



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Schweigen ist nicht Gold, Schweigen ist der Tod.“

Über die Notwendigkeit des Sprechens und Schreibens
der Frauenfiguren bei Lilian Faschinger.

Verfasserin

Christina Slezak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 344 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Englisch UF Deutsch

Betreuer: Mag. Dr. Martin Neubauer

Danksagung

Mein Dank gilt PD Mag. Dr. Martin Neubauer für seine Unterstützung während aller schmerzlichen Phasen, die bis zur Fertigstellung der Arbeit durchlaufen werden mussten.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern. Ohne euch wäre nichts möglich. Mehr Worte sind nicht nötig: Ich liebe euch.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Analyse der Erzählsituationen	15
3. Sprechakttheorie und Literatur	30
4. Schreiben als Therapie? Über die Notwendigkeit des Schreibens von Lilian Faschinger im postmodernen Diskurs	37
5. Über die Notwendigkeit des Erzählens, Schreibens und Sprechens der Erzählerinnen	58
6. Krisen der weiblichen Identität	74
7. Zusammenfassung und Ausblicke	88
8. Bibliographie	92
9. Abstract	97
10. Curriculum vitae	98

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit vier Romanen der österreichischen Autorin Lilian Faschinger: *Wiener Passion*¹, *Magdalena Sünderin*², *Die neue Scheherazade*³ und *Lustspiel*⁴. Ein wesentlicher Ausgangspunkt für den Entschluss, die gewählten Texte als Untersuchungsgegenstand der Arbeit zu wählen, ist die Gemeinsamkeit der Protagonistinnen. Sie sind Frauen, die über sich und ihr Leben erzählen. Jede von ihnen unternimmt dieses Erzählen über sich in einer anderen Form und aus einem anderen Grund. Rein formal betrachtet ergibt sich eine erste Übereinstimmung der Protagonistinnen durch die Erzählsituation. Die Erzählerinnen erzählen über sich selbst in der ersten Person Singular. Die näher zu untersuchenden Figuren sind: Rosa (*Wiener Passion*), Magdalena (*Magdalena Sünderin*), Hedwig (*Die neue Scheherazade*) und eine namenlose Ich-Erzählerin (*Lustspiel*).

Doch es ist nicht nur diese formale Übereinstimmung an der Oberfläche der Erzählsituation. Es ist vielmehr von Interesse, in welcher Form sich die Protagonistinnen über sich äußern. Dass der Roman per se schriftlich verfasst ist und sich somit als Buch vom realen Leser in Händen halten lässt, steht außer Frage. Wie jedoch äußern sich die Erzählerinnen? In welcher Form bringen sie das Geäußerte dar? Rosa (*Wiener Passion*) legt ein schriftliches Dokument ab, in dem sie rückblickend, in der Todeszelle sitzend, über ihr Leben schreibt. Magdalena (*Magdalena Sünderin*) nimmt einen Pfarrer als Geisel und legt im wahrsten Sinne des Wortes die Beichte ab über ihre Morde an sieben Männern. Für Hedwig (*Die neue Scheherazade*) hingegen scheint die Form und Struktur des Äußerns wenig wichtig. Sie unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen Schreiben

¹ Lilian Faschinger: *Wiener Passion*. München: dtv, 2008.

² Lilian Faschinger: *Magdalena Sünderin*. München: dtv, 2008.

³ Lilian Faschinger: *Die neue Scheherazade*. München: dtv, 2003.

⁴ Lilian Faschinger: *Lustspiel*. München: Paul List Verlag, 1989.

und Sprechen, sondern das Äußern an sich ist eine Handlung gegen den Tod und für das Überleben. So stellt sie schon zu Beginn fest:

Schweigen ist nicht Gold, Schweigen ist der Tod. [...] Es handelt sich also in meinem Fall nicht um eine krankhafte, nicht eindämbare Geschwätzigkeit, sondern um eine zwingende Notwendigkeit, um reine Notwehr, um eine von mir und meiner Schwester Dunja zur Verhinderung der Ausrottung unseres Geschlechts ausgedachte List.⁵

Sie erzählt über das Schreiben und Sprechen und gleichzeitig erzählt sie ihre eigene Geschichte. In diesem Fall, und dadurch unterscheidet sich dieser Roman grundlegend von den beiden anderen, erzählt die Protagonistin ihre Geschichte nicht einem bestimmten Gegenüber und sie verfasst auch kein schriftliches Dokument, das die Geschichte ihres Lebens enthält. Vielmehr erzählt sie über sich, während sie das Äußern als grundlegende Voraussetzung für das Überleben sieht. Ähnlich verhält es sich in *Lustspiel*. Die Ich-Erzählerin erzählt nicht nur über sich selbst, sondern auch über das Schreiben einer Geschichte und den Prozess des (Nicht-)Gelingens. Im Gegensatz zu den anderen Figuren, die augenscheinlich durch das Erzählen zu überleben versuchen – besonders ausgeprägt bei Hedwig – scheint diese Ich-Erzählerin zu zerbrechen.

Der Hintergrund, dass sich also vier verschiedene Protagonistinnen, die gleichzeitig jeweils als Erzählerinnen ihrer eigenen Geschichte fungieren, über ihr Leben äußern, leitet zu der Frage über, warum sie das tun und wie die Form des Geäußerten mit der Frage nach dem Warum zusammenhängen könnte. Für wen sprechen die Figuren? Und zu wem sprechen sie? Das sind unter anderem Fragen, die die Arbeit beantworten möchte.

In Rosas Fall legt die Tatsache, dass sie in der Todeszelle sitzt und auf ihre Hinrichtung wartet, ebenfalls ein Schreiben und Erzählen gegen den

⁵ Faschinger: Die neue Scheherazade. S. 9.

Tod nahe. Für wen schreibt sie aber? Und in welcher Absicht? Ist es ein Schreiben für sich selbst? Immerhin ist nicht davon auszugehen, dass Rosas Text von vielen Menschen gelesen werden könnte. Ist es ein Tagebuch? Oder schreibt sie ihre Memoiren nieder? Magdalena ist die einzige der Protagonistinnen, die ihre Geschichte einem direkten Gegenüber, einem unmittelbaren Rezipienten (Adressaten) erzählt. Die Frage danach, wem sie ihre Geschichte erzählt, erübrigt sich also an dieser Stelle. Doch die Frage nach dem Warum ist umso interessanter.

Die Gründe der Erzählerinnen, über sich zu sprechen, sind verschieden, und auch die Form und Struktur des Erzählten variieren. Mit der Frage nach der Funktion des Geäußerten stellt sich hier allerdings die Frage nach der Rolle der fiktionalen Rezipienten der Texte.⁶

Zu Beginn der Arbeit ist es notwendig, die Ich-Figuren erzähltheoretisch zu analysieren. Als Instrument soll dabei zuerst auf Franz Stanzel und seine zunächst basale Einteilung in auktorialen, personalen und Ich-Roman zurückgegriffen werden. Folgende Fragestellungen sind dadurch zu erwarten: Es ist zum Beispiel die Frage zu stellen nach dem erlebenden und dem erzählenden Ich und in welcher Beziehung diese beiden Instanzen stehen. Weiters wird zu erfragen sein, inwiefern die erzählenden Instanzen auch Teil des Geschehens sind. Für diese Frage steht zum Beispiel die Betrachtung der Diegesis bei Gérard Genette als Analysekriterium zur Verfügung. Nicht zuletzt ist es dann sinnvoll, nach den Auswirkungen in der Struktur des Textes zu fragen, die die jeweilige Erzählsituation hervorruft.

Neben narratologischen Überlegungen muss die Frage nach dem Warum des Erzählens gestellt werden. Warum erzählen die Protagonistinnen über sich selbst und für wen tun sie das? Unmittelbar verbunden mit den intrinsischen Motivationen der Frauen, über sich zu erzählen, ist die Form, in der sie das tun. Inwieweit lassen sich die Texte der Frauen in Gattungen einteilen? Spricht man von Figuren, die über sich selbst und ihr Leben erzählen, ist man vielleicht geneigt, an die Form der Autobiographie zu

⁶ Der Begriff *Text* ist als Äußerungsakt der Erzählerinnen zu verstehen.

denken. In der vorliegenden Arbeit soll auch dieser Gesichtspunkt untersucht werden. Allerdings wird herausgearbeitet werden, dass sich keine Gattung, weder die der Biographie, der Autobiographie oder die der Memoiren, ohne Wenn und Aber auf die Texte anwenden lässt. Was folgen muss, ist schließlich die Erkenntnis, dass es sich bei den Ausführungen der Ich-Erzählerinnen allgemein um nicht reale (also fiktionale) autobiographische Diskurse handelt, die keiner weiteren Einordnungen in stringente Gattungs- und Genremerkmale bedürfen. Es muss in diesem Zusammenhang auch nicht die Frage nach der Fiktionalität oder dem Wahrheitsfaktor einer echten Autobiographie gestellt werden.

Darüber hinaus wird zu betrachten sein, welche Funktion diese autobiographischen Diskurse haben. Es wird also davon ausgegangen, dass die Texte der Frauen als Handlung gesehen werden können. Mit ihrem Erzählen können die Figuren etwas beim Rezipienten⁷ und zum Teil auch bei sich selbst bewirken. Sie können Identitäten hervorrufen. Das Erzählen, um zu überleben und gegen den Tod ist hier Hauptmotivation aller zu untersuchenden Erzählerinnen. Warum sie sich in Gefahr sehen und welcher Art diese Gefahr ist, wird ebenso zu untersuchen sein.

Wird davon ausgegangen, dass sich eine Wechselwirkung zwischen Sprecher bzw. Schreiber, Text und Rezipient ergibt, so muss man sich mit der Frage nach der Art des Zusammenspiels dieser drei Komponenten genauer auseinandersetzen. An dieser Stelle kann also nicht vom Untergang des Autors ausgegangen werden. Bezug genommen wird damit auf Roland Barthes Text *Der Tod des Autors*, in dem er davon ausgeht, dass der

moderne Schreiber [*scripteur*] im selben Moment wie sein Text geboren [wird]. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in

⁷ Ist vom Rezipienten die Rede, so ist immer der fiktive Zuhörer der Texte der Protagonistinnen gemeint und niemals der reale Leser, der das Buch in Händen hält.

keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre⁸.

Lilian Faschingers Rolle als Autorin der Werke ist an dieser Stelle nicht relevant und kommt erst zu einem anderen Zeitpunkt zum Tragen. Vielmehr ist die Rede von den Erzählerinnen, die gleichsam Figuren in den jeweiligen Romanen sind. Sie sind die Autorinnen ihrer eigenen Geschichten und spielen damit eine nicht unwichtige Rolle in der Trias zwischen Autor, Text und Rezipient.

Wie im vorausgehenden Absatz erwähnt, wird davon ausgegangen, dass Sprechen und Schreiben und auch Erzählen als Handlungen betrachtet werden können, die bestimmte Funktionen haben und Wirkungen auslösen. Diese Überlegung ist keineswegs neu. Spricht man von Sprache im Zusammenhang mit einer Handlung, so kommt man an dieser Stelle nicht vorbei an J. L. Austin und seiner Vorlesung *How To Do Things with Words*⁹, in der er die Behauptung aufstellt, dass man mit Sprache etwas tun kann. Austin geht dabei von gesprochener Sprache aus. Es ist jedoch längst gebräuchlich, wenn auch nicht widersprüchlich, seine Überlegungen auch auf schriftliche Texte und fiktionale Texte, also auf Literatur anzuwenden. In diesem Bereich ist Joseph Hillis Miller zu nennen, der mit der Sprechakttheorie Austins auch literarische Texte analysiert und somit ein Analyseinstrument bietet. Seine beiden Monographien *Speech Act and Literature*¹⁰ und *Literature as Conduct*¹¹ dienen zu einem Großteil als Theoriegerüst für die Analyse in dieser Arbeit. Miller bietet in *Literature as Conduct* drei Analysemöglichkeiten im Zusammenhang mit Sprechakttheorie und Literatur an. Erstens, so Miller, könne man das Schreiben des realen Autors als ein Tun betrachten. Zweitens seien die Sprechakte der Erzähler und der Figuren zu analysieren und drittens ginge es zuletzt auch um den Leser des

⁸ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis und Gerhard Lauer u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185-193. Hier: S. 189.

⁹ John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte. (Engl. How To Do Things With Words). Dt. Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam, 1972.

¹⁰ Joseph Hillis Miller: *Speech Acts in Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

¹¹ Joseph Hillis Miller: *Literature as Conduct*. *Speech Acts in Henry James*. New York: Fordham University Press, 2005.

respektiven Werks, der etwas damit macht: „The reader, in his or her turn, in acts of teaching, criticism, or informal comment, may do things by putting a reading into words.“¹² Offensichtlich meint Miller an dieser Stelle den realen Leser eines Romans oder einer Erzählung. Für die Analyse in dieser Arbeit bietet dieser Ansatz allerdings auch die Möglichkeit, den fiktionalen Rezipienten in die Betrachtung einzubeziehen und zum Gegenstand der Untersuchung zu machen. Es ist für diese Arbeit also nicht unbedingt von Bedeutung, wie Faschingers Romane dem breiten Publikum erschienen sind, sondern wie die fiktionalen Rezipienten und die fiktionalen Autoren von Texten zusammenspielen.

Den ersten der angeführten Punkte betreffend kann sich, auf der These Millers aufbauend, eine Analyse der Romane hinsichtlich ihrer Autorin Lilian Faschinger ergeben, ohne vehement auf eine ausschließlich autobiographische Lesart pochen zu müssen. Vielmehr kann man, Miller folgend, Faschingers Werk schon mit ihrem Leben in Verbindung bringen. Nicht zuletzt kann dies aufgrund von Interviews, die Faschinger selbst gegeben hat, gelingen. Es ist jedoch auch möglich, den betreffenden Roman als *statement* zu betrachten: „A novel is like a statement, legal disposition, or diegegis. No identifiable marks distinguish for certain a fictional statement from a real one.“¹³ So gesehen kann der Roman rein sprachlich-formal als auch autobiographisch-hermeneutisch und thematisch verstanden und analysiert werden, ohne sich der Gefahr auszusetzen, dass die Ausgangspunkte ohne Anknüpfungen nebeneinander stehen und sich in der Analyse nicht vereinbaren lassen.

Für die Gliederung der Arbeit ergeben die angeführten Überlegungen folgende Strukturierung: Im nächsten Kapitel wird es um die Analyse der Erzählsituationen gehen, deren Schlussfolgerungen über die verschiedenen Ich-Erzählerinnen als Grundlage für die darauf aufbauenden Kapitel gesehen werden können.

Sodann folgt ein Kapitel über Literatur als Handlung, also über Sprechakte und Literatur. Nach einer kurzen Darstellung der Theorie John L. Austins

¹² Ebda. S.2.

¹³ Ebda. S.152.

soll das Konzept Joseph Millers vorgestellt werden. Ebenso wird eingegangen auf die Reputation des Konzepts, Literatur und Sprechakttheorie verbinden zu wollen.

Das vierte Kapitel widmet sich ganz den Sprechakten der Autorin Lilian Faschinger. Aufschlussreiche Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Sprechakt und Autor finden sich unter anderem auch bei Miller. Vor dem Hintergrund, dass Faschingers Werk als Sprechakt, also als Handlung begriffen wird, sollen die zu untersuchenden Romane dem postmodernen Schreiben zugeordnet werden. Faschinger trifft die Einordnung zum Teil selbst. In Bezugnahme auf *Die neue Scheherazade* sagt sie, „[...] dass man auch absichtlich abschweift, also diese Abschweifungen, das ist eigentlich das Postmoderne.“¹⁴ Es wird an dieser Stelle nötig werden, kurz mögliche Signale postmodernen Schreibens aufzuzeigen und zu untersuchen, inwieweit sie auf unseren Untersuchungsgegenstand zutreffen. Es handelt sich also demnach um postmoderne Sprechakte einer postmodernen Autorin. Doch noch weitere Kriterien sind zu untersuchen: Wie sieht es zum Beispiel mit den Themen der Romane aus? Welche Gemeinsamkeiten ergeben sich? Welche sprachlichen Merkmale und Besonderheiten zeichnen die Autorin aus? Geht man von einem Zusammenspiel aller dieser Komponenten aus, so könnte man feststellen, dass sich die Sprechakte eines Autors aus folgenden Kriterien ergeben: eigene Behauptungen und metaliterarische Äußerungen, Zusammenfall von biographischen Gegebenheiten und literarischen Themen, Erzähltechnik sowie stilistische und sprachliche Besonderheiten.

Im darauffolgenden fünften Kapitel geht es um die Untersuchung der Sprechakte der Erzählerinnen. Wir fragen zuerst nach der Illokution des Sprechens oder Schreibens, also nach der Intention der Äußerungen. Gemeinsamer Nenner aller zu untersuchenden Erzählerfiguren ist das Erzählen über sich selbst. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Äußerungen der Erzählerinnen als autobiographische Äußerungen

¹⁴ Gisela Roethke: Lilian Faschinger im Gespräch. In: *Modern Austrian Literature* 33/1 (2000), S. 84-103. Hier: S. 85.

verstehen. Es geht an dieser Stelle nicht um eine ausgedehnte Abhandlung über den Begriff *Autobiographie* und ihrer Schwestergattungen, sondern um eine Klassifizierung des autobiographischen Diskurses als Sprechakte der Erzählerinnen. Die Absicht oder Intention der Erzählerinnen ist also das Erzählen über sich selbst in einem noch näher zu definierenden autobiographischen Diskurs. Was ist aber die Perlokution, die Wirkung beim (fiktionalen) Rezipienten? Das Zusammenspiel vom Produzent (der Äußerung), dem Text (schriftlicher oder mündlicher fiktionaler autobiographischer Diskurs) und Rezipient (falls gegeben) muss in diesem Kapitel untersucht werden.

Ist man im fünften Kapitel zu einer Erkenntnis über die Intention der Erzählerinnen oder besser die Illokutionen ihrer Äußerungen gelangt, so muss im sechsten Kapitel gefragt werden, warum sich die Erzählerinnen in der Lage sehen, über sich erzählen zu müssen. Die Analyse ist bei der Notwendigkeit des Schreibens, des Sprechens und des Erzählens angelangt. An dieser Stelle der Arbeit wird der autobiographische Diskurs und der Begriff *Identität* zusammengezogen und verbunden. Es wird sodann davon ausgegangen, dass durch das Sprechen und Schreiben über sich Identitäten entstehen und sich bewegen lassen und dass dies im Zusammenhang mit dem irritierten Subjekt der Postmoderne gesehen werden kann. Dabei versuchen die Erzählerinnen nicht nur sich selbst zur Identität zu verhelfen, sie greifen zum Teil vehement in die Identitätskonstruktion der Rezipienten ein.¹⁵ Eingegangen werden muss allerdings auch auf das spezifisch Weibliche der Identitäten. Wie sehen sich die Frauen selbst in ihrer Rolle als Frau in der jeweiligen Gesellschaft, in der sie sich bewegen und durch welche Muster entsteht ihre Misere, die sie durch das Erzählen abwenden wollen? Und wie gelingt es ihnen letztlich?

¹⁵ Dies ist vordergründig der Fall zwischen Rosa und Magnolia in *Wiener Passion*. Durch das Fehlen eines fiktionalen Rezipienten in *Die neue Scheherazade* und in *Lustspiel* ergibt sich dieser Zusammenhang hier nicht.

2. Analyse der Erzählsituationen

Im folgenden Kapitel sollen die Erzählsituationen der vier Romane beschrieben werden. In allen Fällen handelt es sich um eine Ich-Erzählerin bzw. um mehrere Ich-Erzähler, die entweder parallel oder zeitversetzt erzählen. Als Ausgangspunkt für die Analyse der Erzählsituationen dient Franz Stanzels Modell. Er unterteilt die möglichen Erzählsituationen in drei. Stanzel unterscheidet grob zwischen auktorialem, personalem und dem Ich-Roman. Die ersten beiden sind in der Er-Form verfasst, nur der Ich-Roman hat einen Erzähler, der von sich selbst in der ersten Person spricht. Stanzel betont dabei allerdings, dass die Übergänge zwischen diesen Formen durchaus fließend sein können:

Zwischen den beiden typischen Erzählsituationen, der auktorialen mit dem charakteristischen Verhältnis des Erzählers zu den Gestalten des Romans, und jener des Ich-Romans, wo dieses Verhältnis in den mannigfachen Beziehungen zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich wiederkehrt, kann die Romantheorie zahllose Zwischenformen ansiedeln, durch welche in kontinuierlicher Abfolge die Erzählsituation des einen Typus in die des anderen überführt wird.¹⁶

Dass Romane nicht zwingend eine bestimmte Erzählsituation vom Beginn bis zum Ende durchhalten, lässt sich auch an dem Untersuchungsgegenstand belegen. Gegeben ist zum Beispiel Multiperspektivität durch Rahmenhandlungen in *Wiener Passion* und *Magdalena Sünderin*. Doch dazu später mehr.

Was sind nun genau die Charakteristika eines Ich-Romans? Für Stanzel zeichnet er sich durch eine wiederkehrende Erneuerung der „Illusion der Identität zwischen dem Erzähler und einer Gestalt aus der dargestellten Wirklichkeit durch die Verwendung des Pronomens ‚ich‘“. ¹⁷ Blickt man auf

¹⁶ Franz Karl Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, the Ambassadors, Ulysses u.a. Wien: Braumüller, 1965. S. 63.

¹⁷ Ebd. S. 61.

die Romane von Faschinger und deren Erzählsituationen, so wird man feststellen, dass sich in allen mindestens ein Erzähler findet, der von sich in der ersten Person Singular spricht. In *Die neue Scheherazade* ist es eine Ich-Erzählerin. Ebenso in *Lustspiel*. Wie bereits erwähnt, erzählen in *Wiener Passion* zwei Erzählerinnen sowie ein männlicher Erzähler. Auch in *Magdalena Sünderin* gibt es eine Erzählerin und einen männlichen Erzähler, wobei sich die weibliche der männlichen Erzählung gegenüber als Binnenhandlung verhält.

An dieser Stelle soll ein zweiter bedeutender Theoretiker und seine Überlegungen zur Erzähltheorie einbezogen werden. Gérard Genettes Theoriegerüst weicht in wichtigen Eckpunkten von Stanzels Ausführungen ab und setzt andere Schwerpunkte. So ist „ein charakteristischer Zug des Theoriedesigns von Genette, dass er Aspekte in binäre oder ternäre Oppositionen aufspaltet“.¹⁸ Für die Betrachtung ist zum einen seine Unterscheidung zwischen heterodiegetischem, homodiegetischem und autodiegetischem Erzähler von Bedeutung. Genette macht klar, dass er bei seiner Betrachtung der Person eine Einteilung in die erste und dritte Person ablehnt,

denn diese geläufigen Wendungen scheinen [ihm] insofern inadäquat zu sein, als sie den Akzent der Variation auf das de facto invariante Element der Erzählsituation legen, nämlich auf die explizite oder implizite Präsenz der ‚Person‘ des Erzählers, der doch in seiner Erzählung, wie jedes Subjekt des Aussagevorgangs in seiner Aussage, nur in der ‚ersten Person‘ vorkommen kann.¹⁹

Dies ist eine wichtige grundlegende Einstellung, gerade, wenn man die Erzählsituation rund um eine Reihe von Ich-Erzählern analysieren möchte und davon ausgeht, dass es sich um Ich-Romane handelt. An dieser Stelle geht es nicht um Wertungen über die Qualität der beiden Zugänge.

¹⁸ Christoph Bode: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 2005. S. 206.

¹⁹ Gérard Genette: *Stimme*. In: Karl Wagner (Hg.): *Moderne Erzähltheorie*. Wien: WUV, 2002. S. 216-266. Hier: S. 246-247.

