



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Konstitution der weiblichen Subjekte bei Irena
Vrkljan, Slavenka Drakulić und Ivana Sajko

(Eine Analyse an ausgewählten Beispielen)

Verfasserin

Danijela Barišić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 364

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Bosnisch/ Kroatisch/ Serbisch

Betreuer:

Univ. -Prof. Dr. Vladimir Biti

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Konstitution des Subjekts im Lichte einer un schlüssigen Theorie	5
2.1 Louis Althusser, Die Ideologie ruft die Individuen als Subjekte an	7
2.1.1 Die Althusser'schen ideologischen Staatsapparate	8
2.1.2 Die Ideologien	9
2.1.3 Die Individuen	9
2.2 Das Subjekt als Produkt der Macht bei Michael Foucault	11
2.3 Lacan und das Subjekt das von Außen bestimmt wird	13
2.3.1 Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion	13
2.3.2 Der Name des Vaters	15
2.4 Gegenstimmen vom anderen Geschlecht	16
2.4.1 Simone de Beavoir, "Man kommt nicht als Frau zur Welt man wird dazu gemacht"	17
2.4.2 Der Kampf ums überleben	19
2.4.3 Judith Butler Bruch oder logische Folge?	20
3. Irena Vrkljan – das künstlerisch-sensible Subjekt	22
3.1 Journey of self-exploration	22
3.2 Zur Biographie und auserwählten Werken von Irena Vrkljan	23
3.2.1 Biografie von Irena Vrkljan	24
3.3 <i>Marina ili o biografiji</i> – Einleitung	25
3.3.1 Die Sehnsucht und die kreative Reise in <i>Marina</i>	26
3.3.1.1 Zur Biografie Marina Cvetajevas	27
3.3.1.2 Marina und Irena in Deutschland	28
3.3.2 <i>Novogodišnja</i> und die Begegnung in der Kunst	29
3.4 Das Fenster und die kreative Reise in <i>Dora, ove jeseni</i>	33

3.4.1 <i>Dora, ove jeseni</i> - Einleitung	34
3.4.2 Krankheit und Alltag	34
3.4.3 Kunst als imaginäres Heim	36
3.4.4 Doras Park (<i>Dorin park</i>)	38
3.5 " <i>Dora, Marina i ja. Tri žene koje se rastaju. Ili stižu negdje gdje još sija (sic!) sunce</i> "	39
4. Slavenka Drakulić – das feministische Subjekt	40
4.1 Slavenka Drakulić und der Feminismus	40
4.2 <i>Mramorna koža</i> – Einleitung	43
4.2.1 Die Mutter als Skulptur	44
4.2.2 Der weibliche Körper als Opfer männlicher Spuren	47
4.2.3 Kunst als Befreiung in <i>Mramorna koža</i> ?	50
4.3 <i>Božanska glad</i> - Einleitung	55
4.3.1 Verhältnis zwischen Körper und Sprache	57
4.3.2 José als Text-Corpus	58
4.3.3 Feministische Geburtsmetapher	61
5. Ivana Sajko – das wütende Subjekt	65
5.1 Das postmoderne Denken	65
5.1.1 Postmoderne, Feminismus, Postfeminismus	68
5.2 Ivana Sajko als postfeministische Autorin	70
5.3 <i>Žena Bomba</i> – Einleitung	71
5.3.1 Die Performativität von <i>Žena Bomba</i>	73
5.4 Rio Bar – Einleitung	76
5.4.1 Was ist Rio Bar?	78
6. Sozialismus, Gesellschaft, Kultur	83
6.1 Kroatien, Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger	85
6.2 Krieg und Nachkriegskroatien	90
7. Schlussbemerkung	93
8. Sadržaj na Hrvatskom jeziku	95
9. Literaturverzeichnis	106

1. Einleitung

Ich werde mich in dieser Arbeit mit der Konstitution der weiblichen Subjekte bei Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić und Ivana Sajko auseinandersetzen. Dafür habe ich jeweils zwei Werke von einer Autorin ausgesucht, welche das Thema, der weiblichen Konstitution des Subjekts, am aller Besten reflektieren. Von Irena Vrkljan stehen die Werke *Marina ili o biografiji* und *Dora, ove jeseni*, welche auch thematisch untereinander auf die Konstitution hinweisen, im Mittelpunkt. Von Slavenka Drakulić analysiere ich die Werke *Mramorna koža* und *Božanska glad* welche auf unterschiedliche Weise die Thematik des weiblichen Körpers aufgreifen, um so eine weibliche Konstitution, zu bieten. Schließlich untersuche ich zwei Werke von Ivana Sajko, in erster Linie ihr (Post)Drama *Žena Bomba* und danach, ihren Roman *Rio Bar*. Beide Werke haben sie zu einer der berühmtesten kroatischen Autorinnen der gegenwärtigen Literaturszene, im Inn und Ausland, gemacht.

Bevor ich mich der Analyse der Werke widme, werde ich zuallererst versuchen die Problematiken rund um den Begriff „Subjekt“ und den daraus entstandenen Debatten in der Philosophie, in der Literaturwissenschaft, und der Psychoanalyse, darstellen. Natürlich würde eine fächerübergreifende Arbeit über das Thema Subjekt wesentlich die Seiten und das Interesse dieser Arbeit sprengen, deshalb werde ich nur kurz auf die wichtigsten Theoretiker und Theoretikerinnen, eingehen. Im Mittelpunkt steht dabei die „postmoderne, poststrukturalistische Wende“ in den Denkrichtungen, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Wende ist insofern von großer Bedeutung, weil sich unter diesem Aspekt, die feministische Bewegung und ihr Interesse, beobachteten lässt. Es geht um die berühmte Annahme, welche in der Denktradition Nietzsches steht, der Mensch sei tot, das Subjekt sei tot. Ich beziehe mich dabei auf Peter V. Zima und seiner Auseinandersetzung mit diesem, doch sehr aufwendigen, Thema.

Das erste Kapitel, wie schon angedeutet, handelt von Zimas Annahme über die Schwierigkeit eine Theorie der Subjektconstitution zu geben, weil der Begriff einfach viel zu breit genutzt wird. Dennoch habe ich mir einige Theoretiker-undInnen ausgesucht, die für die genannte Wende, ausschlaggebend sind. Ich werde zuerst ein Subjekt als Produkt der Macht vorstellen,

basierend auf den Theorien Michael Foucaults und Louis Althusser.

Danach werde ich Jacques Lacan und das Subjekt das von Aussen bestimmt wird, nennen, basierend auf seiner berühmten Schrift *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*.

Von da an gehe ich über auf die Gegenstimmen vom anderen Geschlecht wo ich zuerst auf Simone de Beauvoir und ihren berühmten Satz „Man kommt nicht als Frau zur Welt man wird es“ aus ihrem Buch *Das andere Geschlecht* aus dem Jahre 1949 (dt. Übersetzung 1968), eingehen werde. Danach, streife ich kurz die Arbeiten rund um das *Écriture feminine*, und ihr Kampf um die Rettung einer weiblichen Identität.

Als letzte Theoretikerin stelle ich Judith Butler und ihre Einsichten aus dem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter*, vor.

In den Kapiteln drei, vier und fünf gehe ich sehr ausführlich auf die Werkanalyse der ausgewählten Werke, wo im Hinblick auf Vielfältigkeit, Vielschichtigkeit und eine dialogische Subjektivität, der Zugang zu den Werken sehr unterschiedlich ausfällt.

Im dritten Kapitel versuche ich auf ein künstlerisch-sensibles Subjekt bei Irena Vrkljan hinzuweisen, wobei ich von der Annahme ausgehe, dass die Kunst einen eigenen kreativen Raum des Imaginären bietet, in dem sich die Subjekte von Irena Vrkljan konstantieren. Die Analyse richtet sich nach der Fragestellung: Wie entsteht dieser Raum der Kunst in *Marina ili o biografiji* und *Dora, ove jeseni*?

Anders als bei Irena Vrkljan, geht es im Kapitel vier bei der Analyse der Werke von Slavenka Drakulić. Hier gehe ich von der Annahme einer feministischen Konstitution des weiblichen Subjekts. Eine feministische Konstitution bedeutet soviel, dass Drakulićs Texte von einer feministischen Theorie durchdrungen sind und nur so zu verstehen sind. Die Antworten auf die Frage nach dem Wie, sollen die Prozesse einer feministischen Theorie ausfindig machen. Eines dieser typischen feministischen Prozesse ist etwa die Thematik des weiblichen Körpers, welcher als Hauptuntergrund für etwaige Einschreibungen, seitens patriarchaler Ordnung, steht.

Im fünften Kapitel wird der endgültige Bruch mit all den gültigen Normen in Bezug auf die Werke von Ivana Sajko vorgestellt. Ivana Sajko wird als postfeministisch, postmoderne Autorin bezeichnet, deswegen widme ich mich erstmals der Analyse dieser beiden Termini, zu. Danach steht wieder das Wie im Vordergrund. Im Hinblick auf die Debatten aus dem zweiten Kapitel wird klar wie sehr das Thema, eines autonomen Subjekts, mittlerweile zum

aussichtslosen Punkt, geworden ist. Anhand von Sajkos Figuren lassen sich keine eindeutigen Subjekte mehr herausfinden, es lassen sich keine Einheiten mehr bilden, keine Identitäten feststellen und dennoch trägt das Kapitel den Namen *Das wütende Subjekt*.

Im sechsten Kapitel gehe ich dann auf die sozial-gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse zur Zeit der achtziger und neunziger Jahre und schlage dann eine Brücke zu den gegenwärtigen Verhältnissen im heutigen Kroatien. Das Kapitel ist insofern wichtig weil, alle drei Autorinnen die Zeit in der ihre Werke entstehen, reflektieren. So spricht, vielleicht unbewusst, Irena Vrkljan die Rolle der Frauen im sozialistischen Jugoslawien zur Zeit der achtziger Jahre, an. Slavenka Drakulić, als anerkannte Feministin, debattiert den Kampf der Frau im Sozialismus aber noch bedeutsamer ist ihre Rolle für die neunziger Jahre. Ivana Sajko als junge Rebellin und Aktivistin kritisiert, den jungen kroatischen Staat in allen seinen öffentlichen Bereichen.

2. Konstitution des Subjekts im Lichte einer un schlüssigen Theorie

„Das Subjekt – wandelnde Identität und Einheit in der Vielfalt“ (Peter V. Zima, Theorie des Subjekts, Tübingen, 2000, 42).

In seinem Buch Theorie des Subjekts, Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne verweist Peter V. Zima auf die Bandbreite des Subjektbegriffs. Der Begriff ist in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, angefangen über Philosophie, Psychologie, Rechtswissenschaften, Literaturwissenschaften bis hin zu den Sozio- und Kulturwissenschaften, zu finden. Umso schwieriger ist es, meint Zima, aus dieser Bandbreite eine Art Begriffsbestimmung und eine Theorie des Subjektes wiederzugeben, ohne der Gefahr zu begegnen, die eine oder andere Disziplin, auszuschließen bzw. aus dem Diskussionstand zu verbannen. Deswegen stellt Zima, gleich zu Beginn zwei Thesen auf:

1. „dass, das Subjektproblem nur im interdisziplinären Kontexten, in dem Philosophie, Soziologie, Semiotik, Psychologie und Literaturwissenschaft zusammenwirken, konkret zu erfassen ist.“ auch
2. "Subjekt ist, etymologisch betrachtet ein zweideutiges Wort, das sowohl Zugrundeliegendes (Hypokeimon, subiectum) als auch Unterworfenes (subiectus = untergeben) bedeutet, so dass in der Philosophie beide Aspekte zum Tragen kommen (...)" (Zima, 2000, 3).

Aus diesen Thesen entwickelt Zima in seiner Arbeit, *Die Theorie des Subjekts* (2000), eine dialogische Subjektivität. Das Subjekt wird zugleich als eine wandelnde und gleichbleibende Instanz aufgefasst, welche sich nur in einem permanenten Dialog mit Anderen entfalten kann.

Seit Descartes ging es erstmals um ein Subjekt, dem das Denken als das Zugrundeliegende zugeschrieben wird. *Ego cogito, ego sum* galt für die Vertreter des deutschen Idealismus als das, was die „menschliche Subjektivität letztlich den Quellgrund aller Wirklichkeit und Wahrheit bildet“ und „die Gewissheit, dass sich die menschliche Subjektivität im Denken als solches vollzieht“ (Zima, 2000, 3).

Mit dem Aufkommen der Junghegelianer, Nietzsche, der Surrealisten, der Modernisten und schließlich den Postmodernisten änderte sich die Meinung über das *subiectum* als Zugrundeliegendes in ein Unterworfenes oder Zerfallendes, was zur Folge eine starke Umwandlung in den verschiedenen Denkrichtungen, hatte. Die Vorstellung von einem

starken, mit sich selbst identischen Subjekt wurde Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts grundlegend in Frage gestellt: Der Mensch verlor den Überblick über die Welt, über sein Bewusstsein und die harmonische Beziehung zwischen Geist und Wirklichkeit, geriet ins Schwanken.

(Vgl. *Das Subjekt in Literatur und Kunst*, Festschrift für Peter V. Zima, Francke, 2011, 9 und Zima, 2000, 3)

Er sah sich nicht mehr als „der Herr im eigenen Hause“ sondern wurde immer mehr zum „Produkt von Machtkonstellationen oder Ideologien, zum Spielball von unbewussten, libidinalen Impulsen, zum Opfer von Diskontinuität und Kontingenz“ (Zima, 2000, 3).

2.1 Louis Althusser, Die Ideologie ruft die Individuen als Subjekte an

„*Die Ideologie ruft die Individuen als Subjekte an*“ (Althusser, *Ideologie und ideologischen Staatsapparate*, 1977, Quelle Internet, PDF-Datei).

Im Anschluss an die Marxistische Theorie weist Louis Althusser darauf hin, dass jede Gesellschaftsform, um zu existieren, gezwungen ist, die Produktionsbedingungen zu reproduzieren. Um die Produktionsbedingungen zu sichern müssen Innerhalb der Produktion der Produktionskräfte, Arbeitskräfte reproduziert werden. Diese werden durch eine Art „Aufzucht“ zu verschiedenen Qualifikationen ausgebildet und sind somit mit verschiedenen Fähigkeiten ausgestattet. Um die verschiedenen Qualifikationen und Fähigkeiten zu sichern, stellt die Ideologie Institutionen zu Verfügung, welche den Dienst der Reproduktion im Namen der Ideologie und im Namen der Reproduktion, leisten. Eine solche Institution ist die Schule, aber auch andere Institutionen des Staates wie die Kirche oder die Armee. Sie bringen den Arbeitskräften die Fähigkeiten bei, welche die herrschende Ideologie braucht, um dadurch die Unterwerfung und Beherrschung, über die Arbeitskräfte, gewährleisten zu können.

„Alle Träger der Produktion, der Ausbeutung und der Unterdrückung - von den Berufsideologen (Marx) ganz zu schweigen - müssen auf die eine oder andere Weise von dieser Ideologie "durchdrungen" sein, um bewusst ihre Aufgabe wahrzunehmen - entweder als Ausgebeuteter (die Proletarier) oder als Ausbeuter (die Kapitalisten), als Gehilfen der Ausbeuter (die Manager), als Hohe Priester der herrschenden Ideologie (deren "Funktionäre") usw. usf“ (Althusser, 1977, 3).

Die Reproduktion der Arbeitskraft sichert nach Althusser nicht nur Reproduktion der Qualifikation, sondern bietet sie erster Linie eine Reproduktion der Unterwerfung unter die sogenannte Staatsmacht (Althusser, 1977, 3).

2.1.1 Die althusserischen ideologischen Staatsapparate ISA.

Althusser unterscheidet im klassischen marxistischen Sinne einerseits von der Staatsmacht und andererseits von den Staatsapparaten., wobei er den unterdrückenden Staatsapparaten (repressiven, üben Macht aus) die ideologischen Staatsapparate hinzufügt (üben keine Gewalt aus) und werden wie folgt vom Althusser beschrieben: „Ich bezeichne als Ideologische Staatsapparate eine bestimmte Anzahl von Realitäten, die sich dem unvoreingenommenen Beobachter in Form von unterschiedlichen und spezialisierten Institutionen darbieten“ (Althusser, 1977, 7/8).

Althusser listet sie folgendermaßen auf:

- der religiöse ISA (das System der verschiedenen Kirchen)
- der schulische ISA (das System der verschiedenen öffentlichen und privaten Bildungsinstitutionen)
- der familiäre ISA
- der juristische ISA
- der politische ISA (das politische System, zu dem u.a. die verschiedenen Parteien gehören)
- der gewerkschaftliche ISA
- der ISA der Information (Presse, Radio, Fernsehen usw.)
- der kulturelle ISA (Literatur, Kunst, Sport usw.)“ (Althusser, 1977, 8).

Die wesentliche Unterscheidung der beiden Staatsapparate ist neben der Unterscheidung öffentlich / privat, die Unterscheidung im Prinzip der Vorgehensweise. Während die repressiven Staatsapparate im öffentlichen Sinne, im Sinne vom Staat, und im Sinne von Gewalt arbeiten, bildet die Arbeitsgrundlage der ISA die Ideologie. Diese Unterscheidung erklärt Althusser folgendermassen: „Ich sage daher, dass jeder Staatsapparat, ob er nun repressiv oder ideologisch ist, zugleich auf der Grundlage der Gewalt und der Ideologie "arbeitet", aber mit einem sehr wichtigen Unterschied, der eine die Verwechslung der Ideologischen Staatsapparate mit dem (repressiven) Staatsapparat verbietet“ (Althusser, 1977, 8).

Dazu meint Althusser, dass es keinen rein repressiven Staatsapparat gibt, jener arbeitet zugleich auf der Grundlage der Ideologie. In diesem Sinne gibt es für Althusser auch keinen rein ideologischen Staatsapparat, ohne den Einfluss von Gewalt. Althusser ergänzt: „Beide arbeiten gleichermaßen, aber in entgegengesetzter Richtungen“ (Althusser, 1977, 8).

2.1.2 Die Ideologie

In Anlehnung an die Theorien über die Ideologie von Karl Marx und dem deutschen Idealismus bildet Althusser zwei Thesen, welche seiner Meinung nach eine Ideologie ausmachen. Die erste bildet das imaginäre und die zweite das materielle.

1. „Die Ideologie stellt das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen dar“. Hinter der Vorstellung eines „imaginären Verhältnisses“ steckt die Annahme, dass sich hinter dieser Vorstellung eine Art „Wirklichkeit“ verbirgt, das heißt, dass es möglich ist, mittels Interpretation zu dieser vorzudringen. In der Ideologie ist also nicht das System der wirklichen Verhältnisse dargestellt, die das Leben der Individuen beherrschen, sondern ihr imaginäres Verhältnis zu den wirklichen Verhältnissen, in denen sie leben.

2. „Die Ideologie hat eine materielle Existenz.“ Damit meint Althusser, dass sich Ideen und Darstellungen nicht aus idealen oder geistigen Vorstellungen Zusammendenken lassen sondern immer eine materielle Existenz besäßen (Althusser, 1977, 16). Daraus folgt, dass die Praktiken die seitens der Staatsapparate ausgeübt werden ebenso materiell sind. „Eine Ideologie existiert immer in einem Apparat und dessen Praxis und Praktiken“ (Althusser, 1977, 17).

2.1.3 Die Individuen

Mit der Frage was passiert mit den Individuen, welche in diesem System leben und vom ISA materiell gelenkt werden, geht Althusser auf die Subjekt – Thematik über und stellt „zwei zusammenhängende Thesen“ auf. Die erste besagt, dass „nur durch und in einer Ideologie existiert Praxis“ und die zweite „nur durch die Subjekte und für Subjekte existiert Ideologie“ (Althusser, 1977, 18)

Die zentrale These von Althusser ist jedoch die, dass „die Ideologie die Individuen als Subjekte *anruft* - He, Sie da!!!“ Das ist ein Prinzip der „doppelten Konstitution“ und, laut Althusser, jede Ideologie hat, wobei sie „nichts anderes ist als die Funktionsweise in den materiellen Formen der Existenz dieser Funktionsweise“ (Althusser, 1977, 19).

Indem Althusser darauf hinweist, dass „wir alle“ und „schon immer“ Subjekte sind und „als solche ständig ideologische Wiedererkennungspraktiken praktizieren, welche „uns die Gewissheit geben, ganz einfach konkrete, einzigartige, unverwechselbare und unersetzbare Subjekte zu sein“ (Althusser, 20), setzt er damit die Existenz eines einzigen und absoluten

Subjekts, nämlich die eines Gottes, fest. Er meint, dass jedes Subjekt einem Absolutem Subjekt unterworfen ist, was darauf hindeutet, dass Althusser die Existenz eines Gottes nicht leugnet. Am Beispiel der Anrufung Mose durch den Gott („Subjekt par excellence“), macht Althusser klar, wie sich Unterwerfen durch ein Absolutes Subjekt, welches zugleich das Spiegel (Reflexion) der Angerufenen darstellt, in einer Ideologie wie der religiösen, wiederfindet. Dabei handelt es sich um die doppelte Spiegelung, denn das große Subjekt braucht die anderen Subjekte um sich als das Große ebenfalls konstatieren zu können (Vgl. Althusser, 1977, 22/23).

Unter dem Standpunkt der „doppelten Spiegelstruktur“ fasst er vier Punkte zusammen welche die Gewährleistung der Anrufung in einer Ideologie sichern:

1. die Anrufung der „Individuen“ als Subjekte
2. ihre Unterwerfung unter das Subjekt
3. die gegenseitige Anerkennung zwischen den Subjekten und dem Subjekt sowie der Subjekte untereinander und schließlich die Anerkennung des Subjekts durch sich selbst.
4. die absolute Gewissheit, dass alles in der Tat so ist und alles bestens gehen wird, solange die Subjekte nur erkennen, was sie sind und sich dementsprechend verhalten (Althusser, 1977, 23).

Dieses System ermöglicht den Subjekten ein Funktionieren „ganz von alleine“ im Sinne der Ideologie“ (Althusser, 1977, 23).

So lässt sich im Grunde sagen, dass die Althusserischen Subjekte durch und durch ideologisch sind, wobei die Ideologie auch selbst das große Subjekt ist welches wiederum die anderen Subjekte braucht um funktionieren zu können. Gegen diese utopische und ausgangslose Theorie der Ideologie und der Subjekte wendet Peter V. Zima den Einwand, diese These sei „nicht nur problematisch aus Sozio-linguistischer oder textsoziologischer Sicht, wo selbst die Theorien und wissenschaftliche Diskurse Individuen (und Kollektive) zu Subjekten machen können, sondern auch deshalb, weil sie die Freiheit des individuellen Subjekts auf undialektische Art negiert“ (Zima, 2000, 18).

2.2 Das Subjekt als Produkt der Macht bei Michael Foucault

In seinem Essay *Subjekt und Macht* spricht Foucault über seine großangelegte Arbeit zum Thema Subjekt folgendermaßen: „das umfassende Thema meiner Arbeit ist also nicht die Macht sondern das Subjekt“ und macht damit deutlich, dass die Macht eines der wichtigsten Merkmale in der Konstitution des individuellen Subjekts ist. So wie für Althusser, ist auch für Foucault das Subjekt Produkt verschiedener Machtkonstellationen. Laut Foucault, kennen wir die Macht des Staates, seit dem 16. Jahrhundert, welche in dieser Rolle eine „globalisierende und totalisierende Rolle spielt“ (Michael Foucault, *Ästhetik der Existenz, Schriften zur Lebenskunst*, Suhrkamp, 2007, 88).

Diese neue Machttechnik welche uns seit dem 16. Jahrhundert bekannt ist, ist eine moderne Form der alten christlichen Technik. Foucault nennt diese Technik die „Pastoraltechnik“ oder die „Pastoralmacht“ und erklärt ihre Vorgehensweise auf folgende Art und Weise:

1. verspricht die Pastoralmacht Seelenheil
2. ist sie nicht bloß eine ordnende Macht
3. ist es eine Macht, welche sich um den einzelnen kümmert
4. die Macht kennt das Bewusstsein des Menschen und vermag dieses zu lenken (z.B durch Beichte) (Vgl. Foucault, 2007, 89).

„Diese Form von Macht ist auf das Seelenheil ausgerichtet. Sie ist opferbereit und sie individualisiert. Sie ist koexistent mit dem Leben und dessen Fortsetzung nach dem Tod. Sie ist mit der Erzeugung von Wahrheit verbunden, der Wahrheit des Einzelnen“ (Foucault, 2007, 89).

Wie schon erwähnt wurde, entwickelt sich die moderne Macht, aus der Pastoralmacht etwa im 18. Jahrhundert, in der sich

1. das Heil des Menschen von einem „Jenseits“ in ein „Diesseits“ verlagerte (z.B polizeiliche Überwachung) und
2. Die Entwicklung des Wissens verlagerte sich globalisierend, quantitativ und analytisch aus dem Religiösen kreis in den Kreis der Gesellschaft.

Auf die Frage wie die Macht letztendlich ausgeübt wird geht Foucault in etwa wie Althusser vor. Genauso wie eine Ideologie „bezeichnet der „Ausdruck“ eine Beziehung unter „Partnern“, und damit meint Foucault ein „Ensemble wechselseitig induzierter und aufeinander reagierender Handlungen“ (Foucault, 2007, 93).

Dabei ist diese Beziehung keine bloße Beziehung zwischen kollektiven oder individuellen Partnern, sondern immer „eine Form handelnder Einwirkungen auf Andere.“ „Das heißt, es

gibt nicht etwas wie „Die Macht.“ Macht wird immer von „den einen“ über „die anderen““, produziert (Foucault, 2007, 96).

Die Macht ist nach Foucault nicht nur repressiv, sondern, „odnos sila“...koja prohodi kroz cijeli društveni korpus, a to znači kroz tijelo, spolnost, srodstvo, obitelj, znanje, tehnologiju, te identitet itd“ (Vladimir Biti, Pojmovnik suvremene i književne teorije, Zagreb, 2000, 322).

Damit gelangt Foucault auch zu seiner Subjektanalyse welche er in Beziehung auf das bürgerliche Subjekt und seiner Entstehung durch das Aufkommen des Bürgertums, untersucht. Das bürgerliche System produziert Ordnungen denen sich das bürgerliche Individuum unterwerfen muss. Damit steht für Foucault fest, dass seit der Aufklärung und dem Aufkommen des Bürgertums das Individuum nicht mehr als autonome, selbstbestimmte Identität, funktionieren kann (Vgl. Franziska Schlöbler, Einführung in die Gender Studies, Berlin, 2008, 93).

So zeigt Foucault, in erster Linie die Unterwerfung eines jeden modernen Subjekts unter ein „Strukturzwang und stellt das Subjekt als ein Produkt von Machtkonstellationen dar“ (Zima, 2000, 238).

Die Strukturen unterwerfen die Subjekte und regulieren sie, sie werden quasi immer in „Übereinstimmung mit den Anforderungen dieser Strukturen gebildet, definiert und reproduziert“ (Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main, 1991, 16). Macht, wie oben schon angedeutet, ist von Diskursen geprägt wobei Diskurs die „innige Verbundenheit von Macht und Wissen“ darstellt (Vgl. Karin Ludewig, Die Wiederkehr der Lust, Körperpolitik bei Foucault und Butler, Frankfurt am Main, 2002, 92).

„Ukratko, drži se okvirnim uvjetom nastanka predodžbi, spoznaja, govora, postupaka i oblika društvenosti jedne civilizacije, njezinim *konstitucijskim* temeljem“ (Biti, 2000, 79).

Damit ist das foucaultsche Subjekt grundlegend einer Unterwerfung (assujettissement) unterzogen seitens „überindividueller Sprachstrukturen“ auf die es selbst keinen Einfluss hat (Zima, 2000, 241).

Zima kritisiert Foucault in erster Linie deswegen, weil er „die Zäsuren“, welche das Subjekt unter einem „artikulierbaren Machtgefüge“, zum Produkt machen, nicht weiter untersucht, sondern wirft ihm eine pragmatische statt der semantisch-narrativen Ebene, vor. Bei Foucault wird nicht klar „weshalb das individuelle Subjekt auf diskursiver Ebene keine (relative) Einheit erlangen kann“ (Zima, 2000, 240).

2.3 Jacques Lacan und das Subjekt das von Außen bestimmt wird.

„Lacans Psychoanalyse ist eine Subjekttheorie“ (Christoph Braun, Die Stellung des Subjekts, Berlin, 2007, 14)

2.3.1 Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion

Jaques Lacan (1901-1981), war einer der führenden Theoretiker der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts, dessen Schriften durchaus an die von Sigmund Freud anknüpfen. In den 1930-er Jahren spricht Lacan erstmals über das Spiegelstadium. 1949 verfasst er die Schrift *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* und knüpft an Freuds Schriften über den Narzissmus und seinen 1914 entstandenen Text. (Vgl. Braun, 2007, 28)

Das Spiegelstadium, welches Lacan dann später als das Imaginäre bezeichnet, ist konstitutiv für die weitere Bildung des Subjekts. In der Schrift beschreibt Lacan wie das libidinöse Kind sich das erste Mal in einer „visuellen Gestalt seines Körpers, identifiziert“ (Braun, 2007, 29).

„Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ (Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Reclam, Stuttgart, 1996, 178).

Das Spiegelstadium ereignet sich beim Kind zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat und bringt in erster Linie eine Trennung des Ich's in ein (je) und ein (moi). Dieses erste Erblicken beruht auf der imaginären Vorstellung. Das Imaginäre basiert auf einer Täuschung, bzw. einer Entfremdung des Kindes, weil der Ort an dem das Kind seinen Körper entdeckt nicht ein realer ist, sondern eben nur ein Bild in einem Spiegel, und zieht die oben genannte Spaltung in (je) und (moi), mit sich¹. Lacan selbst bezeichnet das folgendermaßen: „...das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahrhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts

1 Nach Christoph Braun liegt die Unterscheidung im grammatikalischen Gebrauchs des Personalpronomens: „ich“ (je) bezeichnet das grammatische Subjekt des Satzes in direkter Rede, und das „Ich“ (moi) ein betontes Personalpronomen ist, welches die psychische Instanz „das Ich“ bezeichnet. (Vgl. dazu Christoph Braun, Die Stellung des Subjekts, Lacans Psychoanalyse, Berlin, 2007)

bestimmen werden“ (Lacan, 1996, 182).

