²⁶Ebd., S. 63.

²²⁷ End., S.63.

²²⁸Ebd., S. 64,

²²⁹Ebd., S. 65.

²³⁰Ebd., S. 67.

Die Prinzessin berührt die Hand des Fremden und die beiden schlafen ein. Die Prinzessin bietet den Fremden mitzukommen, aber der Fremde schüttelt den Kopf. Am Ende hat er ihr den ersten Dorn ins Herz getrieben. Die letzteren Wörter der Prinzessin waren: Ich weiss ja, ich weiss!

4.3 Sakhi Wazirabad ki (Erzählung von Wazirabad)

Piros *Sakhi Wazirabad ki* (Erzählung von Wazirabad) macht nach ihrem Bedürfnis und erzählt ihr Leben. Durch Geschichten setzt sie sich mit ihrem Leben auseinander.²³¹

Piro erzählt eine Sequenz von Ereignissen, die in ihrem Leben stattgefunden haben. Es gibt ein Sage, die sie erzählen will:

„The obvious and patent narrative relates the arrival of Piro, humble and deferential, at the door of Gulabdas, Seeking refuge. Noting her disenchantment from material goods, she introduce herself as one disinclined from the world. She also emphasizes breaking all her previous relations before coming.”²³²

Im nächsten Teil erzählt sie die Wazirabadgeschichte, wo sie in einem vierstöckigen Gefängnisgebäude mit angebrachten Schlössern und Wachsdienst eingesperrt ist. Die Wachsdienst sind postiert, um sie zu bewachen. Inmitten von Feinden, Piro befreundet zwei Frauen Jannu und Rehamati. Mit Ihrer Hilfe gelingt es ihr, einen Gärtner (Mali) zu sich zu bringen und lässt ihn einen Brief an ihren *Guru* schreiben, in dem sie ihn dringend um Hilfe bittet:

Kaafi

Jannu Rehmti bitten Piro ihnen zu erlauben,
den Brief an Guru zu schreiben.

Piro sagt Freundinnen den Sekretär (munsi) zu rufen.

Bitte ihn, einen Brief zu schreiben.

(Pundschabi Kaafi)

Boli Jannu Rehmati tum agya dijiye.

Arji likhe prem te guru khabar krije.

²³¹ Vgl. Malhotra, Anshu: Performing a Persona. Reading Piro's Kafis. In: Speaking of the self. Gender, Performance and Autobiography in South Asia. (Ed.) Anshu, Malhotra & Siobhan Lambert, Hurley. Durham & London: Duke University Press, 2015, p. 211.

²³² Ebd., 214.

Piro khe pyario munsī laeavo.

Gose than bthal ko arji likhvavo.²³³

Am dritten Tag bekommt ihr Guru den Brief und wird zornig über die Behandlung, die ihr zuteilt wird. Der Guru sendet zwei seiner Schüler, Gulab Singh und Chattar Singh, auf einer Rettungsmission nach Wazirabad:

Kaafi

Singh Gulab Chattar Singh standen zusammen vor ihrem Guru.

Mit der Erlaubniss des Gurus werden wir gewinnen sein.²³⁴

Als Gulab Singh und Chattar Singh in Wazirabad ankamen, lagerten die beiden in einem Garten und freundeten sich mit dem Gärtner an, den sie in das Haus schicken konnten, in dem Piro in Gefangenschaft war. Der Wachmann alarmiert die Entführer über die Anwesenheit von zwei Fremden. Dadurch wurde die Situation für Piro sehr schwierig.

Piro stellt an dieser Stelle eine Frau vor, heisst Mehr Nishha, die erneuert präsentiert wird, dass Piro die Wahl hat, den Islam anzunehmen oder inhaftiert bleiben: Sie (Mehr Nisha) sagte Piro, verlass die Religion der Ungläubigen und werde eine muslimische Frau oder trag Ketten an Füßen und setz im Gefängnis.²³⁵

Piro beschreibt die Unterstützung von beiden Schülern Gulab Singh und Chattar Singh und die treuen Anstrengungen von Jannu, Rehmati und dem Gärtner, mit deren Hilfe Piro aus der Gefangenschaft befreit wird. Ihre tatsächliche Flucht aus dem Gefängnis stellt Piro wie ein Wunder vor, das von ihrem Guru entfaltet wurde, die Stadttore fielen bei ihrer Berührung weg und die Wachen wurden blind:

Kaafi

Guru machte alle blind

und sie läuften wie verrück herum.