Vielmehr sollen brauchbare Ansätze beider Theorien für die vorliegende Analyse genutzt werden.

Genette unterscheidet also nicht „zwischen zwei grammatischen Formen, sondern zwischen zwei narrativen Einstellungen“.²⁰ Die erste wichtige Unterscheidung ist also die in homodiegetischen und heterodiegetischen Erzähler.²¹ Während der homodiegetische Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, fungiert, verhält es sich beim heterodiegetischen Erzähler so, dass er nicht Teil der Geschichte ist. Innerhalb des Typus des homodiegetischen Erzählers trifft Genette eine weitere Unterscheidung: Er führt den autodiegetischen Erzähler ein, der der „Star“²² der Erzählung ist, während der andere „eine Nebenrolle spielt, die fast immer die eines Zeugen oder Beobachters ist“.²³

Die zweite bedeutsame Unterscheidung Genettes ist jene zwischen extradiegetischem und intradiegetischem Erzähler. Genette nennt diese Phänomene narrative Ebenen und bezeichnet die erste Ebene als extradiegetisch.

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.²⁴

Auf der ersten Ebene ist also jeder Erzähler extradiegetisch, er ist

einer, der etwas erzählt, ganz egal, ob er in der Geschichte nun als Figur vorkommt oder nicht. Taucht aber innerhalb dieser Erzählung eine Figur auf, die ihrerseits eine Geschichte erzählt [...], so spricht Genette von einem *intradiegetischen* Erzähler.²⁵

²⁰ Ebda. S. 247.

²¹ Siehe ebda. S. 248.

²² Ebda.

²³ Ebda.

²⁴ Ebda. S. 232. Im Original kursiv.

²⁵ Bode: Der Roman. S. 211. Hervorhebung im Original.

So gesehen kann jeder Erzähler, egal ob homodiegetisch oder heterodiegetisch, sowohl extradiegetischer als auch intradiegetischer Erzähler sein.

Ein weiterer Punkt von Genettes Überlegungen muss einbezogen werden, nämlich wie er das Verhältnis von Rahmenhandlung und Binnenhandlung zueinander sieht: Er nennt die Binnenhandlung Erzählung zweiter Stufe oder metadiegetische Erzählung, die sich in die erste Erzählung eingliedert.²⁶ Rahmen- und Binnenhandlungen sind gegeben in *Wiener Passion* und *Magdalena Sünderin*.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die obigen Ausführungen nur Zusammenfassungen sein können und wollen. Für die Analyse wichtige Kriterien wurden herausgegriffen und vorgestellt.

Wiener Passion

Wie schon angesprochen, unterscheidet Stanzel zwischen erlebendem Ich und erzählendem Ich. Vor allem von Interesse ist dabei das Verhältnis und somit auch die zeitliche Distanz zwischen beiden Instanzen. Diese Unterscheidung Stanzels ist nicht uninteressant. Ergeben sich doch aus dem Verhältnis zwischen erlebendem und erzählendem Ich auch Hinweise auf die Form des Erzählten. Dadurch kann die bestimmte Erzählsituation mit ihren eigenen charakteristischen Merkmalen auch mit einem Genre in Verbindung gebracht werden. Besonders offenbart sich dies in *Wiener Passion*. Jene Rosa, die ihr Leben aufschreibt und in den narrativen Diskurs eintritt, ist eine andere, ältere Rosa als die, über die sie schreibt. Es wird hier also eine vehement ausgeprägte Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich gebildet. Es ist an dieser Stelle allerdings auch zu berücksichtigen, dass das erzählende Ich immer dann auch als erlebendes Ich präsent ist, wenn es sich über das eigene Sprechen oder Schreiben äußert. Stanzel formuliert dies so:

²⁶ Siehe Genette: Stimme. S. 236.

Gleichgültig, ob der Ich-Erzähler eine zentrale oder eine periphere Position zum Geschehen einnimmt, [...] immer finden sich, soweit der Erzähler in die Darstellung einbezogen ist, in seiner Person zwei Erlebnispfade vereinigt.²⁷

Rosa schreibt so zu Beginn ihres Textes²⁸ in der Vorrede:

Hier sitze ich mit geschorenem Haar, in Zelle fünfundfünfzig des grauen Hauses in der Alserstraße, und betrachte meinen Namenszug, den ich wie die meisten vor mir in diesem Raum Inhaftierten auf den Steinblock vor dem Fenster gesetzt habe, direkt unter den des Dienstmädchenmörders Hugo Schenk und seines Komplizen Karl Schlossarek. Rosa Havelka, angeklagt und verurteilt des Mordes an ihrem ihr vor Gott und den Menschen anvertrauten Mann, dem k.k. Hofkutscher Karel Havelka.²⁹

Der Leser erfährt also gleich am Anfang, wer hier spricht, wo sich diese Person befindet und welchen tragischen Lauf ihr Leben am Ende nehmen wird. Ebenso erlangt man Kenntnis, dass es sich um eine Niederschrift ihres Lebens handelt und warum sie ihr Leben aufschreiben will.³⁰ Erst auf der übernächsten Seite tritt ein Wechsel des Schwerpunkts hin zum erlebenden Ich ein, als Rosa im ersten Kapitel beginnt, ihr Leben von ihrer Kindheit an zu schildern: „Im Anfang war das Paradies.“³¹ Es tritt somit in Rosas Erzählung ein, was Stanzel folgendermaßen beschreibt:

[D]as erzählende Ich verfügt dann über das Privileg der Vorkenntnis der gesamten zu erzählenden Handlung; aus diesem Grund kann es sich zu panoramagleicher

²⁷ Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. S. 65.

²⁸ An dieser Stelle sei ausdrücklich noch nicht von einer bestimmten Gattung wie Memoiren, Tagebuch etc. die Rede. Eine Analyse zu dieser Problematik folgt zu einem späteren Zeitpunkt.

²⁹ Faschinger: Wiener Passion. S. 89.

³⁰ Über die Intention der Niederschrift, also die Gründe, warum sie schreibt und was der Text bewirken soll, in einem anderen Kapitel mehr.

³¹ Faschinger: Wiener Passion. S. 91.

Überschau erheben und Ausblicke auf Teillösungen oder den Ausgang der Handlung geben[.]³²

Ebenso trifft allerdings auch zu, was Stanzel als Verhältnis der Posteriorität bezeichnet sowie dass „das erzählende Ich [...] in persona identisch mit dem erlebendem Ich“ ist.³³

Eine weitere Ebene wird der narrativen Struktur des Romans noch hinzugefügt, indem sich eine Art Herausgeberin zu Wort meldet, die in der Präambel behauptet, Rosas Niederschrift in der Gefängniszelle entgegengenommen zu haben und erklärt, dass sie „an folgender authentischer Lebensdarstellung keinerlei Veränderungen vorgenommen [habe]“.³⁴ Die Einbringung eines fiktionalen Herausgebers steht wohl seit Goethes *Werther* im Zusammenhang mit fingierter Authentizität, die dadurch der Ich-Erzählung verliehen werden soll. Die Frage, ob es sich bei *Wiener Passion* um ein vergleichbares Phänomen handelt, wird hier nicht gestellt. Ebenso wenig ist die Analyse darauf ausgerichtet, zu zeigen, inwieweit man der Erzählerin Rosa Havelka als (fiktionaler) Leser glauben kann. Für den Anspruch der Arbeit, die Notwendigkeiten des Sprechens und Schreibens und der damit verbundenen autobiographischen Diskurse sowie die Themen der Romane herauszuarbeiten, ist die Thematik der Glaubwürdigkeit der Erzählerin nicht von Bedeutung.

Bei der Ich-Erzählung Magnolias ist das Verhältnis zwischen erlebendem und erzählendem Ich etwas anders gestaltet. Die beiden Instanzen, obwohl durch Nachzeitigkeit gekennzeichnet, driften nicht so weit auseinander wie das bei Rosas Erzählung der Fall ist. Die Erzählerin kann den Verlauf der ganzen Geschichte selbst noch nicht überblicken und erzählt hauptsächlich nur, was sich entweder kurz vor oder seit ihrem Eintreffen in Wien ereignet hat. Obwohl schon allein durch die Verwendung des Präteritums klar wird, dass Magnolia Vergangenes schildert, bekommt man unmittelbar den Eindruck, mit ihr mit zu erleben:

³² Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. S. 71.

³³ Ebda. S.70.

³⁴ Faschinger: Wiener Passion. S. 91.

An diesem Abend hatte ich Mühe einzuschlafen, da ich mich von den Puppen beobachtet fühlte, und schließlich stand ich auf und beschloß, trotz meiner Angst vor Tante Pia einen Teil in die große Truhe zu legen, die in einer Ecke des Zimmers stand. Ich öffnete den schweren Holzdeckel. In der Truhe befanden sich alte Gegenstände, nach Mottenkugeln riechende Kleidungsstücke und stockfleckige Bücher. Aus einer unbestimmten Neugierde heraus griff ich nach einem dicken großformatigen Heft, dessen Blätter an der Längsseite gelocht und mit einer Paketschnur zusammengebunden waren. Das Blau der beiden Deckblätter, die aussahen, als hätte jemand sie etwas ungeschickt zurechtgeschnitten, war verblasst. Ich schlug das Heft auf.³⁵

Anhand dieser Textstelle und dem folgenden Zitat wird diese Unmittelbarkeit, die die Erzählerin bewirkt, deutlich. Im Buch folgt nämlich auf der nächsten Seite das Wort *Präambel*, auf der übernächsten Seite: „Ich schloß den Deckel der Truhe, setzte mich darauf und begann zu lesen.“³⁶ Auf den folgenden Seiten erst beginnt nun Rosas Erzählung, eingebettet in Magnolias Schilderung, wie sie das Büchlein findet und beginnt, es zu lesen. Nach Magnolias Erzählung vermischen sich also kurzzeitig beide Diskurse, bevor Rosas Erzählung endgültig übernimmt. Doch nicht durchgehend, denn immer wieder wechseln Rosas und Magnolias Erzählungen, durchdrungen von Josephs Erzähldiskurs. Durch diese wiederkehrenden Unterbrechungen können einerseits Magnolias Schilderungen über das ihr Widerfahrene verfolgt werden. Auf der anderen Seite erfährt der reale Leser quasi über die Instanz der fiktiven Leserin Magnolia über Rosas Leben. Nicht zuletzt ist zu bedenken, dass in Rosas Diskurs eine gewisse Abgeschlossenheit gegeben ist. Magnolias Leben ist noch voll im Gange, und man wird auch über dessen Fortschreiten in Kenntnis gesetzt. Auch über jene Ereignisse, über die Magnolia selbst noch nichts weiß, weil sie ihr erst zustoßen (werden). Rosa hingegen blickt auf ihr gesamtes Leben zurück, was dem Leser gleich zu Beginn durch die Vorrede verdeutlicht wird.

³⁵ Ebda. S. 82.

³⁶ Ebda. S. 84.

Josephs Diskurs bewegt sich auf der gleichen zeitlichen Ebene wie Magnolias und ist ebenfalls durch eine Ich-Erzählung gekennzeichnet, die sich abwechselt mit Magnolias und Rosas Erzählungen. Allerdings ist seine Ich-Erzählung an dieser Stelle von nicht so großer Bedeutung. Es geht in der Analyse vor allem darum aufzuzeigen, wie sich die Erzählsituationen von Rosas und Magnolias Diskursen zueinander verhalten. Nicht zuletzt aus dem Grund, dass die beiden Frauenschilderungen dadurch zusammenhängen, dass die eine hundert Jahre zuvor geschrieben hat, was die andere nun liest. Im Verlauf der Arbeit soll auch erarbeitet werden, wie Rosas Erzählung in Magnolias Leben eingreift.

Die Binnenhandlung, die Rosas Geschichte umfasst, wäre, um mit Genettes Worten zu sprechen, die metadiegetische Erzählung im Roman. Wirft man einen genaueren Blick auf Rosas Erzählung, dann erkennt man sowohl eine extradiegetische als auch eine intradiegetische Erzählerin. Die Rosa, die in der Gefängniszelle auf ihren Tod wartet und ihr Leben niederschreibt, ist die extradiegetische Erzählerin. Zugleich fungiert sie auch als intradiegetische Erzählerin ihrer Geschichte. In diesem Fall handelt es sich um jene Rosa, die die Schilderungen der extradiegetischen Erzählerin gerade erst erlebt.

Eine Einordnung Rosas Erzählung als homodiegetische Erzählung liegt somit auf der Hand. Rosa ist die Heldin ihrer Lebensgeschichte, also nicht nur bloße Beobachterin, und kann dadurch sogar als autodiegetische Erzählerin bezeichnet werden.

Eine genauere Betrachtung der diegetischen Situation bei Magnolias und Josephs Erzählungen ist an dieser Stelle aus folgendem Grund nicht relevant: Wie schon angedeutet, interessiert im Zusammenspiel zwischen Rosas und Magnolias Diskursen vor allem, wie Rosas niedergeschriebene Lebensgeschichte in Magnolias gegenwärtige Handlung eingreift. Josephs Erzählung ist dabei nur insofern von Interesse, als dass er Teil von Magnolias Leben wird und somit, wie Rosa, bei Magnolias Identitätsbildung eine Rolle spielt.

Magdalena Sünderin

Wie auch in *Wiener Passion* ist in diesem Roman eine Verschachtelung durch das Zusammenfügen von Rahmenhandlung und Binnenhandlung gegeben. Allerdings zeigen sich in *Magdalena Sünderin* einige sehr markante und interessante Unterscheidungen zu der Handlung in *Wiener Passion*. Während nämlich in jenem Roman die Rahmen- und Binnenhandlung zeitlich vehement auseinanderdriften, ist in *Magdalena Sünderin* durch die besondere Anordnung der Handlungen eine Multiperspektivität möglich, die sich zeitgleich abspielt. Dies ist durch eine doppelte Ich-Erzählung gegeben. In erster Linie ist der Roman – in Stanzels Worten – ein Ich-Roman. Der Pfarrer ist der Ich-Erzähler, der schildert, wie Magdalena über sich erzählt. Dies tut Magdalena ihrerseits wiederum in Form einer Ich-Erzählung, die immer wieder eingeleitet und unterbrochen wird durch die Erzählung des Pfarrers. Magdalenas Erzählphasen sind durch Anführungszeichen markiert. So ergibt sich die Möglichkeit der gegenseitigen Beschreibung. Der Pfarrer spricht in seinen Ich-Sequenzen über die Wirkung, die Magdalena auf ihn ausübt, und durch ihn werden wir über ihr Aussehen, ihre Gestik und Mimik in Kenntnis gesetzt. Nachdem der Roman mit Magdalenas Worten beginnt, schildert der Pfarrer:

So begann die Sünderin, nachdem sie mich unter die Robinie gesetzt hatte, ins hohe Frühsommergras, mich mit dem Rücken an den Stamm gelehnt hatte, dessen warme, rissige Rinde meine Hände spürten, auch wenn sie aufgrund des um sie geschlungenen verblichenen Hanfseils allmählich gefühlloser wurden. Und während sie den mit einem Wäschestrick aus grünem Nylon geknüpften Knoten über meinen Knöcheln ein wenig enger zog, sprach sie weiter.³⁷

Neben Magdalenas Erzählung über ihr Leben erfolgen Informationen durch die Figur des Pfarrers über den Verlauf der Rahmenhandlung. Hier ist der Ich-Erzähler auch Teil der Geschichte und somit ein

³⁷ Faschinger: *Magdalena Sünderin*. S. 12.

homodiegetischer Erzähler. In der Binnenhandlung oder metadiegetischen Erzählung spielt er keine Rolle und kommt als Figur nicht vor, denn hier ist Magdalena, wie auch Rosa, die Heldin ihrer eigenen Geschichte und als autodiegetisch einzuordnen. Allerdings ergibt sich ein extradiegetisches Verhältnis zu ihrer Geschichte, eine intradiegetische Erzählung innerhalb Magdalenas Diskurses ist nicht gegeben. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass sich Magdalenas Erzählung als intradiegetische Erzählung gegenüber der des Pfarrers verhält, denn „[e]xtradiegetisch‘ und ‚intradiegetisch‘ sind *relationale* Eigenschaften, die ein Träger mal haben kann, mal nicht haben, aber auch je nach unserem Blickwinkel haben oder nicht haben kann“.³⁸

Sieht man sich das Verhältnis von erzählendem und erlebendem Ich Magdalenas an, so muss man feststellen, dass die beiden Instanzen nicht so weit auseinanderliegen wie in Rosas Fall. Es verhält sich eher so, dass das erzählende Ich immer präsent scheint und nie ganz abgehoben von dem erlebenden Ich ist. Die beiden Instanzen scheinen in einem narrativen Diskurs zu verlaufen:

Es ist mir unerklärlich, wie ich in meinem verwirrten Zustand die Autobahnauffahrt finden konnte, ja wie ich überhaupt imstande war, das Motorrad zu lenken. Fest steht, daß ich mich bald darauf in Canterbury fand und beschloß, an diesem ehrwürdigen Erzbischofsitz zu übernachten. Erst als ich im Bett des einfachen kleinen Hotels lag, konnte ich wieder klar denken und begriff, was ich getan hatte.³⁹

Magdalenas Erzählung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Es handelt sich um eine extradiegetische Erzählung, die sich als Binnenhandlung gegenüber der Rahmenhandlung der Geiselnahme als intradiegetische verhält. Magdalena selbst ist eine autodiegetische Erzählerin, die, über ihr Leben berichtend, als Heldin der Geschichte auftritt.

³⁸ Bode: Der Roman. S. 211-212.

³⁹ Faschinger: Magdalena Sünderin. S. 249.

Die neue Scheherazade

In Faschingers Roman *Die neue Scheherazade* ergeben sich vehemente Unterschiede zu den beiden anderen Romanen, deren Erzählsituationen bereits beschrieben wurden. Zwar handelt es sich auch hier um eine Ich-Erzählerin, allerdings bleibt sie die alleinige Erzählerin des Romans; Multiperspektivität wie in *Wiener Passion* oder *Magdalena Sünderin* ist also nicht gegeben. Somit kann es auch keine solche Gliederung in Rahmenhandlung und Binnenhandlung geben.

Eine zweite wichtige Beobachtung ist die, dass in *Die neue Scheherazade* kein Dokument des Äußerns an sich vorliegt wie es in *Wiener Passion* der Fall ist. Es handelt sich also weder um eine Erzählung in der Form einer Niederschrift noch um einen mündlichen Diskurs - wie etwa Magdalenas Beichte -, der einen fiktionalen Rezipienten hat. Vielmehr geht es hier um eine Ich-Erzählerin, die den Drang verspürt, sich zu äußern. Sie muss dies schon allein des Überlebens wegen tun. Das Erzählen an sich macht sie zum Thema ihres Diskurses, sie erwähnt allerdings keinen Rezipienten, keinen Zuhörer.

Sie ordnet mündliches und schriftliches Erzählen auch nicht nach Prioritäten, sondern fasst beides teilweise sogar zusammen:

Solange ich rede/schreibe, hört man zu, solange ich rede/schreibe, redet er nicht, erteilt er den Palastwächtern nicht den Befehl, mich zu töten mit ihren schönen Krummdolchen.⁴⁰

Hedwig erzählt also über das Erzählen. Zum einen bettet sie ihre Lebensgeschichte in die Diskurse über das Erzählen ein. So zum Beispiel, als sie die Anstrengungen des mündlichen Erzählens beschreibt, um gleich darauf zu berichten, wie sich ihre Eltern kennenlernten: „Atemholen. Atemholen. Atemholen. Und die Stimmbänder schonen, leise reden, Milch

⁴⁰ Faschinger: *Die neue Scheherazade*. S. 9.

trinken. Das Erzählen strengt an [...]. Um bei meinem Vater anzuknüpfen [...].“⁴¹

An einer anderen Stelle erzählt sie über das Schreiben: „Die Glühbirne auf dem Sofa, auf dem ich schreibe, ist kaputt.“⁴² Es ist also weniger der Fall, dass Hedwig etwas Spezielles aus ihrem Leben erzählen will, so wie Magdalena dem Pfarrer die Morde schildert. Auch ist es keine rückblickende Abgeschlossenheit der Geschehnisse, die sie beschreibt. Es handelt sich hier um eine Ich-Erzählerin, deren Merkmale anders gelagert sind als bei Magdalena oder Rosa. Hedwig ist zwar auch als autodiegetische Erzählerin zu betrachten. Ebenso eindeutig ist eine Einordnung als extradiegetische Erzählerin auszumachen. Ähnlich wie bei Magdalena ist keine eindeutige Differenz zwischen den Instanzen des erzählenden und des erlebenden Ichs zu erkennen. In Hedwigs Ich-Erzählung liegen beide nah aneinander. Dies ist zum Beispiel an folgender Textstelle erkennbar: „Es läutet an der Tür. Ich stehe von meinem Sofa auf und öffne.“⁴³ Hier ist die Nähe von erzählendem und erlebendem Ich deutlich spürbar. Schwieriger lassen sich allerdings ihre Abschweifungen in die Welt der Fantasie einordnen. Es könnte argumentiert werden, dass sich in diesen Passagen eine komplette Überlappung beider Instanzen ergibt.

Welche Relevanz können diese Überlegungen für die weitere Arbeit haben? Zum einen ist, wie schon öfter erwähnt, interessant, dass es sich auch hier um eine Ich-Erzählung handelt, die ebenfalls als homo- oder autodiegetisch bezeichnet werden kann. Dies war auch in den beiden zuvor untersuchten Romanen der Fall. Ebenfalls wurde schon aufgezeigt, dass keine Rahmen- und Binnenhandlungen vorliegen, sondern dass es sich um nur um eine Erzählerin handelt, deren Diskurs keinen fiktionalen Rezipienten hat. Vielmehr schreibt und redet, erzählt sie, um den Tod abzuwehren und meint damit auch den Tod als Frau, wenn sie von der „Verhinderung der Ausrottung unseres Geschlechts“⁴⁴ spricht.

⁴¹ Ebda. S. 13.

⁴² Ebda. S. 16.

⁴³ Ebda. S. 106.

⁴⁴ Ebda. S. 9.

Erzähltraditionen, die sich mit dem Erzählen gegen den Tod auseinandersetzen, werden zu einem späteren Zeitpunkt überblicksmäßig dargestellt. Thematisch ergibt sich nun der Zusammenhang zwischen dem Erzählen an sich und der Notwendigkeit des Schreibens und Sprechens, also der Intention der Erzählerin, auch in *Die neue Scheherazade*.

Lustspiel

In *Lustspiel*, dem vierten und letzten Roman, der in dieser Arbeit untersucht werden soll, sind Parallelen mit der Erzählung Hedwigs zu erkennen. Die namenlose Ich-Erzählerin ist extradiegetisch. Von einer Gliederung in Rahmenhandlung und Binnenhandlung im klassischen Sinne, etwa wie in *Wiener Passion* oder *Magdalena Sünderin*, kann hier nicht die Rede sein. Die Ich-Erzählerin bleibt zwar während des gesamten Textes die alleinige Erzählerfigur, doch spricht sie über sich nicht nur in der ersten Person Singular. Sie wechselt an einigen Stellen zwischen der Ich-Form und der Sie-Form und kommentiert dies so:

[...]; was will ich eigentlich, ich will über Gottfried, das Vögel und meinen Bruder schreiben. Weil mich das interessiert; ursprünglich hatte ich über den Ritter Lanzelot und seine ehebrecherische Liebe zur Königin Guinevere schreiben wollen, über die Suche. [...]; ich hatte schon achtzig Seiten geschrieben über einen weiblichen Lanzelot. Da gefiel mir die Geschichte nicht mehr und ich hörte auf, dann begann ich über Gottfried und den Bruder zu schreiben. Aber nach fünfzehn Seiten brach ich ab, weil es wieder eine zusammenhängende Geschichte wurde von einer Frau, die in einem Flugzeug sitzt, einer dritten Person, die natürlich ich war, die sich aber wegen der geradlinigen Erzählweise immer weiter von mir entfernte, ich verlor mich aus den Augen. Ich verlor die Lust, immer sie zu sagen, jetzt sage ich eben ich und manchmal sie [...].⁴⁵

⁴⁵ Faschinger: Lustspiel. S. 10-11.