Für Lacan bedeutet dieses Bild des Ichs im Spiegel keine Trennung vom Ich. „Das Ich ist *eingespiegelt*“ (Braun, 2007, 33).

Daraus schließt Lacan, nicht das Ich sondern jemand anderer wird (ein Bild des Ich) im Spiegel betrachtet. Um dieses zu beschreiben benutzt Lacan den Ausdruck von Rimbaud „Das Ich ist ein anderer“- der Andere dessen Bild das Subjekt im Spiegel erblickt und im Sinne vom „Ideal-Ich“ sich versucht dem anzunähern (Vgl. Braun, 2007, 33).

Das Spiegelstadium bringt aber, laut Lacan, auch eine weitere Erkennung mit sich. Es beginnt sich selbst als einen Anderen wahrzunehmen, d.h es erlangt gleichzeitig die Fähigkeit die anderen wahrzunehmen. In dieser Imaginären Phase bezeichnet Lacan diesen Anderen als „den kleinen anderen“ (l'autre, objet petit), wobei er die spätere Phase der kindlichen Entwicklung den „Großen Anderen“ (l'Autre) in dem Fall der Vater, welcher die duale Beziehung des Kindes zu der Mutter zum Fall bringt, (Biti, 2000, 97), die zentrale Rolle übernimmt. Durch diese erste „Entfremdung des Ich“, welche nicht nur als ein historisches Ereignis fungiert, sondern als eine grundlegende Struktur der Ich-Konstitution bildet, bringt „der große Andere“ die symbolische bzw. die sprachliche Komponente (Biti, 2000, 97). Zu der Entfremdung des Ichs meint Braun: „Hinsichtlich der Frage der Stellung des Subjekts ist festzuhalten, dass es kein Subjekt-Sein gibt, das nicht entfremdet wäre. [...] Nicht erst die sprachliche, sondern bereits die imaginäre Vermittlung stößt demnach das Menschenwesen in eine unaufhebbare Entfremdung. Die Einheit des Subjekts ist nur die des Bildes im Spiegel“ (Braun, 2007, 33).

2.3.2 Der Name des Vaters

„Lacans Subjekt ist ein Produkt der Eingliederung des Individuums in die symbolisch-sprachliche Ordnung“ (Zima, 2000, 258).

Der Name des Vaters (Nom-du-Père) ist ein Signifikant, der die Konsistenz der Gesetze in der symbolischen Ordnung garantiert. Mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung löst sich das imaginäre auf. Der Vater² ist der Vertreter des Gesetzes und repräsentiert in erster Linie die Sprache. Auch steht der Vater, als ein Zeichen für den Phallus und wird später besonders stark von den Feministinnen kritisiert.

Weiters sagt Lacan, das Subjekt wird dann geboren sobald, im Feld des Anderen der Signifikant auftaucht. Der Andere ist dabei der Ort an dem sich die Signifikanten Kette einordnet, das ist auch allerdings der Ort des lebendigen Menschen, das ist der Ort wo sich das Subjekt konstatiert (Vgl. Braun, 2007, 39).

Mit dem Einzug in die sprachliche Ordnung, erkennt das Kind den Vater als Besitzer des Phallus an und strebt danach, wie der Vater den Phallus zu besitzen. „Es nimmt den Namen des Vaters an und tritt in die symbolische Ordnung ein, von der aus es zum Subjekt gemacht wird“ (Zima, Theorie, 260).

Zima positioniert Lacan als einen zwischen der Spätmoderne und der Postmoderne stehenden Denker, dessen „Entfremdung als *Spaltung*“ bezeichnet wird. Laut Zima ist Lacan „ähnlich wie Althusser und Foucault“ ein „struktureller Denker“, welcher die „Übermacht der Struktur und die Unterwerfung des Einzelnen unter dieser Struktur analysiert“ (Zima, 2000, 255).

Was ihn allerdings von Foucault und Althusser unterscheidet ist das „Zusammendenken der strukturellen Unterwerfung und den sprachlich bedingten Zerfall“. Zima spricht also im Bezug auf Lacan von einem durch und durch Dezentrieren, durch die Sprache Entfremdeten Subjekt, welches sich in der symbolischen „Ordnung der Dinge“ immer wieder verliert, spaltet, entfernt und vergisst. „Der Andere ist bei Lacan wie eine Sprache konstruiert bzw. ist es die Sprache selbst“ (Zima 2000, 262/263).

Da wir aber als kleine Kinder bereits auf diese Sprache angewiesen sind und früher oder später uns diese aneignen, nehmen wir diesen fremden Anderen in uns auf. Diese Aufnahme

2 Dieser Begriff wird nicht wörtlich verstanden, vielmehr steht der Name des Vaters für ein Symbol des symbolischen Vaters. Diese Funktion kann von verschiedenen Personen oder Institutionen übernommen werden. (Vgl. Christoph Braun, Die Stellung des Subjekts, Lacans Psychoanalyse, Berlin, 2007)

verleitet sozusagen zu einem großen Schritt der Selbstaufgabe, oder der Selbstaflösung und, mit Lacan gesagt, der Entfremdung des Menschen durch die Sprache.

2.4 Gegenstimmen vom anderen Geschlecht

In erster Linie sollte, meint Zima, darauf hingewiesen werden, dass Frauenbewegung keine „spätmoderne und postmoderne Erscheinung ist, die tradierte Subjektkonzeptionen in Frage stellt, sondern eine Erbin der Moderne und der Aufklärung, die sich auf individueller und kollektiver Ebene um die Entstehung eines weiblichen Selbstbewusstseins und einer weiblichen Subjektivität bemüht“ (Zima, 2000, 277).

Im Sinne der Modernen kollektiven und individuellen Befreiung des Geistes und den daraus folgenden politischen und technischen Fortschritten, erkannte die Frauenbewegung, das Jahrelange unterdrückte Selbstbild und bemühte sich von nun an um seine Befreiung. Wie ich aber versucht habe festzuhalten, waren die männlichen Theoretiker eher daran interessiert das moderne Subjekt einerseits zu dekonstruieren (Lacan, Derrida), abhängig von der Macht (Foucault, Althusser), andererseits unterdrückt und anhängig von seinen großen und kleinen Anderen (Freud, Lacan), zu machen. In diesem Zusammenhang kann die feministische Frauenbewegung nicht gänzlich gedeutet werden, meint auch Peter V. Zima. (Vgl. Zima, 2000, 277/278)

„Im Gegenteil liegt ihr viel daran diesen Begriff für die einzelne Frau und die Bewegung als ganze zu definieren, um sie als individuelle und oder kollektive Aktanten handlungsfähig zu machen“ (Zima, 2000, 277).

Zima unterscheidet zwischen drei grundlegenden theoretisch-feministischen Idealtypen. Der erste, im Sinne des aufklärerischen-marxistischen Modells arbeitet mit einem Modell, welcher besagt die Subjektivität sei eine von den Männern vorkonstruierte Form. Das zweite Modell der feministischen Theorie basiert auf dem dekonstruktivistischen Vorgehen und stellt die Subjektivität radikal in Frage. Auch weisen sie auf die Bedeutung der Geschlechterdifferenz hin und auf die Problematiken des Phallozentrismus³ und Logozentrismus⁴ hin (Julia

3 Lacan setzt sich näher mit dem Begriff des Phallus in seinem Essay *Die Bedeutung des Phallus*, aus dem Jahr 1958. Für Lacan ist der Phallus ein Signifikant, und zwar „ein Signifikant der zum Fokus des Begehrens wird. „U Lacana falus postaje zarištem (umjesto predmetom) žudnje, 'prapotisnuton označiteljskom baterijom' koja ustrojjava simbolički poredak“ (Vgl. dazu Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Zagreb, 2000, S.120; Jacques Lacan, *Die Bedeutung des Phallus*, in *Schriften II*, Weinheim Berlin, 1991, Quelle Internet, PDF-Datei).

4 Ein Begriff den Jacques Derrida verwendet, um damit seine Kritik an der vernunftorientierten Metaphysik auszuüben. (Vgl. V. Biti, 2000, S.296). Synonym wird auch der Begriff des Phallogozentrismus verwendet, welcher die männliche Dominanz (Phallus) in der westlichen Denktradition, sichtbar machen soll. Vor allem

Kristeva, Luce Irigay).

Unter der dritten feministischen Theorie fasst Zima die Theorien welche mit den Begriffen der Ambivalenz und des Androgynen beschrieben werden können. Bei dieser Theorie handelt es sich um die Theorie der Ambivalenz und des Androgynen, bei der es darum geht, sich dem Anderen gegenüber zu öffnen (Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Judith Butler). (Vgl. Zima, 2000, 277-279)

2.4.1 Simone de Beauvoir, *Frau kommt nicht als Frau zur Welt, sie wird dazu gemacht.*

Gleich neben der Pionierin Virginia Woolf kann man Simone de Beauvoir, die einen Meilenstein in der feministischen Forschung setzte, nehmen. Ihr 1949 erschienenes Buch *„Das andere Geschlecht“*, einer Studie über die Rolle der Frau, ist mittlerweile zum Klassiker der feministischen Forschung geworden. Darin weist de Beauvoir auf die Unterdrückung der Frau im Patriarchat indem sie vordergründig der Frau die Rolle des „zweiten Geschlechts“ einordnet (Gender Studies, 2008, 53).

In ihrem Buch diskutiert Beauvoir zunächst die „geläufigen Aussagen über das typisch Weibliche und seine kulturellen Repräsentationen, um dann die Forderung nach Transzendenz und freiheitlicher Lebensführung zu stellen“ (Gender Studies, 2008, 53).

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Einblick in die Arbeit von Simone de Beauvoir und ihre Abhandlung über *Das andere Geschlecht*, geben.

Mit ihrem mittlerweile sehr berühmten und oft zitierten Satz *„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird zur Frau gemacht“*, basieren die Einsichten de Beauvoirs auf der Grundlage der existentialistischen Ethik, welche an die Theorie von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Phänomenologie des Geistes, 1807), seine Philosophie über die Freiheit und Transzendenz, und seinen Ansatz über das dialektische Verhältnis zwischen dem Ich und dem Anderen, anknüpfen (Marion Heinz, Humanistischer Feminismus, in Philosophische Geschlechtertheorien, Reclam, Stuttgart, 2010; Vgl. auch Gender Studies, 2008, 53/54).

„Die Welt gehört schon immer den Männern“ sagt de Beauvoir und meint damit den Umstand, dass der Mann (Homo Faber) schon von Anfang an diejenige Spezies war die die Funktion des Erfinders, des Kriegers und des Jägers, übernommen hatte. Im Vergleich dazu steht die Frau, die sich seit eh und je ihrem biologischen Schicksal (Austragen und Stillen) und welche sie „Jahrhundert für Jahrhundert“ unverändert und Gefangen machen, gefügig

wurde der Begriff, in der feministischen Philosophie, verwendet, um damit die männliche Dominanz über den Frauen darzustellen.

macht. Im Anschluss an Hegels Verhältnis des Mannes und der Frau, welcher sagt dieses Verhältnis sei „das unmittelbare Sich-Erkennen des einen Bewusstsein im anderen und das Erkennen des gegenseitigen Anerkanntseins“ (Marion Heinz, 2010, 423-429), mündet Beauvoirs These in dieser Dialektik des Bewusstseins und der Existenz. So sollen beide Spezies im Sinne von Recht gleichermaßen behandelt werden abgesehen ihrer geschlechtlichen Spezifizierung. Aber nicht nur im Sinne von Existenz soll Recht geschaffen werden auch in der existentialistischen Betrachtungsweise lassen sich die Gründe und Ursachen dafür finden wie es dazu kommen konnte das Männer die „Herrschaft über die Frauen erlangten“. Der wesentliche Unterschied liegt in dem, dass der Mann, „in der Schaffung von Werten die Existenz selbst als Wert konstituiert“ (Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht, In: Philosophische Geschlechtertheorien, Reclam, Stuttgart, 2010, 434).

Dies bildet den Hauptunterschied zu den Frauen, welche in Ihrem Körper für immer gefangen blieben. In diesem Sinne ist auch der Satz *Man kommt nicht als Frau zur Welt sondern man wird es* zu verstehen. So kann man sagen stellt der weibliche Körper eine Art Konstruktion all dessen was sich in der Passivität des geschichtlichen Verlaufes in ihm eingeschrieben hat. Er ist der passive Empfänger der ganzen männlichen Existenz. Weiters meint Beauvoir, dass dem Mann die Frau als Ersatz zur Natur dient bzw. das Andere der Natur darstellt. Da die Frau die Natürlichkeit in sich trägt und der Mann dazu bestimmt ist die Natur sich als Untertan zu machen, wird sie quasi in „die Zusammenfassung der Natur als Mutter, Gattin oder eine Idee“, gesehen (Simone de Beauvoir, 2010, 440).

In seiner Macht, in seiner Überlegenheit, hat sich der Mann die Souveränität des Subjekts erlangt, er hat es geschafft das Andere, was er alles begehrt, zum Untertan zu machen. Als sein Untertan tritt die Frau, dem Mann „nicht als Subjekt gegenüber, sondern als ein paradoxerweise mit Subjektivität begabtes Objekt“ (S.B., 2010, 446).

In dieser Rolle ist sie gleichzeitig selbst auch das Andere. Der Mann stellt für de Beauvoir den Handlungsträger dar, er ist das Cogito welches Denkt, Erschafft, Baut, Jagt, Kämpft, Begehrt und die Frau das unbestimmte Andere, ein „Mythos“, beschreibbar, unfassbar, „geistert sie in den Bewusstseinen umher, ohne ihnen je als festes Objekt gegenüber zustehen“ (S.B., 2010, 439).

Das ist auch der Grund warum sie kein festes Konzept verkörpert. Sie ist die Verkörperung der Ambivalenz. Aus diesem Grund macht sich Beauvoir stark für eine Transparenz des weiblichen Subjekts, in dem sie ihm als Immanenz und Natur, stets kritisiert. Die Frau soll zum Mann werden denn nur so kann sie frei werden. (Vgl. Gender Studies, 2008, 54)

Einige Ansätze von Beauvoir wurden später von den Feministinnen übernommen, einige, wiederum, stark kritisiert.

2.4.2 Der Kampf ums Überleben

„Woman must write her self: must write about woman and bring woman to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reason, by the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement.“ (Hélène Cixous, *The Laugh of Medusa*, Translated by Keith and Paula Cohen, University of Chicago Press, Quelle, Internet PDF-Datei, 875)

In den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Frauenbewegung immer stärker und etablierte sich bald als politische Bewegung. Kennzeichnend dafür, war in erster Linie die achtundsechziger Bewegung (Vgl. Biti, 2000, 121) welche den Frauen mehr Freiheit und Selbstbewusstsein brachte. In den 70-er Jahren waren es in erster Linie „Theoretikerinnen und Schriftstellerinnen wie Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Chantal Chawaf und Monique Wittig, (Vgl. Gender Studies, 2008, 81) welche sich mit den Theorien von Jaques Lacan und Jaques Derrida, auseinandersetzen.

Der erste Kritikpunkt galt Jaques Lacan und seiner Theorie über die symbolische Ordnung, die durch das „Gesetz des Vaters definiert“, war. (Vgl. Herta, Nagl-Docekal, *Feministische Philosophie*, Wien-München, 1994, 19)

Feministinnen kritisieren Lacan, für das symbolische das dem Gesetz des Vaters, welcher ein Zeichen für den Phallus darstellt, unterliegt. Im Übergang vom imaginären ins Symbolische erkennt das Kind, dass die phallische Mutter kastriert ist und identifiziert sie damit, als etwas fehlhaftes. In Anlehnung an Freuds Ödipuskomplex und Kastrationsangst räumt Lacan dem Phallus in der symbolischen Ordnung die zentrale Rolle ein, was, auf der, anderen Seite, seitens Feministinnen stark kritisiert wird, weil es das Weibliche damit in eine schweigende und abwesende Position bringt.

(Vgl. Einführung in feministische Literaturtheorie, Lena Lindhoff, Stuttgart, 2003, 75/76; Gender Studies, 2008, 81; Nagl-Docekal, 1994, 18)

In ihrer fast programmatischen Schrift *Laugh of Medusa* setzt sich Hélène Cixous für ein weibliches Schreiben, ein. Sie verwendet erstmals den Begriff *écriture féminine* und macht sich für eine Sprache „jenseits der Logik und des Gesetzes“, sozusagen einer „poetischen Sprache“ (Gender Studies, 2008, 81) stark, die auf Musikalität und Rhythmus aufgebaut ist und eine Möglichkeit bietet, das weiblich Andere zum Ausdruck zu bringen.

Damit spricht sie ein weiblich anderes Subjekt an und versucht diesem eine Existenz

außerhalb der patriarchalen Ordnung zu sichern.

Auch Luce Irigaray kritisiert den Phallogozentrismus⁵ und macht sich für eine weibliche Subjektivität stark, dabei betont sie aber in erster Linie, dass das Weibliche nicht als das „Andere“ existiert sondern immer ein Produkt des Phallogozentrismus ist. Irigarays Anliegen ist es, diese männlichen Strukturen zu durchleuchten und eine „weibliche Sprache“ als Gegensprache zu sichern, in dem sich die weibliche Identität konstantiert. (Vgl. Gender Studies, 2008, 82)

Doch wie auch immer die Feministinnen das anstellen, gegen wem auch immer sie ankämpfen, eines bleibt in ihren Thesen immer bestehen: und zwar die weibliche Identität, Sexualität, Subjektivität soll endlich aus den Fesseln männlicher Dominanz befreit werden. Für sie gilt das Männliche als das „Zugrundeliegende“ das „Cogito“, welches die Frauen zu unterworfenen Wesen und Objekten machen. Die Frauen sind Produkte männlicher Mächte, patriarchaler Strukturen und am Anfang dieser Struktur steht der Phallus als sein einzig dominierendes Symbol. Das Subjekt des Denkens war stets der Mann. In den 1990-er Jahren greift eine der markantesten Theoretikerinnen in die damals entstandene feministischen Debatten und die allgemeine Subjektproblematik, ein.

2.4.3 Judith Butler, Bruch oder logische Folge?

Judith Butler entwickelte eine der radikalsten Thesen in denen sie, unter anderem, stark den Feminismus kritisierte und, man könnte fast behaupten, damit eine neue theoretische Denkrichtung schuf, basierend auf den Gender Studies. Ihr Hauptargument, gegen die bereits ausweglose feministische Debatte, war der Vorwurf, sie würden unter den Kategorien „Frau(en)“, genau das selbe politische Ziel verfolgen wie die „Machtregime“ gegen die sie ankämpfen. „Die Feministin muss auch begreifen, wie die Kategorie „Frau(en)“, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll“ (Butler, 1991, 17).

So wie im Sinne von Michel Foucault die juristischen Machtregime, die Subjekte, die sie repräsentieren, zunächst einmal produzieren, in diesem versucht die feministische Kritik die Subjekte des Feminismus zu produzieren, welche sie dann wiederum repräsentieren sollen. In diesem Sinne wird eine gemeinsame „Identität“ und eine individuelle und kollektive Geschlechtsidentität, geschaffen. (Vgl. Butler, 1991, 18)

5 Siehe Fußnote 4.

Für ihre Hauptthese unterscheidet Butler nicht zwischen Geschlecht (sex) und Geschlechtsidentität (gender), weil die „Unterscheidung zwischen sex und gender letztlich gar keine Unterscheidung ist“ (Butler, 1991, 24).

Für sie werden beide Kategorien nach demselben Muster der politischen Produktion und Repräsentation hervorgebracht. Somit werden, anknüpfend an Foucault, nach Butler, die Kategorien Männlich/Weiblich oder Mann/Frau selbst von der Kultur produziert um so stabile heterosexuellen Matrices und normative Identitäten als Kohärent und Kontinuierlich zu setzen. (Vgl. Butler, 1991, 38)

In diesen Matrizen gibt es aber dennoch Personen die sich dem nicht einfügen und sich, außerhalb der vorgegebenen Muster, befinden. „Was passiert aber mit Personen, die Inkohärenz und Diskontinuität dieser Normen aufweisen“ fragt Butler und meint zugleich, dass die Art der Reproduktion und Produktion so funktioniert, dass sie Platz für Identifizierungen schafft, welche wiederum durch die Wiederholung und Inszenierung nicht bestätigt sondern verkehrt werden können. „Wenn also die regulierenden Fiktionen von sex und gender selbst vielfältig angefochtene Schauplätze der Bedeutung sind, bietet gerade die Mannigfaltigkeit ihrer Konstruktion die Möglichkeit, mit ihrer Pose scheinbarer Eindeutigkeit zu brechen“ (Butler, 1991, 59).

In diesem Sinne weist Butler und ihre Theoretikerinnen den biologischen Zustand des Geschlechts ab. Für sie ist Geschlecht eine performativ inszenierte Bedeutung, die ständig reproduziert werden. Aber auf dieselbe Art und Weise kann sich das Geschlecht befreien von den Gedanken des „Ursprungs“.

Damit steht für Butler fest, dass alle Subjekte, sowohl männliche als auch weibliche, Produkte der Mächte, Unterwerfungen und Reglementierungen sind. Das Subjekt ist ein Produkt diskursiver Machtstrukturen, und für Butler bedeutet Subjekt-Sein prinzipiell eine Unterwerfung. (Vgl. Gender Studies, 2008, 95/96)

3. Irena Vrkljan – das künstlerisch-sensible Subjekt

3.1 Journey of self-exploration

Roberta Seret spricht in ihrem Buch *Voyage into Creativity, The modern Künstlerroman* von einer Art Reise, die der Künstler unternimmt um sich selbst zu finden. Um sein eigenes Seelenheil zu finden, sucht er die Kunst, die ihm zugleich auch ein „utopisches Zuhause“ bietet. Um dieses utopische Zuhause zu erreichen, durchreist der Künstler einige Phasen seines Lebens. Diese Phasen unterteilt Seret in drei Reisetypen, welche nötig sind, damit der Künstler seine Vollendung in der Kunst findet. Sie spricht von psychologischer, sozialer und kreativer Reise bzw. der Reise durch die Kunst.

Bei der dritten Reise, der Reise durch die Kunst, geht es Seret darum, dass der Künstler sich durch andere Sphären der Kunst bewegt, um die Vollendung in der eigenen Kreativität, zu finden. Er reist sozusagen durch die verschiedenen Sphären der Kunst, durchwandert ihre Sensibilität, sucht seine Musen und Inspirationsquellen.

„Sometimes the artist-protagonist does not physically leave his home, but voyages vicariously“ (Roberta Seret, *Voyage into creativity, The modern Künstlerroman*, P. Lang, 1992, 4).

Metaphorisch betrachtet, verlässt er so die Realität, wobei die physische Mobilität nur temporär wird. In dieser imaginären Welt, während der *Artist-Protagonist* seine Erfahrungen durchreist, reist der *Artist-Autor* simultan neben ihm, in eine andere Zeitrichtung:

„The artist-author travels from present to past, instead of past to present, and in doing so revisits his youth“ (Seret, 1992, 4).

Das Hauptmotiv liegt in erster Linie in der eigenen Identitätsbildung und dient persönlichen Zwecken. Der Künstler, auf der Reise zu sich selbst, greift oftmals zu eigenen autobiographischen Fakten, welche er dann in Bezug auf seine Umgebung und Andere einsetzt. Ebenfalls kann es vorkommen, dass selbst der Protagonist eine Reflexion des Autors darstellt⁶.

6 Laut Seret, charakterisieren die genannten Merkmale jeden modernen Künstlerroman. Der Künstlerroman ist ein klar definiertes Genre und unterscheidet sich im wesentlichen vom Bildungsroman, Entwicklungsroman und der Autobiographie. (Vgl. Roberta Seret, *Voyage into creativity, The modern Künstlerroman*, P. Lang, 1992)

3.2 Zur Biographie und auserwählten Werken von Irena Vrkljan

In den Werken *Marina ili o biografiji* und *Dora, ove jeseni* lässt sich sagen, dass sich Vrkljans Schreibvorgang wie eine kreative Reise entfaltet. *Marina ili o biografiji* erscheint 1987 und *Dora, ove jeseni* 1991. Obwohl fünf Jahre diese beiden Werke voneinander trennen, sind diese im Dialog miteinander keineswegs zu trennen. Lidija Dujić fügt in ihrem Buch, *U prvom licu, Ženskom stranom hrvatske književnosti, Zagreb, 2011*, den beiden Büchern Irena's erstes Buch *Svila, škare* (deutsch *Tochter zwischen Süd und West*) hinzu und bezeichnet sie als eine „Autobiografische Trilogie“, „Čitam ih kao tri stupnja iste autobiografije“ (Dujić, 2011, 103).

In seiner *Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000, Zagreb, 2003* spricht Krešimir Nemeć über Irenas Bücherreihe, *Svila, škare* (1984), *Marina ili o biografiji* (1987), *Berlinski rukopis* (1988) und *Dora, ove jeseni* (1991) als eine „offene autobiografische Tetralogie“, welche die thematischen Obsessionen hervorrufen wie: „die Suche nach der eigenen zerstreuten Identität, die Sehnsucht nach der Harmonisierung der eigenen Existenz, und die Wiedererkennung des Selbst in fremden Biografien“ (Nemeć, 2000, 344).

Andrea Zlatar bezeichnet jedoch in ihrem Buch *Autobiografija u Hrvatskoj, Nacrt povijesti žanra i tipologija oblika, Zagreb, 1998* die Biografie als einen wesentlichen Teil des autobiografischen Schreibvorganges „Pisati o drugome nužno znači pisati o sebi, ne u smislu pretenciozne identifikacije zajedničkih osobina, već na jedini mogući način spoznavanja sebe kao prepoznavanja u drugima“ (Andrea Zlatar, *Autobiografija u Hrvatskoj, Nacrt povijesti žanra i tipologija oblika, Zagreb, 1998*).

Vrkljans Prosa wird meistens den sogenannten *écriture feminine* (kroatisch „žensko pismo“) zugeschrieben. Dieses neue „Schreiben“ entsteht in Europa nach den 68-ern und ist eine Prosa „von Frauen für die Frauen.“ (Vgl. Andrea Zlatar, *Rječnik tijela, Zagreb 2010*; Nemeć, 2000; Dujić 2011)

Nach Nemeć weist das „weibliche Schreiben“ einige gemeinsame Merkmale auf, wie: „subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu, polifono „jastvo“ pripovjedača, labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova, autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentarnost, prepletanje fikcije i faksije, lirizam, fabularna insuficijencija, semantizacija označitelja“ (Nemeć, 2000, 344/345).

3.2.1 Biografie Irena Vrkljan

Irena Vrkljan wird 1930 in Belgrad geboren und bleibt dort bis zum Jahre 1941 als sie gemeinsam mit ihrer Familie nach Zagreb zieht. Mitte der fünfziger Jahre betritt Irena die kroatische Literaturszene mit ihrer Gedichtsammlung *Krik je samo tišina* (1954). Angekommen im Kreise der literarisch Männer-dominierten *Krugovaši*⁷ Welt ist ihr anfängliches Schaffen mit existentialistischen⁸ Ansätzen durchwoben und dauert in etwa bis Mitte der 1960-er Jahre. 1967, aufgrund eines Stipendiums, wandert Irena nach Berlin aus. Es folgen zirka fünfzehn Jahre ohne literarische Erscheinungen bis sie Anfang der achtziger Jahre ihr erstes Prosawerk herausgibt *U koži moje sestre* (1982). (Vgl. Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, 1997, 228)

In ihrem Buch, *U prvom licu, Ženskom stranom hrvatske književnosti* teilt Lidija Dujić Irenas Werk in zwei unterschiedliche Schaffensperioden. Die erste *Zagreber*, ist die Zeit der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts und hat einen lyrischen Charakter. In erster Linie sind es die fünf veröffentlichten Poesiewerke *Krik je samo tišina* (1954), *Paralele* (1957), *Stvari već daleke* (1962), *Doba prijateljstva* (1966), *Soba, taj strašni vrt* (1966).

Als sie 1967 nach Berlin auswandert, folgt ihre zweite Schaffensperiode, die *Berliner* Periode, welche in erster Linie ihr Schaffen in Richtung Frauenprosa lenkt. Es folgen Bücher wie *Svila, škare* (1984), *Marina ili o biografiji* (1986), *Berlinski rukopis* (1988), *Dora, ove jeseni* (1991), *Pred crvenim zidom* (1994), *Pisma mladoj ženi* (2003), *Naše ljubavi, naše bolesti* (2004), *Zelene čarape* (2005), *Sestra, kao iza stakla* (2006). Nach Dujić gehören sie alle demselben Genre der sogenannten „Beichtprosa“ an, welche autobiografische Züge trägt und stereotypische Merkmale der Frauenprosa aufweist. (Vgl. Dujić, 2011, 103/104)

7 Vgl. dazu Lidija Dujić, 2011, 134

8 Vgl. dazu Krešimir Nemeč, 2003; Živa Benčić, Pisati o drugome, sjećati se sebe, In: Živa Benčić i Dunja Fališevac, Čovjek, prostor, vrijeme, Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti, Zagreb, 2006

3.3 *Marina ili o biografiji* - Einleitung

Marina ili o biografiji erscheint im Jahre 1987.

Irena Vrkljan schreibt über Marina Cvetajeva. In ihrem Roman versucht sie den „tragischen Weg“ (Živa Benčić, 2006, 407) der russischen Dichter zu beschreiben, indem vordergründig die Beziehung zwischen Leben und Kunst dominiert. (Vgl. Nemeč, 2000, 348) Der Weg, den Irena dabei wählt, gleicht nicht dem Genre einer normalen Biografie. Benčić bezeichnet den Roman als eine „Geobiografie“, indem sie den kroatischen Literaturwissenschaftler Aleksandar Flaker „paraphrasiert“ (Benčić, 2006, 407).