Sie sehen hier und da nichts.

Guru vor allen, frag das nicht.

(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

²³³ Sur Piro, S. 95.

²³⁴Ebd., 101.

²³⁵Ebd., S. 102.

Ande kiye satguran sab fir hain baure.
Yhan tir nahi dis hai sab hdiseaure.
Satgur vado partap hai na pucho koi.²³⁶

Merkwürdigerweise wurde die ganze Stadt überrascht, wie die drei unbekanntenen Menschen Piro von hier gerettet haben, denen sie nicht sehen konnten. Danach konnten sie die Ungeheuerlichkeit des Vorfalls verstehen, wenn die drei sich von dem Stadttore entfernten. Und Piro's Entführer beginnen mit der Verfolgung der drei Schüler. Die drei ruhren jedoch nicht, bis sie das Ufer des Ravi-Fluss am Stadtrand von Lahore erreichen, der sie Möglichkeit beruhigen Übergang von Gefahr bietet.

Schliesslich kam Piro am *Dera* an und beschreibt die Tapferkeit und gutes Benehmen von Gulab Singh and Chattar Singh. Und Piro bezeichnet die *Maulvis* als *Melcha*. Der Begriff *Melcha* verweist auf, diejenigen, die in der Kastensystem niedrig betrachtet werden.²³⁷ Vielleicht wollte Piro ihre Zweideutigkeit der umgewandelten Status in letzter Zeit überwinden²³⁸, in dem sie aufmerksam macht, dass sie nicht zu den „Ausgestossenen“ gehört. Die Loyalität von Piro gegenüber dem Guru wird von Gulab Singh hervorgehoben, der davon spricht, wie sehr sie ihre Bemühungen, sie zu bekehren, widersetzte:

Kaafi

Singh Gulab stellte eine Bitte an den Guru.
Sie haben sich viel Mühe gegeben, sie zur Scharia zu bekehren,
sie erlitt ihre Inhaftierung, aber liess deine Füsse nicht los.
(Übersetzung von mir)

(Pundschabi Kaafi)

Singh Gulab boliyo arji gur age.
Shram na vnvaste bhuho yrakode.
Kaida malecha jhalian tum charn na chhode.²³⁹

²³⁶ Ebd., S. 105.

²³⁷ Vidyarhi, Davinder: Punjab di Pehli istari kvi. *Khoj Darpan*, 1975, p. 21.

²³⁸ Ebd., S. 23.

²³⁹ Sur Piro., S. 108.

Piro lobt ihr Guru und betont seine Herrlichkeit, die Ausstrahlung (Charishma) seiner Persönlichkeit und seine unvoreingenommene Haltung gegenüber allen, ob hohe- oder niedrige Kaste, Mann oder Frau, Hind oder Türke. Piro verweilt auch bei der Hervorhebung der Gemahlin, der Shakti (Macht/Kraft und Göttin) des Herrn und eine Rolle, die sie sich selbst vorstellt. Piro lobt ihr Guru, sie zu erleuchten. Sie erläutert ihr Verständnis der einzigartigen Doktrinen ihrer Sekte. Diese Geschichte endet mit der Wiederholung ihrer Treue und Knechtschaft zu ihrem Guru.

5. Schluss

In der märchenhaften Erzählung *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan* stellt die Ich-Erzählerin ihre Liebes- und Sprachutopie dar.²⁴⁰

Durch die Märchen und Mythen stellt Bachmann ein repressionsfreies, glückliches Leben vor, das durch das Realitätsprinzipien unterdrückt wird. Sie äussert verdrängte Wünsche.²⁴¹ Laut Angelika Rauch:

„Diese utopische Möglichkeit der sinnlich verbindenden Liebe zwischen den Menschen antizipiert auch Bachmann, wie im weiteren ausgeführt werden soll. Eine gescheiterte Liebebeziehung ist das wiederholte Thema ihrer Texte.“²⁴²