Die Ich-Erzählerin gibt also zu erkennen, dass sie im Begriff ist, eine Geschichte zu schreiben, die von zwei Männern handeln soll, in der aber sie selbst gleichzeitig auch eine Hauptrolle spielt. An dieser Stelle wird die Frage nach der Einteilung in homodiegetischen oder autodiegetischen Erzähler wohl aufgeworfen werden müssen. Die Lage scheint hier nicht auf den ersten Blick klar. Allerdings lässt sich argumentieren, dass der autodiegetische Erzähler ein besonderes Phänomen des homodiegetischen Erzählers darstellt und dass es deshalb auch nicht für die weitere Analyse hinderlich ist, wenn die beiden Typen nicht strikt getrennt werden können. Da es jedoch um das Schreiben der Ich-Erzählerin geht und sie selbst immer im Mittelpunkt des Geschehens bleibt, kann für eine autodiegetische Sichtweise durchaus plädiert werden. Jedenfalls ist die Ich-Erzählerin keine klassische Beobachterin, sondern schon Heldin ihres eigenen Diskurses. Wie Hedwig erzählt sie ihre Lebensgeschichte eingebettet in den Diskurs über das Schreiben.

Ähnlich der Situation in *Die neue Scheherazade* scheinen Fantasie und Wirklichkeit ständig zu verschwimmen. Man kann sich nie ganz sicher sein, wo auf ihrer Reise sich die Ich-Erzählerin gerade befindet. Den Anspruch, die Figur des Erzählers als glaubwürdig oder unglaubwürdig einzuordnen oder nach dem Wahrheitsgehalt der Darstellungen der Erzählerinnen zu fragen, ist ja schon zu Beginn in dieser Arbeit abgelehnt worden.

Die beiden Instanzen des erzählenden und erlebenden Ichs bleiben ebenfalls verschwommen, das Verhältnis der beiden zueinander ist schwierig einzuordnen. Zum einen sind sie nah, wenn die Erzählerin über das Schreiben der Geschichte erzählt. Auf der anderen Seite driften die Instanzen wieder auseinander, wenn die Erzählerin von Vergangenen berichtet.

Wie steht es nun um den fiktionalen Rezipienten? Die Ich-Erzählerin schreibt nicht (nur) für sich selbst. Dieser Schluss lässt sich schon alleine daraus ziehen, dass sie sich einen anderen Namen für ihren Liebhaber aussucht, damit seine Frau durch das Lesen des Textes nichts über das Verhältnis herausfinden kann. Allerdings kann nicht die Rede sein von

einem abgeschlossenen Text. Vielmehr scheint es, dass die Erzählerin insgeheim doch für sich und über sich schreibt. Das Erzählen über das Schreiben ist in diesem Fall wohl das Zeugnis ihres eigenen Verfalls. Faschinger hierzu in einem Interview:

„Da ging es mir darum, durch eine assoziative Schreibweise an Verdrängungen heranzukommen“, erzählt Faschinger. „Da es sich um eine Frau handelt, die in Auflösung begriffen ist, habe ich das durch den Wechsel von der ersten zur dritten Person betont. Nachdem das Buch schon fertig war, wollte ich die assoziative Getriebenheit noch verstärken und habe die Zeichensetzung verändert. Die Punkte durch Beistriche ersetzt und umgekehrt. So wurde der Zusammenbruch der Frau durch das Schreiben beschleunigt.“⁴⁶

In diesem Kapitel sind die Erzählsituationen der vier Romane untersucht worden. Dabei wurde herausgefunden, dass es sich in allen Fällen um homodiegetische Erzählerinnen handelt, also solche, die Teil ihrer eigenen Geschichte sind. In Rosas und Magdalenas Fall liegt eine noch verstärkte Form der Homodiegese vor: Sie sind autodiegetische Erzählerinnen, also die Heldinnen ihrer Erzählung. Auch bei Hedwig kann für eine autodiegetische Erzählsituation argumentiert werden, wenn die Lage auch nicht so eindeutig ist. Im Fall der namenlosen Erzählerin in *Lustspiel* ist die Einordnung unklar. Es liegt jedoch auch hier ohne Zweifel eine homodiegetische Erzählerin vor.

Die Analysen der Instanzen von erzählendem und erlebendem Ich sowie der Rahmen- und Binnenhandlungen haben vor allem für *Wiener Passion* und *Magdalena Sünderin* Aufschluss gegeben über das etwaige Zusammenspiel von fiktionalem Produzenten und Rezipienten.

⁴⁶ <http://oe1.orf.at/artikel/201675>. Letzter Zugriff: 30.1.2012.

3. Sprechakttheorie und Literatur

In diesem kurzen theoretischen Kapitel soll gezeigt werden, worauf sich die Argumentationslinie der Arbeit stützt, nämlich auf die Überzeugung, dass die Sprechakttheorie für die Betrachtung von literarischen Werken nützlich sein kann. Joseph H. Miller hat recht in der folgenden Annahme:

I conclude [...] with the claim (another performative here!) that the concept of performative language [...] is an indispensable tool in the right reading of literary works.⁴⁷

Hier muss allerdings erst darauf zurückgegriffen werden, worauf auch Millers Überlegungen basieren: dem Konzept der Sprechakttheorie, wie sie von John L. Austin im Jahr 1955 in Harvard in einer Vorlesung vorgestellt wurde.

Da für die vorliegende Arbeit Austins sprachwissenschaftliche Betrachtung weniger von Interesse ist, sondern das Hauptaugenmerk auf Sprechakte und Literatur liegt, seien an dieser Stelle nur die grundlegendsten Überlegungen Austins kurz referiert. Wichtig dabei ist, dass sich Austin selbst rein auf gesprochene Sprache bezieht, wobei die Anwendung der Theorie auf andere Forschungsfelder, so auch im Fall der Literaturwissenschaft, die Einbeziehung geschriebener Sprache notwendig macht. John L. Austin wird der *ordinary language philosophy* zugeordnet, einer Richtung der Sprachphilosophie also, in deren Mittelpunkt die normale gesprochene Sprache und nicht die ideale Sprache steht.

Zunächst unterscheidet Austin konstative und performative Äußerungen.

Eine konstatierende Äußerung ist eine deskriptive Aussage, mit der eine Feststellung getroffen wird, die wahr oder falsch ist. Eine performative Äußerung dagegen

⁴⁷ Miller: *Literature as Conduct*. S. 11.

stellt nichts fest, sondern ist der faktische Vollzug ebenjener Handlung, die sie sprachlich beschreibt.⁴⁸

Schließlich kommt Austin allerdings zu dem Schluss, dass die Zweiteilung zwischen Konstativa und Performativa nicht funktioniert, als er feststellt,

daß die Bedingungen des Glückens und Mißglückens keineswegs nur für die Performativa, sondern auch für die Konstativa gelten können. Andererseits ist die wahr/falsch-Unterscheidung nicht nur für konstatierende, sondern auch für performative Äußerungen belangvoll.⁴⁹

Austin führt kurz darauf andere Termini ein, die gemeinsam eine Dreigliederung ergeben und die zum Nachteil der Konstativa-Performativa-Dichotomie eingeführt werden: Lokution, Illokution und Perlokution. Die Lokution bezieht sich auf die konkrete Äußerung, „was wir tun, *indem* wir etwas sagen, davon handelt der illokutionäre Akt; was wir beim Hörer bewirken, *dadurch*, daß wir etwas sagen, ist die Aufgabe des perlokutionären Aktes.“⁵⁰ Für das Vorhaben, die Sprechakttheorie auf die Romane Lilian Faschingers anwenden zu wollen, ist die frühere Gliederung in Konstativa und Performativa allerdings nicht völlig außer acht zu lassen. Schon allein deshalb, weil der Terminus *Performanz*, als Wirkungsmechanismus verstanden, im vorliegenden Fall von Bedeutung ist.

Austin selbst hat in seinen Ausführungen literarische Texte kategorisch ausgeschlossen.

Zweitens sind unsere performativen Äußerungen als *Äußerungen* gewissen anderen Übeln ausgesetzt, die *alle* Äußerungen befallen können. Und auch sie schließen wir für unsere Untersuchung in voller Absicht aus, obwohl eine umfassendere Theorie sie einschließen könnte. Ich meine zum Beispiel folgendes: In einer *ganz besonderen*

⁴⁸ Sybille Krämer: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 138.

⁴⁹ Ebda. S. 139.

⁵⁰ Ebda. S. 139-140.

Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.⁵¹

Trotzdem sind zahlreiche Versuche unternommen worden, sein Konzept mit Literatur in Verbindung zu setzen, was zum Teil harsche Kritik nach sich gezogen hat. Es handelt sich also um ein überaus widersprüchliches Vorhaben, das sich aber auch, wie bei Miller, als enorm fruchtbar erwiesen hat.

Wie bereits erwähnt, gibt es eine Vielzahl von Reaktionen nicht nur auf die Sprechakttheorie und ihre Tücken an sich, sondern auch auf ihre Anwendung im Bereich der Literaturwissenschaft.

So hat Richard Ohmann zum Beispiel versucht, über eine Zusammenführung des Konzepts der Sprechakttheorie und literarischer Texte zu einer Definition von Literatur zu gelangen. Dabei spricht er dem literarischen Text seine illokutionäre Kraft ab: „[A] literary work is a discourse abstracted, or detached, from the circumstances and conditions which make illocutionary acts possible; hence it is a discourse without illocutionary force.“⁵² Ohmann steht, obwohl er eine Verbindung von Literatur und Sprechakttheorie zu finden sucht, in Austins Linie, die Literatur als Sprechakte eigentlich kategorisch ablehnt. Allerdings räumt er interessanterweise ein, dass ein Autor durch sein Schreiben etwas tue: „The writer does, of course, perform the illocutionary act of writing a literary work [...]“⁵³ Es scheint also so, als ob er dem Schreiben eines literarischen Werks durchaus Sprechaktcharakter verleihen wolle, den einzelnen Sätzen des Textes aber jene illokutionäre Kraft abspricht, die sie

⁵¹ Austin: Zur Theorie des Sprechakte. S. 43-44.

⁵² Richard Ohmann: Speech acts and the definition of literature. In: Philosophy and Rhetoric 4 (1971), S. 1-19. Hier: S. 13. Im Original kursiv.

⁵³ Ebda.

in der realen Welt hätten.⁵⁴ Sie tun nur so, als seien sie Sprechakte, täuschen ihren Sprechaktcharakter nur vor. Ohmann formuliert dies so: „Specifically, a literary work purportedly imitates (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. [...] Thus one might say that the literary work is mimetic [...]“⁵⁵

Wolfgang Iser teilt die „Auffassung, poetische Sprachverwendung impliziere einen Verlust an illokutionärer Kraft“.⁵⁶ Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Leerstelle, von einer „Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“.⁵⁷ Die Einbeziehung der Rolle des Lesers ist für weitere Überlegungen natürlich interessant. Es wird hier davon ausgegangen, dass dem Leser eine nicht unbedeutende Rolle in der Beziehung zwischen Sprechakten und Literatur zukommt, weil schon die perlokutionäre Kraft, als Wirkung verstanden, sich darauf beziehen kann. Iser sieht im Lesen fiktionaler Texte ebenfalls eine Sprachhandlung:

[D]ie aus der Philosophie der normalen Sprache abgeleitete Sprechakttheorie versucht die Bedingungen zu beschreiben, die das Gelingen der Sprachhandlung gewährleisten. Um solche Bedingungen geht es auch in der Lektüre fiktionaler Texte, die insofern eine Sprachhandlung bewirken, als im Lesen eine Verständigung mit dem Text bzw. über den Text mit dem, was er zu vermitteln bestrebt ist, gelingen sollte, aber auch mißlingen kann.⁵⁸

Wirth weist darauf hin, dass Iser nicht klärt, ob „sich die durch den ‚Akt des Lesens‘ ausgelöste Imaginationstätigkeit einem illokutionären oder einem

⁵⁴ Siehe ebda. S. 14.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 9-60. Hier. S. 26.

⁵⁷ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1984. S. 284.

⁵⁸ Wolfgang Iser: Das Modell der Sprechakte. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 129-139. Hier S. 129.

perlokutionären Effekt verdankt“.⁵⁹ An dieser Stelle wird angenommen, dass illokutionäre und perlokutionäre Kräfte immer ineinandergreifen, dass aber nicht davon ausgegangen werden kann, dass sich das, was ein Text tut mit den Wirkungen deckt. Innerhalb des fiktionalen Diskurses scheint die Frage nach der Deckung von Illokution und Perlokution leichter zu beantworten. Etwa im Fall von *Wiener Passion*: Rosa führt zu Beginn ihrer Schilderungen eine klare Intention an, was ihr Text tun solle. Innerhalb der fiktiven Strukturen lässt sich also leicht feststellen, ob sich die Wirkung auf die Leserin Magnolia und die illokutionären Absichten decken. Sind allerdings keine fiktionalen Rezipienten für die Äußerungen zugegen, muss sich die Analyse auf den realen Leser beziehen. Dies ist ein Anspruch, den die Arbeit nur insofern einbezieht, als dass im Kapitel über die Sprechakte der Autorin auf Reaktionen innerhalb des akademischen Diskurses eingegangen wird. Wie sich die breite Masse der Leserschaft den Werken gegenüber verhält, was sie also mit den Texten *tut*, kann allenfalls einen Forschungsausblick darstellen.

In der Tat ist es der Fall, dass, wie über jedes Forschungsfeld, auch harte Kritik über die Anwendung der Sprechakttheorie auf literarische Texte geübt wurde. Einen Überblick hierzu bietet zum Beispiel, und dies in besonders kritischem Ton dem Thema gegenüber, *The Cambridge history of literary criticism*: „With [...] rare exceptions, however, there is little evidence that speech act theory opens up interpretations that would not be accessible by other means“.⁶⁰ Zum einen seien die Interpretationsvorhaben „quite diverse in aim and scope“⁶¹, was zu Problemen führe. Vor allem aber sei der Hauptgrund des Scheiterns des Vorhabens begründet in der falschen oder nur teilweisen Anwendung der Theorie.⁶² An dieser Stelle kann nun die Frage gestellt werden, ob überhaupt von einer richtigen Anwendung gesprochen werden kann und wie eine solche Allgemeingültigkeit erreicht werden soll. Vielmehr scheint

⁵⁹ Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. S. 29.

⁶⁰ Peter J. Rabinowitz: *Speech act theory and literary studies*. In: Raman Selden (Hg.): *From formalism to poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press 1995. (*The Cambridge history of literary criticism* 8) S. 347-374. Hier: S. 354.

⁶¹ Ebda.

⁶² Ebda. S. 365.

es gerade die Vielseitigkeit der Theorie zu sein, die die Arbeit mit literarischen Werken auf fruchtbaren Boden fallen lässt. Dass Abweichungen und Umstrukturierungen Austins ursprünglicher Theorie vorgenommen worden sind, und dass je nach Forschungsvorhaben die Theorie anders genutzt werden kann, ist nicht als Nachteil zu sehen. Im Gegenteil, es erscheint geradezu legitim, sprachwissenschaftliche Erkenntnisse und Theorien auf andere Gebiete anzuwenden.

Ein Mann, „der hier keinerlei Berührungsängste hat“⁶³, ist Joseph H. Miller. Feierl geht in der eben zitierten Dissertation also ebenfalls von der Brauchbarkeit der Sprechakttheorie aus und verwendet Millers Konzept als Ausgangspunkt für eine sprechakttheoretische Analyse Franz Michael Felders *Sonderlinge*.

Wie schon in der Einleitung beschrieben, folgt die Arbeit, wie auch Feierls Dissertation, Millers drei Schritten der Interpretation. Zuerst betrachtet er das Schreiben des Autors als Tun: „The author’s act of writing is a way of doing that takes the form of putting things in this way or that“.⁶⁴ Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Sprechakte der Erzähler und Figuren und der dritte auf das Tun des Lesers eines literarischen Werks. Wie es in dieser Arbeit der Fall ist, so verknüpft auch Feierl das Tun des Lesers mit der perlokutionären Wirkung eines Romans und bezieht auch den Sprechakt des Autors in diesen Zusammenhang ein.⁶⁵ Obwohl sich die Dissertation in vielen Herangehensweisen wesentlich von der Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit unterscheidet, bildet schon allein die Anwendung von Millers Konzept in einer wissenschaftlichen Analyse eine Überschneidung.

Es ist ja im Verlauf dieses Kapitels schon durchgedrungen, dass sich Millers Konzept der Literaturbetrachtung auch für diese Analyse als brauchbar erweisen soll. Vor allem zwei Aspekte bilden eine Basis für alle weiteren Ausführungen: Zum einen die Idee, literarische Werke in einer performativen Art und Weise zu lesen. Darunter kann auch das Verfassen

⁶³ Birgit Margaretha Feierl: „Das dümmste Geschwätz und das erbärmlichste Lied können Wunderdinge...“. Sprechakte in Franz Michael Felders Roman „Sonderlinge“. Dissertation. Univ. Wien. 2009. S. 82.

⁶⁴ Miller: *Literature as Conduct*. S. 2.

⁶⁵ Feierl: „Das dümmste Geschwätz und das erbärmlichste Lied können Wunderdinge...“. S. 86.

dieser Arbeit als performativer Akt verstanden werden, weil der Leser/die Leserin der Faschinger-Romane in Reaktion darauf etwas tun. Die Romane haben also eine bestimmte Wirkung ausgelöst. Unter performativer Lesart ist aber auch der Akt des Schreibens der Autorin Lilian Faschinger gemeint. Zum anderen ist Performanz auch innerhalb eines literarischen Werkes gegeben, eben in den Beziehungen zwischen den fiktiven Produzenten und Rezipienten der Äußerungen. In diesem Zusammenhang sind die Diskurse der Erzählerinnen als Sprechakte zu untersuchen. Dies folgt in den nächsten Kapiteln der Arbeit. Zu diesem Zusammenspiel innerhalb des fiktiven Diskurses gehören somit nicht nur die Illokutionen der Erzählerinnen, also ihre Äußerungen und die damit verknüpften Absichten, sondern auch perlokutionäre Kräfte. Damit kann die Wirkung der Äußerungen auf die fiktionalen Rezipienten erklärt werden. Es entsteht somit ein performativer Zusammenhang zwischen dem Produzenten, dem Geäußerten und dem Rezipienten innerhalb des betreffenden Romans. Bei der Betrachtung der Illokutionen der Erzählerinnen werden die Intentionen mit der Form des Geäußerten verknüpft und damit kann die These aufgestellt werden, dass autobiographische Diskurse der Erzählerinnen als Sprechakte der Erzählerinnen klassifiziert werden können. Der Begriff der Performanz spielt auch bei diesem Aspekt eine nicht unwichtige Rolle: Als performativ erweisen sich die angesprochenen autobiographischen Diskurse insofern, als dass sie identitätsstiftend auf die Erzählerinnen und ihre Rezipienten (soweit gegeben) wirken.

4. Schreiben als Therapie? – Über die Notwendigkeit des Schreibens von Lilian Faschinger im postmodernen Diskurs

In diesem Kapitel soll nun der Versuch unternommen werden, die Romane als Sprechakte der Autorin Lilian Faschinger zu verstehen. Die theoretischen Anknüpfungspunkte sind mit der Einbeziehung der Sprechakttheorie bereits angesprochen worden. Dabei ist es für die Überlegung grundlegend, das fiktionale Werk an sich als Sprechakt zu begreifen, und zu diesem Zweck wird auch wieder Miller als Bezugspunkt gewählt.

Die Autorin Lilian Faschinger selbst ordnet ihre Romane dem postmodernen Schreiben zu. Beim Unterfangen, ihr Werk als Sprechakt zu begreifen, muss man sich unweigerlich mit der Frage nach der Symptomatik der Postmoderne und insbesondere mit den Merkmalen postmodernen Erzählens auseinandersetzen. Um dies zu erreichen, werden einige Kriterien postmodernen Schreibens erläutert werden. Anhand dieser Merkmale, die, das wird sich herausstellen, niemals Anspruch auf Abgeschlossenheit und Allgemeingültigkeit haben können, werden die vier Romane analysiert. Dadurch wird offengelegt, wo die Notwendigkeiten des Schreibens bei Faschinger liegen könnten. Zu diesem Zweck werden auch einige ihrer eigenen Statements in die Analyse einbezogen.

Weiters sollen in diesem Kapitel Fragen nach der Wirkung von Faschingers Werken, also der Perlokution, aufgeworfen werden. Wie bereits angedeutet, liegt das Hauptaugenmerk dabei auf den Rezipienten des akademischen Fachdiskurses. Themen, Motive, Formen und Charakteristika von Faschingers Schreiben können somit untersucht werden und bilden einen weiteren Baustein des Sprechakts der Autorin.

Wie lassen sich nun die Merkmale postmodernen Erzählens sinnvoll erfassen? Zunächst ist zu bedenken, dass schon allein der Begriff *Postmoderne* an sich wohl mehr Fragen aufwirft als er imstande ist zu beantworten. So hält zum Beispiel das *Metzler Lexikon Literatur* fest, es

handle sich um eine „Bezeichnung für eine kulturgeschichtliche Periode nach der Moderne mit unklarer zeitlicher Eingrenzung und Merkmalsbestimmung“. ⁶⁶ Auch kann nicht klar festgelegt werden, ob es sich bei der Postmoderne um eine Abkehr von den Prinzipien und Merkmalen der Moderne oder um eine „Radikalisierung und Weiterentwicklung“ ⁶⁷ derselben handelt.

Dementsprechend unklar und schwer zu fassen ist der Begriff *Postmoderne* im Zusammenhang mit Literatur. Das *Metzler Lexikon Literatur* weist auch hier zunächst einmal auf Definitionsschwierigkeiten hin und bietet drei mögliche Ansätze an. Zum einen handle es sich um eine Literaturform, die im anglo-amerikanischen Raum in den 1960er Jahren entstanden sei. Besondere Kennzeichen seien vor allem die „Vielfalt der Formen“ ⁶⁸ und „eine ironisch gebrochene Intertextualität“ ⁶⁹ sowie die „Wiederverwendung traditioneller Formen“. ⁷⁰ Ein anderer Ansatz, der die unsichere Bedeutung und Definitionsgrundlage noch verstärkt, steht im Zusammenhang mit Julia Kristeva und Linda Hutcheon. In diesem Fall würden postmoderner Literatur Merkmale zugeordnet,

die eindeutig der modernen Literatur angehören (z.B. eine radikalisierte Destruktion von Wirklichkeitsmodellen, die Rückkehr verdrängter Diskurse, Auflösung des Subjekts, Selbstreferentialität der Literatur, Sprachexperimente und Beteiligung des Lesers am Prozess der Bedeutungsproduktion). ⁷¹

Als dritten möglichen Anknüpfungspunkt bezieht sich das *Metzler Lexikon Literatur* auf die einfachere Zuschreibung des Begriffs *postmoderne Literatur* auf Texte von Peter Handke oder Botho Strauß,

⁶⁶ Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2007. S. 602.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd. S. 603.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

die sich tatsächlich von der Moderne abwenden, indem sie geschlossene Formen der Darstellung für den Versuch sinnstiftenden Erzählens nutzen.⁷²

Natürlich ist diese Darstellung stark vereinfacht und kann nicht alleine als Ausgangspunkt für Überlegungen über die Literatur der Postmoderne und Faschingers eventuelle Einordnung in dieselbe ausreichen. Die Zuschreibungen von Merkmalen und Versuche, Epochen und Stilrichtungen allgemeingültig zu beschreiben, sind ohnehin schwierig. Jedoch scheint es im Falle der Postmoderne ein besonders komplexes Unterfangen zu sein. Umso interessanter und bedeutender ist es, dass die Möglichkeit besteht, auf konkrete Aussagen der Autorin selbst Bezug zu nehmen, um so eine Einordnung in postmoderne Diskurse nicht nur möglich, sondern auch plausibel zu machen. Freilich ist an dieser Stelle festzuhalten, dass kein Werk je allen Merkmalen gerecht und niemals zu hundert Prozent der Postmoderne zugeordnet werden kann. Gerade das ermöglicht aber eine umso spannendere und fruchtbarere Argumentation, macht es doch auch deutlich, welche Bedeutungszuschreibungen beim Leser liegen. Wolfgang Iser schreibt dazu nachvollziehbar:

Denn das Werk ist mehr als der Text, da es erst in der Konkretisation sein Leben gewinnt, und diese wiederum ist nicht gänzlich frei von den Dispositionen, die der Leser in sie einbringt, wenngleich solche Dispositionen nun zu den Bedingungen des Textes aktiviert werden.⁷³

Allerdings ist das Werk auch nicht weniger als der Text, und der Text hat einen Autor. Grundsätzlich kann man mit Iser in der Annahme übereinstimmen, dass der Leser einem Werk Sinn und Bedeutung zukommen lässt. Gleichzeitig soll die Wichtigkeit und die markante Rolle des Autors nicht infrage gestellt werden. Es sind eben die drei Ebenen

⁷² Ebda.