Benčić zufolge geht Irena keiner „objektiven Abfolge an Ereignissen“, nach, sondern wird ihr Schreiben durch den Einfluss der Erinnerungen und Gedanken gelenkt. Diese Gedanken und Erinnerungen unterliegen keinem Prinzip, sondern sind Momentaufnahmen bzw. Bilder, mit denen sich die Biografie Marina Cvetajevas Schritt für Schritt entfaltet. In diesen Bildern begegnen wir Marina auf ihren Reisen, treffen die Orte, wo sie sich aufgehalten hat, werden in ihre Gedankenwelt eingeführt und begegnen Menschen, mit denen sie in Kontakt war. Marina pendelt quasi von einem Ort zum nächsten. Wir begegnen ihr am Atlantik, auf der Krim, in Berlin, Prag und Paris. (Vgl. Benčić, 2006, 412-414)

Doch diese Begegnungen haben nichts Zeitliches an sich, sie schweben völlig zeitlos nebenher, sodass Marina teils als Kind, teils als Erwachsene vor uns auftaucht. Dazu meint Benčić: „Razbijanje kronološkog načela dovodi pak do toga da promjene u životu ruske pjesnikinje mi percipiramo mnogo više u prostornim nego u vremenskim okvirima. Biografiju Marine Cvetajeve u interpretaciji Irene Vrkljan doživljavamo, drugim riječima, kao niz Marininih prostornih dislokacija, nerijetko prisilnih premještaja iz jedne sredine u drugu“ (Benčić, 2006, 414).

Diese Art von Bewegung meint Benčić „prije nalikuje na putovanje negoli na vremenki ograničen razvojni prostor“ (Benčić, 2006, 415).

„Putujem kroz godine samo s jednim kovčegom. Vrijeme, sjećanje, proklete biografije. Kamo to putujem? K njoj, k meni, u neku drugu zemlju (Irena Vrkljan, *Marina ili o biografiji*, Zagreb, 1987, 13)?

Weiter meint Benčić: „U navedenoj upotrebi (das oben genannte Zitat) pojam putovanja ne znači više kretanje u terminima prostornih koordinata, nego kretanje duž dimenzije vremena“ (Benčić, 2006, 416).

Was sich in diesem Sinne mit einer kreativen Reise von Roberta Seret lesen lässt. Benčić versteht die Reise als eine Art Metapher, im Sinne von „Das Leben ist eine Reise“ dessen sich die Autorin bedient „kako bi na posredan način osmislila biografiju Marine Cvetajeve ali i vlastitu“ (Benčić, 2006, 416).

3.3.1 Die Sehnsucht und die kreative Reise in *Marina ili o biografiji*

„Putujem kroz godine samo s jednim kovčegom. Vrijeme, sjećanje, proklete biografije. Kamo to putujem? K njoj, k meni, u neku drugu zemlju (Vrkljan, 1987, 13)?

Zu Beginn des Buches *Marina ili o biografiji* definiert das erzählerische Ich ihren Schreibvorgang als eine Art Zeitreise, welche mit Erinnerung an andere Biografien und an vergangene Zeiten verbunden ist und, welche sich von Anfang bis ans Ende des Romans bewegt. (Vgl. Benčić, 2006, 416)

Die Frage, wohin die Reise gehen soll, wird folgendermaßen beantwortet:

„Neurotsko propitivanje prema redu vožnje, ništa mi ne znači. Čeznem za Marinom. Ruska pjesnikinja, rođena 1892, samoubojstvo u Jelabugi 1941. Što se stvarno dogodilo? Gubitak koji osjećam, jedan od razloga pisanja (Vrkljan, 1987, 13).

Hier verrät das erzählerische Ich zunächst einmal einige Randinformationen:

1. Das erzählerische Ich verrät, dass es sich um eine Art Zeitreise handelt, in der der geordnete Fahrplan keinen Nutzen geben kann. Die Zeit, die Erinnerungen, die Biografien anderer fahren auf dieser Reise nicht nach einem Fahrplan. Sie kommen und gehen, sie werden ausgelöst durch Bilder, Motive, sie verhalten sich wie kurze Sequenzen, die sich einfach aneinanderreihen.
2. Das Motiv der Reise. Das Motiv heißt: die Sehnsucht nach Marina.
3. Es wird erzählt, wer Marina ist, was sie war, ihr Geburtsdatum und Sterbedatum. Zugleich wird die Frage aufgeworfen: Hat die Sehnsucht etwas mit diesem Verlust zu tun?
4. Das erzählerische Ich verrät, dass es selbst eine Schriftstellerin ist

Das Motiv der Sehnsucht findet sich oftmals in der Literatur und ist spätestens seit der Romantik ein beliebtes „Gefühl“, wenn es darum geht etwas fast Unerreichbares erreichen zu wollen. Die Sehnsucht, so die Meinung, entsteht in der Einsamkeit und ist eher mit dem Ziel

des schwärmerischen Suchens verbunden. Diese Suche kann an verschiedene Adressaten, Dinge, Zeiten, Erinnerungen, an das eigene Selbst, aber auch an die Kunst, gerichtet sein. „Die Sehnsucht nach Marina“ verbindet einige dieser genannten Empfänger miteinander.

Erstens evoziert „die Sehnsucht nach Marina“ einen bestimmten Adressaten, nämlich die russische Schriftstellerin Marina Zwetajewa, die selbst vom Protest und Sehnsucht gesprochen hat und im Exil einer Freundin klagt: „Das einzige Gefühl in mir ist - die Sehnsucht“ (Die Zeit, 1992, Quelle Internet).

Zweitens richtet sich „die Sehnsucht nach Marina“ an das eigene Selbst bzw. an die eigene Vergangenheit. Und drittens appelliert „die Sehnsucht nach Marina“ an die Kunst. In diesem Sinne erscheint die Sehnsucht als Hauptmotiv für eine kreative Reise, auf die sich das erzählerische Ich von Irena Vrkljan macht.

3.3.1.1 Zur Biografie Marina Zwetajewa

Marina Zwetajewa wird 1892 in Moskau geboren. Mit neunzehn Jahren verliebt sie sich in Sergej Efron und sie heiraten 1912. Bis zur Revolution lebt Zwetajewa mit ihrem Ehemann auf der Krim. Sie hatte zwei Töchter: Ariadna, geboren 1912, und Irina, geboren 1917. Irina stirbt 1920 an Folgen der Unterernährung, Zwetajevas Mann wird 1914 in die Armee einberufen.

Aus politisch motivierten Gründen wird Marina zur Emigration gezwungen und muss 1922 mit ihrer Tochter Ariadne Russland verlassen. Bis zu ihrer Rückkehr im Jahre 1939 bleibt Zwetajewa siebzehn Jahre im Exil und durchreist mehrere Städte Europas. 1922 zieht sie zusammen mit ihrem Mann, welchen sie nach fünf Jahren wieder begegnet, zunächst nach Prag, bis sie sich schließlich, gemeinsam mit ihrer Familie, im Jahre 1925 in Paris unfreiwillig niederlässt. Im Exil kommt auch ihr Sohn „Mur“ zur Welt. Wie aus der Biografie von Zwetajewa bekannt ist, verbrachte sie alles andere als ein glückliches Leben. Die Familie war arm und Marina versuchte so viel wie möglich zu schreiben, doch Glück hatte die russische Schriftstellerin nicht einmal in der Literatur. In den siebzehn Jahren des Exils wurde sie weder in Russland noch im Exil gelesen. 1941 beging Marina Zwetajewa Selbstmord.

“Marina begann ihr Schaffen in einer Zeit der Hochblüte russischer symbolistischer Dichtung und unter ihrem Einfluss“ [...] Zwetajewa glaubte an die magische Kraft des dichterischen Wortes und an seinen transrealen Ursprung und Bezug“ (Constanze Gabriele Schäfer, *Projizierte Sehnsucht und schöpferische Begegnung*, Frankfurt am Main, Wien, 1996, 17)

3.3.1.2 Marina und Irena in Deutschland

Beide Schriftstellerinnen verbindet eine enge Beziehung zu Deutschland und zur deutschen Kultur von klein auf. Nach Schäfer gibt es für Marina zwei wesentliche Punkte, welche sie zur Liebhaberin der deutschen Kultur machen. Zum einen ist es die Verwandtschaftsbeziehung der Mutter – Marina Alexandrova Mejn-, welche aus einer baltendeutschen Familie stammte, und als Tochter eines Bankiers und einer polnischen Adelsfamilie eine vornehme Erziehung genoss und somit „allem Deutschen Begeisterung und Wertschätzung entgegenbrachte“ (Schäfer, 1996, 37/38).

Zum anderen tragen die vielen Aufenthalte, auf Grund der Tuberkuloseerkrankung der Mutter, in Kurorten Deutschlands, Italiens, Frankreichs und der Schweiz zu diesem Bild wesentlich bei. Noch während der Kindheit reiste Marina oft mit ihren Eltern durch ganz Europa. So kam sie sehr früh mit anderen Kulturen (wie z.B. der tschechoslowakischen, deutschen, französischen) in Berührung. Der frühe Tod der Mutter- Marina war 15 Jahre alt- führte sie in „die Zeit der Entdeckung und Lektüre deutscher Literatur“ (Schäfer, 1996, 40).

Sie verschloss sich in ihr Zimmer und las ihre Favoriten wie Puškin, Goethe, Schiller, Jean Paul und Bettina von Arnim; ihre „germanophilie“ festigte sich allerdings 1910 bei ihrem zweiten Aufenthalt in Deutschland. Bei ihrem dritten und letzten Aufenthalt in Deutschland im Jahre 1922 legte sie einen „sechswöchigen Zwischenstopp“ auf dem Weg in ihre „Prager und Pariser Emigration“ (Schäfer, 1996, 40/41), in Berlin ein.

„Die profunde Kenntnis deutscher Kultur und Dichtung und die brillante, quasi muttersprachliche Beherrschung des Deutschen, spiegelt sich thematisch und stilistisch in Cvetajevas gesamtem Werk“ (Schäfer, 1996, 41).

Ihre Beziehung zu Deutschland entfachte besonders im Jahre 1926, als sie einen Briefwechsel mit dem deutschen Schriftsteller Rainer Maria Rilke anging. Obwohl der Briefwechsel nur über einige Monate gehalten wurde, war er für Marina von wesentlicher Bedeutung. Als Rilke am 31. Dezember 1926, an Folgen seiner Leukämieerkrankung starb, schrieb Marina als unmittelbare Reaktion an seinen Tod das Verspoem *Novogodišnja* (Vgl. Schäfer, 1996, 19), welches auch als eine Art Einleitung seinen Eingang in Irenas Buch *Marina ili o biografiji*, gefunden hat.

Aus ihrem ersten autobiografischen Prosawerk *Svila, škare* ist bekannt, dass Irena Vrkljan, bereits von klein auf mit der deutschen Kultur und der deutschen Sprache in Kontakt war, aber auch anders als Marina, die negative Seite der Medaille erfahren musste. 1945 wird im

Hause Vrkljan die deutsche Sprache als die offizielle Feindsprache erfahren und das Konsumieren deutscher Kultur und Texte verboten. (Vgl. Dujić, 2011, 135)

Als sie zirka zwanzig Jahre später nach Berlin auswandert, wird diese deutsche Kultur zum Ausgang ihrer menschlichen und literarischen Biografie. In Berlin kehrt Irena den Rücken ihrer lyrischen Welt und wird zum Ausgangspunkt ihrer prosaischen Schaffensperiode, in der sie sich ausführlich der Analyse des eigenen Selbst wendet. Dujić meint, dass die in Berlin gewonnene geografische Distanz zu der eigenen Kindheit und der eigenen Kultur einen Raum eröffnet hat, der der Schriftstellerin die Möglichkeit gegeben hat, über das eigene Selbst nachzudenken und diese literarisch durchzuarbeiten.

„Odlaskom u Berlin kao da književno sazrijeva- oslobađa se grča, ili se barem grčevito pokušava osloboditi inhibicije osobe koja je govorila na jeziku neprijatelja“ (Dujić, 2011, 136).

3.3.2 Novogodišnja und die Begegnung in der Kunst

Das Verspoem steht in *Marina ili o biografiji* am Anfang des Romans und stellt damit nicht nur den intertextuellen Rahmen für die Lektüre, sondern bestimmt wesentlich seinen Ton. „Novogodišnja pjesma je zrcalo stvarnosti i umjetnosti“ (Vrkljan, 1987, 79).

Es trägt die Eigenbezeichnung *pismo* und Schäfer identifiziert es als eine Ausarbeitung des postumen Briefs und einer Totenklage, welche jedoch „auf inhaltlicher Ebene diese verkehrt“ (Schäfer, 1996, 137).

Im ersten Fall verkehrt es die Totenklage bereits in der Überschrift, in der „die Situation des Übergangs und des Neuanfangs, für die das Neue Jahr irdisches Symbol ist, transzendiert wird. Die Totenklage wird so zu einem Glückwunschgedicht, das den Tod Rilkes als Beginn einer ganzheitlichen Existenz im Reich absoluter Dichtung preist und eine himmlische Topographie entwirft“ (Schäfer, 1996, 137).

Obwohl das Verspoem dem Dichter gewidmet ist, meint Schäfer, der eigentliche Adressat stehe einige Male nicht in unmittelbarem Dialog, sondern, das lyrische Ich führe immer wieder die Korrespondenz zum eigenen inneren Dialog. Das lyrische Ich sucht den inneren Dialog mit sich selbst, um auf diese Art und Weise eine Art „Selbstdefinition und Rechtfertigung“ für sein "Selbst zu finden“ (Schäfer, 1996, 146).

Nun stellt sich die Frage: In welcher Beziehung steht das Verspoem am Anfang des Buches *Marina ili o biografiji* mit dem erzählerischen Ich von Irena Vrkljan? Welche Art der

Beziehung lässt sich hier ablesen?

Im Gedicht, welches den Leser in den Roman einführt, gibt die Autorin Marina das erste Wort und fügt sie in diesem Sinne in einen Raum der dichterischen Existenz, wo ein lebendiger Dialog zwischen den Künstlern entsteht. Dieser Dialog wird auf mehreren Ebenen geführt, indem die erste Ebene die des Dialogs des eigentlichen Gedichtes ist. Nämlich die Ebene des Dialogs zwischen dem lyrischen Ich der Künstlerin Marina Cvetajeva und dem bereits verstorbenen Künstler Rainer Maria Rilke aus dem Jahre 1926. Die zweite Ebene, geht man von der Teilung nach Schäfer aus, wäre die Ebene des inneren Dialogs des lyrischen Ichs mit sich selbst.

Zu Beginn wurde festgestellt, dass es mehrere Ebenen der dichterischen Existenz, in denen ein oder mehrere Dialoge vorkommen können, bereits im Gedicht von Marina Cvetajeva gibt. Im Roman Marina wird diese Existenz nochmal verdoppelt bzw. kommt es in diesem Zusammenhang zu einer Vervielfachung der Ebenen.

Das erste Mal wird Marina im Titel erwähnt. Auf den nächsten Seiten folgt das Gedicht: Marina Zvetajeva / *Novogodišnja*, was darauf hindeutet, dass das erste Wort der Künstlerin Marina Zvetajeva gegeben wird. Daraus resultiert, dass die Ich-Erzählerin von Irena Vrkljan ihre Rede einer anderen Künstlerin überlässt und diese in den ersten Plan rückt. Bevor der Roman mit der „Erzählung“ beginnt, hat er bereits davor begonnen, in einem, vor einigen Jahrzehnten, begonnenen Dialog, der hier quasi siebzig Jahre später auf einem völlig anderen Boden, unter völlig anderen Umständen fortgesetzt wird. „Moje su pjesme dnevnik, moja je poezija – poezija ličnih imena“, kaze Marina“ (Vrkljan, 1987, 13).

Auch mit diesem Zitat gibt die Ich-Erzählerin zu verstehen, dass sich ihre Rede ebenfalls auf eine „Poesie persönlicher Namen“ beziehen wird.

Marina schreibt das Gedicht an Rilke in der unmittelbaren Nacht des Todes des Dichters. In diesem wird von einer Strophe zur nächsten unklarer, worum es eigentlich geht und an wen sich das lyrische Ich tatsächlich wendet. Das Gedicht verkehrt die Form einer Totenklage und statt einem traurigen Ende besingt es den dichterischen Neuanfang in „jener Neuen Welt“ Sretna ti Nova - nov dom – krajolik – svjetlo! In den 18 Strophen, die folgen, ist eine Klage Stimmung des lyrischen Ichs kaum lesbar, alle Wünsche richten sich an die neue Heimat und an den neuen „Gesang“, den der Dichter der Dichterin zukommen lassen soll - „...kad ti jesi – jeste pjesma: ti sam si pjesma [...] Pošalji vijest u znanom rukopisu!“ (Vrkljan, 1987, 11).

Diese neue Heimat, und dessen ist sich das lyrische Ich sicher, bedeutet für den Dichter „jene Neue Welt“, die dem lyrischen Ich noch unbekannt ist, aber seine Reime werden ihm (dem lyrischen Ich) von dieser Welt berichten und ihm die Möglichkeit geben diese selbst zu betreten. „Das Licht auf der anderen Seite“ bedeutet nun kein Ende, sondern einen Neuanfang, sowohl für den „Dichter-Geist“ als auch für den „Dichter-Mensch“.

„Marina je voljela Rilkea. To je taj njezin život, negdje drugdje, u poeziji“ (Vrkljan, 1987, 71).

Geht man von der Teilung nach Schäfer aus und vergleicht man diese mit der Teilung der Artist-Autorin und Artist-Protagonistin im Sinne von Seret so könnten diese beiden Thesen die Beziehungen zwischen den künstlerischen Dialogen erläutern. Die Artist- Protagonistin (in dem Fall die Ich-Erzählerin in *Marina ili o biografiji*), eine Reflexion der Artist-Autorin, reist (mental / imaginär) zu ihren sogenannten „verwandten Seelen“ um sich auf dieser Reise kreativ, psychisch und sozial den Platz in dieser Welt zu finden. Diese Reise, auf die sich die Artist-Protagonistin von Irena Vrkljan macht, ist eine Reise in die Welt anderer Künstlerinnen, welche sie auf jeden Fall braucht um ihren eigenen Subjektstatus in dieser Welt zu konstituieren.

„Čine nas životi koji su prošli. S tom sviješću je moguće **odletjeti odavde** (Hervorhebung durch D.B), iz ove sive berlinske zone [...] I tako se smjestiti u zamišljenom. Jer negdje moramo živjeti“ (Vrkljan, 1987, 44).

Die Beziehung zwischen Rilke und Marina, wie aus dem Gedicht lesbar ist, ist in jeder Hinsicht eine Beziehung zwischen zwei Künstlern, die für einige Monate eine Briefkorrespondenz führen. Diese Art von Kontakt existiert zwischen Marina und Irena nicht, aber der existiert zwischen dem erzählerischen Ich und Marina, auf einer anderen Ebene.

„Ono što bi htjela otkriti, to je ulazak Marine u moj život. Kao po nekoj žili koja svjetluca piše se tekst [...] Pojačavam njen obris drugim vremenima, nosim je naokolo poput životinjice od krpe, čvrsto stisnutu o grudi, nosim je kroz ovdašnje prostorijske, kroz današnje u svjetlu“ (Vrkljan, 1987, 84).

Ihre Gedanken kreisen um Marina - „Mislim na Marinu i pišem [...] Vidim Marinu godine 1926 na obali Atlantika u Saint-Gillesu [...] Okrećem se u krevetu i sanjam: Saznajem da Marina skriveno živi u Švicarskoj [...] Dolazi Marina [...] Čudim se tako je mlada [...] Držim njene ruke, uzbuđena sam, mucam, pričam joj da sam s Inom prevela njene pjesme“⁹

9 Der Kommentar findet sich im Buch *Marina ili o biografiji*, auf der Seite 12. Die Autorin weist auf die Hilfe seitens Ina Tinzman, während ihrer Übersetzung des Gedichtes *Novogodisnja* (Vgl. Vrkljan, 1987)

(Vrkljan, 1987, 64/65).

„Volim Marinu nerazumno“ (Vrkljan, 1987, 84).

Marina bewegt sie zur Trauer, Marina stimmt sie fröhlich, vor ihr liegen Marinas Fotos welche sie sich ständig anschaut und beobachtet.

„Jedna žena koja neće umrijeti, tako te vidim. Jer si postojala, jer postojiš kao riječ. Kao osjećaj, rukopis i neprolaznost“ (Vrkljan, 1987, 43).

Warum Marina für das erzählerische Ich von Irena Vrkljan von großer Bedeutung ist, liegt im bereits erwähnten Motiv der Sehnsucht. Die Sehnsucht beherrscht den ganzen Romanraum und den Text. Den Rahmen dafür stellt das Gedicht *Novogodišnja*, den Dialog liefert die Ich-Erzählerin. Genauso, wie einst Marina Zwetajewa mit Rilke in ihrem Gedicht einen Dialog geführt hat, führt in diesem Sinne Irenas Ich-Erzählerin den Dialog mit Marina. Marina lebt und sie treffen sich, ebenso wie einst Rilke für Marina weitergelebt hat bzw. sein Tod nicht Tod war, sondern die Affirmation des Lebens.

Marina ist für Irenas Ich-Erzählerin sozusagen nicht nur eine Frau, eine Seelenverwandte, sie ist ein Symbol für ein Leben in der Kunst. Sie ist die Kunst, so wie Rilke die Kunst für Marina war „Ti sam si pjesma.“ In diesem Sinne wage ich zu behaupten, die Ich-Erzählerin betreibt eine Selbstsuche, welche sich stets um das Thema Leben und Kunst, Leben in der Kunst, Frausein in der Kunst, Erinnern an die Kunst, Reisen in der Kunst, mit einem einzigen Wort: Kunstsein. Irena Vrkljans autobiografische Prosa sucht nach Berührungspunkten mit den Anderen, die ihr nahe stehen; aber das ist nicht die eigene Familie, es sind die Dichter-Freunde (darunter auch die fiktiven), denen sie in der Fremde nachtrauert und sich gerne erinnert. Das sind Erinnerungen, welche auf kreativen und imaginären Reisen, zu anderen Schicksalen, entstehen. Damit schafft sie es, ständig den eigenen inneren Dialog aus dem Gedächtnis zu holen und mit diesem in Kontakt, zu bleiben. Dujčić bezeichnet diesen Vorgang bei Vrkljan als eine Art „Besuch auf dem Sofa der Psychoanalyse“.

Das künstlerisch-sensible Subjekt von Irena Vrkljan ist dem Leben verpflichtet aber der Kunst ausgeliefert, und es kommt nicht daran vorbei - „...selidba u teku ostaje i meni“ (Vrkljan, 1987, 36).

Es entsteht in der Einsamkeit, in der Sehnsucht, während imaginärer Reisen; diese Reisen sind vielleicht aus dem Zimmer der Psychoanalyse gestartet, aber sie sind immer noch nicht am Ziel angekommen, sie bewegen sich ständig in andere Sphären und durch „jene Neue Welten“.

„U kovčegu snovi, knjige. Putovanje oko okruglog brda od krpa života. Unutar područja, kroz koja prolazimo bez pasoša“ (Vrkljan, 1987, 115).

3.4 Das Fenster und die kreative Reise in *Dora, ove jeseni*

Wie das Motiv der Sehnsucht in *Marina ili biografiji* steht das Motiv des Fensters in *Dora, ove jeseni* am Anfang des Romans und hat Einfluss auf seine Stimmung. Der Fensterblick, seit Jahrhunderten ein beliebtes Motiv für die Kunst, ist mit einer ästhetischen Sehnsucht nach einem ins Unendliche geöffneten Raum verbunden. Dieser Raum kann ganz unterschiedlich gestaltet werden und verschiedene Ausprägungen haben. Er kann als Öffnung ins Innere dargestellt werden; quasi als eine Metapher für den Blick in unser eigenes Selbst. Er kann aber auch als eine Grenze zwischen dem Innen und dem Außen, als eine Art Scheidewand, fungieren.¹⁰

Während wir am Fenster sitzen und nach außen schauen verlassen wir sozusagen den Raum in dem wir uns befinden, in dem wir uns „auf die kreative Reise“ machen, um dort das eigene Selbst zu erforschen. Die Fensteröffnung dient dazu den Gedanken freien Lauf zu lassen und einfach in die Kreativität, auszuwandern. Diese Kreativität, wie ich oben bereits erwähnt habe, beginnt mit der Sehnsucht.

10 Gianna Zocco geht in ihrer Dissertation, der Frage nach, wie sich das literarische Fenster als Öffnung ins Innere darstellen lässt. Sie untersucht den Fensterblick als eine Metapher in unser eigenes Selbst und meint, dass literarische Texte mit dem Fenster einiges gemeinsam haben. Die Sehenden bzw. Beobachtenden Subjekte suchen sich eine Art Projektionsfläche, welche ihnen dazu dient eine Art Annäherung an sich selbst (an eigene Wünsche, Erfahrungen, Sehnsüchte) zu erreichen, welche ihnen auf dem direkten Weg nicht zugänglich sind. (Vgl. Der Blick ins fremde Fenster, Artikel aus dem Internet (science.ORF.at.webarchive) Etwas anders als Zocco, untersucht Ji-Ming-Tang in seiner Dissertation das Fenster als eine Scheidewand zwischen den Innen und Aussen. (Fenster-Geschichten, Die Bedeutung des Fensters bei Rilke und anderen ausgewählten Autoren, Universität Kassel, Quelle Internet, PDF-Datei)

3.4.1 *Dora, ove jeseni*, eine Einleitung

Dora, ove jeseni erscheint im Jahr 1988/1989 und wird im Jahr 1991 veröffentlicht. Die „Autobiographische Prosa“ ist in vier Kapiteln aufgeteilt die heißen: *Slika*, *Glas*, *Dora*, *sunce*, und *U zaraslom parku*. Drei Kapiteln davon werden von der Ich-Erzählerin erzählt. Das Kapitel „*Glas*“ wird von der Hauptprotagonistin Dora aus der Ich-Perspektive wiedergegeben, wobei es nicht ganz sicher ist ob diese Stimme nicht dennoch der Ich-Erzählerin gehört und sie sich nur mit ihrer Freundin identifiziert. Ähnlich wie im Roman *Marina ili o biografiji* gibt es keine konkrete Handlung, kein konkretes Anfang und Ende. Der Erzählfluss erfolgt nicht chronologisch sondern setzt sich wie ein Puzzle aus kurzen, fragmentarischen Lebensabschnitten. Der Text besteht aus Erinnerungen, persönlichen Begegnungen und Gefühlen, die wiederum keinen Plan befolgen sondern wie Bilder, in kurzen Sequenzen, auftauchen. Die Sprache ist eine lyrische. Die Sätze sind teils kurz und bündig und wieder, wie im Roman *Marina ili o biografiji* finden sich zahlreiche eingeschobene fremde Sätze und Gedanken, an, welche sich die Ich-Erzählerin stets erinnert.

Živa Benčić bezeichnet diese Art der Erinnerung als einen „stotternden Text“ - „mucajući tekst“ - aus dem sich eine „Polyfonie der inneren Erfahrung“ (Benčić, 2006, 411) herauslesen lässt. Obwohl es keine konkrete Handlung gibt lassen sich einige Themenkreise heraus kristallisieren um die sich die Gedanken, die Erinnerungen, die Fragmente des Lebens der Ich-Erzählerin drehen, allerdings immer im Hinblick auf Dora. Der erste Themenkreis behandelt das Verhältnis zwischen der Krankheit und dem Alltag, der zweite das Verhältnis zwischen Kunst und Alltag, und der dritte das ständige Pendeln zwischen einem Hier und Dort, und daraus folgend das Verhältnis zwischen der realen Reise und der sogenannten „imaginären Reise“

3.4.2 Krankheit und Alltag

Die Ich-Erzählerin beschreibt das Leben ihrer Freundin Dora. Dora Novak, real oder nicht, spielt hier keine Rolle, ist eine Freundin von der Erzählerin. Ihr Leben verlief eher unglücklich, sie heiratete, bekam eine Tochter und hatte das Talent eine vielversprechende Schauspielerin zu werden. Doch stattdessen wurde Dora krank.

„U njezinoj nutrini rasla je snažna biljka otpora. Otkočila se od života, razgovarala je svojom krvlju, svojom kožom, sjedila odsutno na stolici i pretvorila se polako u kamen“ (Vrkljan, 1987, 49/50). Ihre schauspielerische Karriere wurde beendet denn mit der Zeit verstummte

Dora und konnte sich nichts mehr merken. Als ihr Mann starb wurde die Krankheit noch schlimmer und sie blieb ganz alleine in einem Haus, dass sie nicht als ihr familiäres Haus „To za nju nije bila prava kuća“ (Vrkljan, 1991, 30) empfand und konnte sich kaum noch um ihre Tochter kümmern.

„Jučer sam zaboravila lonac na plinskom kuhalu koje nisam zatvorila. Umalo sam zapalila kuću“ (Vrkljan, 1991, 66).

„Bila je vrlo emocionalna. Nije uopće posjedovala nikakvo oružje spram stvarnosti“ (Vrkljan, 1991, 39), meint die Erzählerin. Dora war sozusagen der gnadenlosen Welt und der Kultur in der sie sich befand völlig ausgeliefert.

„Ona je ono dijete koje zaustavlja razred koji polazi na izlet, ono stalno zastaje i promatra neki kamen, neki list [...] zatim smeta s nekim pitanjem [...] Trči, juri za svojim životom!“ (Vrkljan, 1991, 83)

Die Bühne, welche zunächst ihre Rettung hätte sein sollen und ein „leuchtender Stern“, vor der Monotonie des Lebens, erwies sich bald als alles andere als die Befreiung in der Kunst.