In dem Roman *Malina* geht es um den Prozess der Auflösung einer Beziehung und die beziehungslose Ich-Erzählerin versucht ihrer Lebenskraft zu bilden. Durch Liebe, Emotion und Gefühle versucht sie Harmonie zwischen den Mann-Frau Beziehungen zu etablieren, aber die weibliche Seite wird durch die Grausamkeit der Wirklichkeit zerstört. Rahmenbedingungen der Gesellschaft scheinen nur für den Alter-Ego Malina sinnlich zu sein, das heisst die rationale, produktiv männliche Seite.²⁴³ Und am Ende verschwindet die Ich-Figur in die Wand. Nur Malina vermag in dieser Gesellschaft zu überleben. Obwohl die Ich-Figur am Ende in die Wand verschwindet, zeigt sie die Hoffnung der Zukunft in dem Märchen „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kargan,“ wobei sie die utopische Liebe darstellt.²⁴⁴

Neben Bachmann bezieht sich auch Piros *Sakhi Wazirabad ki* ausdrücklich auf eine Liebes –und Sprachutopie. In der Kaargen Erzählung wird die Prinzessin auf myteriöse Weise zweimal von dem Fremden gerettet und am Ende getötet. Aber in der Erzählung von Wazirabad wird die Protagonistin durch die Wunder des *Gurus* gerettet und sie überlebt und wird mit ihrem Geliebte

²⁴⁰Waechter, Gudrun, Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S. 43.

²⁴¹Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S.27.

²⁴²Ebd., S. 28.

²⁴³Vgl. Waechter, Gudrun, Kohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992, S. 101-102.

²⁴⁴Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S.27.

auf mystische Weise eins und beide verschwinden: par ravi ke nal gur kise ko n dis ayian²⁴⁵
(nach der Überquerung des Flusses wird sie mit ihrem Guru unsichtbar)

Piros Utopie der Liebe gilt als diskursive Verteidigung gegen die feudale Gesellschaft und Religiöns Glaube, die als utopische Fluchaus aus der materiellen zur mystischen Welt erscheint. In dieser Hinsicht verkörpert und transformiert Piro sich selbst in die mystische Welt und stellt eine Herausforderung an die vorherrschende Praxis und Normen der Gesellschaft.²⁴⁶

Piro postuliert die Analogie zwischen Seele und Kosmos und zwischen einer Verleugnung des verkörperten Verlangens (nafs) und dem Erwerb von wahrer Liebe, die die liebevolle Seele (ruh) durch den Guru gewonnen wird. Es ist die Seele, die durch asketische Arbeit am Körper, eine fortschreitende Reinigung ihrer verborgenen Beleuchtungen (lights), die parallel zur transzedentalen Reise zum Propheten/Geliebte (Guru) verläuft und materielles Begehren, Gier und Egoismus ablehnt und kosmisches Wissen über ewige Wahrheit erlangen kann. Dieses Wissen erzeugt eine doppelte Bewegung: den Tod der begehrenden Seele (Nafs) bewirkt die Verewigung des Körpers nach dem Tod, während die Seele ihre lebendige Handlungsfähigkeit behält und die ethische Subjektivität des Gurus verwandelt sich in eine Quelle unendliche Liebe.²⁴⁷ Die Utopie der Liebe hat machtvolle Fähigkeit, sowohl die Natur als auch die menschliche Gesellschaft zu verändern.

In der Kargan-Geschichte wird die Prinzess auf mysteriöse Weise zweimal von dem Fremden gerettet und am Ende getötet. Aber in der *Erzählung von Wazirabad* wird die Protagonistin durch die Wunder des Gurus gerettet und überquert anschließend den Ravi-Fluss und wird mit ihrem Guru auf mystische Weise unsichtbar.

Bachmanns *Kargan-Erzählung* bietet den Frauen eine Möglichkeit für die aktuelle Lage zu transzendieren. Die Geschichte der Prinzess wäre in der Zeit sein, die vor der Zeit des Patriachats existieren würde. Vielleicht hätten Frauen in dieser Zeit Macht, wie die Prinzess pflegte, frei auf ihrem Pferd, bevor ihr Land überfallen wurde und sie ihre Herrschaft verlor:

²⁴⁵Sur Piro., S.111.

²⁴⁶Vidyarhi, Davinder: Punjab di Pehli istari kvi. *Khoj Darpan*, , 1975, p. 26.