⁷³ Wolfgang Iser: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1994. S. 253-277. Hier: S. 253.

gemeinsam – Autor, sein Text und der Leser – die eine Bedeutungsvielfalt ermöglichen, die gerade für postmoderne Diskurse fruchtbar sein kann.

Nun sollen aber Kennzeichen der postmodernen Literatur gefunden werden, anhand derer die Analyse über Lilian Faschinger als postmoderne Autorin fortgesetzt werden können. Wie schon angemerkt, können die kurzen Angaben zu Beginn des Kapitels allerhöchstens als Beweis dafür dienen, dass eine Definition überaus schwierig ist. An dieser Stelle geht die Auseinandersetzung mit dem Thema Postmoderne einen Schritt weiter. Es werden in die Reihe der Merkmale nicht nur solche inkludiert, die den Stil betreffen, sondern die auch die Form und Gestalt der Werke sowie thematische Gesichtspunkte in Betracht ziehen. Der Band *International Postmodernism* dient als brauchbarer Überblick zum Thema postmodernes Erzählen.

Das postmoderne Schreiben kann man als Phänomen bezeichnen, das seinen Ursprung im anglo-amerikanischen Raum hat. Interessant in diesem Zusammenhang ist deshalb auch Faschingers Bezug zur anglo-amerikanischen Literatur als studierte Anglistin und Übersetzerin. Zum einen ist das *Rewriting* ein zu erwähnendes Kennzeichen postmoderner Literatur. Matei Calinescu beschreibt das Phänomen als

a relatively new and fashionable term for a number of very old techniques of literary composition [...]. [T]hey include imitation, parody, burlesque, transposition, pastiche, adaptation, and even translation. Critical commentary, including description, summary, and selected quotations from a primary text, also falls under this heading.⁷⁴

Die damit verwandte Intertextualität wird oftmals als *das* Anzeichen postmodernen Schreibens erachtet. Das Konzept ist ganz und gar nicht neu im literarischen Diskurs. Im Gegenteil, durch die Jahrhunderte gäbe es unzählige Beispiele zu nennen, die intertextuelle Bezüge aufweisen. Vor allem in der Renaissance und in der barocken Literatur habe

⁷⁴ Matei Calinescu: *Rewriting*. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 243-248. Hier: S. 243.

Intertextualität eine wichtige Rolle gespielt.⁷⁵ Jedoch scheint die postmoderne Intertextualität besondere Merkmale zu haben:

And yet there is something new about postmodernist intertextuality: it differs not only in its high frequency of appearance from literature of previous ages but it also serves new functions, and it is connected with a different concept of literature.⁷⁶

Einer dieser Funktionen könnte die „Relativierung des Vertrauten“⁷⁷ sein. Was ist damit gemeint? Herbert Grabes bezieht sich vor allem auf die Konzepte der Ironie, der Parodie und der Travestie und verknüpft sie mit den Mechanismen postmoderner Kunst und Literatur. Kurz zusammengefasst geht Grabes davon aus, dass die Moderne die Möglichkeiten an neuen und innovativen Formen so ausgeschöpft hat, dass dies in der Postmoderne wieder relativiert werden musste:

Eine der Chancen, dennoch Neues zu kreieren, wurde offensichtlich darin gesehen, das bereits zum Äußersten Ausgereizte zu relativieren. Die Relativierung nahm dabei vielfältige Formen an, von der ironisierenden, parodierenden oder travestierenden ‚Wiederholung‘ des Bekannten über die Kombination bislang getrennter, ja als gegensätzlich gesehener Konventionen bis hin zur Auflösung der Grenzen des Kunstbereichs selbst.⁷⁸

Genau diese Wiederholung alter Konzepte und Formen ist hier Anknüpfungspunkt zur Intertextualität.

Ulrich Broich hingegen verbindet das Konzept der postmodernen Intertextualität mit anderen Merkmalen postmoderner Konzepte. So betrifft die starke Ausweitung der Intertextualität auch den Autor und bewirkt seine Auslöschung. Broich bezieht sich an dieser Stelle unter anderem

⁷⁵ Ulrich Broich: Intertextuality. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 249-255. Hier: S. 249.

⁷⁶ Ebda.

⁷⁷ Herbert Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004. S. 69.

⁷⁸ Ebda. S. 70.

auch auf Barthes und das Konzept „of a writer who does not create original texts but reassembles and recycles materials from earlier texts“⁷⁹. Der Gedanke an den Tod des Autors ist in dieser Arbeit ja bereits abgelehnt worden. Wie ist dies also im postmodernen Diskurs zu vereinen? Es ist davon auszugehen, dass jeder Autor ein gewisses Ziel verfolgt, ja eine gewisse Illokution im Kopf hat und eine bestimmte Perlokution anstrebt. Indem an dieser Stelle also die Sprechakttheorie ins Spiel gebracht wird, kann man von einer Art der Autorschaft ausgehen, die mehr beinhaltet als das schiere Aneinanderreihen von Wiederholungen und schon Gesagtem. Das schon Gesagte oder das, worauf sich das Neue bezieht, ist nämlich jeweils in einem anderen Kontext zu lesen, der sich ohne ein stabiles Konzept des Autors nicht ergeben kann.

Beim Kontext angelangt, lässt sich hier eine Überleitung zu einer weiteren Verknüpfung Broichs finden. Er sieht nämlich nicht nur einen Zusammenhang mit dem Rücktritt des Autors, sondern auch mit der Emanzipation des Lesers:

[The reader is liberated] into reading his own meaning from (or into) the text, into following some of the intertextual echos of the text while ignoring others and at the same time bringing his own associations with additional texts.⁸⁰

Mehrmals ist schon auf die Wichtigkeit des Lesers hingewiesen worden, des fiktionalen wie des realen. Allerdings entsteht die Emanzipation des Lesers nicht nur im Zusammenhang mit den Möglichkeiten verschiedener Lesarten durch das Konzept der Intertextualität. Vielmehr muss angenommen werden, dass der Leser sich aufgrund mehrerer Faktoren in der literaturtheoretischen Diskussion der letzten Jahrzehnte emanzipieren konnte. Hier sei nur kurz zum Beispiel auf die Rezeptionsästhetik allgemein oder auch auf die Ideen Wolfgang Ibers verwiesen.

⁷⁹ Broich: Intertextuality. S. 251.

⁸⁰ Ebda. S. 252.

Wozu nun die Diskussion um Intertextualität und wie steht diese im Zusammenhang mit Lilian Faschinger? Zum einen scheint Intertextualität ja ein wesentliches Merkmal postmodernen Schreibens zu sein, und einen wesentlichen Teil dieser Arbeit macht ja auch der Versuch aus, Faschinger – wie sie das zum Teil auch selbst macht – als postmoderne Autorin einzuordnen. Zum anderen muss nach der Lektüre der vier Romane, die den Untersuchungsgegenstand bilden, ganz klar festgehalten werden, dass sie vielfach, wenn auch in unterschiedlicher Form und Frequenz, intertextuelle Bezüge aufweisen.

Zunächst ist schon im Titel *Die neue Scheherazade* die markante Intertextualität zu erkennen und gibt dem Leser schon erste Hinweise auf die mögliche Geschichte. Der wissende Leser nämlich schließt vom Titel auf einen Bezug zu den Märchen aus 1001 Nacht und der Figur der Scheherazade, die Geschichten erzählen muss, um dem Tod zu entgehen. Dieses Konzept des Erzählens gegen den Tod bezieht sich auf die These, dass alle zu analysierenden Frauenfiguren in den vier Romanen genau deshalb ihre Lebensgeschichte erzählen.

Die Tatsache, dass es sich um eine *neue* Scheherazade handelt, lässt also darauf schließen, dass dies die Geschichte einer Frau ist, die Geschichten erzählen muss, um zu überleben. In diesem Fall allerdings geht es weniger um das Am-Leben-Bleiben, sondern um ein Sich-Positionieren als Frau und Österreicherin mit iranischen Wurzeln, also um das Überleben in der Gesellschaft. Dazu an einer anderen Stelle mehr.

Das Wort *neu* im Titel ist auch verknüpfbar mit dem Konzept der Variation von Altem in der postmodernen Literatur. Dass die Figur eines alten und bekannten Märchens aufgegriffen und variiert wird, sozusagen entfremdet, ist somit ein klares Zeichen für postmodernes Schreiben.

Im Gespräch mit Gisela Roethke, die *Die neue Scheherazade* als „Musterbeispiel für einen postmodernen Roman“⁸¹ bezeichnet, geht Lilian Faschinger selbst auch auf das Phänomen der intertextuellen Bezüge ein. So spricht sie zum Beispiel davon, „unbewusst zu diesem Mythos

⁸¹ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 85.

gegriffen“⁸² zu haben. Gisela Roethke bemerkt, die neue Scheherazade sei auch als postmodern zu bezeichnen, weil

sehr viele Versatzstücke aus ganz verschiedenen kulturellen Bereichen benutzt [werden]. Also sowohl die Hochkultur, als aber dann auch gleichzeitig die Popkultur, Folklore, Märchen, Film, Rockmusik, das kommt alles zusammen.⁸³

Dieses Aufgreifen anderer kultureller Phänomene gehört auch zum Phänomen der Intertextualität und äußert sich im Text auf verschiedene Weise.

Zum einen tritt Intertextualität auf in Form von einfachen Zitaten aus der Popkultur. Besonders markant ist diese Textstelle:

Daß die Rockmusik die einzige Musikart von künstlerischer Qualität ist, steht für mich außer Zweifel. Selbstredend läuft sie auch den übrigen Künstlern den Rang ab. Die Schriftstellerei beispielsweise – die sogenannte Avantgarde eingeschlossen – übt im Vergleich zur Rockmusik eine vernachlässigbare Wirkung auf den Rezipienten aus. Wenn ich hier niederschreibe

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

⁸² Ebda. S. 86.

⁸³ Ebda.

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

There is / no / love / in / this / world / any / more!

ist dies eine Lächerlichkeit. Wenn man gehört hat, wie Pete Shelley von den Buzzcocks es sechzehnmal hinausschreit, hat man damit sein Leben verändert.⁸⁴

Bemerkenswert ist zum einen die Haltung der Erzählerin gegenüber den Künsten. Das Schreiben lehnt sie ab, während die Popmusik erfüllend ist. Zum anderen ist zu erwähnen, dass es sich nicht einfach nur um eine Passage handelt, die intertextuelle Bezüge aufweist, sondern in der der Gegenstand des Bezugs auch kommentiert und bewertet wird. Nur am Rande sei bemerkt, dass der Liedtext, der zitiert wird, aus vierzehn Zeilen besteht, also insofern der Länge eines Sonetts entspricht, einer ausgesprochen formgebundenen und traditionellen Form der Literatur. Man könnte an dieser Stelle die Frage aufwerfen, ob auch solche eher verdeckt wirkenden Bezüge als intertextuell zu bezeichnen sind.

Zitate aus englischsprachigen Songs sind vor allem in jenen Passagen anzutreffen, in denen Hedwig von ihrer Geschichte abschweift und sich eine andere Lebensgeschichte erfindet. Sie imaginiert zum Beispiel auch Treffen mit Popstars und Filmstars und vermischt Reales mit Imaginiertem. So erzählt sie von einem Interview, das sie mit Frank Zappa führte in der Altbauwohnung ihrer Freundin in der Hütteldorferstraße.⁸⁵ Die Erwähnung des Straßennamens steht hier in starkem Kontrast zur Illusion des Interviews und kann als ironische Brechung gelesen werden.

Intertextuelle Bezüge in *Die neue Scheherazade* sind also nicht nur in Bezug auf Werke der Popkultur gegeben, sondern sie legen, fasst man den Begriff etwas weiter und versteht auch Hedwigs imaginäre Abenteuer mit Filmstars als Intertextualität, einen weiteren Aspekt offen: Intertextuelle

⁸⁴ Faschinger: *Die neue Scheherazade*. S. 52.

⁸⁵ Ebda. S. 52-54.

Bezüge dieser Art bieten eine Möglichkeit, sich ein Leben zu denken, sich ein Leben wie Hedwig zu imaginieren:

Das ist ganz typisch für die *Neue Scheherazade*. Die erfindet ihr eigenes Leben in diesen Episoden. Sie erfindet ein Liebesleben, das sie nicht hat. Das stimmt. Das sind Frauen ohne Vergangenheit. Durch diese Art von Erziehung bleibt von der Vergangenheit nichts übrig, auch kaum Erinnerungen, und man muss – ich finde, das ist wirklich so – man muss versuchen, die Wirklichkeit durch die Imagination zu ersetzen, weil sonst nichts da ist als eine Leere. Man kommt aber auf dem Wege über die Imagination, glaube ich, wieder zurück zu der Wirklichkeit, weil durch Imagination das Unbewusste aus der Verdrängung herausgehoben werden kann. Das ist wie die psychoanalytische Methode, nicht? D.h., durch Imagination kann man sich die Wirklichkeit, die gewesen ist, aneignen. Darum geht es, glaube ich, weil da einfach unglaubliche Leerstellen sind in der Erinnerung solcher Frauen, Frauen, die auf diese Art und Weise aufgewachsen sind.⁸⁶

Mit *solchen* Frauen meint Faschinger hier österreichische Frauen:

Und ich merke auch, dass diese andere Ebene, je länger ich über das Totschweigen schreibe, das den Frauen aufgezwungen worden ist, desto mehr freigelegt wird, nämlich die, wo der Nationalsozialismus totgeschwiegen worden ist.⁸⁷

Wir erkennen hier den Zusammenhang zwischen dem Totschweigen und dem Schreiben-Müssen. Hier liegt also eine der dringenden Notwendigkeiten, gerade als Frau sich zu äußern, darüber zu schreiben.

Im Zusammenhang mit der Thematik des Totschweigens kann auch die Problematik stehen, kein Gehör zu finden. Eine Thematik, die ebenfalls oft weitgreifende Konsequenzen gerade für Frauen haben kann. So zum

⁸⁶ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 90.

⁸⁷ Ebda.

Beispiel auch im Falle der Rosa in *Wiener Passion*, deren Aussage bei der Polizei ganz und gar kein Gehör findet. Interessant in *Die neue Scheherazade* ist die sich über eine längere Passage wiederholende Erwähnung einer Christa T. Unübersehbar hier der intertextuelle Bezug zu Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* In diesem Zusammenhang liegt jedoch nicht nur Intertextualität mit dem Roman einer anderen Schriftstellerin vor, auch zu Faschingers eigenem Werk lässt sich ein intertextueller Bezug feststellen. Dazu gleich ausführlicher.

Madgalena Sünderin weist insofern Ähnlichkeiten mit *Die neue Scheherazade* auf als dass auch hier bereits im Titel auf ein anderes Werk verwiesen wird: die Bibel. Lilian Faschinger dazu:

Meine Titel sind immer ironisch. Magdalena Sünderin ist ironisch, weil gezeigt werden soll, dass sie eben keine Sünderin ist, sondern dass sie zu einer gemacht wurde.⁸⁸

Nimmt man eine Definition von Intertextualität an, die auch die Übernahme von literarischen Formen und Gattungen einschließt⁸⁹, so kann die Form des Pikaeromans an sich, der im Falle der *Madgalena Sünderin* in variiertes, erneuertes Form vorliegt, als intertextueller Bezug aufgefasst werden. Von der Tendenz im postmodernen Diskurs, Altes zu übernehmen und es zu variieren, also davon abzuweichen, ist ja schon gesprochen worden. Dies ist auch bei *Magdalena Sünderin* geschehen. Der Roman greift auf die Tradition des *picaresque novel* zurück. Beim Pikaer-Roman handelt es sich, grob zusammengefasst um eine „Subgattung des Romans, mit Zügen des Abenteuerromans und der Gesellschaftssatire.“⁹⁰ Helmut Pfanner diskutiert ausführlich, warum *Magdalena Sünderin* ein „contemporary picaresque novel“⁹¹ ist, welche

⁸⁸ Ebda. S. 89.

⁸⁹ Vgl. Genettes Ausführungen zur Architextualität in: Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

⁹⁰ Burdorf et al. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. S. 587.

⁹¹ Helmut Pfanner: *Magdalena Sünderin. A Contemporary Picaresque Novel* by Lilian Faschinger. In: *Colloquia Germanica* 33/2 (2000), S. 163-175. Hier: S. 163.

Kriterien der Roman erfüllt, welche Prinzipien er zum Teil erweitert und welche Interpretationsmöglichkeiten dies zulässt.

In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass durch die variierte und leicht abgeänderte Pikaro-Form ein Zugang möglich gemacht wurde, der für die hier geführte Argumentation von besonderer Bedeutung ist:

However, in contrast to her older sister, the contemporary picara has also served as an expression of modern feminist thinking, or if she does not exactly represent every aspect of today's feminism, she does reflect the search for a woman's autonomous life in today's social scene.⁹²

Um festzustellen, wo die Abweichungen der Pikaro-Tradition liegen, muss zuerst auf eine Definition des Pikaro-Romans zurückgegriffen werden:

...the low birth and disreputable background of the protagonists; their attempts to gain themselves a living by begging, deception and petty theft; the absence of a romantic love interest and the feeling that love and marriage are a snare; the episodic technique, in which the protagonist creates the chief link between a series of adventures; the everyday contemporary setting; the corruption by a young person by a deceitful world; the questioning of accepted values through a persistently ambiguous attitude.⁹³

Treffend merkt Helmut Pfanner an, dass alle Kriterien dieser Definition in *Magdalena Sünderin* vorkommen, dass jedoch manche ins Gegenteil verkehrt worden sind.⁹⁴ Während der Roman das letzte der genannten Kriterien in der Definition, also die Kritik an den Werten und sozialen Normen der Gesellschaft, vollends erfüllt, widerspricht er in folgendem Punkt ganz wesentlich der alten Pikaro-Tradition: Magdalena fügt sich

⁹² Ebda. S. 163.

⁹³ Christine J. Whitbourne: Introduction. In: Christine J. Whitbourne (Hg.): *Knaves and Swindlers: Essays on the Picaresque Novel in Europe*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1974. S. ix. Zitiert nach Pfanner: *Magdalena Sünderin*. S. 165.

⁹⁴ Pfanner: *Magdalena Sünderin*. S. 165.

nach ihren Abenteuern nicht in die Gesellschaft ein und lehnt nach wie vor gesellschaftliche Einschränkungen und soziale Normen ab.⁹⁵ Faschinger selbst kommentiert die Pikaro-Tradition so: „[T]hese women are always on the move – in order to escape. When they are stuck in one place, there’s always an element of fear”.⁹⁶ Warum sie dieses „Fliehen“ auch auf sich selbst bezieht, wird etwas später noch beleuchtet.

Noch ein weiterer intertextueller Aspekt muss bei *Magdalena Sünderin* erwähnt werden, und wir werden auch erkennen, in welchem größeren Zusammenhang dies gesehen werden kann. Ein Kleeblatt aus der Erde zupfend, spricht Magdalena:

Mein Leben lang habe ich nach vierblättrigen Kleeblättern Ausschau gehalten. Kein einziges Mal habe ich einen Vierklee gefunden. Es ist mir nicht beschieden. Andere spazieren durch Landschaften, und sooft sie den Blick senken, fällt ihnen ein Vierklee ins Auge. Mit einem Sträußchen vierblättrigen Rotklee, Fleischklee, Schafklee oder Bastardklee gehen sie nach Hause. Sie beschenken ihre Bekannten und Verwandten damit, die die Kleeblätter in Bücher legen und weitere, dicke Bücher darauf stapeln. Büchertürme stehen in ihren Wohnungen herum, aufgetürmte Brockhausbände, übereinandergestapelte Atlanten, die Encyclopaedia Britannica, und in jedem untersten Buch, einer Taschenbuchausgabe der *Anatomy of Melancholy* von Burton beispielsweise, den Briefen Maria Theresias an ihre Tochter Marie Antoinette oder einem zerlesenen Exemplar von *Frost*, in jedem untersten Buch ist ein Vierklee, das langsam vertrocknet.⁹⁷

Mehrere interessante Aspekte finden sich in dieser Passage: Zum einen die Zusammenführung der Idee des glückbringenden vierblättrigen Kleeblatts mit dem Medium Buch, zum anderen muss betrachtet werden, um welche Bücher es sich hier genau handelt. Die Erwähnung von *The*

⁹⁵ Ebda. S. 170.

⁹⁶ Ellie Kennedy: Identity through Imagination. An Interview with Lilian Faschinger. In: Women in German Yearbook 18 (2002), S. 18-30. Hier: S. 23.

⁹⁷ Faschinger: *Magdalena Sünderin*. S. 16-17.

Anatomy of Melancholy von Robert Burton kann folgendermaßen gedeutet werden: Die Abhandlung des englischen Schriftstellers, zu Beginn des 17. Jahrhunderts verfasst, beschäftigt sich mit einem Phänomen, das zur damaligen Zeit als Melancholie bezeichnet wurde, das wir jedoch heute Depression nennen. Man könnte somit geneigt sein, Magdalenas Situation als eine Flucht vor der Depression zu sehen, als Versuch, eine Linderung und Heilung durch den Akt des Beichtens herbeizuführen. Umso interessanter ist dieser intertextuelle Bezug, wenn man Faschingers Meinung zur Psychotherapie betrachtet:

I'm rather distrustful of conventional forms of therapy because I see them as a continuation of the priesthood. We used to go to confession, and now we go to see our analyst. Back then, the priest sat in the confessional and listened to what the penitent had to say, today the psychiatrist or psychologist sits there like a priest and his or her most important job is really to listen. For me, that's still a form of determination by others.⁹⁸

Faschinger wählt als Therapie also den Akt des Schreibens.

Die zweite intertextuelle Referenz betrifft den Roman *Frost* von Thomas Bernhard. Faschinger sieht sich selbst thematisch in Relation zu Bernhard:

Thomas Bernhard schreibt immer wieder über diese wirklich perfide Mischung von Nationalsozialismus und katholischer Religion. Das ist Österreich, das ist meine Kindheit auch für mich gewesen. Und das ist wirklich schwer zu schlagen. Eins davon ist schlimm genug; aber die Kombination ist wirklich fatal.⁹⁹

Weiters, hier im Gespräch mit Ellie Kennedy:

So I would name Bachmann as an influence, and then Thomas Bernhard. He's a man, yes, but he's also someone who has tackled these same themes with a

⁹⁸ Kennedy: Identity through Imagination. S. 27.