„A umjetnost, ona koja je bila moja nada, ta se umjetnost nije desila, ne onako kako sam mislila. Bile su to uloge, učenje, ljubomora, rintanje, vikanje. A na pozornici nije bilo ničeg od onog što mišljah. Dobro je, govorili su, ali u meni nije bilo nikakvo svjetlo, ništa što bi me moglo ponijeti – u daljinu i iznad kuća, iznad grada. Na pozornici je bilo kao u nekom uredu. A ja sam mislila, nešto će procvjetati u mojoj nutrini i tad ću zaboraviti da stojim pred publikom. Ali vidjela sam glave posjetilaca u tami gledališta, nisam bila nigdje drugdje, ne stvarno, ne u onom drugom, nenapisanom komadu. I tada mi se to osjećanje počelo javljati i kod kuće. Događalo mi se da sam samo u toj sobi, na tom balkonu. Tada više nisam čula što govore oni oko mene. Bila sam zaustavljena u središtu nepromjenjivosti. I nisam bila u umjetnosti, već u ničem. Tada su rekli da sam bolesna“ (Vrkljan, 1991, 75).

Dora schafft es nicht ihren Alltag zu meistern, sie ist zu schwach für diese Welt, deswegen verliert sie auch immer mehr den Bezug zur Realität und zieht sich zurück in ihr dunkles Zimmer. Ihr Verhalten weicht von der Norm der Gesellschaft ab, und sie gerät langsam in die Vergessenheit. In diesem Nichts hört Dora auf sich zu bewegen, sie wird nur noch ein Schatten, eine Frau die stumm am Fenster sitzt und in die Ferne schaut.

„Sjedila je i gledala nekuda u daljinu [...] otišla je u mislima vrlo, vrlo daleko“ (Vrkljan, 1991, 46).

Für die Kultur und ihre Umgebung war Dora unbrauchbar, sie war nicht mehr funktionierender, produzierender Teil dieser Gesellschaft und deshalb musste sie vergessen werden. Doch darin sieht die Ich-Erzählerin nichts negatives, ganz im Gegenteil, wünscht sie oft sie könnte dem Alltag entfliehen und einfach in diese Welt, voller Leere, eintauchen.

„Usred cedulja koje padaju na stol, usred računa, formulara, vijesti, ulične buke, telefona, dogovora – gotovo prekriven tim krpama, krpicama života – čovjek traži tišinu nekih drugih prostora, mogućnost, maštanja, traži smiraj sklopljenih očiju. Ono što nazivamo svakodnevnicom sve više preplavljuje stan, prelijeva se preko nas kao neka oluja, dopušta samo jednu brigu: kako dalje? I polako se život pretvara u brojenje, u brojke, u zbir. Sve više organiziranja, organiziranog jada. Možda zbog tog umjetnost, ili ono što nazivamo umjetnost, mora proći, mora uopće sve proći [...] Onaj tko se brani, propada i postaje čovjek na rubu“ (Vrkljan, 1991, 57).

Es ist offensichtlich, dass das erzählerische Ich sich, gleich wie in *Marina ili o biografiji*, einen Weg in Richtung Kunst bannt weil es die Lasten des Alltags nicht mehr ertragen kann / will. Dora, welche diesen Zustand „alles überwinden“ fast erreicht hat, steht ihr als Vorbild. Der Ich-Erzählerin von Irena Vrkljan geht es darum die Vergänglichkeit des Lebens zu überwinden, dieses kann aber nur in der Kunst oder in der Krankheit erreicht werden, wobei die Krankheit in diesem Roman eher als ein Merkmal oder besser gesagt als ein Stigma von der Gesellschaft betrachtet werden kann.

„Kuhati, ustati iz kreveta, češljati se. Sito normalnog života. Sve što propada kroz to sito, proglašava se bolesnim“ (Vrkljan, 1991, 29).

„San o umjetnosti uvijek je i onaj protiv funkcioniranja“ (Vrkljan, 1987, 99).

3.4.3 Kunst als imaginäres Heim

Gleich zu Beginn führt die Ich-Erzählerin ein, dass sie eine Schriftstellerin ist. Der Ort und der Prozess „wo und wie die Kunst entsteht“ wird folgendermaßen beschrieben:

„Jedan stol. Na zapadnoj strani znanog mi raskršća. U katarzi vremena, ludilu nade [...] Stol za pisanje. Tamnožuto drvo, četiri izrezbarene noge. Stol se nalazi pred kosim prozorom koji gleda na sjever, u sobi pod krovom u Mommsenovoj ulici. Na njemu leže fascikl, ruski riječnik, biografija Waltera Benjamina, pjesme Marine Cvetajeve, knjiga „Trenutci“ Virginije Woolf. Nekoliko razglednica s poštanskim žigom iz Zagreba, fotografija Else Morante, fotografija Kafke kako se smije“ (Vrkljan, 1991, 5).

Diese bildhafte „Aufnahme des Schreibvorgangs“ (das Kapitel heißt *Slika*) ist mit dem, oben genannten Motiv des Fensterblicks, verbunden. Das Fenster, aus dem das erzählerische Ich hinausschaut und der Schreibtisch sind ein Symbol für die Aufnahme in den sogenannten Schreibvorgang. Von diesem Fenster aus, reist das erzählerische Ich in die Welt der Kreativität.

Noch ist das Blatt unbeschrieben, „Bijeli papir“ (Vrkljan, 1991, 5) doch schon bald befinden

wir uns etwa 1000 km weiter weg „na raskrižju južnih vjetrova“, wo eine andere Künstlerin sitzt, ihr Name, Dora, verrät die Erzählerin, ist längst ein vergessener Name. Dora sitzt ebenfalls am Fenster und schaut in den Himmel. Der Raum den sie bewohnt ist tragisch, leer und finster. „Blijedi sumrak ispunjava sobu, zastori su nepomični, prašni. Žena koja živi u toj sobi nikad ne piše [...] Sjedi na stolici s visokim naslonom i gleda u nebo“ (Vrkljan, 1991, 6). Es ist „ein grauer Raum“ (Vrkljan, 1991, 23) indem ihre stumme Heldin weder schreibt, liebt oder kommuniziert.

„Moja kraljica nema prijestolja“ (Vrkljan, 1991, 7) sagt das erzählerische Ich und erinnert sich an ihre Königin, sie erinnert sich an ihre letzte Reise nach Zagreb. In Berlin, unter dem „schrägen Fenster“ - „U sobi s kosim prozorom i stolom“ (Vrkljan, 1991, 109) - werden Erinnerungen an vergangene Zeiten, an Freunde, die längst ins Vergessene geraten sind, und es werden Erinnerungen an das eigene Leben und das eigene Selbst, wachgerufen, die das erzählerische Ich immer wieder daran erinnern, dass zwischen dem Leben und dem Wort das Geheimnis der Erkenntnis liegt - „Između života i riječi živi tajna spoznaje“ (Vrkljan, 1991, 8).

„Jezik nas ne bi smio razdvojiti od stvarnosti, jer tad živimo u grobnici vječnog leda“ sagt die Erzählerin und wandert im selben Moment in die „Utopie der Inneren Orte“. Die inneren Orte sollten sie in ein Haus voller offener Türen mitnehmen, „kroz koju bi sve prolazilo: misli, osobe, pismo“ (Vrkljan, 1991, 12).

In ein sogenanntes „unendlich, himmlisches Haus“ (Vrkljan, 1991, 12).

Das erzählerische Ich ist ständig auf Reisen zwischen Berlin und Zagreb. Zwischen diesem Pendeln hat sich der Raum der Erinnerung der, der Krankheit und der Kunst eingebettet. Dies ist auch jener Raum welcher sie, immer wieder, in Verbindung mit Dora bringt.

„Dora u meni, kao mogućnost. Ne kao ona druga strana. Kao sestra u duhu“ (Vrkljan, 1991, 26).

Dieser Raum ist leer, er hat sich in die Orte eingeschrieben, hat etwas mit dem Leben der Erzählerin zu tun, aber auch mit Dora. Die Erzählerin ist eine Pendlerin, eine Heimatlose, weder hier noch da, eine Nomadin auf der Suche nach dem „himmlischen Heim“ - „Nigdje dom, nigdje krov nad glavom“ (Vrkljan, 1991, 34).

Dora verkörpert das andere Leben, das Leben in der Krankheit, in den Sternen, ein Leben ohne Leben. Dessen ist sich die Erzählerin bewusst, und sie fragt sich ständig wieso ist sie nicht stark genug um so ein Leben zu führen. Sie sehnt sich danach, den das ständige Pendeln macht müde und der verlassene Staub der Realität nistet sich überall - „Tekst i stvarnost. I

prevlast vidljivog“ (Vrkljan, 1991, 82).

Sie will Dora sein, denn Dora "Jer i ja sam umjetnost" (Vrkljan, 1991, 75) hat es geschafft, sich in den Raum anzusiedeln in dem die Erzählerin noch eintreten möchte.

„Dora sam“ (Vrkljan, 1991, 64) sagt die Erzählerin dennoch in einem Moment und alles deutet daraufhin, dass sie es geschafft hat. Aber nicht einfach ist es aus der Gesellschaft, aus der Realität rauszukommen.

„Žele me opet posjedovati, ti realisti. [...] Prestajem pisati i odlazim u grad, razgovaram, ne sjedim samo u naslonjaču. Obuci se, počešljaj se [...] kupi haljinu [...] idi do izdavača [...] pozdravi se prijazno sa ljudima, popij kavu [...] nemoj poludjeti“ (Vrkljan, 1991, 82).

3.4.4 Dora's Park (*Dorin Park*)

Im letzten Kapitel *U zaraslom parku*, löst sich der Alltag auf und die Ich-Erzählerin führt uns in ihre Imaginäre Künstlergemeinschaft hinein - „Svi zajedno sjedimo u sjeni jučerašnjih stabala“ (Vrkljan, 1991, 99). Es ist Herbst und die Ich-Erzählerin befindet sich wieder in ihrem Zimmer in der Mommsenstraße - „Ponovo je jesen u kvadratu prozora“ (Vrkljan, 1991, 113). Alle ihre Freunde sind dabei, die Berliner, die Zagreber, die toten, die lebendigen, Walter Benjamin ist da, Marina Cvetajeva, Elsa Morante, Kafka (die Szene vom Anfang), Dora ist auch da. Wegen ihr besteht dieser Ort, ein Heim das sie erschaffen hat.

„Mašta, želja, istina. Jedno treće mjesto u tamnoj titravoj slici. Nazivam tu sliku: Dorin Park. Nastala je ovdje, pod kosim prozorom. Od sjećanja na prijatelje u Zagrebu, njihove priče, sudbine. Od mrtvih, onih koji su otišli. Kao tijelo prošlosti koje nema imena. Nastala je njima u pamćenju pod jednim staklenim svodom, među bijelim listovima papira“ (Vrkljan, 1991, 101).

An dieser Stelle gibt die Ich-Erzählerin bekannt, dass Dora, ähnlich wie Marina, ein Leben bekommt in einer anderen Welt. Einer Welt jenseits der Zahlen und Ordnungen, Messungen und Werte, Organe und Organisationen. Es ist ein Raum, welcher unter dem „schrägen Fenster“ entsteht. Es ist ein Raum der das Leben ertragreicher und wertvoller macht. Es ist ein Raum den Dora selbst erschaffen hat - „Ona je kao nekim čudom, stvorila taj treći prostor koji nam sad pripada i koji briše činjenice stvarnosti. Napisan prostor“ (Vrkljan, 1991, 107).

3.5 "*Dora, Marina i j. Tri žene koje se opraštaju. Ili stižu negdje gdje sija (sic!) sunce*" (Vrkljan, 1987, 14)

Dora und Marina sind für das erzählerische Ich von Irena Vrkljan nicht nur, „sestre u duhu“, sie sind ihre Musen der Inspiration, sie sind Frauen mit denen sie sich identifiziert. In beiden Romanen wird ein literarisches Subjekt vorgestellt, welches sich stets auf einer Reise befindet. Das Subjekt besitzt keine einheitliche Identität.

„Svaki čovjek je jedan roman, kaže Marina Cvetajeva“ sagt uns die Erzählerin und wir denken zugleich an den Roman im Bachtinschen Sinne. Der Roman als Ansammlung dialogischer Zeiten, Epochen, Reden und Zitate in welchem sich jedes Schweigen auflöst um den nächsten Dialog Platz zu machen.

„Usprkos tome – i protiv svih snaga svijeta, branim tanku, svilenu nit koja nas povezuje“ (Vrkljan, 1991, 37).

Dieser dünne seidene Faden ist jener den die Erzählerin nicht als „Möglichkeit“ sondern als „schwesterliche Verbundenheit im Geiste“ bezeichnet. Diese Verbundenheit findet Irena Vrkljan im Schreiben, in der Kunst. Auf diese Art und Weise baut sich Irena Vrkljan ihre eigene Künstlergemeinschaft, aus der sie die Möglichkeit entwickelt das alltägliche und normale, als Norm, zu hinterfragen. Ihre Künstlergemeinschaft besteht zwar auch aus Männern doch im Vordergrund stehen die Frauen und die Frage wie gestaltet sich das Leben einer Frau, vor allem das einer Künstlerin.

4. Slavenka Drakulić – das feministische Subjekt

4.1 Slavenka Drakulić und der Feminismus

Slavenka Drakulić wurde am 4. Juli 1949 in Rijeka, Kroatien, als Tochter eines Partisanen und späteren Kommunisten geboren. Das Studium der Literatur und Soziologie absolvierte sie an der philosophischen Fakultät in Zagreb. Ab 1976 arbeitete sie als Journalistin für die Zagreber Zeitschriften *Start*, *Danas*, *Nin* wobei sie sich meistens mit den Themen des Feminismus auseinandersetzte. Nach der Essaysammlung *Smrtni grijesi feminizma* (1984) wurde Slavenka Drakulić auch als Schriftstellerin aktiv. Ihr erster Roman *Hologrami straha*, erschienen 1988, beschäftigt sich mit der Nierentransplantation der Autorin und wird dem Genre der quasi autobiografischen Prosa, zugeordnet. In dem Roman geht es um das Verhältnis zwischen Leben und Tod, Angst und Schmerz und um den weiblichen Körper. Ihr Roman *Mramorna koža*, über den hier etwas später die Rede sein wird, erschien 1989, schildert das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter und daraus folgend das Verhältnis Körper und Frauenkörper. Der Roman *Božanska glad* (1995), ins Deutsche als „Liebesopfer“ übersetzt¹¹, behandelt das Aufeinandertreffen eines Liebespaares und ihre etwas außergewöhnliche Beziehung. In den 1990-er Jahren schrieb Drakulić ausschließlich für ausländische Zeitungen, als Folge politischer Ablehnung im kroatischen Sprachraum. Vor allem schrieb sie für die Tageszeitungen, *The Nation*, *MS Magazine* in New York, die deutschsprachigen Zeitungen wie *Die Zeit*, die Kölner *Emma* usw. 1999 kam der Roman *Kao da me nema* heraus, der sich mit dem Thema der Kriegsverbrechen und der Frauenvergewaltigungen in Bosnien auseinandersetzt. Der Roman entstand auf Grundlage von Interviews mit zwanzig Frauen, welche die Autorin in einem Zagreber Flüchtlingslager im Jahre 1992, befragte. In ihrem Buch *Keiner war dabei – Kriegsverbrechen auf dem Balkan* (2004) behandelt sie das Thema der Kriegsverbrechen aus dem ehemaligen Jugoslawien, in dem sie in 13 Geschichten die Frage nach der individuellen und der kollektiven Schuld solcher Verbrechen aufwirft. Ihr zuletzt erschienener Roman *Frida, ili o boli* (2007), setzt sich mit dem Leben von Frida Kahlo auseinander. Seit 1990 lebt und arbeitet Drakulić abwechselnd in Zagreb, Wien, Deutschland, USA und Stockholm.

11 Nach meinen Analysen finde ich die deutsche Übersetzung für eher fragwürdig. Auch Dagmar Burkhart kommentiert die Fragwürdigkeit dieser deutschen Übersetzung. (Vgl. Dagmar Burkhart, Gewalt und Vereinnahmung in S. Drakulićs „Göttlicher Hunger“, in Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55, 2002, 461-482).

Die Anfänge des Feminismus sind zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, als eine politische Reaktion auf die sozialen Veränderungen der neuen modernen Zeit, anzusiedeln. Das Ziel dieser politischen und sozialen Aktion war es im Zuge der modernen Denkweise neue emanzipatorische Wege für die Frauen in der Gesellschaft ausfindig zu machen und für diese zu kämpfen.

Die sechziger und siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts sind kennzeichnend für eine Bewegung, welche unter dem Motto „die Befreiungspolitik“ genannt werden kann, wo innerhalb des Feminismus ein starkes soziales Engagement aufgebaut wird, sprich ein kollektives Wirkungsfeld, eine weibliche Solidarität und politisches Engagement.

„Raznolikost feminizma danas se razumije kao njegov socijalni potencijal i dugotrajna izdržljivost na polju političkih nadmetanja, izrazita mobilnost kao pokretljivost u društvenim razinama i mogućnost da bude prisutan kao specifičan aspekt u mnogobrojnim pitanjima“ (Zlatar-Violić, Postfeminizam i suvremena hrvatska ženska književnost, in Tatjana Rosić, Teorije i politike roda Beograd, 2008, 29).

Diese innere „Mobilität“ gab dem Feminismus die Möglichkeit sich auf verschiedenen theoretischen Feldern zu positionieren: dem politischen, sozialen, kulturellen und künstlerischen. (Vgl. Zlatar-Violić, 2008, 29)

Andrea Zlatar identifiziert den Beginn des Feminismus in Kroatien und setzt ihn am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, obwohl der Feminismus - „tek kasnih šezdesetih godina prošlog stoljeća ulazi u širu upotrebu i biva isto tako prihvaćen kao oznaka za različite vidove izražavanja ženskih problema i postavljanja pitanja“ (Zlatar-Violić, 2008, 29).

Um 1900 sind es eine Handvoll kroatischer Lehrerinnen die sich rund um die Zeitschrift „Domaće ognjište“ versammeln. Ihre Themen sind grundsätzlich Frauen gewidmet. Vor allem geht es ihnen darum, die Fragen rund um die Bildung der Frauen, zu lösen. Die ersten Herausgeberinnen waren Marija Jambrišek, Marija Truhelka und Milka Pogačić. Zu dieser Zeit finden sich, am literarischen Feld Namen wie Zofka Kveder, Adele Milčinović, Marija Jurić Zagorka und Gjena Vojnović.

Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts tritt Slavenka Drakulić in den Vordergrund der neuen feministischen Bewegung im damaligen Jugoslawien. Zusammen mit Rada Iveković und Lydia Sklevicky gründet sie in Zagreb die Gruppe *Žena i društvo*. Ihre Schaffensperiode wird meistens in zwei Tätigkeiten unterteilt: 1. Die publizistische und 2. Die literarische.

Zlataar räumt Slavenka Drakulić im heutigen Kroatien „ključno križište feminističkog angažmana i književne djelatnosti“ (Zlataar, 2010, 101).

Ihre publizistische Essaysammlung *Smrtni grijesi feminizma* (Untertitel: *Ogledi o mudologiji*) wird heute als eines der wichtigsten Werke für die Frauenbewegung in Jugoslawien betrachtet. In ihren, teils scharfen, Auseinandersetzungen mit den männlichen Kollegen, welche auch direkt angesprochen werden, analysiert sie die Stellung der Frauen im damaligen sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Institutionen. Die Essays sind ironisch, zynisch, sogar, unterhaltsam und werden teils ins Lächerliche gezogen.

Im Vorwort dieser Essaysammlung schreibt Drakulić in einem autoironischen Ton - „najdirektnije retke o samoj sebi, dajući koordinate vlastite autobiografije u kojima se otkrivaju razlozi za pisanje, razlozi koji od početka sadržavaju ključne motive koji će voditi njezino pisanje/djelovanje: osobna odgovornost, potreba politički osviještenog, javnog djelovanja, poriv za pisanje, izazov književnosti“ (Vgl. Zlataar-Violić, 2008, 32).

Diese Arbeit wird sich im Kapitel sechs noch ausführlicher mit der sozialen und gesellschaftlichen Stellung der Frauen sowohl im ehemaligen Jugoslawien wie auch in neu gegründeten kroatischen Staat, auseinandersetzen.

Anders als in ihren publizistischen Werken steht, in allen ihren Romanen *Hologrami straha* (1988), *Mramorna koža* (1989) *Božanska glad* (1995), *Kao da me nema* (1999) und *Frida, ili o boli* (2007), der weibliche Körper im Mittelpunkt als Thema, was ein wesentliches Merkmal des feministischen Schreibens darstellt:

„(...) progovara ženski glas koji pripovijeda iz ženske vizure i to specifično o ženskom iskustvu“ (Zlataar-Violić, 2008, 31).

Jasmina Lukić identifiziert die Zeit der siebziger und achtziger Jahre als die Hochblüte der weiblichen Prosa im ehemaligen Jugoslawien.

„It was only in the late seventies and the eighties that a conscious female voice entered Serbian and Croatian literatures, with the clear intention of changing the way in which woman were commonly presented“ (Jasmina Lukić, *Woman Centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures*, in Pamela Chester&Sibelan Forrester, *Engendering Slavic Literatures*, Indiana, 1996, 224)

Den weiblichen Künstlerinnen war es besonders wichtig sich als „active, productive, historical beings“ durchzusetzen und sich damit eine Position des „erkennenden Subjekts“ zu

sichern. (Vgl. Nemeč, 2000, 344; Zlatar, 2010, 101)

Damit rückten emanzipatorische Themen, wie Frauenunterdrückung, Frauenemanzipation, Frauenstellung in Gesellschaft, Politik, Familie, kollektive und individuelle Erfahrung, die Machtlosigkeit usw. in den Vordergrund des literarischen Schaffens. (Vgl. Nemeč, 2000, 344) Diese Themen werden laut Nemeč in Form von literarischen Diskursen wie der Autobiografie, in Form von Zeugnisablegung, und Memoiren wiedergegeben. „Slabi subjekt naracije prevladava strah od privatnosti i izravno govori o traumatičnim iskustvima, tabuiziranim temama, potisnutim ženskim“ (Nemeč, 2000, 344).

4.2 *Mramorna koža* - Einleitung

Der Roman *Mramorna koža* erschienen 1989, den die Schriftstellerin in ihren Interviews, als den „Lieblingsroman“ bezeichnet, ist in der ersten Person geschrieben. Die Hauptprotagonistin ist eine junge Frau, in den Dreißigern; dessen Name nicht verraten wird. Sie ist Bildhauerin.

Der Roman beginnt auf einer Vernissage einer Ausstellung der Künstlerin in der sie ihre Arbeiten weiblicher Skulpturen ausstellt. Darunter findet sich eine besonders wichtige Skulptur ihrer Mutter, welche die Künstlerin, als einzige, aus Marmor gemeißelt hat (die anderen Skulpturen sind aus Ton oder Holz). Die Skulptur trägt den Namen *Tijelo moje majke* (Der Körper meiner Mutter) und sollte die endgültige Befreiung von der Mutter werden, doch stattdessen passiert genau das Gegenteil. Während der Ausstellung wird sie von einer Bekannten darauf aufmerksam gemacht, dass ihre weiblichen Skulpturen, von innen „aufgefressen“ wären und bezeichnet sie als „Marmorhaut“.

„Na otvorenju izložbe jedna me poznanica upitala zašto su sve moje skulpture ženskih tijela izjedene iznutra“ (Drakulić, 1989, 7).

Als die Mutter die Statue in der Zeitung erblickt, versucht sie ihren zweiten Selbstmord, welcher ein Wiedersehen mit der Mutter nach achtzehn Jahren zur Folge hat. Die Wiederbegegnung mit der Mutter und dem kindlichen Wohnraum lösen bei der Protagonistin einen Strom an Erinnerungen aus der Kind und Jugendzeit aus und versetzen sie Großteils in ein Gefühl der Machtlosigkeit, Hilflosigkeit und Angst. Angekommen im alten Zuhause wird die Begegnung mit der Mutter zu ihrer größten Herausforderung, denn sie macht sich auf eine Reise zwischen Vergangenheit und Gegenwart welche sich bis zur letzten Zeile des Romans hindurch zieht. Diese Reise ist ein Erinnerungsfluss, der keinem konkreten Plan folgt sondern durch Assoziationen hervorgerufen wird, womit man als Leser oft vor der Tatsache steht, sich

nicht mehr auszukennen. Die Sprache ist eine analytisch-publizistische und oft trifft man auf kurze Sätze und Wörter die, wie Überschriften von Zeitungsartikeln, wirken.

4.2.1 Die Mutter als Skulptur

„*Tijelo kao prokletstvo*“

Die Mutter scheint seit der Kindheit das Unnahbare, das Unfassbare zu sein. Sie wird auf der einen Seite in ihrer vollkommenen Schönheit, ihrer Reglosigkeit, ihren übertriebenen Reinheitswahn; und auf der anderen Seite, in ihrer Hilflosigkeit, ihrer Sensibilität; ihrer Sexualität und ihrer Begierde zu einer Meisterin der weiblichen Ambivalenz dargestellt - „Mjesto mržnje. Mjesto ljubavi“ (Drakulić, 1989, 45). Das Denken an die Mutter wird immer mit dem Begriff des Körpers in Verbindung gebracht - „Zašto uvijek kada pomislim *tijelo*, vidim samo nju kako leži u polumraku svoje spavaće sobe, s glavom na ispruženoj ruci, malo rastvorenih usta i rasute tamne kose koja joj napola prikriva lice i vrat kao da je guši“ (Drakulić, 1989, 9)?

Dieses Bild der Mutter zieht sich durch ihre Erinnerung wie ein seidener Faden, der reglose, nackte weibliche Körper; welcher unter der Last zu ersticken droht. Die Pose der Mutter ist eine Erwartungshaltung kündigt die Protagonistin an, und bald ist es klar, dass die Mutter auf den geliebten Liebhaber wartet - „ (...) još jedna ruka, muška, pruža se s druge strane prema njoj, prema njenom truhu. Ona se u snu okreće na leđa i lagano razmiče koljena, praveći joj mjesto“ (Drakulić, 1989, 9).

Die vierzehnjährige Tochter möchte den Körper der Mutter ebenfalls berühren, aber diese Berührung bleibt ihr verwehrt.

Warum die Bildhauerin die Mutter aus Marmor meißelt, erklärt sie folgendermaßen: Der Marmor, ist ein kaltes, schweres Material, welches sich nur schwer verarbeiten lässt. Er bietet Widerstand, genauso gut wie die Mutter, der Stein und der Körper sind die Mutter.

„Ali jedino je mramor bio dovoljno jak“ (Drakulić, 1989, 11). Über die Pose und die Größe der Skulptur macht sich die Bildhauerin eher keine großen Gedanken, denn es ist klar, sie muss greifbar, sichtbar, beherrschbar sein und sie muss das widerspiegeln was die Mutter von ihr am meisten zurückgehalten hat, nämlich die Begierde und die Leidenschaft.

„Jedino sam kroz fizički otpor, kroz savladavanje materijala mogla izvući, učiniti vidljivim to što je čitavog života skrivala od mene: strast“ (Drakulić, 1989, 12).

Da tut sich die Frage auf warum ist gerade die Sinnlichkeit der Mutter, welche sie stets versucht von der Tochter abzuwehren, gerade der Moment der die Künstlerin nicht loslassen kann? Die Antwort auf diese Frage soll im übernächsten Punkt, wo näher auf das Thema der Kunst eingegangen wird, beantwortet werden.

Die Mutter scheint sehr unnahbar und undefinierbar zu sein, was wiederum der jungen Tochter einen wesentlichen Kummer bereitet. Sie wird von der Mutter nicht beachtet, bekommt keine Zärtlichkeit und auch keine Liebe. Auf der anderen Seite, bekommt die Tochter Nacht für Nacht mit, was sich in Mutters Schlafzimmer abspielt. Die Tochter kann die Mutter nicht besitzen, in diesem Sinne wie sie ein Mann besitzen kann. Das ist aber auch nicht der Wunsch der Tochter. Sie möchte lediglich, dass die Mutter mit ihr redet, sie über die Weiblichkeit und das Werden als Frau, aufklärt. Doch stattdessen macht die Mutter alles, was sie als Frau identifiziert zunichte, bzw. verwischt sie seine Spuren.

Die Begegnung mit der Mutter und der Aufenthalt in ihrem alten Zimmer lösen den Aufarbeitungsprozess der Vergangenheit aus und immer wieder muss die Protagonistin feststellen, dass sie gegen das tiefsitzende Gefühl der Machtlosigkeit in Bezug auf die Mutter, scheitern muss. Aus den Gesprächen mit, der noch schwachen Mutter, entfaltet sich ein Bild, einer jungen Frau, die in ihrer Weiblichkeit und in ihrem Werden als Frau von der Mutter allein gelassen wird.

„Ja ležim s ove strane tik uza zid, dodirujem ga koljenima i dok polako tonem u san, ponovo mi se javlja taj čudni osjećaj nedostatka, odsutnosti, pažljivo očišćenog prostora oko mene“ (Drakulić, 1989, 23).

In ihrem Reinheitswahn versucht die Mutter alles wegzuwischen was man nur wegzuwischen kann. Das Nicht-Wahr-Haben-Wollen der nackten Tatsachen, sprich, dass die Tochter eine junge Frau ist mit einem weiblichen Körper und mit allem was dazu gehört, will die Mutter partout nicht wahrhaben.

Der Reinheitswahn steht als Symbol für eine Frau die ihre eigene Weiblichkeit von ihrer Tochter zu verstecken versucht. Auf die Frage warum das so ist, ließe sich folgende Antwort denken: Das Schicksal der Mutter ist ihre Schönheit, ihre Sinnlichkeit, ihre Hilflosigkeit, ihre

Sexualität, ihr weiblicher Körper, in dem sie als das „Objekt der Begierde“ der patriarchalen Welt zur Verfügung steht. Die Mutter ist eine Skulptur und eine von der männlichen Kultur produzierte weibliche Puppe, ihr Leben ist quasi von ihr gewichen, sie verkörpert nur noch ein Frauenbild eines patriarchalischen Systems.

„Možda je već onda odustala od mene, od te kćeri koja nije u stanju shvatiti kako je ženskost težak teret“ (Drakulić, 1989, 38).