²⁴⁷Basu, Helene & Werbner, Pninna: *Embodying Charishma. Modernity, locality and the performance of emotion in Sufi cults*. London, New York: Routledge, 1988, p. 6.

„Es wird mehr als zwanzig Jahrhunderte später sein.“²⁴⁸

Bachmann verbindet ihre Texte mit utopischen Elementen, die gegenseitig zwischen Weiblichkeit und Utopie einen Raum öffnen. Sie wünscht sich solche Gesellschaft, wovon die Frauen phantasieren, um ihre eigene Welt zu schaffen, wie die Kargan-Phantasie vorausagt. Wenn die Prinzess erzählt dem Fremden, „dass du kommst und mich küsst. Dann wird es bald sein.“²⁴⁹ Die patriarchale Herrschaft wird bald vorbei sein. Die Protagonistin in der Geschichte *Sachi Wazirbad ki*, die mit ihren Geliebten den Ravi-Fluss überquert und auf mystische Weise verschwindet:

Nach der Überquerung des Fluss-Ravi.

Piro und ihr Geliebter wurden unsichtbar.

(Pundschabi)

Langh ravi us par ayian.

Piro nal Pritan kise n disayian.²⁵⁰

Ähnlich wie Bachmann bietet auch Piro einen utopischen Raum für Befreiung der Frau. Die Lückenhaftigkeit der Liebe von Piro und Bachmann übt Kritik teilweise auf eine patriarchale Gesellschaft und teilweise auf die Vorgenommenheit des autobiographischen Subjekts, aus. Andererseits gilt es als Imaginationsort, damit sie den autobiographischen Kunstcharakter begründet.²⁵¹ Die Autobiographie stellt das Leben von Personen aus dem Bereich der Medien und der Fiktion dar, die Schlüssel zum Verständnis der Lebensberichte als historischer und zeithistorischer Persönlichkeiten bietet.²⁵² Mit dieser Lücken des Liebeserinnerungen bilden sie nämlich Fantasie. Das heisst, die mimetische Kraft des Gedächtnisses versagt, um ein produktiver Spielraum für die Fantasie zu schaffen. Mit dieser wechselseitigen Bezogenheit der Vermögen des Gedächtnisses und der Imagination stellen sie die fiktionale und faktische Welt dar.²⁵³ Bachmanns *Malina* verfolgt den Geständnissen einer „unbekannten Frau“ und zeigt, wie die Schwelle ihrer Privatesphäre von drei verschiedenen Männern manipuliert, erodiert und überschritten wird. Die Privatsphäre ist ein Bereich des gesellschaftlichen Lebens, über den ein

²⁴⁸ Malina, S. 69.

²⁴⁹ Malina, S.69.

²⁵⁰ Sur Piro, S.124.

²⁵¹Martina, Egelhaf Wagner: Autobiographie. Stuttgart, Weimer: J. B. Metzler Verlag, 2000, S.45.

²⁵²Ebd., S. 1.

²⁵³Ebd., S. 45.

Individuum normalerweise eine gewisse Autorität genießt, ungehindert durch Eingriffe staatlicher oder anderer öffentlicher Institutionen.²⁵⁴

Auf diese Weise wird Bachmanns und Piro's Utopie konstruiert als das wunderbare Land, das jenseits der materiellen Welt existiert, wobei die beiden Protagonistinnen unweiblich in ihren Stärken und Bestrebungen und weiblich in ihrer Sanftheit und Menschenliebe sind. Die Analyse dieser Werke, die Vermischung von Kritik der zeitgenössischen Welt und Utopie der Liebe erzählen, bietet die Möglichkeit die Fiktion und Kritik zusammenzulesen.²⁵⁵ Die Utopien von Bachmann und Piro bilden wahrscheinlich die Macht der wahren Liebe, davon man immer träumt. Die Utopie der Liebe ist ein Ort der Konvergenz, die aber einschliesslich nicht nur für die Frauen öffnen bleiben soll, sondern auch für die Männer.