⁹⁹ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 95.

combination of anger, wit, and penetration. Plus he has a tremendous power of expression, and that impressed me as a young woman. He was the first one to address directly this combination of Catholicism and Nazism.¹⁰⁰

Gerald Fetz sieht *Magdalena Sünderin* ebenfalls in der Tradition Bernhards und geht sogar einen Schritt weiter, wenn er von "artistically sophisticated adaptations of Bernhard's language, style and themes"¹⁰¹ spricht. Von Bernhard abweichend, gehe Faschinger allerdings noch einen Schritt weiter und führe einen feministischen Aspekt in ihre Kritik ein: „This complaint about a kind of repression of women told and retold by hundreds of women, feminists and non-feminist alike, is not an issue in any of Bernhard's works”.¹⁰²

Intertextuelle Bezüge sind in *Lustspiel* ähnlich vielfältig gelagert wie in *Die neue Scheherazade*.

Auffallend in *Lustspiel* sind die zahlreichen Bezüge auf Gestalten der griechischen Mythologie. So zum Beispiel findet der König von Mykene, Agamemnon, Erwähnung:

Da starre ich auf den Spalt zwischen Tür und Fußboden und warte darauf, daß Blut, vermischt mit Wasser, langsam hervorkriecht, jemand ist aus dem Weg geräumt worden. Ist es ein Nebenbuhler, nein, es ist der rechtmäßige Ehemann Agamemnon, im Bad ermordet, in den Schwaden des Wasserdampfes, von seiner Ehefrau Klytämnestra und deren Liebhaber Ägisth, und deine Frau, Gottfried.¹⁰³

Hier ist festzuhalten, dass die mörderische Situation zwischen Agamemnon, Klytämnestra und deren Liebhaber ins Gegenteil verkehrt wurde. Es ist bei Faschinger Agamemnon, in der Mythologie der Mörder

¹⁰⁰ Kennedy: Identity through Imagination. S. 22.

¹⁰¹ Gerald A. Fetz: Post-Bernhardian Austria in Lilian Faschinger's *Magdalena Sünderin*. In: Donald G. Daviau (Hg.): Austria in Literature. Riverside, California: Ariadne Press, S. 179-192. Hier: S. 181.

¹⁰² Ebda. S. 188.

¹⁰³ Faschinger: Lustspiel. S. 24.

des Liebhabers, der getötet wird. Ein Hinweis auf das Bedürfnis der Frau, sich vom Mann, notfalls auch mit Gewalt, zu lösen? Ein markanter Zusammenhang ist in dieser Thematik mit *Magdalena Sünderin* erkennbar.

Wie bereits erwähnt, geht es in Faschingers Romanen unter anderem für die Frau darum, sich nicht nur zu äußern, sondern sich, wie Magdalena dies bei dem Priester auf gewaltsame Weise vollbringt, Gehör zu verschaffen. Und es ist auch schon der intertextuellen Bezug zwischen *Die neue Scheherazade* und Christa Wolf zur Sprache gebracht worden. Allerdings gibt es auch einen Zusammenhang zwischen Christa Wolf und *Lustspiel*. Die Erwähnung Kassandras kann nicht nur auf die Figur der Cassandra in der griechischen Mythologie deuten, sondern auch auf die gleichnamige Erzählung von Christa Wolf. Hier die betreffende Passage aus *Lustspiel*:

Ich weiß, es ist gefährlich, über Gottfried zu schreiben, womöglich bedeutet der Anfang des Schreibens über ihn das Ende der Liebe, vielleicht habe ich es aber auf das Ende der Liebe abgesehen. Wer weiß das schon so genau zu sagen, die beiden hatten sich zum ersten Mal in einem Landgasthaus mit dunklen Holzwänden gesehen, eine zufällige Begegnung wird es sein, sagte die Cassandra mit der Kleiderschürze, er war ihr gegenübergesessen.¹⁰⁴

Kassandra, die dazu verdammt war, Unheil vorauszusehen, der man jedoch weder zuhörte noch Glauben schenkte, symbolisiert hier also wieder die Problematik des Nicht-Gehörtwerdens und Sich-Äußern-Müssens. Auch die Ich-Erzählerin sieht das Unheil mit Gottfried schon voraus, kann es aber nicht abwenden. Die unheilvolle Liebesbeziehung und der überaus schwierige Prozess des Schreibens werden in einen engen thematischen Zusammenhang gebracht.

Überhaupt ist noch ein Wort über den Wert des Prozesses im postmodernen Diskurs zu sagen:

¹⁰⁴ Ebda. S. 49.

Analog zur erhöhten Aufmerksamkeit auf den Prozesscharakter der Sprache in der Theorie – von der phänomenologisch orientierten Rezeptionstheorie über die Handlungstheorie bis zum Dekonstruktivismus mit seiner Betonung des prinzipiell unabgeschlossenen Schreibprozesses („Lesen ist Schreiben...“) – wurde in der Literatur der Postmoderne der Prozesscharakter des literarischen ‚Werks‘ durch verschiedene Strategien bewusst gemacht.¹⁰⁵

Der Prozess des Schreibens ist nicht nur bei Lilian Faschinger als therapeutische Notwendigkeit zu verstehen, sondern auch bei ihren Figuren Rosa, Hedwig und der Ich-Erzählerin in *Lustspiel*. Magdalena zieht das Sprechen dem Schreiben vor, was jedoch der Hervorhebung der Prozesshaftigkeit keinen Abbruch tut, da Sprechen und Schreiben jeweils Akte des Äußerns sind.

Die Ähnlichkeiten in der Ausrichtung der intertextuellen Bezüge in *Die neue Scheherazade* und *Lustspiel* sind bereits angedeutet worden. So ist es zum Beispiel der Fall, dass auch in *Lustspiel* Intertextualität die Funktion der Vermischung von (fiktionaler) Realität und Traum (Tagtraum) erfüllt. Auch hier dient sie dem postmodernen Abschweifungsmechanismus, der die Erzählerin zur Darstellung phantasievoller Abenteuer mit Mitgliedern der Hollywoodprominenz wie der griechischen Mythologie führt.

Weiters sind in *Lustspiel* wie auch in *Die neue Scheherazade* Zitate aus der englischsprachigen Rockmusik zu finden. Faschinger dazu:

[...] ich glaube, die Rockmusik ist deshalb so wichtig, weil das Thema der Freiheit so wichtig ist. Und diese Art von Musik hat auch etwas Rebellisches. Das ist das Thema hier, das so wichtig ist, vor allen Dingen in *Lustspiel*. Das war eine Zeit, in der ich mich viel damit beschäftigt habe, und wo das Einflechten von Zeilen, von Liedzeilen, die

¹⁰⁵ Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. S. 88.

dann assoziativ etwas andeuten, meinem Stil gelegen kam.¹⁰⁶

Eines der ganz wesentlichen Merkmale postmodernen Schreibens, das bis jetzt noch keine Erwähnung gefunden hat, tritt an dieser Stelle nun vehement in den Vordergrund, nämlich die „Mischung oder Kombination höchst unterschiedlicher, traditionellerweise sogar als unvereinbar empfundener Stile und Genres“.¹⁰⁷ Mehr noch als in Faschingers anderen Werken kommt das Phänomen der Genremischung in *Wiener Passion* zum Tragen.

Die Tatsache, dass ein Teil des Romans im Wien der Jahrhundertwende spielt, lässt zunächst einmal darauf schließen, dass es sich um einen historischen Roman handelt. Wenn man sich in Erinnerung ruft, wie reale, historische Persönlichkeiten der damaligen Zeit in den fiktionalen Diskurs eingreifen, kann man, mit Elisabeth Wesseling übereinstimmend, behaupten: „[...] postmodern novelists blatantly negate established historical facts through conspicuous anachronisms, divergences from official chronology and the like.“¹⁰⁸ Stellt man die „Frage nach der spezifisch weiblichen Geschichtserfahrung“¹⁰⁹ in den Vordergrund, könnte man *Wiener Passion* als einen historischen Frauenroman bezeichnen. Da hier jedoch der Bezeichnung „Frauenroman“ Skepsis entgegengebracht wird und von einer ausgedehnteren Diskussion des Begriffes an dieser Stelle absehen wird, ist diese Genrebezeichnung an dieser Stelle zu vernachlässigen.

Eva Kuttnerberg bemerkt die besondere Hervorhebung der Stadt Wien und bezeichnet *Wiener Passion* als „critically reviv[ing] the epic Viennese

¹⁰⁶ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 97.

¹⁰⁷ Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. S. 75.

¹⁰⁸ Elisabeth Wesseling: Historical Fiction. Utopia in History. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, S. 203-211. Hier: S. 203.

¹⁰⁹ Sijetlan Vidulic Lacko: Marlene Steerwitz' *Nachwelt* (1999) und Lilian Faschingers *Wiener Passion* (1999). Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Frauenromans. In: Zagreber Germanistische Beiträge 8/(2004). S. 399-416. Hier: S. 399.

*Stadroman*¹¹⁰. Auf den geschichtlichen Aspekt Bezug nehmend, schreibt sie:

In the novel, set in Vienna in the 1990s and extensively describing the 1890s, fact and fiction, along with past and present, happily coexist, interact with, and comment on each other. This effect is enhanced by narrative strategies of mirroring and recasting aspects of the historical part of the novel in its contemporary setting thereby providing alternate views with a particular focus on gender.¹¹¹

Treffend fasst Kuttenberg hier einige grundlegende Aspekte zusammen. Indem der historische Teil nicht unwesentlich zum Tragen kommt und in der Gegenwart gespiegelt wird, werden zwei Frauengeschichten gegenübergestellt, für die der gesellschaftliche Aspekt eine gewichtige Rolle spielt. Beide Frauen haben gegen so manches Hindernis zu kämpfen. Bei beiden spielen rassistische Motive im multikulturellen Wien hinein. Kuttenberg geht in ihrer Analyse der Genres in *Wiener Passion* sogar so weit, von einem Bildungsroman zu sprechen und meint damit insbesondere Rosas Schilderungen ihrer Kindheit und schwierigen Jugend.¹¹² Auf jeden Fall spricht auch sie ganz klar von „postmodern text and texture“¹¹³ und stellt den Aspekt der Stadt in der Vordergrund. Sie bezieht sich auf Michel de Certeau und stellt dann fest:

Faschinger focuses on three urban signifying practices: street signs, and proper names as literary-cultural material; public space and residential buildings as sites of confrontation, discrimination, and violence against women and minorities, but also as places for respectful conversation and intimacy; and the home as a shrine commemorating diverse absences.¹¹⁴

¹¹⁰ Eva Kuttenberg: A Postmodern Viennese Narrative: Lilian Faschinger's *Wiener Passion*. In: Monatshefte 101/1 (2009), S. 73-87. Hier: S. 74.

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Ebda. S. 75.

¹¹³ Ebda. S. 77.

¹¹⁴ Ebda. S. 80

In *Wiener Passion* tritt das zutage, was Herbert Grabes als die „verfremdete Wiederkehr des realistischen Erzählens“¹¹⁵ bezeichnet: eine realistische Darstellung des alten Wien, mitsamt seinen Institutionen, Straßennamen und Plätzen. Jedoch „ist es der betont unvollkommene Zugriff auf das Geschehene, was dem Erzählen des Vergangenen einen höchst unsicheren Status verleiht“.¹¹⁶ In diesem Fall geschieht dies durch den ironischen Ton in diesem „ironic dialogue“¹¹⁷ zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Imaginieren und Abschweifen, Ironie, Intertextualität und im Fall der *Wiener Passion* auch Genremischung sind die Hauptmerkmale postmodernen Schreibens in den vier Romanen, die untersucht worden sind. Und dies wurde auch durch Faschingers eigene Aussagen belegt. Warum wählt Faschinger diese Art des Schreibens? Worin sieht sie die Notwendigkeit? Ein enorm wichtiger Faktor ist das Schreiben als therapeutischer Akt: „Eigentlich ist ja diese Erzählsituation die Situation einer Selbsttherapie. Also, es ist schon ein therapeutischer Vorgang.“¹¹⁸ Weiters: „Da hab´ ich mit dem Prinzip der Assoziation gearbeitet wie in einer Therapie.“¹¹⁹ Leitmotivisch in Faschingers Aussagen ist auch das Element der Befreiung durch das Schreiben: „[...] I have tried to escape through writing [...]“.¹²⁰ Oder: „In writing one creates a free, unfettered existence.“¹²¹ Einen Hauptgrund für die Notwendigkeit des Befreiens, also des Fliehens, liegt zum einen im Dasein als Frau, zum anderen an der zwiespältigen österreichischen Vergangenheit und dem Umfeld, in dem Faschinger aufwuchs, „wo von Frauen gleichfalls nicht erwartet wurde, dass sie sich äußern“.¹²²

Am Ende dieses Kapitels kann nun wieder die Brücke zur Sprechakttheorie geschlagen werden, indem gezeigt wurde, wie Lilian Faschinger das Schreiben literarischer Texte sozusagen in einen

¹¹⁵ Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. S. 110.

¹¹⁶ Ebda.

¹¹⁷ Kuttentberg: A Postmodern Viennese Narrative. S. 78.

¹¹⁸ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 88.

¹¹⁹ Ebda. S. 87.

¹²⁰ Kennedy: Identity through Imagination. S. 23.

¹²¹ Ebda.

¹²² Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 86.

therapeutischen Sprechakt ausweitet. Dies gelingt ihr nicht zuletzt mit Mechanismen, die dem postmodernen Schreiben zuzuordnen sind.

5. Über die Notwendigkeit des Erzählens, Schreibens und Sprechens der Erzählerinnen

Die Sprechakte der Erzählerinnen wirken, ähnlich wie Faschingers, als eine Art der Therapie. Durch das Schreiben über sich selbst soll es den Frauen gelingen, sich selbst eine Identität zu konstruieren, die davor gespalten worden ist. Wie ist das möglich? Zum einen geschieht dies durch eine autobiographische Herangehensweise, zum anderen ist das Schreiben bzw. Erzählen über sich und das eigene Leben als Überlebensstrategie zu verstehen. Während Rosa dem Tod physisch ins Auge blicken muss, handelt es sich bei den übrigen Erzählerinnen um den gesellschaftlichen Tod, auch um den Tod als Frau.

Ist vom Erzählen über sich die Rede, so muss ein Blick geworfen werden auf das Thema Autobiographie.

Das *Metzler Lexikon Literatur* leistet mit dem Eintrag über den autobiographischen Roman folgende Hilfestellung. Es handle sich um die „ästhetisch-fiktionale Übertragung der Lebensgeschichte des Autors bzw. einzelner Erlebnisse daraus in einen Roman“.¹²³ Die Annahme, dass der Autor mit dem Protagonisten übereinstimmen muss, wird in der vorliegenden Argumentation verneint. Ausgegangen wird nämlich von erfundenen Autobiographien, also solchen, die die Lebensgeschichte einer Person beinhalten, die aber nicht der realen Person des Autors entspricht.

Welche Arten der autobiographischen Bezüge zwischen Lilian Faschinger und ihren Romanen zu sehen sind, ist bereits aus dem vierten Kapitel hervorgegangen. Dass es sich jedoch keinesfalls um „echte“ idealtypische Autobiographien handeln kann, ist ebenfalls deutlich gemacht worden.

Zur Theorie sowie Analyse der Autobiographie und den ihr verwandten oder ähnlichen Gattungen gibt es zu viele Publikationen, als dass es sinnvoll wäre, in dieser Arbeit einen Versuch zu wagen, sich mehr als

¹²³ Burdorf et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. S. 59.

einen groben Überblick zu verschaffen. Es kann an dieser Stelle nur gefiltert werden, was für die Analyse der Autobiographien der Erzählerinnen von Bedeutung scheint.

Ein neuerer Beitrag rund um das vieldiskutierte Thema Biographie ist der Band *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*¹²⁴. Zwar unterscheidet sich die Biographie von der Autobiographie in dem nicht unwesentlichen Punkt der Person des Autors, aber darin enthalten ist ein für unsere Überlegungen interessanter Artikel über „Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘ Genres“.¹²⁵ Der Begriff *Life-Writing* bezieht sich recht allgemein auf die „Beschreibung der eigenen Lebensgeschichte“¹²⁶ und trifft somit auf die Autobiographien der Erzählerinnen zu. Die Verwendung des Plurals des Begriffs *Genre* deutet schon auf die vielfältige Umsetzung des Themenkomplexes Biographie/Autobiographie/Life-Writing hin. Die Autobiographie kann „als das – trotz aller Relativierung ihrer vermeintlich klaren Grenzen gegenüber anderen Textsorten – [...] zentral angesehene ‚Life-Writing‘-Genre [gedeutet werden]“.¹²⁷ Und die Absteckung der Grenzen, nicht nur gegenüber der Biographie, ist nach wie vor nahezu unmöglich. Unter anderem spielt das Verhältnis von Realität und Fiktion sowie der Status des Autors eine gewichtige Rolle.¹²⁸ Beide Problembereiche haben sich für die vorliegende Analyse jedoch schon indirekt aufgelöst. Zum einen durch den Ausgangspunkt, dass es sich um erfundene Autobiographien handelt. Zum anderen durch die Negation eines möglichen Wahrheitsgehalts der Geschichten. Es spielt keine Rolle, ob die Frauen die Wahrheit sprechen bzw. schreiben oder nicht. Dass sie erzählen, also die Entscheidung, dies zu tun und der damit verbundene Kurationsprozess sind die wichtigeren Faktoren für die Analyse. So stören auch jene Episoden nicht, die offensichtlich Ereignisse beschreiben, die nur erfunden sein können. Sie können als Teil des fiktionalen Diskurses

¹²⁴ Bernhard Fetz (Hg.): *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin: de Gruyter, 2009.

¹²⁵ Manfred Mittermayer: *Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘ Genres*. In: Bernhard Fetz (Hg.): *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 69-101.

¹²⁶ Ebda. S. 69.

¹²⁷ Ebda. S. 73.

¹²⁸ Ebda. S. 72.

anerkannt werden. Zusätzlich ergeben sich aus ihnen wertvolle Quellen für die Frage nach der Identität der Figur und für den autobiographischen Sprechakt.

Die Sprechakte der Figuren sind also jedenfalls als ernst zu nehmende Sprechakte zu erachten. Genette hat dies so formuliert: „[D]ie von den Personen eines Romans ausgetauschten Worte sind innerhalb des fiktionalen Romanuniversums eindeutig ernsthafte Sprechakte.“¹²⁹ So wie Genette die gesprochenen Aussagen der Figuren meint, so sind nicht nur die Dialoge der Figuren untereinander von Bedeutung. Unter dem Begriff der Sprechakte kann der Akt des Erzählens an sich subsumiert und die

Sprechakte der Personen der dramatischen oder narrativen Fiktion [als] authentisch, mitsamt ihrem lokutionären Charakter, ihrem ‚Ort‘, ihrer illokutionären Kraft und ihrer möglichen, gewollten oder ungewollten perlokutionären Wirkung¹³⁰

gedeutet werden. Die Problematik, dass Genette „die Homodiegese aus seiner Untersuchung der Fiktionsakte mit dem Argument [ausgrenzt], daß es in homodiegetischen Erzählungen – im Gegensatz zu heterodiegetischen – keinen Autotext und nur Erzähltext gebe“¹³¹, ist aus folgendem Grund nicht von Bedeutung: Es geht hier nur darum, die Aussagen der Frauenfiguren, in welcher Form auch immer sie getätigt werden, allgemein als Sprechakte, also als handelndes Erzählen, verstehen zu können. Ob es sich um Erzählungen in homodiegetischer oder heterodiegetischer Form handelt, spielt an dieser Stelle keine Rolle. Es ist in dieser Arbeit schon zuvor gelungen den Akt des Erzählens mit dem Akt des Handelns in einen Zusammenhang zu bringen. Mit anderen Worten:

¹²⁹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992. S. 43.

¹³⁰ Ebd. S. 43-44.

¹³¹ Manfred Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber und Rüdiger Zymner, Bd. 2). S. 208.

Erzählen, laut Grammatik, ist ein Tätigkeitswort. Es benennt eine bestimmte Tätigkeit, ein wiksames Tun. [...] Wer auch immer wo auch immer erzählt, ob heute oder vor vielen Jahrhunderten, verrichtet etwas: Wort für Wort, Satz um Satz, Episode nach Episode. Und indem er oder sie erzählend etwas verrichtet, will er oder sie zugleich etwas ausrichten.¹³²

Volker Klotz bettet diese Tätigkeit innerhalb des Begriffs des epischen Trios und bezeichnet somit jene Trias, die schon an einer anderen Stelle als Autor-Text-Leser bzw. Produzent-Text-Rezipient Konstellation eingeführt worden ist, so: „Erstens jemand, der erzählt; zweitens, jemand, dem erzählt wird; drittens etwas, das zu erzählen ist.“¹³³ Genau dieses Trio ist es auch, das den Mittelpunkt und Ausgangspunkt der Fragestellungen bildet.

Ähnlich dieser Argumentationslinie ist auch Klotz an den Funktionen, am Wozu, interessiert und benennt als eine mögliche Funktion des Erzählens das „Erzählen als Ent-töten“.¹³⁴ Umso interessanter ist Klotz' Zugang, ruft man sich in Erinnerung, dass in einem der vorangehenden Kapitel die These aufgestellt worden ist, dass alle Frauenfiguren, die es zu untersuchen gilt, um des Überlebens willen erzählen. Als „zweckhaftes Erzählen“¹³⁵ bezeichnet Klotz zum Beispiel das, was in *Tausendundeine Nacht* geschieht.

Was aber bedeutet es, wenn Klotz von zyklischem und instrumentalem Erzählen spricht? Und trifft dies auch auf die Schilderungen von Magdalena zu?

Zyklisches Erzählen verschränkt mehrere selbstständige Einzelgeschichten in einem umfassenden Erzählzusammenhang. Dabei stellt es einen

¹³² Volker Klotz: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: Beck, 2006. S. 17.

¹³³ Ebda. S. 18.

¹³⁴ Siehe ebda. S. 193-260.

¹³⁵ Ebda. S. 194.

geschlossenen Kreis [...] dieser einzelnen Geschichten
her.¹³⁶

Dieses Phänomen ist bei *Magdalena Sünderin* zwar nicht zu beobachten, jedoch erkennt man den Effekt, dass „das lebendige Widerspiel zwischen leibhaftigen Erzählern und Zuhörern“¹³⁷ wahrzunehmen ist. Instrumentales Erzählen bedeutet laut Volker Klotz, dass „die jeweilige Erzählrunde [...] in einer schwerwiegenden Zwangslage steckt, die mittels Erzählens bewältigt werden soll“.¹³⁸ Geht man nun davon aus, dass Erzählen zu dem Zweck geschieht, sich aus einer schwierigen Lage zu befreien, so trifft dies auf Magdalena zu. Auch für die anderen Frauenfiguren gilt dieser Erzählzweck.

Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass diese Annahmen nur allgemein auf Faschingers Romane angewendet werden können. Zwar sind im Falle der *Magdalena Sünderin* Erzählerin und Zuhörer aktiv, zeitgleich und in der selben räumlichen Ebene, jedoch macht Klotz in seinen Ausführungen deutlich, dass die eben beschriebene Art des Erzählens zu unterscheiden ist von dem, „was im Epos stattfindet, wenn das tätige Erzählen zeitweilig übergeht vom Rhapsoden der *Odyssee* auf seinen Haupthelden Odysseus, der nun selber die eigenen Erlebnisse schildert“.¹³⁹ Klotz schließt also zum Beispiel jenes Phänomen aus, das in *Wiener Passion* sichtbar wird. Und gerade auf Romane, in denen kein unmittelbarer Rezipient oder Zuhörer vorhanden ist, lässt sich die Idee des zyklischen und instrumentalen Erzählens nicht anwenden. Auf jeden Fall kann aber von allen vier Romanen behauptet werden, dass es sich um jene Art des Erzählens handelt, die eine für die Erzählerin widrige Lage zu beheben sucht. Wie diese Lebenslagen im Detail zu analysieren sind, wird einen Teil des nächsten Kapitels ausmachen.