Dieses tragische Schicksal eines schönen weiblichen Körpers, welches nur auf sein Körperdasein beschränkt wird und nur in dieser Pose funktionieren kann, will die Mutter von der Tochter fernhalten; sie will sie davor schützen.

„Ona nikada ne bi prostrla donju plahu, a da ništa ne podmetne: pogled na umrljani madrac nepodnošljivo je svjedočanstvo o tijelu. Ona me učila da treba preduhitriti sve takve tragove tijela, nečistoće. Da treba predvidjeti najgore – boriti se protiv krvi kao protiv neprijatelja“ (Drakulić, 1989, 36).

Dieses Bild einer Frau (die Mutter), die Slavenka Drakulić, in diesem Roman, präsentiert ist im Grunde genommen, ein vielschichtiges Denken eines Frauenkörpers der sich durch die Bereiche verschiedener feministischer Theorien hinwegzieht. Drakulić zeigt hier ein Verhältnis zwischen Mutter und Tochter, das in erster Linie, ein Verhältnis zwischen Frau und Welt, Frau und Geschichte sowie, Frau und die Gesellschaft durchleuchten soll.

Mit der ersten Regelblutung des jungen Mädchens kommt es zur endgültigen Spaltung zwischen Mutter und Tochter. Das Blut, das die Mutter stets versucht hat wegzuwischen, wird zum Symbol dieser Spaltung in dem durch das Auflösen der Mutter - Tochter - Beziehung eine Beziehung zweier Frauen entsteht. Die Mutter muss einsehen, dass das Kind zur Frau geworden ist, dass sie es nicht mehr beschützen kann. Allerdings erkennt sie in diesem Heranwachsen des Mädchens auch ihre eigene Machtlosigkeit und ihr eigenes weibliches Schicksal.

„Sada je u meni, u mojoj koži. Ulazi unutra i prepoznaje me kao drugu sebe – malu žensku životinju koja će odrasti, koja će patiti. Vidi udarce koji me čekaju. Vidi muške ruke na meni“ (Drakulić, 1989, 42).

Aus den obigen Kapiteln ist klar geworden, dass Drakulić eine feministische und emanzipatorische Mission mit ihren Werken zu erfüllen hat, aber nichts desto trotz stellt sie fest, dass es eine Mission ist, die immer wieder, an ihre Grenzen stößt, man könnte sagen, an die Grenzen ihres Körpers.

„Odnos majke i kćeri nezaobilazno je mjesto kako ženske literature u dvadesetom stoljeću, tako posebno i feminističke teorije. Od matrice «da majke odgajaju svoje kćeri» pa je tako nemoguće izaći iz zatvorenoga kruga tipova sudbina koje se ponavljaju, preko sukoba i suprotstavljanja, bježanja i odustajanja – različiti su odgovori koje su spisateljice u svojim tekstovima davale na pitanje o mogućnosti komunikacije i relacije razumijevanja i suosjećanja u odnosu majki i kćeri“ (Andrea Zlatar Violić, Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj literaturi, *Sarajevske sveske*, br.13, Quelle Internet).

„Odnos majke i kćeri jedna je od velikih ženskih tema u posljednjih pola stoljeća (...) Taj je odnos u feminističkoj teoriji prepoznat kao jedna od ključnih relacija u formiranju ženskog identiteta, ali istodobno i kao iznimno kompliciran odnos koji karakteriziraju brojne frustracije“ (Jasmina Lukic, Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri, *Treća*, Broj 1-2, Vol. III, 2001, 248).

4.2.2 Der weibliche Körper als Opfer männlicher Spuren

„*Mi nemamo tijelo, mi jesmo tijelo*“ (Drakulić, 1989, 11)

Was zwischen Tochter und Mutter und ihrer Beziehung zum offensichtlichen Streitpunkt wird, ist die Präsenz des „Dritten“. Dieser Dritte, der sich langsam in das Zusammenleben der Mutter und der Tochter einschleicht, ist der Liebhaber der Mutter - „Otkrila sam njenu tajnu: prisutnost trećeg“ (Drakulić, 1989, 56).

Eines Abends lernt die Mutter auf der Tanzfläche einen Mann kennen der etwas später in das Leben beider Frauen, eindringt. Die Protagonistin beschreibt sein Erscheinen als etwas das den endgültigen Bruch zwischen ihr und der Mutter verursacht hat.

„(...) gledale smo kako zbog njega gubimo jedna drugu i kako ništa, baš ništa to više ne može promjeniti“ (Drakulić, 1989, 74).

Wenig später fängt er mit seinen nächtlichen Besuchen bei dem 14-jährigen Mädchen an, indem er ihr Nacht per Nacht durch Berührungen „hilft“ ihren eigenen Körper näher kennenzulernen. Eines Tages, als die Mutter nicht zuhause ist wird sie von dem Mann vergewaltigt. Das was dabei das Schlimmste für die nun junge Frau ist, ist die Tatsache, dass die Mutter ihr nicht glaubt.

Die schlimmsten Befürchtungen der Mutter haben sich bewahrheitet und sie schenkt denen dennoch keinen Glauben. Sie hat ihrer Tochter beigebracht alles wegzuräumen, abzuwischen, abzufegen, alle Spuren des Weiblichen einfach zu vernichten; und als die Tochter

vergewaltigt wird macht sie genau das, was sie ihre eigene Mutter gelehrt hat, nämlich alle Spuren der Scham zu beseitigen.

Lukić meint in ihrem Aufsatz „*Woman – Centered Narrative*“, dass der Mann in diesem Roman nur eine sekundäre Rolle spielt - „the male character is only of secondary importance“ (Lukić, 1996, 237), aber es ist leider nicht davon abzusehen, dass alles was den weiblichen Körper als einen Körper identifiziert (abgesehen von der natürlichen Entwicklung) wird in Bezug auf eine sogenannte „männlichen Perspektive“ gelenkt. Als ein Symbol dafür steht die Ambivalenz der Mutter.

Die Frau wird stereotypisch als ein Objekt betrachtet. Die Weiblichkeit der Mutter als ein Paradebeispiel dafür, dass die Frau als das **Andere** keine Autonomie über das eigene Selbst hat, deutet daraufhin, dass alles weibliche in Abhängigkeit, Unmündigkeit, Masochismus und Selbstzerstörung mündet. Somit steht der Körper im Vordergrund und der weibliche Körper ist jener Ort wo sich die Spuren des Männlichen einschreiben. Die Frau kann nur so zustande kommen bzw. sich nur so als etwas Körperliches behaupten. Ob sie dabei einen Subjektstatus erreicht ist fraglich, denn in diesem deutet nichts darauf hin. Drakulić geht in diesem Roman explizit auf diese Thematik ein. Sie unterwirft ihre Protagonistin einer Suche nach dem eigenen Körper, indem sie aber Vordergründig danach fragt: *Wer formt* eigentlich alle diese Frauenkörper? Von der Mutterfigur wäre die Antwort zu erwarten, doch von ihr gibt es sie nicht, stattdessen ist das erste Geschenk was dem Mädchen von ihrem Stiefvater geschenkt wird, ein Paar schwarz lackierte Sandalen mit Stöckel, welche sie zur Frau machen sollten.¹²

„(...) kupio mi je crne sandale s visokom petom [...] način na koji me jednim potezom pretvorio u odraslu ženu“ (Drakulić, 1989, 76).

Als es später zu den teils unfreiwilligen Berührungen kommt wird die Frage nach dem Frauenkörper und wer ihn formt nur noch bestätigt:

12 In ihrer Diplomarbeit, hat Tamara Deskonski, unter anderem auf die typischen weiblichen Symbole, in den Werken von Slavenka Drakulić hingewiesen. Diese ziehen sich „wie ein seidener Faden, durch all ihre Werke, meint Deskonski. Das sind Symbole wie: Stöckelschuhe, Schminken, Haare, Hände, Spiegel und die Küche (Vgl. Tamara Deskonski, „Zensko tijelo ionako nikada ne pripada sasvim zeni“ Slavenka Drakulic's literarisches Engagement für die Frau und die allgemeinen Menschenrechte, an Hand drei ihrer Werke, Wien, 2004). Tatsächlich ist es so, dass in *Mramorna koža* einige dieser Symbole vorkommen. Die langen Haare stehen, beispielsweise, als ein Symbol für die Schönheit der Mutter. Oder die Küche, welche den einzigen Ort darstellt, wo sich ein gemeinsames Leben abspielt. Die Küche steht für einen öffentlichen Raum wobei andere Räume als sehr private Räume gelten. Auch Stöckelschuhe kommen in *Mramorna koža* zum Ausdruck, einerseits unterbinden sie Vollkommenheit der Mutter andererseits tragen sie dazu bei, gewisse stereotypischen Bilder zu produzieren. In der Verwendung dieser Symbole verweist Drakulić einerseits, auf ihren alltäglichen Gebrauch in der Kultur, andererseits, und das möchte ich besonders hervorheben, auf die Bedeutung dieser Symbole, welche zur typischen Markierungen werden können und damit auch Identifizierungen schaffen können.

„U njegovoj blizini rađalo se u meni neobično samopouzdanje, možda daleka svijest da mi njegove ruke trebaju kako bih naučila potpuno osjetiti vlastito tijelo, sebe [...] Uskovitlana praznina obložena masom koju njegove ruke oblikuju u ženu“ (Drakulić, 1989, 88).

Das Mädchen braucht die Begegnungen mit dem Mann damit sie ihrer eigenen Körperlichkeit und ihrer eigenen Sexualität näher kommt. Sie braucht ihn denn die Mutter ist stumm; sie ist zum Abbild der weiblichen Unterdrückung in der Sexualität, in der eigenen Sprache sogar im eigenen Selbst geworden, deswegen kann es auch von ihr keine Antwort geben. Lukić meint, dass aus der Beziehung mit dem Liebhaber der Mutter der „first step of liberation from the restraints she accepted as a child; she has decided to become aware of her own body“ (Lukić, 1996, 237), ablesen lässt. Der erste Schritt in Richtung eigener Entscheidung. Doch ob das tatsächlich so ist lässt sich nicht wirklich deuten. Immerhin empfindet das Mädchen sowohl Gefallen als auch Ekel gegenüber dem Mann. Einerseits braucht sie ihn, andererseits weiß sie, dass er ihr schadet, sie kränkt. Die Vergewaltigung ist nur ein weiterer Akt der seine Gewalt und sein Herrschen über diese beiden Frauen widerspiegelt. Nimmt man die These von Lukić, so ist der Mann vielleicht nur ein sekundäres Thema, doch steht seine Anwesenheit im Bezug auf die Frau und auf den Frauenkörper im Vordergrund. Das oben genannte Zitat, „wir haben keinen Körper, wir sind Körper“ bestätigt ebenso diese Herrschaft. Frauen werden von den Männern und zwar hauptsächlich von den Männern, als Körper erschaffen.

„Zato jer je maločas bilo njegovo, sada je ovo tijelo bilo moje, osvojeno jednom zauvijek“ (Drakulic, 1989, 128).

Die männlichen Spuren sind ein Teil der Gesellschaft und die Frauen als dessen Teile tragen ebenfalls diese Spuren, besonders in patriarchalen Gesellschaften wie der eines Jugoslawiens zur Zeit der 1980-er Jahre.¹³

Abschließend kann zu diesem Kapitel gesagt werden, dass die im Roman vorgelegte „Fremdbestimmung der Selbstauffassung“ (Lindhoff, 2003, 4) der Frau ganz im Sinne feministischer Einsichten und Erkenntnisse der 80-er Jahre, liegt. Scharf aber dennoch nüchtern nimmt sich Drakulić der Thematik des weiblichen an und untersucht die verschiedenen Machstrukturen welche alle dazu geführt haben sollen, dass eine Frau zu dem wird, was sie ist. So ist dieser Roman ohne einen Hintergrund der feministischen Theorie nur sehr schwer nachzuvollziehen.

13 Ich werde mich mit diesem Thema im Kapitel 6 näher auseinandersetzen.

„Speaking of woman-centered writing, Rosalind Coward has stated that confession of sexual experience is one of the most characteristic features of contemporary feminist writing“ (Lukić, 1996, 236).

„U romanima, Slavenka Drakulić ne dodiruje izravno političke teme, ali njezin odabir tema, vizura sagledavanja, način pripovijedanja, podudaraju se s dosezima suvremene feminističke kritike, koja napušta esencijalističke i redukcionističke teze prvih feminističkih faza, i upućuje se u otkrivanje složenih mreža odnosa u tekstovima, učinaka kulturnih, povijesnih i socijalnih tvorbi, na tijelo teksta“ (Andrea Zlatar Violić, Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj literaturi, Sarajevske sveske, br.13, Quelle Internet).

4.2.3 Kunst als Befreiung in *Mramorna koža*?

Gleich zu Beginn stellt sich die Ich-Erzählerin als Künstlerin vor. Sie ist eine Bildhauerin und ihr letztes Projekt war eine Skulptur ihrer Mutter welche sie aus Marmor gemeißelt hat. In den folgenden Kapitel, in denen eine quasi Rekapitulation ihrer Teenagerzeit zur Sprache kommt, um genau zu sagen die Zeit zwischen dem zwölften und dem vierzehnten Lebensjahr (Lukić, 1996, 237), kehrt die Erzählerin und zugleich die Protagonistin immer wieder zu ihrer Tätigkeit als Bildhauerin zurück. Diese Rückblenden, welche sich in Form von Kommentaren oder Vergleichen zeichnen, weisen darauf hin, dass ihre künstlerische Tätigkeit viele Gemeinsamkeiten mit dem Erlebten haben. Ihre Tätigkeit als Künstlerin erfordert eine völlige Hingabe an menschliche Sinne wie Sehen, Hören, Tasten, Riechen. Auch während ihres Studiums lernt sie von der Mentorin, dass neben dem Sehen der Tastsinn einer der wichtigsten Sinne für eine Bildhauerin ist - „Govorila je da je osim oka, opip glavno kiparsko osjetilo“ (Drakulić, 1989, 82).

So werden für sie die Hände zum wichtigsten Instrument ihrer künstlerischen Tätigkeit - „Ruke su za mene dva gotovo nezavisna živa bića“ (Drakulić, 1989, 30); aber auch zum wichtigsten Instrumentarium ihrer sprachlichen Barrieren:

„Sve ono što nisam mogla vidjeti u tami koja me obavijala naslućivala sam rukama, tvrdim i osjetljivim istovremeno. Kasnije, sve što nisam znala izreći govorila sam rukama. Ona nije znala da su mi ruke bile jedini putokaz, izlaz iz ovog dječjeg groba: dodirnuvši u prolazu zid kuće, otkinula bih mrvicu zbuke. Dok bih je mrvila među prstima, osjetila bih radost, kao da u rukama držim samo vlastito postojanje. Oguljeni držac u tramvaju, drvena ograda, izgloodane kamene stepenice, kuglice kruha, glina – dlanovima i prstima naučila sam razlikovati otpor materije, predavanje, toplinu, odbijanje, odvratnost, želju...I da je opip također neka vrsta pogleda, uranjanja u predmete, u ljude“ (Drakulić, 1989, 31/32).

Schon als junges Mädchen erkennt die Protagonistin die Bedeutung ihrer Hände für sich und entwickelt, auf Grund dieser Bedeutung, ihren eigenen Zugang zur Welt. Die Hände sind für sie der Einstieg in die neue Welt. Die ersten Berührungen werden mit den Händen in Verbindung gebracht. Es sind die Hände welche ihr den Zugang zur Weiblichkeit, zu ihrem eigenen Körper bieten. Auch ihr intimer Wunsch die Mutter zu berühren hat ebenfalls mit den Händen zu tun; aber auch alles was nicht greifbar und tastbar ist bringt sie stets mit den Händen in Verbindung. Die erste Berührung mit dem Mann vergleicht sie mit der Berührung wenn sie eine Tonskulptur formt. Seine Hände erinnern sie an ihre Hände und ihr wird bewusst, dass dieser Prozess etwas mit der Unterordnung zu tun hat - „isti naboј u rukama kad počinjem raditi novi komad, kada se približavam materijalu, drvu ili glini. Nestrplјivost da ga dotaknem, osjetim, podredim svojoj ruci“ (Drakulić, 1989, 88).

Hier vergleicht die Erzählerin ihre künstlerische Tätigkeit mit der Tätigkeit eines Mannes, man könnte fast sagen, mit der Tätigkeit einer patriarchalen Kultur die sich die Frau zum Untertan macht, und mit denen sie (die Kultur) ihr die Möglichkeit wegnimmt „sich selbst“ zu erfahren. Doch was in diesem Kapitel in erster Linie untersucht werden soll ist die Frage warum ist gerade die Sinnlichkeit der Mutter, welche sie stets versucht von der Tochter abzuwehren, gerade der Moment, der die Künstlerin nicht loslassen kann? Warum ist die Sinnlichkeit, die Begierde der Mutter, ihr Körperdasein, ihre vollkommene Schönheit auf der einen und auf der anderen Seite ihre Unnahbarkeit gerade der Moment den die Künstlerin versucht zu verewigen? Ist es vielleicht ihre eigene Körperlichkeit die sie mit der Skulptur zu besiegen versucht? Um welche Art der Kunstproduktion handelt es sich hier? Lassen sich Spuren einer quasi männlichen Kunstideologie daraus ablesen? Wenn es eine Befreiung durch die Kunst gäbe wie würde diese aussehen?

Diese Fragen bieten einen kurzen Ausflug in die Denkbilder von Walter Benjamin welche „die Entstehung eines Kunstwerks“ der Geburt gleichsetzen. (Lindhoff, 2003, 20) Die Kunsttheorie geht von der Annahme aus, dass die Kunstproduktion androgynen Charakter hat und somit sowohl männlich und weiblich ist. Benjamin untersucht anhand dieser Annahmen wie sich die Kunstproduktion diese Doppelgeschlechtlichkeit vorstellt:

„Oft hat man sich die Entstehung der großen Werke im Bild der Geburt gedacht. Dieses Bild ist ein dialektisches; es umfasst den Vorgang nach zwei Seiten. Die eine hat es mit der schöpferischen Empfängnis zu tun und betrifft im Genius das Weibliche. Dieses Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil an ihm, in dem sie empfangen wurde. Nun aber ist diese Vollendung des Werkes – und das führt auf die andere Seite des

Vorgangs – nichts Totes. (...) Sie vollzieht sich im Inneren des Werkes selbst. Und auch hier ist von der Geburt die Rede. Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der dunklen Tiefe des Mutterschoßes empfing, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben. Nicht wo er geboren wurde, ist seine Heimat, sondern er kommt zur Welt, wo seine Heimat ist. Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmals empfangen hatte"

(Benjamin, Schriften, 1972a:438, zitiert nach Suzanne Frane, Frauen aus Männerhand, Trier, 2008, 40; Vgl. auch Sigrid Weigel, „Weiblich-Gewesenes“ und der „männliche Erstgeborene des Werkes“, Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften, in Elvira Scheich (Hg.) Vermittelte Weiblichkeit, Feministische Wissenschafts-und Gesellschaftstheorie, Hamburg, 1996).

Damit beweist Benjamin, dass diese typisch bürgerliche Auffassung der Kunstproduktion eine „männliche Machtphantasie, in der die Vereinnahmung und Eliminierung von Gegensätzen wie weiblich und männlich, Subjekt und Objekt, Empfangen und Sich-schöpfen in einem männlichen Subjekt gedacht ist“ (Lindhoff, 2003, 21).

Lindhoff nennt drei Aspekte unter welchen die „abendländische“ Kunsttheorie funktioniert und bis ins unser Zeitalter, ihr Wirken kaum verloren hat.

Der erste Aspekt besagt: „Die bürgerliche Kunstauffassung schließt eine Vereinnahmung und Verdrängung des Weiblichen durch den männlichen Künstler ein.“ Das weibliche macht ihn zum Genie, wobei die Frauen von diesem „Geniedasein“ ausgeschlossen sind, weil sie nicht die „Fähigkeit“ zur Vollendung haben.

Zweitens nennt Lindhoff, in Annäherung an Benjamin, das „Kunstwerk“ wende sich von seiner „natürlichen Erzeugung“ (Gebären) ab, um so in einem vollkommenen, ewigen, unveränderlichen, schöpferischen Akt, zu münden.

Der letzte Aspekt besagt „die Schöpfung ist gleichbedeutend mit einer Selbstschöpfung als autonomes Subjekt, einer Befreiung von Körper, Weiblichkeit, materieller Realität, die phantasmatisch zu einem einzigen mythischen Komplex zusammengeschlossen sind“

(Lindhoff, 1996, 21/22; Vgl. auch Sigrid Weigel, 1996).

An die Ausführungen von Walter Benjamin knüpfen einige Theoretikerinnen wie Silvia Bovenschen, Sigrid Weigel, Chistina von Braun, und versuchen auf verschiedene Arten dieses Thema zu behandeln. Silvia Bovenschen kommt in ihrem Buch *Die imaginierte Weiblichkeit* zu dem Beschluss, dass die Frau von der „Kunstproduktion ausgeschlossen ist“ und der Mann „der bewusste Produzent, der das Kunstwerk vollenden kann, ist“ (Lindhoff, 1996, 22).

Die Frau dient quasi als Rohstoff männlicher Phantasie, "sie ist das Material welches er zur Kunst macht" (Suzanne Frane, 2008, 43).

Ausgehend von diesen Betrachtungen, dass die Kunst ein Akt der Selbstschöpfung ist; dass

sie die Materialität versucht zu überwinden, dass sie den weiblichen Moment in ihr tötet, wird versucht die oben gestellten Fragen zu beantworten.

Am Anfang wird die Künstlerin seitens einer Bekannten mit der Feststellung konfrontiert, ihre Frauenkörper wären von innen ausgefressene Figuren welche die Leere im Inneren des Körpers ausstrahlen - „Na otvorenju izložbe jedna me poznanica upitala zašto su sve moje skulpture ženskih tijela nekako izjedene iznutra“ (Drakulić, 1989, 7). Aus dem weiteren Verlauf dieses Gesprächs wird bekannt, dass die Künstlerin die entstandene Innenleere nicht versucht zu füllen, sondern, dass sie die Körper nur mit einem Material umhüllen möchte - „Istina je da je samo želim obložiti materijalom a ne ispuniti je.“ (Drakulić, 1989, 8). Diese Umhüllung des weiblichen Körpers mit dem Material ähnelt der Objektwerdung einer Frau, in diesem Fall dem Objekt der Mutter. Wie schon erwähnt ist die Mutter nicht imstande sich selbst zu konstituieren sondern ist dies ein Prozess der „Fremdbestimmung der Selbstauffassung“. Der Fremde ist ein Anderes und zwar ein Männlich-Anderes welches sich in einem Frauenkörper bereits in Form von Kultur, Spuren, Generationen eingeschrieben hat. Dieses erkennt auch die Bildhauerin und versucht das in ihrem Werk einzufangen. Um einen Frauenkörper (in diesem Fall einen bestimmten Körper) zu erschaffen ist es nötig die männliche Perspektive anzunehmen und die Mutter in ihrer bloßen Schönheit zu entblößen. Diese Schönheit ist ein von dem Mann produziertes mythisches Bild einer Frau die zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile* ihre ständigen Rollen wechselt.

Ausgestattet mit Hammer und Meißel nimmt sich die Künstlerin ähnlich wie Pygmalion¹⁴, dieses Bildes an. Sie zeigt die Mutter in ihrem Gefangensein zwischen einer „idealisierten und einer dämonischen“ (Lindhoff, 2003, 16) weiblichen Gestalt. Sie tut so um selbst eine Befreiung aus diesem *Verhaftet-im-eigenen-Körper-Sein* zu entfliehen. Die endgültige Vollendung des Kunstwerks kann, und das zeigt die Künstlerin explizit, nur durch eine männliche Hand (männlicher Schöpfer) erfolgen, indem es das weibliche In-Sich tötet. So beobachtet die Künstlerin bei ihrer Vernissage einen Mann der die Figur zwischen den Beinen anfasst und ihr wird klar, dass sie die vollkommene Befreiung noch nicht mit diesem Werk vollendet hat und sie als weibliche Kunstproduzentin diese Befreiung auf diese Art nicht erlangen kann. Es ist der weiblichen Kunstproduzentin nicht möglich einfach die Rolle eines

14 Pygmalion, eine Figur aus der griechischen Mythologie. In Ovids Metamorphosen Buch 10 wird er als ein zypriotischer Bildhauer der, aufgrund verwerflicher und schamloser Propoetiden zum Frauenhasser wird und sich seine Idealfrau aus Marmor meißelt (Vgl. Suzanne Frane, Frauen aus Männerhand, Ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Trier, 2008, 14).

schaffenden Wesens zu übernehmen. (Vgl. Sigrid Weigl, 1996) Die Befreiung für die Bildhauerin kommt erst als sie ein altes Fotoalbum der Mutter entdeckt und darin die Männerfotos mit ausgeschnittenen Gesichtern erkennt. Plötzlich wird ihr klar, die Mutter hat einen Weg aus ihrem Körperdasein gefunden. Indem sie die Männer ohne Gesichter hinterlässt, verwandelt sie diese in ein bloßes körperliches Dasein.

„Ostat će samo njihova tijela. Nakon nekog vremena više ih neće razlikovati. Bez lica, oni će isčeznuti, izmiješani u smjesu koja će se slegnuti i poput taloga potonuti negdje na dno pamćenja“ (Drakulić, 1989, 153).

Nun erscheinen die Männer als identitätslose Körper ohne Worte und Spuren. Sie bewohnen nicht mehr das Außen und das Innen der Mutter. Für die Bildhauerin ist dieses Wortlose Handeln der Mutter, Beweis genug, dass sie aus ihrem „Puppendasein“ endlich aufgewacht ist, auch wenn die Handlung stumm und heimlich stattgefunden hat, ist sie dennoch vollbracht. Die Künstlerin deutet: „Kao što netko drugi osjeti glad i žeđ, tako ja osjećam čas u kojem nijemost prelazi u govor – u posebnu vrstu govora“ (Drakulić, 1989, 156).

Diese „Wortlose Sprache der Mutter“ ist maßgeblich für die Künstlerin und ihre eigene Befreiung. Ihr wird klar, dass es fast keinen anderen Ausweg aus dem weiblichen Körperdasein gibt als diesen. „Slika škarica u njenim rukama. Slika škarica u mojim rukama: kako je slabo oružje za kojim posežemo tajno, u samoobrani, iznenada suočene s prazninom oko sebe“ (Drakulić, 1989, 155).

In diesem Sinne führt nicht der Akt der Schöpfung zur eigentlichen Befreiung sondern der Akt der männlichen Objektwerdung. Als einzig mögliche Form der Befreiung wird es zum Leitmotiv dieses Romans. Frauen, als Objekte des Begehrens, müssen, um ihre Flucht vor dem männlichen Terror zu finden, selbst Objekte erschaffen. Nur so lässt sich eine weibliche Subjektconstitution in diesem Werk feststellen und diese ist eben radikal feministisch. Dass dieser Weg nicht gerade ideal ist, ist spätestens seit Judith Butler bekannt, welche dem Feminismus eben das zum Vorwurf macht. Butler ist der Auffassung, diese politische Aktion ist nur eine Umkehrung der bereits bestehenden patriarchalischen Macht und diese nichts bringt außer eine weitere Stärkung des politischen Machtsystems. Um die Folgen eines solchen Systems noch deutlicher zeigen zu können, soll an dieser Stelle ein weiteres Buch von Slavenka Drakulić *Božanska glad*, vorgestellt werden

4.3 *Božanska Glad* - Einleitung

Die Protagonistin, Tereza ist eine polnische Doktoratsstudentin, welche auf Grund eines dreimonatigen Stipendiums nach New York kommt, um an ihrer Dissertation zu arbeiten. Nach nur kurzer Zeit begegnet sie José, ebenfalls ein Postdiplomand aus Brasilien. José stellt Nachforschungen über das tragische Flugzeugunfall in den Anden im Jahre 1972, im Bezug auf den Kannibalismus, an. Gleich wie Teresa hat José ein dreimonatiges Stipendium erhalten um in New York bleiben zu dürfen. Ihre erste Begegnung ist in der Bibliothek. Die Überschrift eines Werks (*Divine Hunger*, Peggy Sanday) weckt die Neugierde der polnischen Studentin und so kommen die zwei ins Gespräch. Bei der zweiten Begegnung landen die beiden im Studentenzimmer von José im Bett und verlassen es für ganze drei Tage nicht. Nur wenig später zieht José zu Teresa in ihre gemietete Wohnung und die beiden fangen ein seltsames Leben an. Mangels der englischen Sprache, bleibt der Dialog zwischen den beiden auf das notwendigste beschränkt bzw. wird dieser auf den Körper umgeleitet. Doch weder Teresa noch Jose scheint das zu stören. Bald entsteht um sie herum nur noch ihre eigene Welt und ihre Liebesbeziehung läuft immer mehr auf den einzig möglichen gemeinsamen Nenner, zu: nämlich die Begierde, und die unersättliche Lust nach dem Anderem. Sie kochen, schlafen mit einander, verlassen kaum die Wohnung, gehen kaum mehr aus dem Haus und kümmern sich kaum noch um die Recherche für ihr Studium. Das einzige was die beiden immer wieder daran erinnert, dass das nicht ewig so weitergehen kann ist die gemeinsame Zeit die ein Ablaufdatum hat. Eines Tages fasst Teresa den Entschluss, ihren Liebhaber auf keinem Fall gehen zu lassen, und den einzig möglichen Ausweg findet sie ausgerechnet bei den Untersuchungen von José. So werden seine Nachforschungen auch ihre Nachforschungen und sie muss feststellen, dass der Hunger nach José nur dadurch gesättigt werden kann, wenn sie ihn tötet und verschlingt. In einem gemeinsamen Tod sieht Teresa nicht als Lösung weil dieser keinem von beiden Befriedigung bringen würde. Auch die Tatsache, dass José derjenige wird, der den Akt durchzieht, zieht Teresa nicht in Erwägung, denn ihr ist bald klar, dass José die Kraft, für die Durchführung des Aktes, nicht hätte. Je mehr sie sich mit dem Kannibalismus auseinandersetzt sieht Teresa den Akt als eine religiöse Verschmelzung von Geist und Körper (beide sind katholisch) und wendet die Vorstellung ein Verbrechen womöglich zu begehen, immer mehr ab. Vielmehr sieht sie die Möglichkeit José, auf dieser Art, das ewige Leben zu schenken.