Piro und Bachmann stellen nicht nur die Emanzipation der Frau dar, sondern auch die Humanität. Die Utopie entspricht nicht einem festen Ort, sondern jenseits des patriarchalischen Raums.²⁵⁶ Bachmann und Piro erzählen die Liebesgeschichten ohne feste Bindung innerhalb der Haupthandlung, die in einer fremden Zeit und in einer anderen Zeit stattfindet. Die Protagonistin in *Sachi Wazirabad ki* und in *Kargen Erzählung* bilden in einem traumartigen Zustand ihre utopische Zukunftsvision, mit der die beiden Geschichten enden. Die beiden weisen das Singen als utopische Wege auf. In *Sachi Wazirabad ki*, wird die Rettungsbotschaft durch die Stimme des Kuckucks geschickt. Der Kuckuck singt eine süsse Melodie, die sprachlich nicht verstehbar war, aber die Stimme gilt für die Protagonistin als Rettungsgefühl. Diese Stimme nennt Piro ein Wunder des Gurus:

Kaafi 110

Der singende Kuckuck bringt die Botschaft des Gurus

Niemand konnte die Mystik des Gurus verstehen.

Metzger konnten Piro nicht fangen.

(Pundschabi Kaafi)

Kook diya koyla sunhere Guran de leayian.

Rehs Guran de koi samj na payian.

Piro Buchar k hun bas n ayian.²⁵⁷

²⁵⁴Vgl. Karen, Achberger: *Understanding Ingeborg Bachmann*. South Carolina: University Press, 1995, p. 110-111.

²⁵⁵Vgl. Biesterfeld, Wolfgang: *Die Literarische Utopie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag: 1982, S.8

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 9.

²⁵⁷ Sur Piro. S.104.

Wie der singende Kuckuck, die Protagonistin in *Sachi Wazirabad ki* rettet, wird auch die Prinzess in der *Kargan Erählung* von der fremden Stimme gerettet. Die Prinzess hört in der Mitternacht eine tiefe Stimme, aus der sie kein Wort versteht. Aber sie weiss, dass die nur für sie gilt: „Trotzdem wusste sie, dass die Stimme ihr allein galt und nach ihr rief.“²⁵⁸

Durch die Ästhetik der Sprache z. B. der singende Kuckuck in *Sachi Wazirabad ki* von Piro oder die Stimme des Fremden in *Kargan Erzählung*, die nur singende scheint und lehnt das Verständnis des alltäglichen Lebens ab, dekonstruieren Piro und Bachmann die bürgerliche Sprache, deren Wurzeln im Patriarchat liegen.

²⁵⁸ Malina., S. 65.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Preman, Piro: Sur Piro. Dharam, Mard-Sattate Prem Jharokha. (Ed.) Sukhdev Singh. Amritsar: Singh Brothers Parkashan, 2018.

Sekundärliteratur

Albrecht, Monika & Dirk Götsche(Hrgs.): Bachmann Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2013.

Barthes, Roland: The Death of the Author. In: Literature in the modern world. Critical Essays and Documents.(Ed) Dennis Walder. Oxford: University Press, 2003, p. 261-62.

Basu, Helene & Werbner, Pninna: Embodying Charishma. Modernity, locality and the performance of emotion in Sufi cults. London, New York: Routledge, 1988.

Biesterfeld, Wolfgang: Die Literarische Utopie. Stuuutar: J. B. Metzler Verlag: 1982.

Bombitz, Attila & Zsusza: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann aus Anlass ihres 80. Geburtstages. Wien: Praesens Verlag, 2008.

Bürger, Christa: Ich und Wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrgs. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984.

Coomann, Dagmar Kann, Bognar, Zsusza und Bombitz, Attila (Hgs.): „Ihre Worte. Einsymposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien : Praesens Verlag, 2008.

Copeman, Jacob & Ikegame, Aya: The Guru in South Asia. New Interdisciplinary Perspectives. London and New York: Routledge, 2012.

Derrida, Jacques: Die Schrift und Die Differenz. (Übersetzer) Gasché, Rodolphe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Derrida, Jacques: Grammatologie. (Übersetzer) Rheinbergerger Hans Jörg & Zichler Hanns. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Dosse, François: Geschichte des Strukturalismus. Das Feld des Zeichen, 1945-1966. Hamburg: Junius Verlag, 1996.