Die Märchen von *Tausendundeine Nacht*, die Klotz ja unter mehreren anderen Beispielen, darunter zum Beispiel der *Decamerone* von

¹³⁶ Ebda. S. 196.

¹³⁷ Ebda.

¹³⁸ Ebda.

¹³⁹ Ebda. S. 198.

Boccaccio, für zyklisches und instrumentales Erzählen anführt, gehören dem Modell des Märchenzyklus an. Darüber hinaus spricht Klotz allerdings auch von einer

rettende[n] Narratorik in Romanen [...], die, abweichend von der Hauptroute ihrer eigenen Gattung, sich eben dem nähern, was in *Tausendundeine Nacht* und im *Decamerone* abläuft. In solchen Fällen steht eine lebensgefährdete Hauptperson im Mittelpunkt, die, wenn überhaupt, einzig durch Erzählen zu retten ist.¹⁴⁰

Der nicht unwesentliche Zusammenhang mit Magdalena Sünderin wird sichtbar, denn es handelt sich um das „Sich-Herauserzählen der lädierten Hauptperson“¹⁴¹, die „einem anteilnehmenden Zuhörer ihre Lebensgeschichte unterbreite[t].“¹⁴²

Die Funktion des Erzählens steht also in unmittelbarer Relation zu der Intention der Erzählerinnen und damit auch zu der illokutionären Kraft des Erzählten. Wie sehen die Illokutionen und Perlokutionen in den einzelnen Romanen nun aus?

Ohne Umschweife schildert Rosa in *Wiener Passion*, warum sie ihre Geschichte niederschreiben will:

Wenn ich heute damit beginne [...], so liegt dies nur zum Teil an der unbeschreiblichen Monotonie des Gefängnisalltags, an der unendlichen Ereignislosigkeit dieser Monate. Es gibt noch einen anderen Grund, einen, der weder mit dieser ungeheuren Langeweile noch mit dem Bedürfnis nach Rechtfertigung oder Gewissenserleichterung zu tun hat: Diese Niederschrift soll denen, die durch Zufall darauf stoßen, anhand des verhängnisvollen Fortganges meiner Existenz klar vor Augen führen, daß eine Lebensgestaltung der den Menschen von Religion und Jurisprudenz vorgeschriebenen Richtlinien für Individuen meines

¹⁴⁰ Ebda. S. 244.

¹⁴¹ Ebda. S. 245.

¹⁴² Ebda.

Zuschnitts nichts anderes als die Katastrophe, den Untergang zur Folge haben muß.¹⁴³

Diese Passage beinhaltet also nicht nur den Grund des Schreibens, sondern nennt auch jene Gründe, die man zwar vermuten könnte, die die Erzählerin jedoch kategorisch ablehnt. Zum einen zielt die Niederschrift also auf einen allfälligen Rezipienten ab, den Rosa natürlich nicht kennt. Zum anderen ist es insofern ein Schreiben für sich, als dass Rosa sich allein in ihrer Zelle aufhält und sich einer derartigen Eintönigkeit ausgesetzt sieht, dass das Schreiben und Erzählen über sich Erleichterung verspricht. Es handelt sich um ein Schreiben gegen den geistigen Tod, obwohl es doch, wenn auch nur subjektiv, den Weg zum Tod verkürzt: „Ich habe keine Angst vor dem Tod, ja, ich sehne ihn herbei.“¹⁴⁴ Rosa bleibt ja ohnehin schon durch ihre Geschichte lebendig, die sie verschriftlicht nahezu für die Ewigkeit erhalten hat. Durch das Lesen des Dokuments durch ihre Urenkelin erwacht sozusagen Rosas Schicksal, gespiegelt an der literarischen Gegenwart, zu neuem Leben.

Wie sieht nun die perlokutionäre Kraft der Niederschrift aus? Was bewirkt das Lesen von Rosas Geschichte auf Magnolia? Zum einen ist jene Empfindung zu nennen, die durch das Lesen der tragischen Lebensgeschichte Rosas bei Magnolia auftritt: „Rosa Havelka, geborene Tichy, war meine Urgroßmutter, eine Verwandte, derer ich mich im Gegensatz zu meiner Mutter und zu Tante Pia nicht schämte, sondern mit der ich Mitleid empfand.“¹⁴⁵ Ob sie dieses intensive Gefühl auch verspürt hätte, wäre sie nicht hinter ihr Verwandtschaftsverhältnis mit Rosa gekommen, kann schwerlich herausgelesen werden. Sicher ist jedoch, dass sie das Leben der Rosa Havelka schon interessierte, als sie noch nicht ahnen konnte, um wen es sich handelt. Aus diesem Grund hat es sie auch immer wieder zu ihrer Lektüre gezogen, die eine gewichtige Rolle für ihre Zeit in Wien spielt. Zu Beginn ihres Aufenthalts fühlt sich Magnolia im „kalten, alles andere als gastfreundlichen, ja offensichtlich höchst

¹⁴³ Faschinger: Wiener Passion. S. 89-90.

¹⁴⁴ Ebda. S. 90.

¹⁴⁵ Ebda. S. 551.

fremdenfeindlichen Wien“¹⁴⁶ nicht recht wohl. Obwohl sie Gefallen findet an der „großzügigen architektonischen Anlage der Stadt [und] den prächtigen palaisartigen Gebäuden“¹⁴⁷, ist sie Fremdenfeindlichkeit und Rassismus ausgesetzt. Auch ihre Tante Pia ist wohl einer der Beweggründe, warum sie immer wieder von John überredet werden muss, in Wien zu bleiben, um bei Josef weiter Unterricht zu nehmen. Dass John sie am Ende bestärken will, wieder zurück zu ihm zu kommen und Magnolia das diesmal entschieden ablehnt, ist ein überaus ironisches Element. Wie ist Magnolias Entschluss zu bleiben zu deuten? Zwei Faktoren, die miteinander verflochten sind, spielen eine Rolle. Zum einen die Lektüre von Rosas Geschichte, durch die sie nach und nach auch ihr eigenes Leben überdenkt:

[...] dachte ich an die halbwüchsige Rosa Havelka und an die Kühnheit, die dieses Mädchen bewiesen hatte, indem sie nachts aus dem Kloster in eine völlig ungewisse Zukunft aufgebrochen war, an die Furchtlosigkeit, mit der sie sich einem wildfremden Mann anvertraut hatte, und verglich diese Eigenschaften mit dem Kleinmut, mit welchem ich in einer mich wenig befriedigenden Beziehung zu einem verheirateten Mann mit drei schulpflichtigen Kindern verharrte [...].¹⁴⁸

Nach und nach kann sich Magnolia mit Rosa identifizieren und beginnt auch die Beziehung zur Stadt zu überdenken. Auf ihren Wegen durch die Straßen Wiens spielen Gedanken an Rosas Schicksal immer wieder eine Rolle. Im zunehmenden Sog der Lektüre erkennt sie ihre doch vorhandene Bindung an Wien, „eine Bindung, bei der es sich offenbar um eine genetisch bedingte Ähnlichkeit handle, vielleicht auch um eine unbewusste Verwurzelung, welche im Laufe meines Aufenthalts ins Bewusstsein gehoben worden sein müsse“.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Ebda. S. 122

¹⁴⁷ Ebda. S. 32

¹⁴⁸ Ebda. S. 196.

¹⁴⁹ Ebda. S. 393.

Den anderen wichtigen Faktor stellt die Beziehung zu Josef dar, mit dem sie zu Beginn wenig anfangen kann, zu dem sie jedoch, analog zur vertieften Bindung zu Wien, Zuneigung aufbaut. Die Faktoren Liebe, Lektüre und Stadt sind verwoben und immer in Relation zueinander zu betrachten. Damit ist die perlokutionäre Kraft von Rosas Niederschrift erläutert worden.

In *Magdalena Sünderin* gibt Magdalena schon zu Beginn ihres Beichtdiskurses zu

Ich brauche ein Publikum, Hochwürden, ein Bedürfnis, das Sie als Priester zweifellos verstehen werden. Das Publikum ist der Augenzeuge, ohne ein Publikum ist jede Handlung von vornherein nichtig, das wahrnehmende Publikum ist der Beweis der handelnden Existenz.¹⁵⁰

Sie lässt somit keinen Zweifel daran, dass sie das Erzählen ihrer Lebensgeschichte nicht nur als Beichte, sondern als Handlung sieht. Sprechen und Handeln spielen für Magdalena nur im Zusammenspiel eine Rolle. Ebenso steht für die Erzählerin von Beginn an fest, was genau sie erzählen will und wird. Es geht nicht um einen spontanen Erguss, sondern es ist ein überaus durchdachtes, vorsätzliches Unterfangen, das Magdalena mit der Geiselnahme beginnt. So beinhaltet ihre Intention auch, was ihre Worte auslösen sollen:

Sie sind hilflos, Hochwürden. Meine Wörter und Sätze werden auf Ihr Trommelfell prasseln wie von boshafte Kindern auf Windschutzscheiben geworfene Äpfel [...]. Die Nervenimpulse werden über den Hörnerv zu Ihrer Großhirnrinde jagen, die endgültig dafür sorgen wird, daß Sie mich hören. Rot, grün, blau und gelb werden die Lämpchen in Ihrem Gehirn aufleuchten wie eine Lichtorgel, rhythmisch verbunden mit der Musik meiner Rede, und Sie werden mich endlich hören.¹⁵¹

¹⁵⁰ Faschinger: *Magdalena Sünderin*. S. 14.

¹⁵¹ Ebda. S. 11-12.

Wieder betont Magdalena an dieser Stelle die Wichtigkeit ihrer Zuhörerschaft. Und nicht ohne Zweck hat sie einen Priester auserkoren, ihrer Geschichte lauschen zu müssen. Er muss, schon seiner Berufung wegen, schweigsam bleiben. Magdalena will ihn nicht nur „mundtot“¹⁵² machen, sondern findet auch Gefallen an seiner „Unbeweglichkeit“¹⁵³. Über die Formalitäten ihrer Rede hat Magdalena also offensichtlich schon vor der Geiselnahme grundlegende Prinzipien festgelegt. Sie verbittet sich unterbrochen zu werden und gibt ihrem Zuhörer auch zu verstehen, dass sie gefährlich sein könnte, sollte man ihre Rede unterbrechen. Letztlich jedoch geht es ihr wohl um Absolution für ihre Sünden. Einen einzigen Satz will sie nur von dem Priester zu hören bekommen: „Ego te absolvo.“¹⁵⁴

Das Erzählen über ihre Lebensgeschichte und die Morde sind also sozusagen als Voraussetzung zu sehen für die Beichte, die wiederum die Absolution herbeiführen soll. Die Möglichkeit zu sprechen bedeutet für Magdalena ein Stück Freiheit, deren sie sich von Kindheit an beraubt gefühlt hat. So gesehen ist es auch verständlich, warum Magdalena das Sprechen unbedingt an einen Rezipienten knüpft. Nur so machen ihre Worte auch Sinn. Es reicht nicht, ihre Geschichte nur aufzuschreiben. Der unmittelbare Zuhörer verleiht ihr erst die Macht. Nicht zuletzt dadurch, dass sie ihm selbst das Sprechen verweigert.

Wie wirkt sich das Erzählen, das Beichten auf Magdalena aus? Wie steht sie am Ende ihrer Beichtdiskurses da? Ihr Ziel war es, im Akt des Beichtens gleichzeitig Macht auszuüben auf einen Mann. Jene Macht konnte sie im Moment der Geiselnahme schon erreichen und während ihrer Rede noch ausbauen. Wenn wir über das Thema Macht reden, die Magdalena als Frau auf einen Mann ausüben kann, so bezieht sich dies auf die perlokutionären Effekte. Der Priester wird in seiner Rolle als Geistlicher mehrfach auf die Probe gestellt. Er sieht sich permanent in Gefahr, Magdalenas weiblichen Reizen zu unterliegen. Magdalena scheint sich daran nicht zu stören. Im Gegenteil, sie fordert ihn geradezu heraus,

¹⁵² Ebda. S. 12

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ Ebda. S. 22.

sie als Frau wahrzunehmen: „Nein, senken Sie nicht den Blick. Schauen Sie. Schauen Sie nur. Erfassen Sie alles, dessen Ihr Blick habhaft werden kann, lassen Sie ihn ruhig und aufmerksam über mich schweifen, erlauben Sie Ihren an Entbehrung gewöhnten Augen zu weiden.“¹⁵⁵ Es ist schon von Beginn an eine gewisse Anziehungskraft und Spannung zwischen Magdalena und dem Priester merkbar. Als das Ende der Geiselnahme näher rückt, wird der Pfarrer konkreter. Er findet Magdalena „unwiderstehlich“.¹⁵⁶ Die Aussicht auf eine gemeinsame Nacht „katapultierte [ihn] in einen Himmel der Vorfreude“.¹⁵⁷ Ironischerweise sieht er, der ja gewaltsam von ihr als Geisel gehalten wird, nur Positives, nicht nur ihr Aussehen und ihre Anziehungskraft betreffend, sondern auch den Charakter: „[...] und fand es erstaunlich, daß sie soviel Geduld und Anteilnahme für fremde Menschen aufbrachte, ein Ohr hatte für die Mitteilungen all der Irrungen und Wirrungen und Nöte [...]“.¹⁵⁸ Er ist kurz auch dazu bereit, sein Priesteramt aufzugeben, um ein Leben mit Magdalena zu führen, um in ein „Paradiesgärtlein hineingeführt“¹⁵⁹ zu werden. Dazu kommt es jedoch nicht, die Geiselnahme wird durch das Eintreffen der Polizei beendet und Magdalena flieht. Was passiert wäre, wenn Magdalena ihm die Wahl überlassen hätte, ob der Priester dann wirklich mit ihr geflohen wäre, lässt sich schwer beantworten. Klar ist aber, dass er sich am Ende soweit mit dem Priesteramt identifiziert, als dass er beschließt, sich an sein Schweigeglübde zu halten und Magdalena nicht zu verraten. Lilian Faschinger selbst hat auch Stellung genommen zu der Tatsache, dass hier einem Mann geschieht, was die Frau so lange erleiden musste, das Schweigen:

Und was vielleicht auch neu ist, das ist die Männerfigur. Obwohl ihr genau das passiert, was früher mit der Frau passiert ist. Die Männerfigur wird geknebelt, und Magdalena wird vom Opfer zur Täterin. In *Lustspiel* und in der *Neuen Scheherazade* wurde ihr immer gesagt: Sei

¹⁵⁵ Ebda. S. 20.

¹⁵⁶ Ebda. S. 338.

¹⁵⁷ Ebda. S. 344.

¹⁵⁸ Ebda. S. 345.

¹⁵⁹ Ebda. S. 347.

still, halt'n Mund. Und jetzt sagt sie das zu der Männerfigur, d.h. der Spieß wird umgedreht.¹⁶⁰

Wie sich gezeigt hat, geht es in Magdalenas Sprechakt in erster Linie um den Akt des Beichtens, mit dem sie jene Macht ausüben kann, die sie auch durch die Morde schon auf andere Männer gehabt hat. Sie empfindet sich durch das Dasein als Frau in einer derart benachteiligten Position, dass sie ihre Identität nur aufbauen und sich nur positionieren kann, indem sie durch das Morden wie auch durch das Beichten ihre Macht über Männer unter Beweis stellt. Funktionell stehen die Morde und das Sprechen und Erzählen daher auf derselben Ebene des Handelns.¹⁶¹

Es bleiben nun noch die beiden Romane zu analysieren, in denen kein unmittelbarer fiktionaler Rezipient des Erzählten gegeben ist. Der Prozess des Schreibens und generell des Erzählens ist dafür für die Erzählerinnen von immenser Bedeutung und wird immer wieder reflektiert oder auch in Frage gestellt.

In *Die neue Scheherazade* sind illokutionäre und perlokutionäre Kräfte und Effekte zu untersuchen. Allerdings verhält es sich in diesem Fall so, dass perlokutionäre Wirkungen nur bei der Erzählerin selbst wirksam werden können, weil kein unmittelbarer fiktionaler Rezipient im narrativen Diskurs zugegen ist. In *Die neue Scheherazade* erleben wir ein sehr reflektierendes Verhalten der Erzählerin sowohl über den Akt des Erzählens (also der Ich-Erzählung) als auch über das, was sie als *schreiben/reden* bezeichnet. Eine Tätigkeit, die sie prinzipiell auf ihrem Sofa ausführt und auch immer wieder selbst beleuchtet und kommentiert. Sie erläutert nicht nur die Bedeutung des Sprechens und Schreibens für sie persönlich, auch über die Tätigkeit selbst erfahren wir Einzelheiten. So schildert sie: „Ich stehe von meinem Sofa auf. Das Reden/Schreiben über

¹⁶⁰ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 93.

¹⁶¹ Vgl. Geoffrey C. Howes' Ausführungen über Magdalenas Morde als *therapeutic murder*. Howes verbindet das Element des Mordens mit Magdalenas Schilderungen über ihre eigene Verrücktheit, gegen die sie sich sozusagen entschied zugunsten eines nomadenhaften Lebens als Mörderin. Wir übergehen diesen Aspekt der mentalen Gesundheit jedoch an dieser Stelle und werden Magdalenas Dasein als Frau in der österreichischen Gesellschaft beleuchten. Geoffrey C. Howes: *Therapeutic Murder* in Elfriede Czurda und Lilian Faschinger. In: *Modern Austrian Literature* 32/2 (1999), S. 79-93.

das Schicksal meiner Eltern schwächt und deprimiert mich jedes Mal.“¹⁶²
Wir erfahren nicht, ob es sich um eine Niederschrift handelt oder vielleicht um eine mündliche Aufzeichnung. Vielmehr steht der Akt des Erzählens und des Erfindens von Geschichten im Vordergrund.

Wie bereits kurz angedeutet, ist der Roman durch mehrere Ebenen des Erzählens strukturiert. Zum einen gibt es die Ich-Erzählung. Scheherazade Hedwig Moser sitzt hier schreibend oder sprechend auf ihrem Sofa und erfindet Geschichten. Dass die Episoden nur erfunden sein können, lässt sie nicht außer Zweifel. So erfindet sie die Geschichte ihrer Tante Steffi und deren ersten großen Liebe. Danach ärgert sie sich, die Geschichte nicht anders gestaltet zu haben:

Ich ärgere mich darüber, Tante Steffis ERSTE LIEBE mitten in der Natur begonnen haben zu lassen, sie erzählt haben zu lassen vom Meer, vom Sonnenuntergang, von allen diesen den Niedergang der sogenannten Liebe beschleunigenden Naturkulissen [...].¹⁶³

Wie in dieser Passage merkbar wird, tritt sie zwar als Erzählerin auf, lässt die Episoden jedoch formal oftmals auch von anderen Figuren, so zum Beispiel von Tante Steffi, in der ersten Person erzählen. Sie selbst bleibt jedoch als Erfinderin der Geschichten immer präsent.

Vielfach erfindet und imaginiert Hedwig auch Geschichten, von denen sie behauptet, sie seien ihr erzählt worden. Wir sehen also, dass das Erzählen an sich immer im Vordergrund steht und Hauptmotivation bleibt. So spinnt sich die Struktur der Verschachtelung immer weiter. Eine Geschichte wird in eine andere gebettet. Und so tritt auch das Lesen in den Blickpunkt. Das Lesen und Erzählen von Geschichten gehen oftmals Hand in Hand. Dieses Phänomen tritt zum Beispiel zutage, als uns Hedwig vom Tagebuch ihrer Mutter erzählt, das sie eines Tages gefunden habe: „Ich setzte mich auf eine alten Matratze unter der Dachluke und las das

¹⁶² Faschinger: Die neue Scheherazade. S. 96.

¹⁶³ Ebda. S. 70.

Buch.“¹⁶⁴ Als Lesende imaginiert sie nun sozusagen eine weitere Geschichte, die abwechselnd, ähnlich der Geschichte Tante Steffis, formal in der ersten Person der Mutter erzählt wird.

Über die Intention ihres Schreibens und Sprechens lässt uns Hedwig nicht im Unklaren. Ähnlich wie im Märchen, geht es auch dieser Scheherazade ums Überleben. Es handle sich um eine „zwingende Notwendigkeit, um reine Notwehr“. ¹⁶⁵ In erster Linie ist es ein Überleben als Frau. Für Hedwig ist es essentiell, sich durch das Erzählen von erdachten Geschichten wohl eine eigene, akzeptable Biographie und Identität als Frau zu erfinden.

Die einzige und wichtigste perlokutionäre Wirkung, die das Erzählen bzw. Schreiben und Sprechen auf Hedwig hat, ist dass sie die Sicherheit verspürt, dadurch leben und überleben zu können. Es sichert ihre Existenz. Sie bezeichnet oftmals das Sofa, auf dem sie schreibt und spricht als ihren Platz. An keinem anderen Platz kann sie schreiben und sprechen. Im Schreiben und Sprechen, metaphorisch gesprochen, kann sie ihren Platz sichern. Und am Ende des Romans sitzt sie wieder auf ihrem Platz. Es wird ihr aufgetragen, dort zu bleiben: „Na also, sagte K. – denn Batman war tatsächlich K. -, da wärst du wieder. Setz dich hin. Red/Schreib. Das ist DEIN PLATZ.“¹⁶⁶ Lilian Faschinger bringt Folgendes auf Gisela Roethkes Frage, ob Hedwig sich dadurch einen Platz in der Gesellschaft sichern könne, auf den Punkt:

Auf imaginative Weise. Andererseits, wenn man sich den Schluss anschaut, dann sagt man sich: Es ist ein schwieriger Befehl. Das heißt, dass sie weiter in der Isolation bleiben muss. Im Grunde wird ihr damit der Befehl gegeben: ja, bleib, sitz da auf deinem Sofa und imaginiere. Aber impliziert ist damit für mich auch: Ja, geh´nicht wirklich raus, z.B. um konkret politisch ´was zu verändern. D.h., dass die Isolation, die ja nicht sehr angenehm ist für Schreibende, aufrecht erhalten werden soll.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ebda. S. 88.

¹⁶⁵ Ebda. S. 9.

¹⁶⁶ Ebda. S. 186.

¹⁶⁷ Roethke: Im Gespräch mit Lilian Faschinger. S. 87.

Das Schreiben bewirkt also Isolation und gibt zugleich imaginative Freiheiten, die jedoch nicht ausgelebt werden können.

In *Lustspiel* ist der erzählerische Akt ähnlich gelagert wie in *Die neue Scheherazade*. Die Ich-Erzählerin möchte eine Geschichte schreiben, die ihrer eigenen Biographie wohl sehr nahe kommt, jedoch auch immer wieder von imaginativen Elementen durchdrungen ist. Stellenweise verschwimmen die Erzählebenen. Über das Schreiben der Geschichte setzt uns die Erzählerin schon zu Beginn in Kenntnis. Allerdings empfindet sie den Akt des Schreibens, also auch des Erzählens, als „unzulänglich“.¹⁶⁸ Das Kommentieren des Schreibvorganges ist ein wichtiges Element, denn es macht deutlich: Die Ich-Erzählerin intendiert das Überleben-Können durch das Schreiben in bedrohlichen Situationen:

[...] ich bestehe nur noch aus Angst, klammere mich an Angel und beginne schließlich zu schreiben [...]. Ich schreibe schnell, Wiederholungen, Beschwichtigungsformeln, um die Angst zu bekämpfen, ich schreibe Blatt um Blatt, der Feind ist nahe [...].¹⁶⁹

Jedoch gelingt es ihr kaum; das Schreiben kann sie nicht retten. Im Gegenteil: *Lustspiel* ist als einziger der zu analysierenden Romane ein Beispiel dafür, wie das Erzählen tatsächlich nicht zu gelingen scheint. Als Therapie ist es für diese Ich-Erzählerin untauglich:

[W]er behauptet, Schreiben sei Therapie, mag recht haben, sicher bin ich nicht, wer zu schreiben beginnt, kann schon so weit fortgeschritten sein, daß ihm kaum noch zu helfen ist, Schreiben ist für einen solchen dann keine Therapie, sondern das nötige Gift, das ihn jeden Tag weiter vom Lebendigen entfernt. Er gerät immer weiter in den Wörterwahn, so denke ich heute und so ist es, morgen werde ich mich wieder besänftigen und mir einreden, daß es nicht so schlimm ist und daß ich jederzeit aufhören kann; aber darum geht es nicht, für Schreibende ist es mit oder ohne Schreiben aussichtslos.