„Mislim da je riječ smrt, potpuno neodgovarajuća za iskustvo apsolutnog sjedinjenja dvaju bića, za stapanje tijela i duha. Jednom kad sam odlučila da je smrt prelazni stupanj nužan za

postizanje našeg jedinstva, nisam više mogla prihvatiti da je José žrtva“ (Drakulić, 1995, 128).

Während des letzten Monats, nachdem der Plan für Josés Ermordung feststeht, ist Teresa fest entschlossen und widmet sich der Besorgung der notwendigen Instrumentarien, wie eine Säge, scharfe Messer und der Reisetaschen.

Der Plan ist sorgfältig durchdacht, sodass Teresa für Gefühle der Reue oder der Trauer gar keine Zeit bleiben. Während dieser Zeit verwandelt sich José, ironisiert Nemeč und gibt ihm die Bezeichnung „siroti José“, immer mehr zum Objekt - „Siroti se José tijeekom romana, riječima same naratorice, zbilja „sve više pretvarao u objekt“ (Nemeč, 2000, 354).

Drei Tage vor Weihnachten ist es nun endlich soweit. Teresa bringt ihren Liebhaber kaltblütig um, schneidet seine Haut ab und isst einige Teile seines Fleisches. Den Rest seines Körpers, zerschneidet sie, verteilt sie sorgfältig und, nach Plan, in den Mistkübeln der Stadt. In den Mistkübeln, sieht sie quasi „das andere Leben der Stadt“, und findet auf die Art und Weise Josés Friedhof.

„Za mene njujorško smeće nije bilo ništa drugo nego groblje [...] Ovako će čitav New York postati Joséov nadgrobni spomenik“ (Drakulić, 1995, 152/154)

Nachdem sie die Wohnung sorgfältig gereinigt und José einerseits „begraben“ andererseits ihm das ewige Leben geschenkt hat, steigt sie ins Flugzeug und fliegt nach Warschau zurück.

In ihrem Essay über die *Gewalt und Vereinnahmung in S. Drakulićs „Göttlicher Hunger“* meint Dagmar Burkhart, dass der Roman auf mehreren semantischen Ebenen aufgeteilt ist. Unter der denotativen Ebene versteht Burkhart die erste Ebene und meint, dass sich unter dieser die Liebesbeziehung des Paares widerspiegelt. Auf der zweiten Ebene, der konnotativen, werden zwei Diskurse geführt. In einem thematisiert *Božanska glad* die „Diskurse Gender, Literatur, Geschichte in den Themen wie „Weiblicher Körper und Tabu und auf der nächsten Ebene bietet sich eine weitere „Leseart“ welche „über die Zeichen-Oberfläche des Liebesromans hinausgeht: Durch permanente Thematisierung von semantischen Ketten wie Macht – Abhängigkeit – Aggression – Annexion wird ein politischer Subtext freigesetzt, in dessen Fokus der Zusammenhang von Gender, Identität und Nation steht“ (Burkhart, 2002, 475).

Anders wie Burkhart sieht Bojka-Tanhofer-Miličić den Text als eine Art *Imaginarno ostvarenje (ne)mogućega* in dem sie meint, dass der Wunsch nach dem Ausbruch aus den *kulturellen Domänen* nur ein kurzer sei und die Wiederkehr in die *Alltäglichkeiten* am Ende des Romans zur Sprache kommen. Das Imaginäre dabei ist die Wanderschaft in die Bereiche

der Identität, in die Bereiche des Körpers, in die Bereiche der Unmöglichkeit der Verbindung mit dem Anderen.

(Vgl. Bojka Tanhofer-Miličić, Božanska glad Slavenke Drakulić: Imaginarno ostvarenje (ne)mogućega, in Živa Benčić i Dunja Fališevac (Ur.) Čovjek, prostor, vrijeme, Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti, Zagreb, 2006, 457)

4.3.1 Das Verhältnis zwischen Körper und Sprache

Wie bereits erwähnt beherrschen weder José noch Teresa die Englische Sprache. Schon in der ersten Szene, in der sich die beiden treffen wird deutlich, dass das Nicht-sprechen können eigentlich Instrumentarium ihrer gemeinsamen Zukunft sein wird - „Jer, iako to nismo mogli znati, naša je budućnost bila sadržana u tim dvjema običnim gestama pristanka na komunikaciju, u njegovom pružanju knjige i mome uzimanju“ (Drakulić, 1995, 26). Anfangs besprechen sie noch die gemeinsame Tatsache und Erfahrung, dass sie beide Fremde in der großen Stadt sind. „Jer već je i sama riječ stranac sadržavala minimalnu količinu zajedničkog iskustva“ (Drakulić, 1995, 27).

Doch schon von Beginn an widmen sie sich einer anderen Form der Sprache - nämlich der Körperlichen.

„Bio je to jedini instrument koji smo imali na raspolaganju, jedini instrument sporazumijevanja, jezik tijela koji dolazi iza, ispred, pored riječi, pored govora koji nam je uskoro postao nedovoljan. Tijelo nam je popunjavalo našu odsutnost iz jezika, to nešto što nam je stalno izmicalo, već od samog početka. Tijelo je bilo jedini način na koji mi se otvarao izravan put do njega“ (Drakulić, 1995, 38).

Schon von Beginn an, stellt der Körper das erste Sprachmittel dar.

„Moja koža prepoznala ga je“ erklärt Teresa und gibt zu verstehen, dass die Begegnung mit ihm auch etwas mit der eigenen Körperlichkeit zu tun hat - „vraćala sam se u tijelo, u žudnju, u sebe“ (Drakulić, 1995, 34). Für sie wird diese Begegnung zur „zaraženost njegovim tijelom“ (Drakulić, 1995, 37, 40) und sie weiß, dass dieses „dunkle Gebiet“ tatsächlich nur der besessene Wunsch ist den Anderen vollkommen zu besitzen.

Dieses Nicht-sprachliche das sich auf den Körper verlagert hat konnte zu nichts anderem führen als zur Auflösung des Körpers - „José i ja zapravo jedva da smo se i osloniti mogli na drugi jezik osim tijela – upravo zbog odsutnosti zajedničkog jezika ili zbog njegove nedostatnosti. Zato što smo oboje bili stranci u jeziku [...] naša su tijela – naši dodiri, geste, izrazi lica, hrana, seks – postala naš osnovni način komunikacije“ (Drakulić, 1995, 53).

Aus diesem Grund gibt es für Teresa keine andere Lösung als die körperliche Vereinigung, denn die einzige Möglichkeit mit José in Verbindung zu bleiben ist, ihn zu verschlingen.

Während der gemeinsamen Zeit, verlieren die beiden immer mehr den Kontakt zur eigenen Sprache, Familie und Realität. José spricht kaum über seinen Sohn und seine Frau. Teresa telefoniert kaum mit ihrer Freundin Barbara, ihrem kranken Vater und lässt sich kaum noch auf der Universität sehen. Der einzige Kontakt mit der Heimat den sie weiterhin pflegt bleibt das Gebet. „Dodir s kućom kojeg se nisam odrekla ostala je molitva. Svake sam večeri u sebi izgovarala riječi naučene napamet koje su od djetinjstva dio mene [...] Ponekad bih naglas izgovarala riječi molitve, osjećajući gotovo fizičko zadovoljstvo u slatkom ponavljanju poznatih riječi“ (Drakulić, 1995, 62/63).

Das bleibt auch die einzige Verbindung zu ihrer Vergangenheit, zum Zuhause. Das Gebet bietet den einzigen Augenblick, welche Teresa in eine bewusste Realität zurückversetzt.

Daraus ergibt sich die Frage welche Art von Gefangenschaft ihr Zusammensein verursacht hat? Und was ist das für ein Verhältnis zwischen dem Körper und der Sprache welches diese zwei (Menschen?) nicht loslassen kann.

Bevor diese Fragen beantwortet werden können wird es notwendig sein Josés Welt näher zu betrachten. Es drängt sich fast die Frage auf, dient José nicht nur als ein literarischer Stoff für die Künstlerin Teresa? Kann es sein, dass José so etwas wie die allgemeine Männerwelt verkörpert und dem endgültig ein Ende gesetzt werden muss? Ließe es sich die Situation etwa so denken: Teresa muss nun mal so handeln, um endgültig Befreiung von diesem „Macho“ zu erlangen, nicht nur für sich sondern für alle Frauen. José hat sie in seine Bahn gezogen, er hat sie wieder zur Körperlichkeit zurückgebracht, aber dennoch ist sie besessen von ihm und kann sich davon nicht mehr befreien. Sie verliert ihre Identität, ihre Sprache und ihre Freunde. Das Schreiben gibt Teresa, in der Zeit mit José, ebenfalls auf.

4.3.2 José als Text-Corpus

„*Lik iz pikarskog romana*“

Teresa ist Hauptprotagonistin und gleichzeitig Erzählerin des Romans *Božanska glad*. José ist einerseits ihr Liebhaber den die Ich-Erzählerin während ihres Aufenthaltes begegnet und andererseits ist er eine Figur der Ich-Erzählerin. Als ihr Liebhaber ist José in ihr Leben

getreten und Teresa kann sich ihr Leben ohne José nicht mehr vorstellen. Die Kommunikation zwischen den beiden besteht nur auf der Ebene einer „Körpersprache“ bzw. einer sogenannten Sprache des Körpers. Von der Ich-Erzählerin erfahren wir alles über José, und wir können nicht mit Sicherheit sagen was davon „Realität“ ist und was nicht. Die Erzählung wird retrospektiv erzählt in Formen von Rückblendungen. Der Anfang des Lesevorganges ist gleichzeitig das Ende der Liebesgeschichte. Darüber hinaus wird der Erzählverlauf immer wieder durch Zeitsprünge, mit Elementen aus der Vergangenheit (als Teresa noch jung war) durchbrochen, bzw. werden diese durch gewisse Assoziationen (wie Blut, der Putzvorgang, Fleischer usw.) ausgelöst. Somit wird eine Sphäre erschaffen, die innerhalb eines fiktionalen Raumes eine Dimension eines weiteren fiktionalen Raumes entstehen lässt, wobei als konkrete Hinweise nur einige kurze Kommentare dienen: Kurz vor Josés Tod, ist Teresa ständig damit beschäftigt José zu fotografieren und meint dazu:

„Kao da se pred sam rastanak nisam usudila pouzdati u vlastito pamćenje“ (Drakulić, 1995, 14); oder „Ponekad me užasavala pomisao da živim sa čovjekom koji ne postoji, kojega sam ja izmislila i koji takav kakvim ga ja vidim postoji samo u ovom stanu, samo u New Yorku, samo za mene. Poput arbitrarne verzije zbilje koja se lako može dematerijalizirati“ (Drakulić, 1995, 48);

oder ihre gemeinsam verbrachte Zeit kann die Erzählerin nicht tatsächlich rekonstruieren.

„Živjeli smo neko iskrivljeno, isčaćeno vrijeme, samo naše vrijeme. Zato mi kada sada pokušavam rekonstruirati vrijeme provedeno zajedno, to ne polazi za rukom. Ponekad mi izgleda da se radilo o jednom danu, jednoj cjelini, o gnjecavoj grudi koja se lijepi za prste. Željela bih se prisjetiti što smo sve radili, ali mi slijed događaja naprosto izmiče, kao da me netko lišio sposobnosti da te događaje poredam kronološki a ostavio mi nasumice razbacane slike i prizore. Mislim da mi se događa posebna vrsta zaborava: sjećanje se sužava na sjajan snop svjetlosti, tako da kao u teatru, osvjetljava samo pojedine prizore“ (Drakulić, 1995, 54).

Diese Vergleiche der Situation in der sich die Erzählerin vorgefunden hat, finden sich einige Male im Roman. Öfters wird der Bruch mit der Realität erwähnt und es wird hin und wieder darauf hingewiesen, dass José nur ein Produkt ihrer eigenen Phantasie war.

Auch ihre erste Begegnung beruht auf einer satirischen Aussage der Erzählerin, welche eindeutig der Beweis für eine literarische Auseinandersetzung mit José als einem Text-Corpus liefert. „Muškarac je rekao da se zove José. Kakvo literarno ime, nasmijala sam se, kao ime kakvog lika iz pikarskog romana“ (Drakulić, 1995, 27). Dieser Vergleich von José mit einer literarischen Figur, signalisiert zweierlei; einerseits die Tatsache, dass die Begegnung mit José eher eine imaginäre war und andererseits, dass die Figur eine satirische bzw. eine Art

Antihelden verkörpern soll.

Der Antiheld aus dem Schelmenroman: „Imao je dugačko, usko lice, guste obrve, crne oči. Lijep je, pomislila sam. Nekako glatko, sklisko neuhvatljivo lijep, poput fotografije modela iz modnih časopisa. Ali njegovo bi lice djelovalo gotovo prazno, poput nestvarne maske, da nije bilo punih, senzualnih usana“ (Drakulić, 1995, 29).

Auch aus der zweiten Begegnung zieht die Erzählerin eine eher künstliche Bilanz den sie ihrer Begegnung beimisst. „Kad sam se okrenula, njegov je pogled spremno uronio u moj. Oštrinu prepoznavanja osjetila sam gotovo fizički, kao da sam Joséa tog trenutka škarama izrezala iz okoline. Okolina se naglo suzila i postala nepomična, fiksirana poput mrtve slike na zidu“ (Drakulić, 1995, 33).

Darüber hinaus stellt sich Teresa José als einen wilden Indianersohn vor, „Ispod bijele kože izbijala bi oštra sjenka indijanske žene, njegova drugost koja me opčinjavala“ (Drakulić, 1995, 49) und alles was ihn ausmacht ist und bleibt für sie ein Teil des unbekanntem Anderen. Darunter fällt auch die Geschichte über Antonia, eine Symbolfigur, welche die Andersartigkeit von José untermauern soll. Die große, schwarze Antonia ist der Inbegriff einer Indianerfrau, einer ernährenden Frau, die dem „armen José“ die Brust gibt um ihm dadurch die Existenz zu sichern. So erinnert der an Antonia's Brust nuckelnde José stets an ein libidinöses Kind welches die „Abhängigkeit des Kindes vom Körper der Mutter“ (Butler, 1991, 123) noch nicht überwunden hat, und sein Ziel in der symbolischen Ordnung (Vgl. Lacan Kapitel 2, Das Gesetz des Vaters) nicht erreicht hat.

Nichtsdestotrotz wird José spätestens dann zum „Mann“ als ihn sein Onkel, als dreizehnjährigen Jungen, zur Prostituierten bringt wo José seine Männlichkeit findet. Auch hier ist der „arme José“, wie im Fall von Antonia, einem dunklen, weiblichen und gesichtslosen Körper ausgeliefert.

Die sexuelle Beziehung welche Teresa mit José eingeht hat weder für sie noch für José erfreuliche Konsequenzen. Dieses gierige Begehren nach dem Körper des anderen wird zum Symbol einer Lust/ Begierde die sich letztendlich in eine Todeslust/ Todesbegierde manifestiert. So ist Teresa selbst von Anfang an bewusst, dass es keinen anderen Ausweg als diesen gibt. José wiederum, der kennzeichnend für die gesamte Männerwelt steht, welche den weiblichen Körper ohne Gesicht erscheinen lässt, hat gar keine andere Wahl als das gleiche Ende zu finden, wie sein weibliches Gegenpart. In diesem Sinne ist José sowohl Held als auch Antiheld und muss sich als literarischer Stoff von Teresa ausnutzen und auffressen lassen.

Kennzeichnend dafür ist der Akt des Verschlingens, wo es hauptsächlich darum geht den gierigen Hunger zu stillen. Nach dem Teresa José nun endlich mal in ein reines Text-Corpus bzw. Körper-Corpus verwandelt hat, geht es ihr nur noch darum sich selbst zu retten und aus der Stadt „die droht sie wie ein Meer zu verschlingen“, zu entfliehen. So bleibt für den „armen José“ nichts anderes übrig als die Stadt, die für seinen, nun toten Leib, als Friedhof dient auf der einen Seite und, der Körper einer Frau, auf der anderen. In dieser letzten Vorstellung befriedigt sich José langersehnter Wunsch, an Antonias Brust den ruhenden Frieden zu finden - „neko vrijeme sanjao je da se guši u njezinim bradavicama. Ta smrt je bila tako slatka, rekao mi je zamišljeno, kao da je priželjkuje“ (Drakulić, 1995,73).

4.3.3 Feministische Geburtsmetapher

Als Teresa eines Morgens aufwacht sieht sie, dass ihre Notizen von einer Zigarette verbrannt sind, die Notizen sind über Julia Kristeva. Damit signalisiert Drakulić nicht nur die feministische Debatte, sondern gibt zu verstehen, dass dieser Prozess einem ständigen Hin und Her ausgesetzt ist. Die Thematik des Weiblichen, samt der Thematik über den weiblichen Körper, als auch die Thematik über das weibliche Subjekt sind Prozesse die sich nur auf der Oberfläche der kulturellen Institutionen abspielen. Im Verborgenen sind die Prozesse die es durchläuft immer noch die patriarchalischen Prozesse, die Butler so kritisiert. In diesem Roman sollte gezeigt werden, dass der weibliche Körper jener Ort ist wo sich das Männliche in seiner stummen Präsenz stets manifestiert und an die Oberfläche kommt. Die Kunst als der Ort, wo sich eine weibliche Sprache im Sinne von Julia Kristeva entfalten könnte, bleibt ein Ort wo sich die Dualität, die Binarität, die Rivalität sowohl des Sexus als auch des Genders widerspiegelt.

Der Blick aus dem Spiegel erinnert Teresa an die Tatsache, dass es José Augen sind welche sie beobachten.

„Opazila sam neku blagu, čudnu opuštenost, razvodnjenost svog lica u ogledalu. (...)...vidjelo se da je to lice bez središta. Sasvim jasno, kao ubod igle u mozgu, osjetila sam kako u tom času sebe gledam njegovim očima.“ um etwas später feststellen zu müssen, dass „...koliko da sam željela da se stopimo u jedno biće, ta njegova neposredna prisutnost u meni, to njegovo proždiranje moga Ja iznutra zaticalo me i plašilo“ (Drakulić, 1995, 65).

Dieses männliche innerhalb ihrer selbst bezeichnet sie öfter als eine Art „schwere Last“ welche sie nun mit sich tragen muss und vergleicht dies mit einer schwangeren Frau - „taj teški teret njegovog mesa u mom truhu. Ali to sam ja jedino željela, o tome sam sanjala posljednih tjedana, o tom osjećaju težine i ispunjenosti kada se muškarac u meni pretvara u moje vlastito nerođeno dijete“ (Drakulić, 1995, 66).

Indem sie Jose tötet oder in eine Art Text-Corpus vereinnahmt erlangt Teresa auf die eine oder andere Weise Satisfaktion, bleibt aber in der patriarchalischen Subjekt/Objekt Beziehung verhaftet. Damit rückt sie von einer Position ein Subjekt des Begehrens wieder mal in eine Position ein Objekt der Begierde zu sein und kann sich der schweren Last „die gebärende Natürlichkeit“ (siehe Simone de Beauvoir) zu sein, nicht befreien. Folgt man den Schriften von Lacan so wird deutlich, dass die Frauen niemals, das Subjekt welches begehrt, sein können, sondern sich lediglich „über den Phallus definieren“ (Lindhoff, 2003, 83). Das weibliche Begehren gilt einzig und allein dem Phallus. (Vgl. dazu Butler, 1991; Lindhoff, 2003; Biti, 2001)

In einigen seinen Schriften über die Literatur (eine Inszenierung der ödipalen Dreiecks; Lindhoff, 2003, 83)¹⁵ analysiert Lacan, dass die „unbewusste Bedeutungsebene literarischer Texte eine bestimmte, dynamische Struktur bzw. Strukturation bildet“ (Lindhoff, 2003, 81). Damit geht es um ein Begehren welches sich auf „dem Fundament der symbolischen Ordnung“ bewegt und zum Ziel hat „die eigene Identität und die Welt der/des Schreibenden zu strukturieren“ (Lindhoff, 2003, 81). Das aber Frauen aus diesem „doppelten Diskurs und diesem Begehren“ ausgeschlossen werden, ist mehr denn deutlich. Denn nach Lacan können die Frauen den Phallus nicht besitzen, weil sie der Phallus selbst sind. (Vgl. Biti, 2000, 598; Butler, 1991, 75; Lacan, Die Bedeutung des Phallus, In: Schriften II, Berlin 1991)

Soshana Felman beschäftigt sich ebenfalls mit dieser Form des Lektürelesens wie Lacan. Sie untersucht den Text von Balzac, *Das Mädchen mit den goldenen Augen* und kommt zu dem Schluss, dass die Weiblichkeit als „eine Metapher des Phallus fungiert.“ „Das Weibliche ist für Henri (die Hauptfigur) ein bloßer Spiegel, ein Signifikant des Männlichen“ (Lindhoff, 2003, 84). Felmans Leseart dieser Lektüre ist allerdings eine dekonstruktive und es geht ihr in erster Linie darum eine „Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz“ aufzuzeigen in

15 Im Vergleich zur klassischen Form der psychoanalytischen Literaturinterpretation (Autor und das Unbewusste stehen im Vordergrund) geht es „Lacan bei der Lektüre literarischer Werke nicht wie Freud um die Aufdeckung unbewusster Wünsche, sondern nur noch um das inhaltlose Begehren selbst, das sich in austauschbaren Konfigurationen seiner Objekte – die durch ihre Stellung zu einem als Phallus fungierenden zentralen Objekt definiert werden – zur Sprache zu bringen versucht“ (Vgl. Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart, 2003, 81/82).

Anlehnung an die Theoriebildung von Jaques Derrida¹⁶ und seiner Kritik an den Phallogozentrismus. (Vgl. Lindhoff, 2003, 84/90)

Auch die Literaturtheoretikerin Julia Kristeva, auf welche sich die Ich-Erzählerin, bezieht, geht auf die Theorie von Lacan und Derrida ein. In Kristevas Theoriebildung sind „das Subjekt und die Struktur seiner Welt als Produkte einer Unabschließbarkeit sprachlichen *Prozesses der Sinngebung* gedacht“ (Lindhoff, 2003, 102). Kristeva positioniert ihre Theorie in eine „Dialektik zweier gegensätzlicher Modalitäten“, und zwar des *Semiotischen* und des *Symbolischen* und „widerspricht Lacan, dass die kulturelle Bedeutung die Verdrängung der ersten Beziehung zum Körper der Mutter verlangt. (Vgl. Lindhoff, 2003, 105; Butler, 1991, 123)

Für Kristeva ist das Semiotische so organisiert, dass sich dort noch alles abspielt, sowohl die Welt des Kleinkindes als auch die materielle Sprache, welche sich noch nicht von der „Libido – Vielfalt“ gelöst hat. Im Semiotischen ist die „mobile Artikulation“ noch gänzlich vorhanden und es gibt keine Trennung zwischen dem Subjekt von den Objekten“ (Lindhoff, 2003, 103). Obwohl Kristeva Lacans Theorie der „patriarchalischen symbolischen Ordnung kritisiert und das „semiotische als die Quelle einer wirksamen Subversion“ (Butler, 1991, 124) stellt, bleibt ihre Theorie in den vorhandenen System dennoch verankert. (Vgl. Butler, 1991, 124; Lindhoff, 2003, 105)

Den wesentlichen Beitrag leistet Kristeva indem sie den *locus* (Ort) der kulturellen Subversion in der poetischen Sprache bzw. in der Literatur postuliert. (Vgl. Butler, 1991, 124) Die Literatur „verleihe einem Wissen Ausdruck, das ohne sie ausgegrenzt sei, sie gebe dem Triebhaften – dem Phantastischen, Lustvollen, Geheimen, Unbewussten und Unheimlichen – eine Sprache“ (Lindhoff, 2003 105). Jedoch fragt sich Butler, die eine konstruktive Kritik an Kristeva übt, welchen Nutzen stifte tatsächlich die Theorie Kristevas, die nur für eine „flüchtige und zeitweilige Unterbrechung der Hegemonie des väterlichen Gesetzes“ sich stark macht und sagt, dass eine „anhaltende Präsenz dieser Subversion zur Psychose und Zusammenbruch des kulturellen Lebens führen würde“ (Butler, 1991, 124). Somit räumt Butler der These Kristevas eine Widersprüchlichkeit ein und meint, dass Kristeva's

16 Jaques Derrida (1930-2004), französischer Philosoph, Begründer der Dekonstruktion und einer der Vertreter des Poststrukturalismus. Wie Lacan übte auch Derridas Philosophie Einfluß auf den Feminismus und feministische Philosophie. Sein Denken knüpft an Martin Heidegger und seiner Dekonstruktion der Metaphysik. Als Metaphysik wird das Denksystem bezeichnet, das die Welt aus einem Grundprinzip und einem Zentrum, zu erklären versucht. Aus diesen Annahmen entwickelt Derrida auch seinen Begriff des Logozentrismus und, im Anschluss an Lacan, den Phallogozentrismus (Vgl. Lindhoff, 2003, 90-93).

„naturalistische Beschreibung des mütterlichen Körpers zu keinem Ausweg aus der kulturellen Konstruktion und Veränderbarkeit“ (Butler, 1991, 125) führe.

Auch das Konzept des *écriture féminine* von Hélène Cixous, sieht, wie Julia Kristeva, eine Überwindung der symbolischen Ordnung. „In der Wiederentdeckung des imaginären findet für Cixous gleichzeitig ein „Prozess weiblicher Selbstfindung“ (Gender Studies, 2008, 44) und eine Rückkehr zum weiblichen Körper. (Vgl. Lindhoff, 2003, 113-118)

In diesem Sinne ließen sich die Ausführungen über den Roman *Božanska glad* zu einem gemeinsamen Nenner bringen. Wie zu beobachten war, ist die Frau nicht im Stande sich selbst zu produzieren. Sie bleibt ihrer Körperlichkeit gefangen; der männliche Phallus als Ort und Metapher weiblichen Begehrens bleibt ebenfalls erhalten. Der kurzzeitige Ausflug von Teresa in Richtung Selbstständigkeit hat sich nun als trügerisch erwiesen und sie muss erkennen, dass es eine Grenze zwischen weiblichem Körper und ihrem Text gibt. Die Grenze ist der Körper Josés. José ist hier eine reine Metapher, eine Art literarischer Stoff der Dichterin Teresa, eine Metapher für den männlichen Phallus. Wie bereits erwähnt wurde, repräsentiert er damit die gesamte männliche Kultur und das Denken einer Kultur in der wir nach vor leben. In diesem Sinne ließe sich auch der Brandfleck auf Kristeva's Theorie deuten. Jeder Versuch der Frau, sich vollkommen dem patriarchalischen Denken zu entziehen, bleibt ungelöst. Drakulić kritisiert bewusst, nicht nur das Patriarchat sondern auch die feministische Kritik, welche leider im Denken der damaligen Zeit noch situiert war.

„Mala rupa smeđeg ruba stvorila se baš na mjestu gdje se spominje Julija Kristeva. Na nekim su se stranicama širile mrlje od kave ili vodeni krugovi, jednoj je bio otrgnut dio (...) To su dakle bile bilješke za moj doktorat, ta prljava prašnjava hrpa papira ispisana sitnim rukopisom na poljskom. Poput podloge za sve ono što se odvijalo u sobi, u krevetu, pomislila sam s izvjesnom tugom, kao da je to bio dio mene kojeg sam se već sasvim odrekla“ (Drakulić, 1995, 86).

„Upisati pridjev «feministički» pred pripovjednu prozu Slavenke Drakulić znači osvijestiti i druge konotacije, socijalna i politička značenja koja su se vezala uz njezin javni rad od sedamdesetih godina pa sve do danas, od prvih feminističkih tekstova do današnjih političkih eseja“ (Andrea Zlatar Violić, Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj literaturi, Sarajevske sveske, br.13, Quelle Internet).

5. Ivana Sajko - Das wütende Subjekt

„Pisanje je za mene teritorij bijesa, teritorij borbe u kojem neprestano pokušavam izmaknuti modelima i prisilama, ne samo kroz ono o čemu pišem već i kako pišem.“ (Quelle: Internet, www.lupiga.com/knjige/opsirnije.php?id=4235)

Ivana Sajko wurde 1975 in Zagreb geboren. Sajko ist Dramaturgin und Schriftstellerin und ihre Werke wurden bereits in mehrere Sprachen übersetzt. Auf der Theaterakademie studierte sie Drama und das Magisterium erlangte sie auf der Philosophischen Fakultät in Zagreb. Sie bekam bis jetzt einige Auszeichnungen für ihr Schaffen, unter anderem, den Preis *Marin Držić* für folgende Werke: *Naranča u oblacima* (1998), *Rebro kao zeleni zidovi* (2000), *Misa za predizbornu šutnju*, *Mrtvaca iza zida und Kopita u grlu* (2002), *Krajolik s padom* (2011)

Sie ist Mitglied der Redaktion von *Frakcija*, eines Magazins für Theaterwissenschaften. Sie ist auch im Bereich des Theaters tätig, unter anderem im Verein BAD.

5.1 Das postmoderne Denken

Nach Seyla Benhabib entwickeln sich drei wesentliche Denkströmungen welche den Bruch mit der so genannten Moderne signalisieren. Unter der ersten nennt sie Namen wie Karl Marx, Sigmund Freud, Max Horkheimer und Jürgen Habermas welche „an die Stelle des betrachtenden Subjekts die Leitvorstellung einer aktiven produzierenden Menschheit, die durch ihre eigene geschichtliche Tätigkeit die Natur gestaltet und so die Bedienungen der Objektivität selbst schafft“ (Seyla Benhabib, *Selbst im Kontext: kommunikative Ethik im Spannungsfeld vom Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*, Suhrkamp, 1995, 226).