Dronsch, Kristina: Exegese des Neuen Testaments. Text und Intertextualität: Versuche einer Verhältnisbestimmung auf interdisziplinärer Grundlage. In: Sprache und Kultur. Intertextualitäten Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld. Hrsg. Karina Herrmann & Sandra Hübenthal. Aachen: Shaker Verlag, 2007.

Egelhaaf, Martina Wagner: Autobiographie. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2000.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Genç, Metic: Ereigniszeit und Eigenzeit: Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.

Gill, Harjeet Singh: Heer Ranjha and other legends of the Punjab. New Delhi: Harman Publishing Haus, 2003.

Gleichauf, Ingeborg: Mord ist keine Kunst. Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und seine Verwindung in ein Drehbuch in einem Film. Hamburg: Dr. Kovac Verlag, 1995.

Grosz, Elizabeth: Sexual Subversions. Three French Feminists. St. Leonards, New South Wales: Allen & Unwin, 1989.

Günzel, Stephen: Raum. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2010.

Hallet, Wolfgang & Neuman, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur zur Einführung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.

Herrmann, Karina & Hübenthal, Sandra (Hrsg.): Sprache und Kultur. Intertextualitäten Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld. Aachen: Shaker Verlag, 2007.

Högström, Ebba: Autobiographie und Errinnern in Ingeborg Bachmanns Malina. Stockholm: University Press, 2013.

Kammler, Clemens, Parr, Rolf & Schneider, Ulrich Johannes: Foucault Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2020.

Kanst, Christine: Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns Todesarten Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1999.

Kapoor, Navratan: Sadhu Gulab Das. Jiwan te Rachna. Patiala: Punjabi University Publication, 2000.

Karen, Achberger: Understanding Ingeborg Bachmann. South Carolina: University Press, 1995.

Lüdermann, Susanne: Politics of Deconstruction. A New Introduction to Jacques Derrida. (Trans.) Erik, Butler. Stanford, California: University Press, 2014.

Lüdermann, Susanne: *Politics of Deconstruction. A New Introduction to Jacques Derrida.*
(Trans) Erik, Butler. Stanford, California: University Press, 2014.

Lühe, Irmela: *Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman Malina.* In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik.* Hrsg. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984.

Luzia, Sievi: *Demokratie ohne Grund- kein Grund für Demokratie? Zum Verhältnis von Demokratie und Poststrukturalismus.* Bielefeld: Transrip Verlag, 2017.

Malhotra, Anshu: *Performing a Persona. Reading Piro's Kafis.* In: *Speaking of the self. Gender, Performance and Autobiography in South Asia.* (Ed.) Anshu, Malhotra & Siobhan Lambert, Hurley. Durham & London: Duke University Press, 2015.

Malhotra, Anshu: *Piro and the Gulabdasis. Gender, Sect and Society in Punjab.* New Delhi: Oxford University Press, 2017

Manfred, Jurgensen: *Deutsche Frauenautoren der Gegenwart.* Bachmann, Reinig, Wolf, Wohmann, Strug, Leutenegger, Schwiger. Bern: Francke A.G. Verlag, 1983.

Matzat, Wolfgang: *Perspektive des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romantischer Beitrag zu Gattungstheorie.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2014.

Nagy, Hajnalka: *Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk.* Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2010.

Natascha, Würzbach: *Raumdarstellung.* In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies.* Ansgar, Nünning & Vera Nünning (Hrsg.). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2004.

Norris, Christopher: *Deconstruction. Theory and Practice.* London, New York: Routledge, 2002.

Nünning, Ansgar & Nünning, Vera (Hgsr.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag:, 2004.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektive. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur Wissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. Hallet , Wolfgang und Neumann, Birgit. Bielefeld:Transcript Verlag, 2009.

Papadelos, Pam: From Revolution to Deconstruction. Exploring Feminist Theory and Practice in Australia. Pieterlen and Bern: Peter Lang Verlag, 2010.

Petievich, Carla: When men speak as women. Vocal masquerade in Indo-Muslim poetry. New Delhi: Oxford Press, 2007.

Randhawa, Deepinderjeet Kaur: Women as a Sign of creative Pluralism in the Sufi Poets of Punjab. In: Relevance of the Teachings of Sain Mian Mir and other Sufi Saints of Punjab to contemporary Society. Patiala: Punjabi University Publication Bureau, 2012.