¹⁶⁸ Faschinger: *Lustspiel*. S. 9.

¹⁶⁹ Ebd. S. 211.

Heute habe ich mich in eine Niedergeschlagenheit
hineingeschrieben, ich will kein Schreiben [...].¹⁷⁰

Obwohl versucht wird, durch das Schreiben Erleichterung zu erzielen und das Leben vor drohenden Gefahren zu schützen, tritt das Gegenteil ein. Das Schreiben selbst wird zur Gefahr für die eigene Identität.

In allen Romanen spielt der Akt des Äußerns, also des Erzählens, des Schreibens oder Sprechens, eine immens wichtige Rolle. Sowohl die Intentionen des Geäußerten als auch die direkten Effekte auf die Rezipienten oder die Erzählerinnen selbst sind hinterfragt und erläutert worden. Als gemeinsames Element, das in allen Romanen wirksam ist, gilt: Der Akt der Äußerns kann als Sprechakt im Sinne einer Handlung verstanden werden. Funktionell sollen Existenzen geschützt werden. Der Wille zum geistigen Überleben, das der Langeweile Abhilfe schaffen soll (wie bei Rosa), ist darunter genauso zu verstehen wie das Sichern der Existenz durch das Imaginieren von Geschichten (wie etwa bei Hedwig). In allen Fällen versuchen die Frauenfiguren jedenfalls, sich durch das Erfinden von Autobiographien Identitäten zu verschaffen, zu schildern, zu reflektieren oder zu imaginieren.

¹⁷⁰ Ebd. S. 104.

6. Krisen der weiblichen Identität

In diesem Kapitel geht es darum, nach jenen Identitäten zu fragen, die derart unbefriedigend für die Frauenfiguren geworden sind, dass sie sich gezwungen sehen, diese neu zu definieren. Welche Faktoren sind vor allem dafür verantwortlich zu machen, dass die Frauen sich ihrer selbst nicht mehr sicher sein können? Die wichtigsten sind dabei miteinander verwoben: die Rolle der Frau gegenüber dem Mann bzw. das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die Frage der Mutterschaft und schließlich auch die Institution Ehe und die Frage nach intellektuellen und beruflichen Fähigkeiten des weiblichen Geschlechts sowie gesellschaftliche Machtverhältnisse. Nicht zuletzt wird sich zum Teil zeigen, wie und wodurch die Frauen in ihre weiblichen und gesellschaftlichen Rollen gezwungen wurden.

In *Wiener Passion* sind Anknüpfungspunkte besonders umfangreich und weit gestreut, weil die Situationen der Frau um 1900 sowie hundert Jahre später parallel dargestellt werden und sich somit unmittelbar eine Gegenüberstellung ergibt. Vor allem Rosas Leben ist schon von Beginn durch einige Determinanten geprägt, denen sie nicht entkommen kann. Zum einen entspringt sie keiner bürgerlichen Familie. Das Klassensystem, in das Rosa geboren wird, ist nach oben nicht durchlässig, Rosa bleibt, zumindest so lange sie nicht verheiratet ist, in der Arbeiterklasse gefangen. Die Kombination aus dem Dasein im Arbeitermilieu und der weiblichen Existenz scheint dabei besonders erschwerlich. Beruflich bleibt Rosa kaum eine Wahlmöglichkeit; sie wird Dienstmädchen. Andere Faktoren spielen ebenfalls eine Rolle bei Rosas fatalen Lage:

Faschinger identifies several spheres and their representatives as collaborators in the complex measures of creating 'docile' female bodies: at the most individualized level, the family and, within it, mothers as primary caretakers; the school system for girls administered by Catholic nuns; the health-care system, which becomes a vast domain of 'bio-power' over bodies and minds; the legal system and correctional facilities

dealing with deviance and resistance; the Catholic Church which presents the hierarchical social order as divine order; and, most influential of all in incalculating values and identities, capitalist economies with its coercive forces.¹⁷¹

Kecht verbindet ihre Überlegungen zur Repräsentation von Machtverhältnissen mit Michel Foucaults Ideen über ein diskursives Machtverständnis. Kechts Analyse von Geschlechterverhältnissen ist interessant, da sie „Faschinger’s aesthetic depiction of the patriarchal ‚will to power‘“¹⁷² diskutieren will. Männer wollen demnach Frauen beherrschen auf der naturgegebenen Grundlage der weiblichen Unterlegenheit. Zudem sind nach Kechts Ansicht folgende Faktoren zusammenhängend: das System der Familie, die Kirche, das Rechtssystem mitsamt seiner Rechtssprechung und ein kapitalistisches, weitgehend von Männern getragenes und bestimmtes Wertesystem. Kecht sieht Rosa als Frau „*per definitionem*, in an inferior position“¹⁷³, in einer Situation also, in die sie schon allein durch ihr Dasein als Frau geraten ist.

Ein Gedanke, der gegensätzlich scheint zu dem Satz, der Simone de Beauvoir berühmt gemacht hat: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“¹⁷⁴ Die Frage ist, wodurch die Frau zur Frau wird und was sie dazu beiträgt. Nimmt man de Beauvoirs berühmten Satz einmal genauer unter die Lupe, so könnte man zu der Erkenntnis gelangen, biologische Faktoren, die Weiblichkeit determinieren, seien auszuschließen. Was also *macht* die Frau? Und was kann die Frau da noch machen? Als eine Möglichkeit kann man davon ausgehen, dass das passive Gemacht-Werden und das aktive Gestalten ineinander übergehen. Dieser Ansicht ist zum Beispiel auch Judith Butler, die aufzeigt: „When ‚becoming‘ a gender is understood to be both choice and acculturation, then the usually

¹⁷¹ Maria-Regina Kecht: Faschinger’s Aesthetic Analysis of Power Relations in *Wiener Passion*. In: *Colloquia Germanica* 39 (2009), S. 159-184. Hier: S. 162.

¹⁷² Ebda.

¹⁷³ Ebda.

¹⁷⁴ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 334.

oppositional relation between these terms is undermined.”¹⁷⁵ Dass die Frau aktiv an ihrem Frau-Sein, ihrer Identität mitarbeitet oder zumindest die Möglichkeit hätte, dies zu tun, wird aber erst bei Hedwig, Magdalena und der Ich-Erzählerin in Lustspiel deutlicher sichtbar. Während diese Frauen mitten im Leben stehen, hat Rosa ja den Tod bereits vor Augen und kann nur mehr in der Retrospektive Identitätsbildungen vornehmen durch den narrativen Diskurs sowie, sozusagen abschließend, eine gefestigte Identität anstreben. Entwicklungsmöglichkeiten ergeben sich für Rosa durch den drohenden Tod nicht mehr.

Als Tochter einer tschechischen Köchin im Vielvölkerstaat Österreich erinnert sich Rosa stark an das Verhältnis, das sie zu ihrer Mutter hatte. Sie nimmt den Körper ihrer Mutter naturgegeben als schützendes Element wahr:

Und ich erinnere mich an einen Körper, der rund war, rund und weich und warm, einen Körper, der nach frischem Brot roch, nach Kuchen und Kölnischwasser roch [...]. Auch eine Stimme höre ich, einen sanften Klang, ein Steigen und Fallen der Töne, laute und leise, beruhigende, ermahnende, ärgerliche, lustige Worte. Ein Geschmack von säuerlicher Milch und Zimt, von salziger Haut und einer bitteren Flüssigkeit ist in meiner Mundhöhle, und meine Finger berühren weiche warme Haut, spüren glatte Nägel, harte Knochen.¹⁷⁶

Nicht umsonst spielen schon zu Beginn von Rosas Schilderungen die Erinnerungen an ihre Mutter, die in ihrer schieren mütterlichen Körperlichkeit beschrieben wird, eine derart gewichtige Rolle. Der Mutterschaft wird die Abstraktion genommen; Rosa empfindet sich und ihren Körper aus dem Körper der Mutter entsprungen. Schon allein dadurch scheint eine enorme Bindung zwischen Mutter und Tochter gegeben. Rosas Mutter, als Köchin angestellt in einer bürgerlichen, gut situierten Familie, ist Teil der unteren Schicht im damaligen Wertesystem.

¹⁷⁵ Judith Butler: Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. In: Yale French Studies 72 (1986), S. 35-49. Hier: S. 37.

¹⁷⁶ Faschinger: Wiener Passion. S. 91.

Die Repressionen, die sie dadurch erleben muss, gibt sie durch die uneheliche Geburt ihrer Tochter unweigerlich an das Mädchen weiter. Kecht behauptet ganz richtig, dass „Rosa’s subject formation originates in the upbringing her mother provides“.¹⁷⁷ So erinnert sich Rosa zum Beispiel:

Eine dienende Existenz sei eine gottgefällige Existenz, erklärte sie [...]. Der Wunsch, anderen zu helfen, sie zu unterstützen und zu entlasten, entspreche einem natürlichen Bedürfnis der weiblichen Seele [...]. Ich nickte und prägte mir jedes Wort ein [...].¹⁷⁸

Ein Kreislauf beginnt, dem Rosa, selbst als sie den sicher gemeinten Hafen der Ehe ansteuert, nicht entkommen kann.

Warum ist es der Fall, dass die tschechische Köchin Libussa Tichy ihr eigenes Dasein, ihre Rolle und ihren Status als Frau und als Mitglied in der Gesellschaft an ihre Tochter überträgt?

Selbst ausgebeutet, ist Libussa nicht im Stande oder nicht willens, ihrer Tochter andere Wege aufzuzeigen.¹⁷⁹ „On the contrary, she dogmatically instructs her child in the Christian obligation to accept one’s social and economic position [...]“¹⁸⁰ Kecht zeigt also jene Zusammenhänge auf, von denen in der Analyse schon gesprochen worden ist: die Verstrickung von kirchlichen Werten mit dem Status innerhalb der Gesellschaft. Rosa muss nun akzeptieren und in sich aufsaugen, was sie nicht anders kennt: eine Dienstbotenexistenz, die Unterdrückung und Ausbeutung bedeutet auf der Grundlage kirchlicher und staatlicher Machtstrukturen. Sie lernt, dass das Leben für sie nicht wesentlich mehr zu bieten hat als zwei Optionen: „[E]ither that of a loving wife serving her family, or that of a celibate nun serving the bridegroom Jesus Christ“.¹⁸¹

¹⁷⁷ Kecht: Faschinger’s Aesthetic Analysis of Power Relations in *Wiener Passion*. S. 164.

¹⁷⁸ Faschinger: *Wiener Passion*. S. 93-94.

¹⁷⁹ Siehe Kecht: Faschinger’s Aesthetic Analysis of Power Relations in *Wiener Passion*. S. 164.

¹⁸⁰ Ebda.

¹⁸¹ Ebda. S. 165.

Später wird Rosa weiter in der Gesellschaft absteigen, sie wird sich prostituieren müssen und wird, wie ihre Mutter, ein uneheliches Kind zur Welt bringen. Es ist ebenfalls ein Mädchen, über deren Existenz sich der Vater enttäuscht zeigt. Ihre Weiblichkeit ist schon als Säugling nur einer Zurückweisung würdig:

Der Dozent, enttäuscht und verärgert über die Tatsache, daß ich ihm keinen Sohn, sondern eine Tochter geboren hatte, die als weibliches Wesen kaum Anlaß zu der Hoffnung auf Weiterführung seiner Forschungen bot, besuchte mich zweimal.¹⁸²

Die Unzulänglichkeit, ein Mädchen geboren zu haben, wird auf die Frau alleine abgewälzt. Der Mann entzieht sich gänzlich seiner Verantwortung und kann auch rechtlich nicht zur väterlichen Verantwortung gezogen werden.

Erst durch die Heirat mit einem besser situierten Mann scheint Rosas Existenz zunächst gesichert. Die weibliche Abhängigkeit der Frau gegenüber dem Mann ist auch rechtlich durch die Ehe für die Männerwelt abgesichert worden. Als sich Rosa gegen ihren Mann stellt und ihn anzeigen will, glaubt man ihr nicht, denn das österreichische Recht zu dieser Zeit sah keine Gleichberechtigung vor „and this was based on the accepted ‚scientific truth‘ positing a ‚natural difference‘ between the sexes that proved the female to be inferior and deficient“.¹⁸³ Kecht bemerkt hier auch richtig: „So information provided to the courts or the police by women was, as a matter of rule, not taken seriously [...]“¹⁸⁴

Es wurde hier möglich aufzuzeigen, dass Rosas Identität als Frau also zu einem Teil durch ihre Herkunft und durch ihr Geschlecht determiniert ist und es ist offensichtlich geworden, wie sich Identitäten von einer Generation auf die nächste übertragen können. Rosa schafft es erst in der Todeszelle, rückblickend, ihre Identität durch den narrativen autobiographischen Diskurs ins rechte Licht zu rücken und sich zu

¹⁸² Faschinger: *Wiener Passion*. S. 493.

¹⁸³ Kecht: *Faschinger's Aesthetic Analysis of Power Relations in Wiener Passion*. S. 172.

¹⁸⁴ Ebda.

positionieren. Am Schluss bereut sie nichts; sie blickt dem Tod gefestigt ins Auge. Göttliche Absolution durch ihre Lebensbeichte strebt sie nicht an. Die Kirche spielt für Rosas Identität keine Rolle mehr. Nur insofern bleibt sie dem christlichen Glauben treu, als dass sie auf ein Weiterleben nach dem Tod hofft. Auch in diesem letzten Lebensabschnitt ist die Mutter eine zentrale Figur in Rosas Leben; der Kreislauf schließt sich, obwohl Rosa eine Wandlung durchgemacht hat:

Auf diese erste Zeitspanne folgte eine Periode der Hoffnung, die wiederum großer Trostlosigkeit wich, und so wechselten einander Zuversicht und Pessimismus ab, bis ich im Lauf der Monate meine Fassung wiedergewann und mich ins Unvermeidliche schickte. Nun warte ich auf meine Hinrichtung und weise den Rat der Schwestern *Zum guten Hirten*, meine Tat zu bereuen und vor meinem Tod innere Einkehr zu halten und mich mit meinem mir von Gott zugedachten Schicksal zu versöhnen, ebenso entschieden wie gleichgültig zurück. Meine irdische Existenz ist abgeschlossen, all meine Hoffnung richtet sich darauf, bald mit meiner guten Mutter und mit Olga vereint zu sein.¹⁸⁵

Sieht man sich die Krisen der Identität bei Magnolia hundert Jahre nach Rosa genauer an, so wird man feststellen, dass sie ähnlichen Mustern von Machtstrukturen unterworfen ist. Rechtlich hat sich für Frauen in der Zwischenzeit einiges geändert, doch männliche Dominanz gegenüber der Frau ist auch für Magnolia immer noch spürbar. So bleibt sie über einen längeren Zeitraum emotional abhängig von einem verheirateten Mann. Die Gefahr, dass sie sich sexuell ausnutzen lässt, liegt auf der Hand und ist mehr als deutlich spürbar. Wie Rosa ist auch Magnolia wegen ihrer schwarzen Hautfarbe und der amerikanischen Herkunft ihres Vaters kulturellen und rassistischen Anfeindungen ausgesetzt. Was die Identitätsbildung betrifft, so haben einige Punkte schon im vorigen Kapitel im Zusammenhang mit der Perlokution von Rosas Niederschrift Erwähnung gefunden. Ein Prozess der Wandlung tritt bei Magnolia vor

¹⁸⁵ Faschinger: Wiener Passion. S. 544-545.

allem dadurch ein, dass sie ihre österreichischen Wurzeln neu entdeckt, sie „recover[s] a lost aspect of her identity (her Czech-Austrian heritage), via identification with the abject victim of the fin-de-siècle Viennese culture“.¹⁸⁶ Zu bedenken bleibt, vor dem Hintergrund des Prozesscharakters von Identität, dass Magnolias Identitätsbildung unabgeschlossen ist. Der große Einschnitt der eigenen Mutterschaft steht ihr noch bevor. Ebenso scheint die Beziehung zwischen Magnolia und Josef noch vage, und es hat sich am Ende des Romans keine eindeutige Richtung kristallisiert, in die sich die Beziehung entwickeln soll oder kann.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Wiener Passion* und den anderen Romanen ist, dass Rosa ein Frauenschicksal schildert, das sich um 1900 zugetragen hat. Hedwig, Magdalena und die Ich-Erzählerin in *Lustspiel* agieren in der Gegenwart. Schon allein dadurch sind Unterschiede in den Möglichkeiten zur weiblichen Identitätsbildung anzunehmen. Diese Überlegung basiert natürlich auf der oben schon genannten Annahme, dass Identitäten keine abgeschlossenen Konstrukte sein können, sondern dass sich die jeweiligen Personen an der eigenen Identitätsbildung aktiv beteiligen. Dies ist allerdings nur möglich bis zu einer bestimmten Grenze, die für jeden durch gesellschaftliche Kodierungen und Werte- bzw. Denksysteme geltend gemacht werden.

Welche restriktiven Mechanismen wirken nun auf Hedwig in *Die neue Scheherazade*? Zuerst muss an dieser Stelle die Gemeinsamkeit mit Rosa sowie mit Magnolia zur Sprache gebracht werden. Hedwig hat mütterlicherseits persische Wurzeln und bezeichnet sich und ihre Schwester als „Mischlinge“.¹⁸⁷ Auch in diesem Roman ist also der Faktor der eigenen kulturellen Herkunft ein maßgeblicher. Und auch Hedwig sieht sich Anfeindungen ausgesetzt.

Die Rolle der Mutter spielt, ebenso wie bei Rosa, jedoch etwas anders gewichtet, eine ausschlaggebende Rolle. Während Rosa sich schon in der Kindheit voll und ganz mit den Werten der Mutter identifiziert, lehnt sich

¹⁸⁶ Gary Schmidt: Austrian Identity and the Sexualized Racial Other. In: *Colloquia Germanica* 39 (2006), S. 185-208. Hier: S. 192.

¹⁸⁷ Faschinger: *Die neue Scheherazade*. S. 11.

Hedwig gegen eine veraltete Frauenfigur, gegen die konservative Rolle der Frau, auf: „Die Mutter schweigt seit langem, denn es fehlt ihr ein Eckzahn. Ich bin keine Mutter, ich bin eine Tochter, ich schweige noch nicht.“¹⁸⁸ Hedwig nimmt sich als Tochter also nicht wahr als jemand, der weiterführen muss, was die Mutter eine Generation zuvor noch ausgefüllt hat. Das Tochter-Dasein, das sich somit auch deutlich im Frauenbild vom Mutter-Dasein unterscheidet, gibt Hedwig die Möglichkeit, das Schweigen zu umgehen. Man kann daraus schließen, dass Hedwigs Mutter eine Frauenfigur widerspiegelt, die Hedwig selbst ablehnt. Sie definiert sich an dieser Stelle über den Gegensatz zu ihrer Mutter, die sich nicht äußert. Andererseits verleitet diese Aussage von Hedwig zu der Annahme, dass sie die Rolle als Mutter eigener Kinder womöglich für sich ausschließt, weil sich für sie dadurch zu viele Einschränkungen ergeben würden, die auch ihre Identität als Frau betreffen könnten.

An einer anderen Stelle des Romans wird jedoch deutlich sichtbar, wie sehr die Identität als Frau noch immer davon geprägt ist, was die Mütter sagten oder wie sie sich verhielten. Auch wenn sich Hedwig manchmal gegen eine solche Handlungsweise entscheiden sollte, erscheint dies niemals ohne schmerzhaftes Entscheidungsprozesse einher zu gehen:

Die Glühbirne über dem Sofa, auf dem ich schreibe, ist kaputt. Oder die Lampe selbst. Die Zuleitung. Was weiß ich. Für uns Frauen ist es besser, wenn wir von solchen Dingen nicht mehr als das Allernotwendigste verstehen. Ich verberge ohnehin schon einiges, wenn ich männlichen Besuch empfangen: alle Bücher, die von anderem handeln als von der Kochkunst, von der Haushaltsführung, von der Liebe im landläufigen Sinn, von Blumen, Tieren und Kindern. Das ist weibliche Diplomatie, sagen die Mütter. [...] Den Männern gegenüber bemühe ich mich, keines dieser Fachwörter anzusprechen, allenfalls noch Hammer, Nagel und Säge. Es wäre mein eigener Schaden, sagen die Mütter.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ebda. S. 9.

¹⁸⁹ Ebda. S. 16-17.

Darüber, wie sie sich als Frau gegenüber Männern definiert, scheint sie sich also demnach nicht klar zu sein. Zum einen lebt sie nicht nur alleine, sondern auch selbstständig. Zum anderen versucht sie ihre Talente, Fertigkeiten und Fähigkeiten, die dem traditionellen und konservativen Frauenbild widersprechen, zu verbergen. Hedwig selbst sieht sich als gespalten, wenn sie von ihrer „Dr. Jekyll-Seite“¹⁹⁰ spricht, „die Seite, die sich für mütterliche Einflüsterungen in verhängnisvoller Weise empfänglich zeigte“.¹⁹¹ Und dann spricht sie auch von der „Nachtseite, die böse“.¹⁹² Hedwig „beginnt daran zu zweifeln, ob sie wirklich eine GUTE FRAU sein will“¹⁹³, und ist sich auch diesem Gefühl im selben Moment nicht mehr sicher: „Dann schlägt sie beschämt das Goldene Hausfrauenbuch auf, das solche Zweifel immer schnell zerstreut.“¹⁹⁴

Wie auch Magnolias ist Hedwigs Entwicklung der Identitätsbildung unabgeschlossen. Es ist allerdings zu bemerken, dass die Zukunft, die Hedwig für sich selbst sieht, eher pessimistisch scheint. Einerseits kann sie durch das Schreiben ihre Identität immer neu konstruieren, doch sie kann es NUR durch das Schreiben. Ihre aktive Identitätsbildung muss als imaginativ gesehen werden. Für Hedwig ergeben sich dadurch mehrere parallel verlaufende Identitätskonstrukte, die Umsetzung ihrer selbst als Frau in der Realität bleibt für sie jedoch unmöglich. Hedwig bringt dies so auf den Punkt:

Später erst werde ich verstehen, daß diese Eingrenzung der äußeren Bewegungsfreiheit sich verkehrt proportional zu einer inneren Bewegungsfreiheit verhält, daß die Verengung der realen Räume eine Ausweitung der imaginären Räume zur Folge hat.¹⁹⁵

In *Magdalena Sünderin* hat Magdalena rein österreichische Wurzeln, fühlt sich allerdings ihrer Heimat deswegen nicht umso mehr verbunden. Im

¹⁹⁰ Ebda. S. 176.

¹⁹¹ Ebda.

¹⁹² Ebda.

¹⁹³ Ebda. S. 170.

¹⁹⁴ Ebda.

¹⁹⁵ Ebda. S. 122.