Allerdings entsteht, seit der Erfindung der Psychoanalyse, eine Vorstellung, das Ich sei nicht mehr „Herr im eigenen Hause“, und zwar, gerade durch jene „unbewussten Kräfte der Geschichte und der Gesellschaft, welche die menschliche Psyche geformt haben“ (Benhabib, 1995, 226).

Die zweite kritische Strömung bringt Benhabib mit dem Namen Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno in Verbindung und verweist auf das „Epistem der

Herrschaftsausübung“ nach dem Motto „die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zum Menschen“ (Benhabib, 1995, 227).

Die dritte kritische Strömung sieht sie in der Sprach- und Zeichentheorie von Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce, und ihrer Ausweitung in den Theorien Ludwig Wittgensteins und Gottlob Freges, welche die Zeichentheorie in „eine Bewegung vom Privaten in den Bereich des Öffentlichen, vom Bewusstsein zum Zeichen, vom einzelnen Wort zu einem System der Relationen zwischen sprachlichen Zeichen in der Sprachanalyse“, bewegt haben - „Sprache hat Bewusstsein als Paradigma abgelöst“ (Benhabib, 1995, 227/228).

Nach Willem van Reijen kritisiert die Postmoderne drei wesentliche Punkte der Moderne:

1. Einheit – „anstatt nach einer Einheit zu suchen, streben postmoderne Künstler und Philosophen danach, das jeweilige Gegensätzliche, das den Phänomenen zugrunde liegt, herauszudestillieren“ (Willem van Reijen, Das postmoderne Subjekt, Ruine oder Renaissance, In: Textualität der Philosophie: Philosophie und Literatur, Wien-München, 1996, 233).

2. Kontinuität – „sie kritisieren, dass Entwicklungen immer im Sinn einer Kontinuität – und dann bevorzugt vom Ergebnis her – beschrieben, erklärt und eventuell – auch legitimiert werden (...) die Idee, dass die Geschichte durch einen Sieger geschrieben wird, aber es sind eher die Brüche und Niederlagen, aus denen wir über unsere Kultur und Gesellschaft lernen, als aus der Konstruktion einer linearen Entwicklung, deren Fiktivität immer deutlicher zutage tritt.“ (Willem van Reijen, 1996, 233)

3. Wertsicherung des Wissens als eine generalisierte Form (Begründbarkeit)

Seine Thesen überträgt van Reijen auf das postmoderne Subjekt und meint, eine postmoderne Subjektivität zeichne sich durch „Fragmentierung, Diskontinuität und Unbegründbarkeit, aus.“ (Willem van Reijen, 233)

Postmoderne bezeichnet (lat.: Post, deut.: nach, hinter) im Allgemeinen den Zustand unserer Kultur, Gesellschaft und Kunst „nach“ der Moderne, was allerdings eine „semantische Instabilität“ des Begriffs mit sich bringt. Die Anfänge der Postmoderne werden zum Teil in die 60-er Jahre teils in die 70-er, teils auch viel früher, wobei die Anhänger der Postmoderne die Zeitebene nicht für wichtig erklären, sondern sich eher als „kritische Denkbewegung“, gegenüber der Moderne, sehen. (Vgl. Biti, 2000, 396; van Reijen, 1996, 233/234)

Einer der wichtigsten Vertreter der Postmoderne war Jean Francois Lyotard, in dem er in seinem 1979 erschienen Buch *Das postmoderne Wissen* das philosophische Wissen der Moderne für nichtig erklärt.

„Der Text, der die zeitgenössische Diskussion über die komplexen, kulturellen, intellektuellen, künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Phänomene, für die sich der Begriff „postmodern“ eingebürgert hat, wohl am nachhaltigsten prägte, ist Jean Francois Lyotards kurze Abhandlung über das Postmoderne Wissen.“ (Benhabib, 1996, 221)

Die Unterschiede zwischen Moderne und Postmoderne für die Literaturwissenschaft hat Vladimir Biti in drei wesentliche Punkte zusammengefasst. Der erste Unterschied spiegelt sich in der Referenz eines literarischen Textes auf die Wahrheit und sein Verweis auf sich selbst. Im Vergleich zu den Modernisten, die ihre Werke mit Fiktionalität ausstatten, problematisieren die Postmodernisten die Autoreferentialität als eine neue Art der Konvention, in denen sie ihre Werke mit dokumentarischen Signifikanten ausstatten.

„U tom se sklopu govori o povratku sadržaja i o pobuni protiv modernističke apstrakcije“ (Biti, 2000, 397).

Als zweiten Gegensatz zu Moderne nennt Biti „die paradoxe Koexistenz“ der Zeitlichkeit (Gleichzeitigkeit) - „postmoderna kao „mnoštvena sadašnjost“ koja stavlja na raspolaganje sve stilove“ (Biti, 2000, 397).

Der dritte Gegensatz besteht darin, dass die Postmodernisten einen Hang zur Massenkultur und Kitsch entwickelt haben, was eine Verschiebung der Genre Grenzen zur Folge hat und ihre Relationen zueinander durchlässig werden lässt. In diesem Sinne konstatiert Biti, dass die Anhänger der Postmoderne eine Wissenschaft der Ambivalenz betreiben, in dem die „Mehrschichtigkeit der codierten Zwischenräume“ zutage kommt - „Općenito bi se moglo reći da teorija i praksa postmoderne ne teže potiranju nesuglasica jer bi to samo obnovilo tipično modernističku gestu ovladavanja“ (Biti, 2000, 396/397).

5.1.1 Postmoderne, Feminismus, Postfeminismus

Anfang der 1990-er Jahre entfacht ein Streit, um die Frage, ob es einen Weg gibt, indem „Feministinnen postmodern denken“ können. (Vgl. Seyla Benhabib, 1996; Karin Ludewig, 2002, 32), welcher bislang noch keine Lösung gefunden hat. Im Zuge der starken Umwandlung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche unter dem Vorzeichen steht „der Mensch sei tot oder das Subjekt sei tot, „die Geschichte sei tot, und schließlich „die Metaphysik sei tot“ erklärt Benhabib, dass solche starken postmodernen Positionen mit dem Feminismus nicht vereinbar wären. Eine derartige Vorstellung d.h. „die Aufgabe des autonomen Subjekts würde den Feminismus in eine ausweglose Krise stürzen“ (Ludewig, 2002, 44).

Für Benhabib darf sich der Feminismus auf keinem Fall mit dem postmodernen Denken einlassen, denn das würde all das zunichte machen wofür er von Anfang gekämpft hat. (Vgl. Benhabib, 1996, 235-242)

„The postmodern deconstruction of categories such as subjectivity and agency denies woman the chance of articulating and analysing their experiences, just they are beginning to realise the possibility of overcoming their marginalization“ (L.McNay, Foucault and Feminism, 1992, 6; zit. nach Ludewig, 2002, 47).

Demzufolge ließe sich, ohne weitere bestimmte Hintergründe zu nennen, sagen, die feministische Politik und Theorie wäre mit dem Einbruch der Postmoderne völlig ohne Halt und Rückhalt geblieben. Doch Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger bilden sich neue Strömungen. Zum einen sind es, während der 90-er Jahre, die Gender Studies und die Theorien rund um Judith Butler, welche sich an die postmodernen poststrukturalistischen Ideen anbinden lassen. Zum anderen sind es Strömungen die keinen Bruch mit dem Feminismus ins Auge fassen, sondern lediglich seine Fortsetzung bedeuten. So lässt sich der Postfeminismus in ein „Konzept von Kontradiktionen“ eingliedern. In seiner Vielfalt hat er weder einen konkreten Halt (obwohl er eine natürliche Folgeerscheinung des letzten Jahrhunderts darstellt), noch ist er aus der heutigen Populärkultur und den damit verbundenen politischen und theoretischen Diskussionen wegzudenken.

Doch wie funktioniert ein Postfeminismus im Licht des heutigen Denkens, was unterscheidet ihn beispielsweise von den Gender Studies und wie lässt er sich unter einem Begriff zusammenfassen wenn er verschiedene Konzepte hat.

Diesen Fragen sind Stephanie Genz und Benjamin A. Brabon in ihrem 2009 erschienen Buch *Postfeminism, Cultural Texts and Theories* nachgegangen. In ihren Untersuchungen betonen sie stets die Vielfalt des Postfeminismus und versuchen auf diese Vielfältigkeit aufmerksam zu machen. „In this introduction, we contextualise postfeminism by considering its position within feminist histories and its emergence in popular culture, academia and politics. We outline the differences and similarities between these postfeminist contexts in order to present a bigger picture of the cultural landscape and historical moment that can be described as postfeminist“ (Genz & Brabon, 2009, 2).

Sie untersuchen in erster Linie die Bedeutung des Präfixes *post* und versuchen eine Antwort auf die Frage „how we can make sense of the post of postfeminism“ (Genz & Brabon, 2009, 3) zu geben. „Even the structure of postfeminism seems to evoke a narrative of progression insisting on a time 'after' feminism the directionality and meaning of the 'post' prefix are far from settled“ (Genz & Brabon, 2009, 3).

Sie begreifen allerdings Postfeminismus nicht als einen Bruch mit der feministischen Tradition sondern als seine natürliche Fortsetzung.

„Diametrically opposed to the view of 'post' as 'anti' or 'after' is the idea that the prefix denotes a genealogy that entails revision or strong family resemblance [...] here, the prefix is understood as part of a process of ongoing transformation“ (Genz & Brabon, 2009, 3/4).

Damit konstatieren sie „feminism remains in the postfeminism frame“ (Genz & Brabon, 2009, 4).

„We understand postfeminism in terms of a network of possible relations that allows for a variety of permutations and readings [...] Postfeminism exists both as a journalistic buzzword and as a theoretical stance, as well as a more generalised late twentieth-and early twenty-first-century „atmosphère“ and „aura“ [...] that is characterised by a range of contradictions and entanglements within the social, cultural, political, academic and discursive fields“ (Genz & Brabon, 2009, 4/5).

Der Begriff wurde zum ersten Mal in der „popular press“ (Boulevardpresse) in den 1980-er Jahren verwendet und sollte die Verschiebung vom „second wave feminism“¹⁷ erklären. In der Boulevardpresse wird er oftmals in Verbindung mit einigen typischen Frauencharakteren,

17 Als second-wave-feminism oder in Deutsch die sogenannte „zweite Welle des Feminismus“ wird die Zeit zwischen den 1960-er bis etwa in die 1990-er Jahre, betrachtet. In dieser Zeit erkämpften sich die Frauen, großteils in Europa und in den USA, wesentliche Verbesserungen auf dem Arbeitsmarkt, in der Politik, in der Familie und in der Bildung.

wie der Bridget Jones, den Spice Girls oder der „cyberbabe“ Lara Croft, die für den Postfeminismus, kennzeichnend sind, gebracht. Unter diesem Vorzeichen, sprich, ein Produkt der Populärkultur zu sein und sich damit der medialen Beherrschbarkeit auszusetzen, steht der Postfeminismus immer wieder im Rampenlicht der Kritik.

Allerdings verfolgt der Postfeminismus keinen politischen und sozialen Kampf wie einst der „second wave feminism“, meinen seine Befürworter, Genz und Brabon, sondern er mündet lediglich in einer individuellen und personellen Autonomie. (Vgl. Genz & Brabon, 2009, 26)

„The postfeminist consumer is endowed with contradictory forms of subjectivity and agency that allow for „choice“ but not within the same terms of emancipatory politics that characterised the second wave- indeed, we will revisit these ideas in more theoretical examinations of postfeminis that are concerned with the dichotomy between the „constituted“ and „constituting self“ (Genz & Brabon, 2009, 27).

In Ihrem Buch, welches die vielen Seiten des Postfeminismus, zeigen soll, untersuchen Genz und Brabon die Verhältnisse zwischen „Backlash and New Traditionalism, zwischen „Girl Power and Chick Lit“, zwischen „Do-Me Feminism and Raunch Culture“, zwischen „Queer Postfeminis, Men and Postfeminism, Cyber-Postfeminism“ und schliesslich „Third Wave Feminism“. Sie kommen zum Schluss, dass

„Postfeminism as a conceptual category and discursive system is still under construction and cannot escape a certain amount of confusion and contradiction. [...] in our eyes, postfeminism is best understood as a site of interrogation [...] that provides an opportunity to practice conflict constructively and challenges us to broaden our interpretative frameworks and accomodate the complicated entanglements that characterise gender, culture, theory and politics in the late modernity“ (Genz & Brabon, 2009, 178/179).

In diesem Sinne verstehen sie den Postfeminismus nicht als eine negierende Form, sondern als eine allumfassende Form, die kennzeichnend für eine Debatte seit den 1990-er Jahren, steht.

5.2 Ivana Sajko als postfeministische Autorin

Ivana Sajkos Werke werden oft als postfeministisch, postmodernistisch bezeichnet. Sie selbst lehnt die Bezeichnung Feministin ab (Interviews Sajko), doch in ihren Werken kommen als Hauptprotagonistinnen wesentlich häufiger Frauen vor. Auch in den zwei Werken, welche in dieser Arbeit zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden, geht es hauptsächlich um

Frauen. Sajkos weibliche Figuren sind wütend, kämpferisch und aggressiv. Sie versuchen stets die Welt um sie herum zu zerstören und verbergen dabei ihr Gesicht. Sie haben keine fixe Identität. Ihre Figuren, sei es auf der Bühne oder im Text, subvertieren die kulturellen, gesellschaftlichen, sozialen, aber auch individuellen Markierungen. Sajkos Figuren sind Meisterinnen der Performanz, indem sie aber gerade dadurch die strukturellen Hintergründe entlarven und bloßstellen. Sie zeigen sich offen und kaltblütig in *Žena Bomba*, verletzt und versoffen in *Rio-Bar* und sind immer dazu bereit ihre Geschichten, für einen weiteren Dialog, offen stehen zu lassen.

5.3 *Žena Bomba* – Einleitung

Ivana Sajkos Drama *Zena-Bomba* ist 2004 erschienen. Sie besteht aus einem Monolog, indem eigentlich acht Monologe geführt werden, welche aus unterschiedlichen Blickwinkeln besprochen werden. Am Anfang des Monologs wird von der Autorin (fiktiv)¹⁸ direkt darauf hingewiesen:

„Monolog u kojem sudjeluju žena bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa Leonarda da Vinci, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja“ (Sajko, 2004, 20).

Der Ort der Handlung ist genauso nicht-definiert wie die Personen. Es wird, sozusagen, ein „Allgemeiner Monolog“ an einem allgemeinen Ort geführt. In diesem Sinne, kann sich der Ort zwischen Ost und West, Unten und Oben, Nord oder Süd, an jener beliebigen Stelle des Planeten befinden, aber auch ein Hotelzimmer am Comer See in Italien sein. Dazu vergleiche: „Der autoironische, autobiografische Selbstkommentar der Autorin Ivana Sajko“ (Vgl. Lada, Čale-Fridman, Monolog za žene koje ponekad pričaju, in: Ivana Sajko, *Žena Bomba*, Zagreb, 2004).

„Radnja je jednostavna“ (Sajko, 2004, 23) erklärt die Autorin und fährt fort: „na dočeku nekog bitnog, neimenovanog političara raznijet će se žena-samoubojica“ (Sajko, 2004, 23).

Zu dieser Tat verbleiben ihr nicht mehr, aber auch nicht weniger als 12 Minuten und 36 Sekunden. Zeit genug, um über die Tat nachzudenken? Ihre Meinung zu ändern? Zeit genug,

18 „Spisateljici je potreban fiktivni autorski glas jer na taj način u samom postdramskom tekstu kontekstualizuje sopstveni rad“ (Dubravka Đurić, Poetsko, političko i autorefleksivno u postdramskim tekstovima Ivane Sajko i eksperimentalnoj pesničkoj praksi Azinove škole poezije, In: Tatjana Rosić (Ur.), Teorije i politike roda, Rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope, Beograd, 2008).

um einen Monolog zu schreiben? Zeit genug zu erfahren, wie andere damit umgehen? Zeit genug sich zu Fragen, was ist das Motiv? Zeit genug, um in einem Monolog mit sich selbst die Hintergründe unserer Gesellschaft zu hinterfragen? Oder Zeit genug um herauszufinden wer man tatsächlich ist?

Ist man nun Bombenfrau, Mona Lisa, ist man der *Rest der Mutter*, der *Rest des Vaters*, ist man eine geliebte, ein Bild, ein Kunstwerk oder eine Autorin?

„Ne želim stvoriti heroinu.“ sagt Sajko und wir fragen uns: Was dann?

Fiktivnu ženu „čiji će obrazi prsnuti, kojoj će iz duplji izletjeti oči, rastaviti se pršljenovi kičme te cijelo tijelo nestati“ (Sajko, 2004, 30).

Doch, die Autorin will das auch nicht. Die Fiktion, die Unwahrheit ist nichts im Vergleich zu dem was sie vor sich hat. Es sind tatsächliche Fiktionen, es sind die Vorstellungen über den eigenen Tod. Um das zu bekommen, hat sie die Frage „Što bi učinio da imaš još dvanaest minuta i trideset sekundi?“ (Sajko, 2004, 30) an ihre Freude geschickt und die Antworten liegen vor ihr. Doch so einfach ist das alles gar nicht, die Autorin muss sich selbst mit der Bombenfrau auseinandersetzen - „ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu“ (Sajko, 2004, 39). Die Bombenfrau ist nämlich: „Bomba koju ja neću baciti“ (Sajko, 2004, 39).

Der terroristische Akt wird gemeinsam mit der Entstehung des literarischen Werks und der Geburt verglichen und signalisiert die Tatsache, dass die Autorin nur auf die Art und Weise ihre Antworten finden kann. Nataša Govedić meint in ihrem Essay *The Trauma of Apathy: Two playwrights of Post-Yugoslav Nowhereland (Ivana Sajko and Biljana Srbljanovic)*, dass diese Art von "Bombewerfen" eine Art Hoffnung für politische Veränderungen darstellt. Nichtsdestotrotz meint Govedić, dass diese Einstellung in eine Art Apathie mündet in der die Schriftstellerin keine andere Form von Protest findet als jene der Gewalt.

Die Bombenfrau stirbt am Anfang, in der Mitte und am Ende. Die Bombenfrau ist aus mehreren Szenen gesetzte Frau. Sie ist nicht eindeutig, einheitlich, sie besitzt keinen Eigennamen, keinen Ort, sie ist eine Situation in der sich mehrere Situationen zusammentreffen. In einem Interview meint Sajko:

„Die Bombenfrau ist nicht das Konstrukt einer einzigen Persönlichkeit, sondern setzt sich aus mehreren ‚Situationen‘ zusammen, z.B. aus dem Attentat auf den indischen Premierminister, oder der Szene, in der sie sich selbst sterben sieht. Ich ziele nicht darauf ab, den Tod an sich zu zeigen, sondern das Problem, das der persönliche Tod mit sich trägt.“
(www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Sajko.html)

Sajko meint, dass sie ihre Texte nicht danach aussucht, was sie darstellen sondern wie sie dargestellt werden. In diesem Sinne dekonstruiert sie die klassische Dramenform und nimmt sich mehrerer Diskurse an. Ihre Dramen werden dem postdramatischen Theater zugeschrieben, einer (Post) Dramen Form, basierend auf den Theorien von Hans-Thies Lehmann.¹⁹

5.3.1 Die Performativität von *Žena Bomba*

In Anlehnung an die Sprechakttheorie von John L. Austin übernimmt Judith Butler, in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter*, das Performanz-Konzept von Austin, aus seiner berühmten Schrift *How to do things with words* (Zur Theorie der Sprechakte, Reclam, Stuttgart, 2010). (Vgl. Gender, Studies, 2008, 97)

Butler benutzt diesen Terminus, um die normierten gesellschaftlichen Strukturen aufzudecken, und meint, dass jede Performanz gleichzeitig auch regulierbar ist. (Vgl. Gender, Studies, 2008, 97; Biti, 2000, 238) Für sie ist aber die Performanz kein „vereinzelter Akt“, sondern eine „ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“ (Judith Butler, *Körper vom Gewicht*, Frankfurt am Mein, 1997, 22).

„Die Performativität ist kein einmaliger Akt, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist“ (Butler, 1997, 36).

Für Butler ist alles ein ständiger Prozess, in dem sich die Normen der Konstruktionen, Performativitäten und die Handlungen stets wiederholen. Gerade in diesen Wiederholungen sieht Butler eine Möglichkeit „sich der Macht der Normen“ zu widersetzen.

Butler nennt es Instabilität und meint, dass gerade diese Instabilität die Möglichkeit bietet den „Wiederholungsprozess zu dekonstruieren“ (Vgl. Butler, 1997, 32). Natürlich greift Butler damit in erster Linie das biologische Geschlecht bzw. die Konstruktion des biologischen Geschlechts an, als eine Norm der Heterosexuellen Matriz, aber ihr Theoriemodell, fixe Strukturen in Frage zu stellen, ist mehr denn universell.

¹⁹ Hans-Thies Lehmann ist ein deutscher Theaterwissenschaftler. Der Begriff des postdramatischen Theaters stammt von ihm.

Genau dies tut auch Ivana Sajko in ihrem (Post)Drama *Žena Bomba*. Dieses funktioniert nur, insofern sie alles in Frage stellt. Die Identitäten der am Monolog beteiligten wechseln ständig ihre Rollen und Einsichten, nichts scheint mehr so zu sein, wie es ist.

„Moj će kratak i tihi život žene, završiti bučnom smrću i pitanjima na koje nikako nisam uspjela odgovoriti: Je li ovo junački čin što završava mojim samoubojstvom ili je ovo samoubojstvo skriveno iza junačkog čina? Jesam li bila prisiljena ili zavedena? Jesam li dobro naučila svoju ulogu? Mrzim li te uopće?“ (Sajko, 2004, 63/63)

Damit gerät der eigene Diskurs von Ivana Sajko ins Schwanken und ist nicht mehr identifizierbar. *Žena Bomba* hat keine fixe Identität, deshalb pendelt sie zwischen unterschiedlichen Positionen, deshalb sind ihre Aussagen mehr denn fraglich. *Žena Bomba* hat keine eigene Stimme, keinen eigenen Status, sie ist sozusagen nur ein Produkt.

Doch wessen Produkt ist sie? Wer steht hinter ihr, wer gibt ihr dennoch eine Stimme? Wenn es die Autorin Ivana Sajko ist, welche am Diskurs beteiligt ist, wer ist dann die Stimme hinter Ivana Sajko? Eine politische, eine literarische, eine kosmologische, eine soziale, mediale, ökonomische oder gar eine geschichtliche? Sajko zeigt gezielt auf die Maschinerie der Staatsapparate in ihrer gemeinsamen Verbindung mit den westlichen Mächten. Das sind gleichzeitig auch solche Apparate welche die Kontrollmechanismen besitzen um uns zu überwachen. „Iznad radnog stola pelijeću mi avioni, skeniraju rukopise, moju lubanju, rebra, kičmu i kosti udova, bilježe mi položaje tijela, sastav tekućine u šalici i spaljeni jad ratnog krajolika“ (Sajko, 2004, 23).

Hinter dem Bild des Politikers versteckt sich doch ein Bild eines Kroatien das vor nicht zu langer Zeit seinen Präsidenten, seinen größten Idol der neunziger Jahre, ebenso empfangen hat - „Natrpana ulica [...] razgaljena lica, ispružene ruke, masa koja kliče, masa koja dočekuje, koja se raduje, znoji, krivi vrat, roditelji s djecom na ramenima [...] oni su tu radi ljubavi za demokratski izabranu vlast“ (Sajko, 2004, 33).

Auf der anderen Seite entlarvt Sajko seine unwiderrufliche Macht, seinen Komfort und seinen Besitz. Aber Sajko zeigt noch wesentlich mehr. Sie zeigt wie der Mensch durch die Medien beherrscht und kontrolliert wird, wie er den Medien zum Opfer fallen kann, aber auch, wie er seinen Nutzen daraus ziehen kann - „Jedno je sigurno – za deset godina postajem ekonomska dobit čisti profit: majice, kape, poster, vodiči, modne kolekcije, biografije i dokumentarci, konferencije, okrugli stolovi i popunjeni hoteli O meni će snimati dugometražni film“ (Sajko, 2004, 54).

Auch das gegenwärtige Bild der kroatischen literarischen Szene bleibt nicht unberührt. *Žena Bomba* ist schön, ihre Augen glänzen und sie trägt einen Prada-Meinhof BH, was sehr stark an die kroatische *Chicklit* Szene erinnert. Demzufolge ist Sajkos (Post)Drama *Žena Bomba* politisch aktiv und regt zum Nachdenken an. Das Bemerkenswerte daran ist, wie sie das tut. Der Text ist reich, wortgewaltig und tickt selbst wie eine Bombe.

Abschließend lässt sich sagen, dass in Sajkos (Post) Drama alle Stimmen in einer Stimme vorkommen, es ist ein, von der Autorin, inszeniertes diskursives Feld. Ein Feld in dem der inszenierte Diskurs so dargestellt wird, dass er den gesamten Diskurs einer Kultur und seine Einschreibungen entlarvt. Sajko inszeniert zugleich ein Subjekt und Objekt der Gesellschaft indem sie sich, als die Stimme der Autorin am Diskurs, selbst beteiligt und ihren eigenen Status nachfragt.

„Tekst kuca u meni kao bomba u njoj (...) Želim napisati scenu „Igre istine“. Prvu verziju bacam u smeće: neuvjerljive rečenice utrane u usta nepostojećim ljudima. Kažem: „Sajko, to je krivi smjer“ (Sajko, 2009, 29/30).

Dubravka Đurić bezeichnet dieses „sich selbst befragen“ als Autoreferenzialität und meint, dieser Aspekt sei ein wesentlicher in Sajkos gesamten Opus. Nach Đurić ist die Autoreferenzialität deswegen nötig, weil Sajko aus einer marginalisierten Kultur (male kulture) stamme, wo die Formen der experimentellen Tätigkeit noch keinen so großen Ausklang haben wie in den westlichen Kulturen. Über die Autoreferenzialität schafft es Sajko ständig, ihre eigene kreative Tätigkeit zu hinterfragen und so in einem ständigen Dialog mit all den Formen und Mechanismen, zu bleiben. (Vgl. Dubravka Đurić, 2008, 55-58)

Über sich selbst sagt Sajko: „Ich bin als Person sehr wütend auf die Welt, in der ich lebe. Das ist die Art von Wut, die in Bombenfrau (*Žena bomba*, 2004) zum Ausdruck kommt: " Sie ist die Bombe die ich nie werfen werde." (www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Sajko.html)

5.4 Rio Bar - Einleitung

„Pijem u Rio Baru.

I pišem roman u kojem pijem u Rio Baru.

I pišem tekst „Osam monologa o ratu za osam glumica odjevenih u vjenčаницe“.

I opet pijem.

Bilo bi mi bolje da nešto pojedem“ (Sajko, Rio Bar, Zagreb, 2006).

Der Roman von Ivana Sajko Rio Bar, erschienen 2006, besteht aus acht Monologen aus der Ich-Perspektive und weiteren fünfzehn Kapiteln. Die fünfzehn Kapitel die als eine Art Begleitung zu den acht Monologen erscheinen, sich aber weder chronologisch noch zeitlich an die Monologe anbinden lassen. Alle dreiundzwanzig Kapitel des Romans bilden eine sehr fragmentarische und schwierig zu verstehende Einheit. Zusätzlich begleitet werden die Kapitel durch Fußnoten, welche am Ende des Romans einen amtlichen Charakter haben. Dazu meint Alida Bremer im Essay *Paralelni svjetovi* „Autorica polifoniji glasova, kroz koje provlači i njezin autorski, autorefleksivni, dodaje i ovaj glas, jedini prozni, služben i prividno neutralan, možda najfantastičniji od svih ostalih“ (Alida Bremer, *Paralelni svjetovi*, in: Sajko, 2006, 137).

Der Roman spielt auf zwei unterschiedlichen Zeitachsen, welche nur sehr schwer identifizierbar sind, weil sie durch den ständigen Perspektivenwechsel im Werk immer wieder eingestreut und aufeinander bezogen werden. Die erste Achse ist die aus der Ich-Perspektive, der sogenannte Monolog der verlassenen Braut, der wiederum in verschiedene Stimmen aufgelöst wird.

„Ovaj će se glas raspasti na nekoliko drugih i stalno će donositi vijesti o ratu, izgovarat će svoj Zdravomarijo u razvaljenoj crkvi, vodit će nas kroz „Oluju“ i u urede u kojima se evidentiraju nestali, navući će na sebe vjenčanicu odbjegli srpske mladenke“ (Vgl. Bremer, 2006, 138; und www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/753116/).

Auf der zweiten Achse berichtet die Erzählerin über die Braut in der dritten Person. Die Zeit ist eine andere als in den acht Monologen, es ist die Zeit nach dem Krieg, in der nichts mehr so ist, wie es davor mal war. Bremer meint dazu: „Drugi tijek smješten je u poslijeratnu tranzicijsku stvarnost zemlje u koju su se nakon dugog izbivanja i žudnog iščekivanja vratili turisti, ali ih više nema tko dočekati“ (Bremer, 2006, 139). Bremer bezeichnet diese zweite

Achse auch als ein Labyrinth welcher die Funktion eines virtuosen Spiegels hat, indem beide Stimmen gnadenlos gefangen gehalten werden und am Ende ineinander überfließen. (Vgl. Bremer, 2006, 140)

Der Schauplatz des Romans ist in einem kleinen, nicht benannten Städtchen irgendwo an der Küste Kroatiens verortet, wo die „verlorene Braut“ als Fremde auftaucht. Sie sitzt an der Rio Bar, schreibt ihren Monolog und träumt davon den Koffer zu packen und abzuhaufen. Tag für Tag sitzt sie da, ständig betrunken, verletzt, hungrig und einsam. In ihrem Zustand wird sie des Öfteren zum Opfer verschiedener mafiöser Männerbekanntschaften, welche sie teils zusammengeschlagen am Straßenrand einfach liegen lassen oder ihr den einen oder mehrere Drinks zu Verfügung stellen. Mehr scheint sie nicht zu brauchen. Von den Einheimischen wird sie nicht beachtet. Sie stellt für sie nichts weiter als eine Bedrohung dar, doch das alles scheint ihr nichts auszumachen, ihre ausweglose Lage ist ihr mehr denn bewusst.