Rice, Philip & Waugh Patricia: Modern Literery Theory. London: Arnold Publication, 1992.

Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag, 2012.

Sekhon, Sant Singh: A history of Punjabi literature. Patial: Punjabi University Publication, 1993.

Shackle, Christopher: Beyond Turk and Hindu. Crossing the boundaries in Indo-Muslim romance. In: Beyond Turk and Hindu. Rethinking religious Identities in islamicate South Asia. (Ed.) David Gillmartin & Bruce B. Lawrence. Florida: University Press, 2000.

Shackle, Christopher: Bullhe Shah Sufi Lyrics. Selections from a world classic. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

Singh, Ganasha: Bharat Mat Darpan. Tarntarn: Bhai Buhrh Singh Soni Ved Parkashan, 1956.

Singh, Gurdev: Punjabi Sufi Kavita da Itihas. Delhi: Punjabi Academy Publication, 2005.

Singh, Gyani Gyan: Sri Guru Granth Parkash. Patiala: Bhasha Vibhag Punjab Publication, 1970.

Summerfield, Ellen: Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figuren in ihren Roman „Malina“. Bonn: Bouvier Verlag, 1976.

Waechter, GudrunKohn: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1992.

Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität Transversale Differenz. Eine theoretische-systematische Grundlegung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2000.

Weigel, Sigrid: die andere Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. *Text+Kritik*. Hrgs. Von Heinz Ludwig, Arnold. München: Piper Verlag, 1984.

Wolfgang Biesterfelder: Die Literarische Utopie. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1982.

Zeitschriften:

Achberg, Karen: Beyond Patriarchy. Ingeborg Bachmann and Fairytale. *Modern Austrian Literature*, 1985, S. 211-222.

Ball, Gurpreet: Piro. UniviSdi di Punjabi aurt (Die Frau des 19. Jahrhundert) de rutbe di sirjna da adhar. *Khoj Darpan*, Jild 27, 2004. S.22- 44.

Cavalcanti, Ildney: Utopia of Language in contemporary Feminist Literary Dystopias. *Utopian Studies*, 2000, p.142-180.

Göttsche, Dirk: Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachman, Gert Hofmann und Botho Strauss. *Germanica*, 1993, S. 1-12.

Jansen, Roger: Dekonstruktion, Text und Différance. *Zeitschrift für Germanistik*, 1992, S.657-670.

Komar, Kathleen L.: "Es war Mord": The Murder of Ingeborg Bachmann at the Hands of an alter Ego. *Modern Austrian Literature*, 1994. p. 91-112.

Kutschinke, Karin & Meier, Verena: sich diesem Raum zu nehmen und sich freizulaufen. Angst-Räume als Ausdruck von Geschlechterkonstruktion. *Geographica Helvetica*, 2000.

Lobsien, Eckhar: Literatur und Raumbegriff. *Philosophische Rundschau*, 2013, S. 157-174.

Mahrtdt, Helgard: Society is biggest murderer Scene of all. On the private and public spheres in Ingeborg Bachmann's Prose. *Women in German Yearbook*, 1996, S. 167-187.

Murphy, Anne: At a sufi Bhakti crossroads. Gender and Politics of Satire in earlymodern Punjabi literarture. *Archiv Oriental: Expressions de la Bhakti dans les LittératuresIndiens*, 2018, S. 243-268.

Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utpie bei Ingeborg Bachmann. *Modern Austrian Literature*, 1985, S. 21-38.

Singh, Rosy: Sufi Gesänge von Schah Hussain. Poetologische Erwägungen und einige Übersetzungen. *Journal für Religion & Moderne*, 2013, S. 45-73.

Stüber, Evelyn Beyer: Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Die Geliebte und das literarische Ich in Ingeborg Bachmanns Prosa. *Feministische Studien*, 1989, S. 69-84.

Vidyarhi, Davinder: Punjab di Pehli istari kvi. *Khoj Darpan*, ank 2, 1975, S. 21-32.

Webelink:

<https://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> 25/5/21.

<https://www.cato.org/publications/commentary/who-kafir> 05/6/2021.

<https://www.britannica.com/topic/kalam-Islam>25/07/2010.

<https://referenceworks.brillonline.com/entries/religion-in-geschichte-und-gegenwart/apophatische-theologie>, 20/06/2021.