Gegenteil, sie findet es schwierig, sich als Frau in Österreich zu positionieren und schließt alte Rollenverteilungen, die vor allem im ländlichen Bereich noch stark vertreten sind, schlichtweg aus:

Wäre es nicht wegen des Gebäcks, ich hätte seit Jahren keinen Fuß mehr auf österreichischen Boden gesetzt. Leute, die eine ungebundene Lebensweise bevorzugen, vazierende Menschen wie ich, sind in Österreich immer in Gefahr. In Österreich mag man solche Leute nicht, schon gar nicht, wenn es Frauen sind.¹⁹⁶

Magdalena scheint sich also ihrer selbst wesentlich sicherer zu sein als die anderen Frauenfiguren, findet jedoch keine Akzeptanz für ihre Wünsche und Vorstellungen über das Leben als unverheiratete, nicht sesshafte Frau. Diese fehlende Akzeptanz ist es auch, die das Beichten und Erzählen notwendig gemacht hat. Magdalenas krisenhafte Identität ist also vor allen darin begründet, dass sie immer auf Unverständnis stößt. Auch jene Menschen, die ihr am nächsten stehen sollten, die eigenen Eltern, zeigen keinerlei Akzeptanz für die angestrebte Lebensweise ihrer Tochter. Hat Rosa noch ein positives und sehr intensives Verhältnis zu ihrer Mutter und identifiziert sich mit ihr und ihren Anschauungen und ist bei Hedwig schon eine gewisse Unsicherheit gegenüber der Rolle ihrer Mutter als Frau spürbar, so hat sich Magdalena von ihren Eltern gänzlich entfernt, nicht nur räumlich, sondern vor allem emotional. Als Saboteure bezeichnet sie ihre Eltern und stellt sie damit auf eine Stufe mit anderen ihr suspekten Personengruppen der Gesellschaft:

Es gibt Menschen, die sich auf die Sabotage gleichmäßig dahinfließender Gedanken spezialisiert haben, Ablenker, Unterbrecher, Dazwischenfunker, Verunsicherer, Besserwisser, Intervenierer, Zwischenrufer, Einflüsterer und dergleichen zwielichtige Gestalten mehr, zu denen natürlich zuerst die Eltern und übrigen Blutsverwandten zählen und in der Folge ganze Berufszweige, an der Spitze Volks-, Haupt-, Berufsschul-, Gymnasial- und Universitätslehrer sowie alle Arten von Psychologen,

¹⁹⁶ Faschinger: Magdalena Sünderin. S. 35.

Psychiatern, Psychoanalytikern, Psychotherapeuten und sonstigen sogenannten Seelsorgern.¹⁹⁷

In ihren Beziehungen zu anderen Menschen geht es ihr immer nur um ihr eigenes Wohl, was sie auch zugibt:

Sobald man mich an meine angeblichen Pflichten gegenüber der sogenannten Allgemeinheit, der sogenannten Gemeinschaft, der sogenannten Menschheit erinnert, sobald man von mir sogenannten Altruismus, sogenannte Opferbereitschaft, sogenannte Mitmenschlichkeit verlangt, werde ich störrisch.¹⁹⁸

Magdalena legt offenbar einen Egoismus an den Tag, den sie entwickelt hat nach enttäuschenden Erfahrungen ihrer Kindheit, Schulzeit und Ausbildung. Keinen Regeln wollte sie sich unterwerfen, und ihr permanentes Unwohlsein diesbezüglich stieß überall auf Unverständnis. Zu bedenken ist an dieser Stelle die pathologische Komponente in Magdalenas Verhalten, die in dieser Arbeit nicht ausreichend diskutiert werden kann. Sie selbst bezeichnet sich als nicht verrückt und glaubt, dass sie verrückt geworden wäre, wenn sie sich für das Verbleiben bei ihren Eltern entschieden hätte. Das Morden scheint ihr da als bessere Alternative. Schon allein durch diesen Aspekt des Tötens scheint Magdalenas Persönlichkeit gespalten, ihre Identität zersplittert. Trotz dieser anscheinenden mentalen Instabilität scheint sich Magdalena jedoch ihrer Taten und Aussagen sicher zu sein, für sich selbst hat sie ihren Weg gefunden. Dieser Weg führt sie aber aus der Gesellschaft heraus statt ihr ein stabilen und sicheren Platz darin zu sichern.

In *Lustspiel* wird in verstärktem Ausmaß das Dasein als Ehefrau sowie als Geliebte eines verheirateten Mannes diskutiert. Die weibliche Identität spiegelt sich hier fast ausschließlich über Geschlechterverhältnisse. Die Ich-Erzählerin empfindet jede ihrer Beziehungen zu Männern als

¹⁹⁷ Ebda. S. 22.

¹⁹⁸ Ebda. S. 210.

zwiespältig, zerrissen und vermehrt auch angstbesetzt. Als Ehefrau scheitert sie, die Mutterschaft bleibt aus. Schon zu Beginn der Ehe scheint diese unter keinem guten Stern zu stehen:

Es war kein Wunder, wir hatten einander verloren, nur eine dünne Wand war zwischen uns in meiner Hochzeitsnacht, die Tür darin hatten wir gemeinsam zugenagelt, der Andreas sagte, ach wenn wir erst Kinder haben, wenn du Mutter bist. Dann werde ich dich noch viel mehr lieben als jetzt [...].¹⁹⁹

Und schon in dieser Zeit scheint sie den Entschluss zu bereuen, überhaupt geheiratet zu haben: „Aber ich bin nicht seine Frau, ich bin niemandes Frau, hatte sie gedacht und es mühsam gefunden, den neuen Schriftzug zu lernen [...].“²⁰⁰

Doch nicht die Institution Ehe ist die Quelle der Zerrüttung zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Mann. Alle Männer in ihrem Leben scheinen ebenso widersprüchlich zu sein wie sie selbst. Ihr Geliebter Gottfried ist mal liebevoll und zärtlich, mal schlägt er sie. Trotzdem kann sie sich nicht von ihm lösen. Ihr Ich scheint von dem des Mannes gänzlich abhängig zu sein und sich über die Beziehung zu einem Mann erst definieren zu können. Dabei nimmt es die Ich-Erzählerin auch in Kauf, unterdrückt, erniedrigt und geschlagen zu werden. Gleichzeitig fühlt sie sich von Gottfried ausgehöhlt, er „läßt [sie] zur Ader“²⁰¹, und sie ist von einer schmerzhaften Sehnsucht nach ihm erfüllt. An einer Stelle fasst die Erzählerin treffend zusammen, was ihre Beziehung zu Männern und damit ihr eigenes Ich so zerreißen lässt: „Das ist die Beschaffenheit unserer Beziehung, die sich zwischen den Extremen bewegt [...].“²⁰² Das Extreme ist also für die Identitätsprobleme der Erzählerin ausschlaggebend, einen Mittelweg, der sie vor Ängsten bewahrt und trotzdem Erfüllung bedeutet,

¹⁹⁹ Faschinger: Lustspiel. S. 63.

²⁰⁰ Ebda. S. 38-39.

²⁰¹ Ebda. S. 30.

²⁰² Ebda. S.32.

ist ihr nicht möglich zu finden. Sie hat einerseits Angst vor der Zukunft, kann aber andererseits auch für sich nicht festlegen, was genau sie will:

In einer Kirche zündete ich um zweihundert Lire eine Kerze an, lieber Gott, hilf mir, laß das mit Gottfried nicht mit Mord, Selbstmord, Gleichgültigkeit, Melancholie oder einer Ehe enden, sondern irgendwie anders.²⁰³

Die Rolle des Vaters der Erzählerin ist ebenso schwer zu fassen. Wenn sie sich manchmal „Gottfried sehnsüchtig an die Stelle des Vaters“²⁰⁴ denkt, so kann man daraus schließen, sie sehnt sich nicht nach einem Partner, sondern nach einer Vaterfigur. Denn auch die Beziehung zu ihrem Vater ist geprägt von Extremen. Der Vater wird als brutal geschildert, die Erzählerin ist viele Jahre seinen Schlägen ausgesetzt.

Gefühle der Schuld und der Angst sind jene Emotionen, die am Ende des Romans die Hautmerkmale der Identität der Ich-Erzählerin ausmachen. Das, was sie erlebt hat, scheint ihrer offensichtlich ohnehin instabilen Konstitution geschadet zu haben. Sicherheit sucht sie immer wieder bei Männern, bei denen sie nur auf Abweisung oder pure sexuelle Anziehung stößt. Verzweiflung lässt sich in den Ausführungen erkennen, die Angst wird immer größer. Es ist vor allem eine Angst vor der Liebe gepaart mit der unterschwelligem Gewissheit, dass sie für die Erzählerin einfach nicht funktionieren kann. Tod und Liebe scheinen unabänderlich miteinander verknüpft: „[I]ch möchte ja lieben, aber nicht umkommen dabei, du bist auf der Suche nach deinem Mörder, sagte der schöne Mann, der mir gegenüber saß.“²⁰⁵

Zum Schluss muss noch auf eine interessante Parallele zwischen *Magdalena Sünderin* und *Lustspiel* aufgezeigt werden. Während Magdalena sich nicht für verrückt hält, sondern die Morde als einzige Alternative zu einem konservativen und sesshaften Leben zu sehen scheint, ist die Liebe für die Ich-Erzählerin schlechthin als Krankheit zu

²⁰³ Ebda. S. 64.

²⁰⁴ Ebda. S. 175.

²⁰⁵ Ebda. S. 226.

bezeichnen. Krankheit wird durch Krankheit homöopathisch geheilt. So erscheint eine Heilung schließlich möglich:

[...] genest man an der Liebe durch die Liebe, durch eine neue Liebe, eine Liebe in kleinen Dosen. [...] So soll das sein, nur nicht zuviel, sonst droht Tod durch Atemlähmung [...].²⁰⁶

Die Entwicklung der Identität der Ich-Erzählerin scheint, wie bei Magdalena, Hedwig und Magnolia, schon allein dadurch unabgeschlossen, dass sie am Leben bleibt und scheinbar auf weitere Lieben hofft. Trotzdem scheint sie am Leben zu zerbrechen. Dass sie emotional zur Ruhe kommt und einen befriedigenden Platz im Leben findet, scheint mehr als unwahrscheinlich, denn auch das Schreiben bereitet ihr mehr Kummer, als es ihr Erleichterung verschafft. Ein Phänomen, das bei den anderen Frauenfigur ins Gegenteil gekehrt zu beobachten war.

²⁰⁶ Ebda. S. 233.

7. Zusammenfassung und Ausblicke

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die Romane *Wiener Passion*, *Magdalena Sünderin*, *Die neue Scheherazade* sowie *Lustspiel* der österreichischen Gegenwartsautorin Lilian Faschinger bezüglich ihrer Frauenfiguren zu analysieren. Alle Frauenfiguren, die als Bezugspunkte der Analysen dienten, haben die Gemeinsamkeit, in der einen oder anderen Form über sich und ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Zwei der Frauen, Rosa und Magdalena, treten dabei in einen Dialog mit einem fiktionalen Rezipienten, also einem Adressaten innerhalb des Romans, eine in mündlicher Form, die andere durch eine schriftliche Lebensbeichte. Eine weitere Gemeinsamkeit ergibt sich in der Tatsache, dass alle Frauenfiguren ihren Akt des Äußerns innerhalb ihres Diskurses schildern sowie teilweise kommentieren und so den Prozess des Erzählens, des Schreibens und Sprechens als selbstständige Thematik einführen.

Ziel war es nun, nach den Absichten zu fragen, die die Frauen mit ihrem Erzählen verfolgen sowie die Auswirkungen ihrer Lebensgeschichten auf die Adressaten zu untersuchen. Zu diesem Zweck haben wir uns eines Analyseinstruments bedient, das seinen Ursprung in der Sprachwissenschaft hat: die Sprechakttheorie, die in den 1950er Jahren von John L. Austin entwickelt wurde. Der amerikanische Literaturprofessor Joseph Hillis Miller hat Austins Überlegungen auf literarische Werke angewandt und somit ein passendes Theoriekonstrukt geschaffen. In der Annahme, dass der Aspekt des Handelns in der Literaturbetrachtung eine wichtige Rolle spielt, dass also Sprache und somit auch Literatur als Handlung betrachtet werden können, ist es möglich geworden, das Erzählen der Frauenfiguren ebenfalls als Sprechakte, als Handlungen, aufzufassen. Drei Aspekte sind dabei als grundlegend anzunehmen. Zum einen, dass der Autor selbst durch das Hervorbringen von Literatur Sprechakte tätigt. Zweitens, dass die Erzählerfiguren und Protagonisten ernstzunehmende Sprechakte äußern und drittens, dass das Werk bestimmte Auswirkungen auf seinen Leser hat, dass eben auch der Leser etwas tut. Auch das Rezipieren bekommt damit einen Handlungsaspekt.

Auf diese theoretischen Grundlagen aufbauend, sind im Verlauf der Arbeit die vier Romane als Sprechakte Lilian Faschingers klassifiziert worden, nämlich als Sprechakte therapeutischen Charakters. Zudem ist der Versuch unternommen worden, die Intentionen der Frauenfiguren für ihr Schreiben, Sprechen und Erzählen aufzuzeigen. Daraus ergab sich die Erkenntnis, dass alle erzählen müssen, um dem Tod zu entgehen. Damit ist zum einen der geistige Tod sowie der Tod als Untergang weiblicher Identität gemeint. Nachdem also eine Einordnung der Diskurse der Erzählerinnen als Sprechakte autobiographischer Art, die dem Überleben in der ein oder anderen Weise dienlich sein sollen, geglückt ist, blieb sodann zu analysieren, welche Auswirkungen diese Erzähldiskurse auf die fiktionalen Adressaten innerhalb des Werks haben.

Jene Passagen, die die jeweiligen Erzählsituationen unter die Lupe nahmen, dienten in erste Linie als Ausgangspunkt. Nachdem nämlich nicht nur festgestellt worden ist, dass es sich jeweils um Ich-Erzählerinnen handelt, sondern auch differenziert worden ist zwischen verschiedenen Ebenen der Ich-Erzählungen, sind folgenden Analysepunkte offengelegt worden: Vor dem gerade genannten Hintergrund konnten die Erzählungen der Frauen als autobiographische Diskurse erachtet werden, was wiederum Anlass dazu gab nach Intention und Handlungsaspekten zu fragen.

Zuletzt musste nun auch nach der Art der Identitätskrisen gefragt werden, welche die Frauen zu ihrer jeweiligen Intention verleiteten.

Dabei konnte auf mehrere Anknüpfungspunkte nicht weiter eingegangen werden, die jedoch weitere aufschlussreiche Aspekte für die Betrachtung der Frauenfiguren bei Lilian Faschinger berühren würden:

War vom Handlungscharakter von Literatur und von Erzählen schlechthin die Rede, so wäre es wünschenswert zurückzukehren zum Begriff des Performativen und diesen mit der Frage nach der Identitätsbildung zu verknüpfen. Judith Butler geht zum Beispiel in *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologische und feministische Theorie* näher auf de Beauvoirs Überlegungen ein und betrachtet diese auch in

Zusammenhang mit Maurice Merleau-Ponty vor einem phänomenologischen Hintergrund und stellt fest:

Die Konzeption der Geschlechterzugehörigkeit wird damit aus dem Rahmen substantieller Identitätsmodelle herausgenommen und in einen Rahmen versetzt, der die Konzeption einer konstruierten *sozialen Zeitlichkeit* erfordert.²⁰⁷

Sie will zeigen, „daß das, was als Geschlechteridentität bezeichnet wird, eine performative Leistung ist, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird.“²⁰⁸ Im Zusammenhang mit unserer Diskussion um die Frage nach der Identität und Identitätsbildung der Frauenfiguren könnten dadurch interessante Rahmen gefunden werden. Unter performativen Leistungen könnten dann auch die Anwendungen von Konventionen und Praktiken verstanden werden und somit auch nonverbale Aspekte wie Mimik, Gestik oder Kleidung in die Analyse einbezogen werden.

In Magdalenas Fall würde sich eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Thematik des Tötens, der Frau als Mörderin, anbieten. Die Motive zu den Morden müssten dazu beleuchtet werden und Fragestellungen zu dieser Thematik müssten in die Bereiche Psychologie, Medizin, Psychoanalytik und Ethik reichen.

Nachdem wir sowohl von Identitäten als auch von dem umstrittenen Begriff *Postmoderne* gesprochen haben, könnte ein weiteres Forschungsdesiderat die Zusammenlegung dieser beiden Phänomene bedeuten. Dazu müssten wir nach den Spezifika und den Problemen der postmodernen Identitätsbildungen fragen. Anknüpfungspunkte kommen es an dieser Stelle aus den *cultural studies*, aus dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen sowie feministischen Theorien.

²⁰⁷ Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologische und feministische Theorie. In: Uwe Wirth: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 301-320. Hier: S. 302.

²⁰⁸ Ebda.

Zuletzt bliebe noch zu fragen nach den Zusammenhängen von Identitätsbildung und autobiographischem Erzählen. Welche Funktionen kann das Erzählen dabei übernehmen? Wie kann die Identitätsbildung über autobiographische Diskurse funktionieren?²⁰⁹ Forschungsdesiderate, die all die genannten Punkte zusammenzuführen möchten, können nur Gegenstand einer weitaus umfangreicheren Abhandlung sein.

²⁰⁹ Vgl. Christian Hoffmann: Die Konstitution der Ich-Welt. Untersuchung zum Strukturzusammenhang von persönlicher Identität und autobiographischem Schreiben. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

8. Bibliographie

Primärliteratur:

Faschinger, Lilian: Die neue Scheherazade. München: dtv, 2003.

Faschinger, Lilian: Lustspiel. München: Paul List Verlag, 1989.

Faschinger, Lilian: Magdalena Sünderin. München: dtv, 2008.

Faschinger, Lilian: Wiener Passion. München: dtv, 2008.

Sekundärliteratur:

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. (Engl. How To Do Things With Words). Dt. Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam, 1972.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis und Gerhard Lauer u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185-193.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen: Francke, 2005.

Broich, Ulrich: Intertextuality. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 249-255.

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologische und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 301-320.

Butler, Judith: Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. In: Yale French Studies 72 (1986), S. 35-49.

Calinescu, Matei: Rewriting. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): International Postmodernism. Theory and Literary Practice. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. S. 243-248.

Feierl, Birgit Margaretha: „Das dümmste Geschwätz und das erbärmlichste Lied können Wunderdinge...“. Sprechakte in Franz Michael Felders Roman „Sonderlinge“. Dissertation. Univ. Wien. 2009.

Fetz, Bernhard (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin: de Gruyter, 2009.

Fetz, Gerald A.: Post-Bernhardian Austria in Lilian Faschinger's *Magdalena Sünderin*. In: Donald G. Daviau (Hg.): Austria in Literature. Riverside, California: Ariadne Press, S. 179-192.

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München: Fink, 1992.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Genette, Gérard: Stimme. In Wagner, Karl (Hg.): Moderne Erzähltheorie. Wien: WUV, 2002. S. 216-266.

Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004.

Hoffmann, Christian: Die Konstitution der Ich-Welt. Untersuchung zum Strukturzusammenhang von persönlicher Identität und autobiographischem Schreiben. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda und Lilian Faschinger. In: Modern Austrian Literature 32/2 (1999), S. 79-93.

Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 129-139.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1984.

Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Fink, 1994. S. 253-277.

Kecht, Maria-Regina: Faschinger's Aesthetic Analysis of Power Relations in *Wiener Passion*. In: *Colloquia Germanica* 39 (2009), S. 159-184.

Kennedy, Ellie: Identity through Imagination. An Interview with Lilian Faschinger. In: *Women in German Yearbook* 18 (2002), S. 18-30.

Klotz, Volker: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München: Beck, 2006.

Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Kuttenberg, Eva: A Postmodern Viennese Narrative: Lilian Faschinger's *Wiener Passion*. In: *Monatshefte* 101/1 (2009), S. 73-87.

Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007.

Miller, Joseph Hillis: Literature as Conduct. Speech Acts in Henry James. New York: Fordham University Press, 2005.

Miller, Joseph Hillis: Speech Acts in Literature. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Mittermayer, Manfred: Die Autobiographie im Kontext der ‚Life-Writing‘ Genres. In: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 69-101.

Ohmann, Richard: Speech acts and the definition of literature. In: *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971), S. 1-19.

Pfanner, Helmut: Magdalena Sünderin. A Contemporary Picaresque Novel by Lilian Faschinger. In: *Colloquia Germanica* 33/2 (2000), S. 163-175.

Rabinowitz, Peter J.: Speech act theory and literary studies. In: Raman Selden (Hg.): *From formalism to poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press 1995. (The Cambridge history of literary criticism 8) S. 347-374.

Roethke, Gisela: Lilian Faschinger im Gespräch. In: *Modern Austrian Literature* 33/1 (2000), S. 84-103.

Schmidt, Gary: Austrian Identity and the Sexualized Racial Other. In: *Colloquia Germanica* 39 (2006), S. 185-208.

Stanzel, Franz Karl: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, the Ambassadors, Ulysses u.a.* Wien: Braumüller, 1965.

Vidulich Lacko, Svetlan: Marlene Steeruwitz' *Nachwelt* (1999) und Lilian Faschingers *Wiener Passion* (1999). Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Frauenromans. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 8/(2004). S. 399-416.

Wesseling, Elisabeth: Historical Fiction. Utopia in History. In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997, S. 203-211.

Whitbourne, Christine J.: Introduction. In: Christine J. Whitbourne (Hg.): *Knives and Swindlers: Essays on the Picaresque Novel in Europe*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1974.

Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen*

Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 9-60.

Zipfel, Manfred: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Hg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber und Rüdiger Zymner, Bd. 2).

Internetquellen:

<http://oe1.orf.at/artikel/201675>. Letzter Zugriff: 30.1.2012.

9. Abstract

Obwohl die Sprechakttheorie wie sie von John L. Austin formuliert wurde, sich auf gesprochene Sprache bezieht, sind vielfach schon Versuche unternommen worden, seine Überlegungen auch auf geschriebene Texte und Literatur anzuwenden. Ein wichtiger Wegbereiter ist Joseph Hillis Miller, der mit seinen Thesen über die Performanz literarischer Werke fruchtbaren Boden geschaffen hat. So können, von Austin und seiner Gliederung in Lokution, Illokution und Perlokution ausgehend, über Millers Überlegungen und deren Anwendung auf Literatur, die Intentionen (also Illokutionen) und perlokutionären Effekte (also die Wirkungen auf den Rezipienten) untersucht werden.

Die in dieser Arbeit analysierten Romane haben jeweils Ich-Erzählerinnen, die über sich und ihr Leben, teilweise imaginiert, erzählen. Als Intention lässt sich das Bestreben ausmachen, zu überleben. Zum Teil metaphorisch gesehen, als gesellschaftliches Überleben, als Überleben als Frau. Die perlokutionäre Wirkung tritt bei den Erzählerinnen selbst ein als Schaffen von neuen und teilweise imaginierten Identitäten. Sind fiktionale Rezipienten im narrativen Diskurs zugegen, so verspüren auch sie die perlokutionären Effekte. Da laut Miller auch das Schaffen des Autors als performativer Akt erachtet werden muss, war es möglich, Faschingers Schreibprozess als therapeutischen Sprechakt zu klassifizieren. Ihre Beweggründe zu schreiben korrelieren mit denen der Erzählerinnen sich zu äußern, also über sich zu erzählen. Es ist die zersplitterte weibliche Identität, durch die sie sich in der Lage sehen, sich durch das Erzählen aus ihrer Misere erretten zu müssen.

10. Curriculum vitae

Persönliche Daten:

Name: Christina Slezak

Geburtsdatum: 30. September 1982

Ausbildung:

1989-1993 Volksschule Alt Erlaa

1993-2001 Gymnasium GRG 23

Juni 2001 Matura

Oktober 2001 Beginn verschiedener Studienrichtungen an der Uni
Wien

ab Oktober 2007 Lehramtsstudium für Englisch und Deutsch