Die Sprache Ivana Sajkos in diesem Roman gleicht der Sprache im (Post)Drama *Žena Bomba*. Sie ist ebenso bildreich, wortreich, gewaltig, und explodiert auf jeder einzelnen Seite. Daneben kommen zahlreiche Wortwiederholungen, Vervielfachungen der Vokale, sowie verschiedene Stilmittel, welche die ganze Explosion noch einmal um eine Stufe verschärfen. Die Sprache gleicht einem „Mienenfeld im Kopf“ (Sajko, 2006, 111), das die „verlorene Braut“ mit sich trägt. Aus diesem Minenfeld heraus ereignen sich Situationen in denen der Schmerz, die Schläge, die Blutungen, Beschimpfungen, die Hematome, das Gemurmel und Getöse der Touristen, die stinkende und dreckige Stadt und der Krieg sich so verhalten wie die einzelnen Wörter, die ebenfalls stinken, schmerzen, bluten, schimpfen, murmeln und explodieren.

„Sikćem prštim udaram rasturam grmim i turiram svoj reaktivni motor, jurim kroz vatru i detonacije, zujim gelerima i podrigujem na benzin...“ (Sajko, 2006, 92)

„(...) Sajko kontinuirano katalpultira svojim eksplozijama, rasprgnutim granatama i ženama-bombama.“ (Bremer, 2006, 137)

Der Roman Rio Bar liefert einige meisterhafte Reflexionen wie beispielsweise über die Heimatlosigkeit, Gewalt, Identität, individuelle oder kollektive Verantwortung, Einsamkeit, Krieg und Kapitalismus und ihre Folgen im Nachkriegskroatien. Obwohl Alida Bremer meint, dass in diesem Roman keine „Vaginiti monoloz“ zu finden sind, nennt sie dennoch einige spezifische Themen welche all die weiblichen Körper und Stimmen miteinander verbindet.

„Nekoliko tema povezuje sva ta ženska tijela: nemogućnost ljubavi, čekanje „onog pravog“, usamljenost, osjećaj nepripadanja, beskućnost“ (Bremer, 2006, 139).

5.4.1 Was ist Rio Bar?

„Prva uzbuna nadglašava glazbu za ples. Valcer. Vrtimo se u obruču nasmijanih djeveruša i supijanih kumova. Po nosu me šaklja ružmarin s njegova revera. Melodija se naglo mijenja. Sirene? Sirene!!! Šapcem mu - nije valjda... - tri mu puta u uho zagrizam isto pitanje: nije valjda...nije valjda...nije valjda...“ (Sajko, 2006, 8).

Jeder, der den Krieg erlebt hat, egal ob groß oder klein, jung oder alt, egal wo er sich zu dieser Zeit aufgehalten hat, zuhause, in der Schule, bei der Arbeit, am Spielplatz, auf der Wiese, am Feld oder auf der Hochzeit, kennt in etwa diese Szene, dieses unwiderrufliche „das wird doch nicht“wahr sein....?

Einige Minuten später, ist es dann soweit, der Bräutigam ist nicht mehr da, er ist mobilisiert. Die Trauzeugen, immer noch lächelnd, liegen zerfetzt im Raum. Keiner kann es glauben, es ist wie ein Traum, der Krieg ist ausgebrochen. Die Braut muss flüchten. Doch wohin? In den Keller, in den vorgebauten Bunker. Was nun bleibt, ist ein abgebranntes Haus, verlorene Heimat, verlorenes Leben. Wo findet man sich wieder? Im Bunker wacht man auf, bereits verwundet. Was nun folgt, ist die Suche nach... neuer Heimat, neuen Freunden, neuem Bräutigam, neuer Familie, neuer Identität, neuem Leben. Die Braut flüchtet und findet sich als Flüchtling in einer Küstenstadt - „naaajplavije more i naaajljepši grad na svijetu“ (Sajko, 2006, 21).

Es ist gerade Sommer, die Stadt stinkt „jer su zastarjeli odvodi začepljeni smećem i lešinama štakora“ (Sajko, 2006, 68). „Gradu ne smetaju govna, denn die Attitude der Einheimischen ist folgende: „Kome smeta neka ide.“

Auch sie ist so eine „izbjeglica u potrazi za zaklonom [...] „poludjeli došljak“ und die Einheimischen wollen sie gar nicht da haben. Sie soll weggehen, verschwinden, einfach ihre Stadt in Ruhe lassen. Ein Rio Bar lässt sich leicht in jeder Stadt finden - „svaki grad ima svoj Rio Bar“ (Sajko, 2006, 68).

Ihr einziger Bekannter ist ein Mafioso der eines Tages tot in seinem Audi aufgefunden wird. Sein Name ist S.M, er kommt ab und zu in ihren Träumen vor, aber immer auf seinem Audi reitend. Wegen dieser kurzen Bekanntschaft mit S.M wird sie von einem anderen verfolgt und

brutal zusammengeschlagen, obwohl sie eigentlich nur da sitzt, immer am selben Platz, und ihren Monolog für acht Frauen im Hochzeitskleid schreibt. Eines Tages kommt es am Hauptplatz zu einer Auseinandersetzung zwischen den Touristen und Einheimischen, bei der die Touristen brutal zusammengeschlagen werden. Sie steht nur da und schaut zu, anstatt den flehenden Touristen ihr Handy zu borgen oder die Polizei anzurufen. Doch statt dessen tut sie nichts „samo smireno napusti trg kao da ništa ne smrdi“ (Sajko, 2006, 106). Als der Besitzer von Rio Bar ebenfalls umgebracht wird und Rio Bar einen fremden Besitzer (došljak) bekommt, verliert sie ihren einzigen Zufluchtsort. Beim zehnjährigen Jubiläum der kroatischen Befreiungsoperation „Sturm“ gibt es in der Stadt eine große Feier. Auch sie ist Teil dieser Feier, aber ihr sind die Feier und das Jubiläum völlig egal. Sie betrinkt sich weiter und versucht zu vergessen. Doch vergessen kann sie nicht, das einzige, was ihr bleibt, ist abzuhaufen. Den „Zug der Freiheit“ zu nehmen und einfach abzuhaufen, denn sie besitzt nichts mehr.

„Do kraja – potvrđujem i smijem se“ (Sajko, 121 / 122).

Was ist also eine Rio Bar? Auf diese Fragen könnte man sich einige Antworten vorstellen: ein Ort, eine Handlung, ein Schauplatz, eine Bühne, eine Situation, ein Diskurs oder einfach eine Bar in einer beliebigen Stadt.

Wie bereits erwähnt finden wir im Roman Rio Bar zwei verschiedene Stimmen die sich auf zwei unterschiedlichen Zeitachsen abspielen und welche dann am Ende in einander verschmelzen. Diese zwei Stimmen trennen sich unter anderem in einem wesentlichen Punkt. Die eine Stimme, nämlich die in der Ich-Form, signalisiert einen Bereich des Privaten und bespricht das persönliche Trauma der Braut. Das öffentliche Leben spielt sich abseits des Privaten und ist in der Rio Bar situiert. Innerhalb der Rio Bar versucht die "verlorene Braut" ihnen Monolog zu schreiben, doch es ist nicht davon abzusehen, dass ihr das Schreiben nicht leicht fällt und sie ständig durch etwas abgelenkt wird. In den meisten Fällen sind es die vorbeigehenden Touristen, aber auch der ständige Alkoholkonsum ist ein Beweis dafür, dass sie das Schreiben eher hinauszögern möchte. Weiters ist der Roman so aufgebaut, dass die Kommentare seitens der Erzählerin so dargestellt werden als würde sich die Braut auf einer Bühne befinden. An einer Stelle wird ganz deutlich darauf hingewiesen, dass die Braut eine Schauspielerin ist. "Ja, dakle, glumim ostavljenu djevojku koja traži svog mladoženju" (Sajko, 2006, 29). Demzufolge ist Rio Bar ein Schauplatz, eine Bühne auf der das Trauma der Braut

inszeniert wird. Für die Erzählerin, (die zweite Stimme), welche eigentlich diese Braut letztendlich ist, ist dieser Schauplatz notwendig damit sie zu einer Beobachterin des eigenen Selbst werden kann. Die Bühne ist quasi der Ort wo sich das öffentliche Leben abspielt; das ist die Rio Bar innerhalb der das soziale, das gesellschaftliche, das "Aussen" betrachtet werden kann. Im Gegensatz dazu stehen die "Acht Monologe" für das Innere bzw. das Private, der Braut aber auch für das der Erzählerin. So schafft es Ivana Sajko den öffentlichen und den privaten Diskurs miteinander zu vereinbaren.

5.5 „Die Braut die sich traut“

Vorhin wurde darauf hingewiesen, dass Ivana Sajko eine Beobachterin ihrer eigenen Inszenierung ist. Diese Beobachterrolle gibt ihr allerdings auch die Möglichkeit politische Themen anzusprechen und politisch aktiv zu bleiben, ohne dabei selbst Urteile zu fällen.

Im wahrsten Sinne des Wortes traut sich Sajkos Braut einiges. Ganz weit weg von den Themenkreisen die sich ums Weibliche, über die Weiblichkeit, über den Feminismus drehen, steht Sajkos Braut „sa laktom na šanku“ an der Bar, beobachtet die Touristen und betrinkt sich, Abend für Abend, bis zur Bewusstlosigkeit – "Napit će se kao muškarac“ (Sajko, 2006, 106).

Meistens lässt sie sich von irgendeinem Mann den Schnaps bezahlen, schnorrt sich die Fahrt bis nach Hause und am Ende landet sie in einem fremden Bett und kann sich an nichts mehr erinnern. Sie masturbiert gerne, ihr Kopf ist leer „Samo zrak i malo pustinjskog pijeska“ (Sajko, 2006, 34), in ihrem „Alkohol fließt nur noch wenig Blut“, ihr Körper ist verwundet. Der große Zeh schmerzt, das Hématom am Schädel wächst und wächst, sie weiß nicht wem die Fremde Zunge in ihrem Mund gehört. Ihr Hochzeitskleid „još uvijek nosim vjenčanicu izvezenu cvijećem“ (Sajko, 2006, 26) in dem sie ständig unterwegs, wird von Tag zu Tag zerrissener und schäbiger; die Friseur sitzt seit der Hochzeitsnacht, auch nicht mehr. Ihre Wohnung wird ihr immer enger und enger und bald muss sie den Bauch einziehen um überhaupt hinein zu passen - „Ako stisne trbuh i dobro se skvrči“ (Sajko, 2006, 106).

„Na kraju, još samo smrdim i bodem.“ sagt Sajkos Braut, und da muss man ihr recht geben. Mit allem, was ihr noch geblieben ist, und das ist nicht viel, denn sie hat ja alles verloren, kämpft die Braut, die sich traut, mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Sie besitzt ein Kleid, welches sie zerreisst um damit die Verbände für die Wunden und für die kommende

Menstruation, die Binden, zu gewährleisten - „Mnogo krvarimo pa ja spremno kidam vjenčanicu u bijele trake te krojim zavoje i menstrualne uloške“ (Sajko, 2006, 13).

Sie hat ihre Erinnerungen an eine Zeit, die nur noch wie ein Traum aussieht - „svatko ima svoju priču koja započinje: Prvi puta sve je kao u snu“ (Sajko, 2006, 7/13).

Sie kennt die Geschichte - „znali su da ne treba graditi u visinu, nego u dubinu. Znali su to naši vrijedni starci i zato su nam nazidali grobnice“ (Sajko, 2006, 11/12).

Sie hat ihr Trauma mit dem sie fertig werden muss - "Zujimo u krug kao muhe oko govna, čitamo osmrtnice i popise nestalih pa brojimo gubitke, rane i trudimo se ne češati kraste" (Sajko, 2006, 42).

Doch sie kämpft weiter. Sie kämpft gegen Korruption, gegen Nationalismus, gegen die Religion, gegen Väter und die Vorväter, gegen die Idole und Ideale, gegen Macht und Politik, gegen den Westen und den Osten, gegen den eigenen Text und letztendlich gegen sich selbst. Ähnlich wie in *Žena bomba* kommt die politische Frage hier noch stärker und intensiver zum Ausdruck, was davon zeugt, dass Ivana Sajko eine sehr politisch engagierte Autorin ist:

„Ivana Sajko opetovano ne ostavlja nikakvu sumnju da je politička autorica“ (Bremer, 2006, 136). Auch sie selbst meint, dass für sie politische Themen sehr wichtig und stets aktuell sind. Für Sajko spielt aber der Zugang zu diesen Themen eine wichtige Rolle. Sie spielt mit der Sprache, mit den Worten, mit dem Stil und der Form und erzeugt somit eine Position in der sie sowohl innerhalb als auch außerhalb des Werks ist. Ihre politische Note ist stets präsent, aber Sajko schafft es eine objektive Haltung zu bewahren. Sie ist eine die beobachtet, inszeniert und performt, ohne dabei irgendeinen Standpunkt einzunehmen. Sie selbst meint dazu:

„Politische Themen sind immer aktuell. Gleichzeitig besteht die Gefahr, wenn man keinen künstlerischen Weg findet, damit umzugehen, dass Ideologie ins Spiel kommt und man dann als Autor eine politische Position einnimmt [...] Als ich Rio Bar schrieb, stellte sich mir das Problem, wie ich über den Krieg schreiben sollte, ohne dass ein politisches Pamphlet, eine Positionsnahme oder eine Beichte daraus wird.“ (Interview Sajko, www.novinki.de)

Sajkos Protagonistinnen hinterfragen in den beiden Werken die Grenzen ihrer Freiheiten und zwar, wie sich eine Freiheit überhaupt definieren lässt? Denkt man mit Foucault, so ist die menschliche Freiheit immer begrenzt und der Mensch ist nur ein Produkt gewisser Mächte. Die Braut, die sich traut, ist auch Produkt, aber nichtsdestotrotz wehrt sie sich gegen Normen, gegen Konventionen, gegen die „engstirnige Touristen und Einheimische“, gegen Gewalt, die nur ein Produkt, im foucaultschen Sinne, jener Macht ist, dessen Produkt sie selbst ist.

Im Monolog herrschen von Anfang an zwei wesentliche Stimmungen. Die eine Stimmung, ist die der Bitterkeit, der Wut, des Ekels, der Abscheu, des Entsetzens. Die andere Stimmung ist die der Ironie, des Sarkasmus, des Zynismus und des Spotts. Beide Stimmungen fließen genauso wie die Stimmen ineinander und ergeben eine Stimmung welche die Autorin Ivana Sajko selbst so meisterhaft beschrieben hat:

„Pluta na valićima što joj masiraju ukočena leđa, dok svjetla svjetionika lagano blijede s dizanjem sunca. [...] ona – velika meduza – šutke pluta među planktonima [...] uokolo njene mamurne glave širi se zvono prljave haljine [...] Nema se više ništa za reći“ (Sajko, 2006, 120).

6. Sozialismus, Gesellschaft, Kultur

Die sozialistische Republik Kroatien wurde nach dem Zweiten Weltkrieg, zusammen mit vier weiteren Republiken und zwei autonomen Staaten, ein Teil des Zweiten Jugoslawiens unter der Führung von Josip Broz Tito. Von 1945 bis zu seinem Tod, am 4. Mai 1980 war Tito an der Spitze der jugoslawischen Politik, zunächst als Ministerpräsident und dann als Staatspräsident, tätig. Tito war aber nicht nur der politische Führer des kommunistischen Jugoslawiens, sondern vielmehr seine größte Symbolfigur. Nach dem Bruch mit Stalin im Jahre 1948, entwickelte Tito, eine eigene Variante des Sozialismus, der sogenannte Titoismus, die im Kern ein gewisses Maß an Selbstverwaltung brachte. Doch während sich Tito außenpolitisch für mehr zwischenstaatliche Freiheit und Gleichberechtigung einsetzte, herrschte innenpolitisch immerhin ein autoritäres Regime.

„The Titoist system was famous for its contradictions. It was a one party-state, and yet the federalization of the party sometimes allowed behaviors which seemed to hint at an eight-party (or six-party) system. It as a socialist system, and yet it was the first East European country both to take profitability into account in investment policies and to permit small-scale private enterprises. It had no censorship office, and yet censorship activity continued“
(Sabrina P. Ramet, In Tito's Time, In: Sabrina P. Ramet, Gender Politics in the Western Balkans, Woman and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states, Pennsylvania, 1999).

Doch nicht die kontradiktorische Politik erwies sich als problematisch vielmehr war es das Monopol an programmatischen Richtlinien, welche die Gesellschaft und die Kultur von Grund auf steuerten.

Um nur einige zu nennen:

1. Der Großteil der Gesellschaften und Arbeiter waren mehr oder weniger gezwungen dem SKJ (*Savez komunista Jugoslavije*) beizutreten, sonst übernahm der Staat keine Garantie für eine faire Entlohnung.
2. Die Religion wurde in den Bereich des Privaten und des Individuellen verlegt, jegliche öffentliche Ansammlungen wurden in diese Richtung bestraft bzw. verboten.
3. Die Anforderung an die öffentlichen Nachrichtenorgane, dass sie die Parteipolitik unterstützen.
4. Die Wartung eines staatlichen Monopols in der primär, sekundär und Hochbildung. (Vgl. Ramet, 1999, 95)

Damit setzten der Staat und die Partei seine klare Vollmachtstellung in allen gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Institutionen. Man suchte mit all den führenden Institutionen des Staates, entweder durch den eigenen Beitritt zur Partei oder durch die Affirmation eines anderen Staatsapparates, die Zusammenarbeit.

In diesem Sinne bestand keine Autonomie für die jeweiligen Institutionen und Gewerkschaften, sondern funktionierte alles in Verbindung mit dem Staat und der Partei. Unter solchen Bedingungen konnte sich, meint Ramet, die Frauenbewegung auch nicht entfalten.

„At the very heart of the party's thinking, whether about gender equality or about anything else, was that all progressive forces should work within the program of the LCY (League of Communists of Yugoslavia, Savez komunista)...In other words the party did not recognize the autonomy of the question of gender relations any more than it recognized the autonomy of any other sphere of policy“ (Ramet, 1999, 91).

Obwohl die Partei versprach, alle sozialen Probleme zu lösen, unter anderem auch die der Frauenfrage, wurden dennoch alle Tätigkeiten, die sich außerhalb der Partei befanden als konterrevolutionär und kontraproduktiv angesehen. So wurde dem Feminismus in Jugoslawien teils vorgeworfen er würde gegen eine Gleichstellung der Geschlechter arbeiten. (Vgl. Ramet, 1999, 92)

Als die Feministinnen Gruppe *Žena i društvo* gegründet wurde, richtete man sich danach die soziale Rolle der Frau zu verbessern. Sie warfen der politischen Spitze vor das ganze System sei durch und durch patriarchalisch sowohl in öffentlichen als auch in den privaten Bereichen.

Ramet meint, dass die Sozialisten in erster Linie darin scheiterten, die Bildungsfrage zu lösen und grundsätzlich das Denkbild der Menschen zugunsten einer Geschlechtergleichstellung, zu verändern. Es wäre weitaus viel mehr Engagement seitens der Sozialisten nötig gewesen, um diese Fragen zu klären. Statt konkrete Problemlösungen zu finden, bemühten sich die Sozialisten durch kommunistische Propagandafilme, Theater und Medien den Partisaninnen Kult zu beleben. Nach außen schien es, dass Frauen gewisse Rechte anerkannt wurden, jedoch blieb der Großteil der jugoslawischen Bevölkerung (vor allem die ländliche) von diesen Themen kaum berührt. Frauen wurden zwar in den Arbeitsalltag aufgenommen doch waren es vorwiegend Branchen wie die Textil, Gastronomie, Verkauf und soziales Wesen (Krankenpflege).

Doch sie waren wesentlich unterrepräsentiert in den höheren akademischen Bereichen, wie im

Journalismus, Administration und in der Bildung. (Vgl. Ramet, 1999)

Bei der Vielzahl der Bevölkerung herrschte allgemein die Vorstellung es entstehen nur Probleme in der Familie, wenn die Frau arbeiten geht.

Als Tito im Dezember 1979 schwer krank wurde und einige Monate später (4. Mai 1980) starb, war das wie ein Schock für das ganze Land. Es kam zu heftigen Auseinandersetzungen in der Partei selbst, die ethnischen Spannungen verschärften sich und das Land geriet in eine schwere Wirtschaftskrise. Obwohl die nationalistischen Stimmungen immer schärfer wurden, versuchte man, während der 1980-er Jahre, das Land irgendwie zusammenzuhalten. (Vgl. Sabrina P. Ramet, Die Drei Jugoslawien, eine Geschichte der Staatsbildungen und ihrer Probleme, , München, 2011)

6.1 Das Ende der Achtziger und die Neunziger

„Das Jahr 1989 markiert einen Wendepunkt in der jugoslawischen Politik“ (Ramet, 2011, 487).

Wie bereits angedeutet, kam es nach dem Tod Tito's zu wesentlichen innenpolitischen Veränderungen. Zum einen wurde der Parteiapparat immer schwächer, zum anderen nahm die Wirtschaftskrise ihren steilen Kurs nach oben. 1989 kam es zum endgültigen Zerfall des Parteiapparats, die Stimmung im Land veränderte sich, die Inflation stieg bis zu tausend Prozent, und auch außerhalb Landes drohte der Kommunismus ebenfalls zu zerbrechen. In Serbien wurde die großserbische Stimme Slobodan Miloševićs immer lauter. Slowenien und Kroatien bereiteten langsam ihren Weg in Richtung Selbstständigkeit. (Vgl. Ramet, 2011, 487)

Im April 1990 wurden in Kroatien die ersten Mehrparteiwahlen durchgeführt. Dabei siegte die Partei HDZ (*Hrvatska demokratska zajednica*), unter Führung von Franjo Tuđman. 1991 erklärte Kroatien ihre Unabhängigkeit und wurde ein unabhängiger Staat mit Tuđman an der Spitze.

In ihrem Essay *Political Culture, Socio-Cultural Values and Democratic Consolidation* analysiert Davorka Matić, die Schwierigkeiten Kroatiens auf dem Weg zu einem demokratischen Staat. Dabei geht sie davon aus, dass die Instanz der Identität im Bezug auf Unabhängigkeit und Einheit eines der wichtigsten Schritte bei der Bildung eines politischen Staates stellt. Doch Anfang der Neunziger war Kroatien weder einheitlich noch konnte man

von einer unabhängigen Identität des Staates sprechen. Auf dem Weg, ein demokratisches Land zu werden, musste es erstmals durch einige Krisen hindurch. Die größte Schwierigkeit bildete dabei der „*Domovinski rat*“ zwischen 1991-1995. Zu dieser Zeit besaß Kroatien weder eine territoriale Einheit noch eine politische Unabhängigkeit. Die zweite Schwierigkeit stellten dabei die massiven Folgen des Krieges, wie Zerstörung, die vielen Kriegesopfer und die Verschiebung tausender Flüchtlinge.

„So, the main precondition for democracy – the existence of a sovereign state whose legitimacy to exercise control over the whole of its territory is accepted by all of its significant groups – was not present at the time Croatia entered into transition“
(Davorka Matic, Political Culture, Sozio-Cultural Values and Democratic Consolidation In: Ramet P. Sabrina, Croatia since independence, War, Politics, Society, Foreign Relations, München, 2008, 175, Vgl. auch Nenad Zakošek, Politički sustav Hrvatske, Zagreb, 2002, 11-13).

In weiterer Folge brachten diese Probleme im Wesentlichen weitere Probleme mit sich. In ihrer Analyse der damaligen kroatischen Gesellschaft stellt Matic fest, dass das Volk zutiefst unzufrieden war, kein Vertrauen in die Politik hatte und, dass grundsätzlich eine Form des Nicht-Vertrauens, gegenüber allem, herrschte. Diese Stimmung war ein wesentlicher Faktor für ökonomische Stagnation und noch mehr politische Instabilität. (Vgl. Matic, 2008, 178; Zakošek, 2002, 10)

Auf der anderen Seite nutzten die Institutionen der Tuđman-Regierung und die Vertreter der kroatisch-katholischen Kirche²⁰ die Chance den Frust und die grundsätzlich negative Stimmung durch die Stärkung der nationalen und religiösen Identität zu kompensieren. Eine

20 Thomas Bremer meint in seinem Essay *The Catholic Church and its Role in Politics and Society*, dass die katholische Kirche die einflussreichste Organization in Kroatien seit den späten Achtzigern ist und ihren Einfluss bis in die heutige Zeit kaum verloren hat. In den Neunzigern war es jene Organization, welche die gleichen Einstellungen im Bezug auf die Bildung des unabhängigen Staates mit den politischen Einsichten, teilte. Während des Krieges verschaffte sie sich ein hohes Mass an Ansehen durch ihre internationalen Netzwerke und die Hilfsorganisation Caritas. Sie spielte eine wichtige Rolle in der Organisation und Verteilung der Hilfsgüter. Andersrum verschaffte ihr diese Position hohes politisches Ansehen und wenn man bedenkt, dass der Vatikan als erster Staat die kroatische Unabhängigkeit, im Jahr 1992, anerkannte, dann kommt der Ausmass dieser Organization und ihr Einfluss erst recht zur Geltung. Bremer meint: „The Roman Catholic Church in Croatia is characterized by two elements. A narrow link to the own nation, with the concentration on inner issues and developments, on the one hand and on the other hand the consciousness for the need to act in a modern society and to meet all challenges of globalization and secularization (...) For successfully coping with modernity, it is unavoidable that the Church has to confront itself with the challenges and issues of modernity. But that cannot be done with receipts from the past“ (Thomas Bremer, *The Catholic Church and its Role in Politics and Society*, In: Sabrina P. Ramet, *Croatia since Independence, War, Politics, Society, Foreign Relations*, München, 2008, 251-268).

führende Stellung in Kroatien bekam ganz besonders die katholische Kirche. Während des Krieges war sie eine der wichtigsten Institutionen, in der Unterstützung der Flüchtlinge und bei der Versorgung der Hilfsgüter (Caritas). Obwohl sie sich politisch eher im Hintergrund befand, übte sie auf das kroatische Volk großen Einfluss.

Beide Institutionen, sowohl die Kirche als auch der Staat promovierten den Gedanken der nationalen Identität und das Konzept der Familie.

In ihrem Essay *Woman in Croatia: Feminists, Nationalists and Homosexuals*, analysiert Tatjana Pavlović gerade dieses Phänomen der kroatischen Gesellschaft in den 1990-er Jahren und sagt, dass der Kult der Familie „become essential for the newly born narratives of national identity“

(Tatjana Pavlovic, *Woman in Croatia: Feminists, Nationalists and Homosexuals*, In: Sabrina P. Ramet, *Gender Politics in the Western Balkans*, Pennsylvania University Press, 1999, 131).

Dabei analysiert Pavlović ein von der HDZ, im Jahre 1997 veröffentlichtes Wahlplakat auf dem sechs Familienmitglieder abgebildet wurden. Das Foto zeigt einen Vater der gerade telefoniert, wobei die Kinder und die Mutter zu ihm hinaufschauen. Mit diesem Wahlplakat impliziert HDZ ein konservatives Bild eines Kroatiens, in dem der Mann die Hauptrolle spielt. Die Mutter bekommt auf diesem Wahlplakat eine eindeutige Stellung, sie ist die produzierende und gebärende Natürlichkeit, die dem Mann wesentlich untergeordnet wird. Eine derartige Familie, meint weiters Pavlović, war zu dieser Zeit kaum denkbar und entsprach keineswegs der Realität, denn das ganze Land befand sich in einer starken Krise, sowohl der psychischen als auch der finanziellen.

Tuđman und seine Anhänger verbreiteten eine Politik in der sie das nationale Bewusstsein zu stärken versuchten. Sie stellten vorwiegend Kroatien als die Mutter des kroatischen Volkes dar und setzten sich für ein ethnisch sauberes Kroatien, ein. Tatsächlich sind fast 90% der kroatischen Bevölkerung Kroaten was auf eine sehr homogene Einheit deutet. (Vgl. Zakošek, 2002, 7/8; oder unter www.dzs.hr)

Im Anschluss an das Wahlplakat analysiert Pavlović die daraus entstandenen Symbolfiguren, welche der Staat immer wieder promovierte, um seine konservative Politik durchzubringen.

In erster Linie wurde das Symbol der Mütterlichkeit eingesetzt, der zweierlei in sich vereinnahmte: Einerseits wurde der neu gegründete kroatische Staat als eine große Mutter aller Kroaten betrachtet,

andererseits wurde dieser Kult auf den Körper der Frauen übertragen.²¹ Damit wurden die kroatischen Mütter zu Müttern der kroatischen nationalen Identität und zu Produzentinnen des kroatischen Volkes. Der weibliche Körper war rein auf seine Produktion und Reproduktion gelenkt. (Vgl. Pavlovic, 1999, 135/136)

„In post-communist Croatia, there is a very clear attempt to regulate and promote certain narratives and sexualities and prohibit others. The sexual body becomes primarily the national body“ (Pavlovic, 1999, 135).

Neben dieser Mutterkult der zutiefst konservativ, patriarchalisch und frauenfeindlich war entwickelten sich zwei Symbolfiguren für das Maskuline. Beide Figuren waren Krieger, der Unterschied bestand darin, dass der eine einen Helden und der andere einen Antihelden, verkörperte. Der Held war der Soldat der sein Haus, sein Land, seine Familie und sein Volk, vor dem Aggressor, verteidigt. Der Antiheld, zeigte in dem Sinne keinen Rambo, sondern mehr den gefallenen Soldaten, der alles verloren hatte; sein Haus, seine Frau, sein Bein, seine Potenz. Dieser Antiheld ist alleinerziehender Vater, er ist ständig betrunken und leidet an PTSP (*Posttraumatski stresni poremećaj*)²².

„The masculinization of Croatian society in conditions of nationalism heated up by war created two types of men [...] Both characters are examples of the triumph and failure of men and the impossibility of creating an identity outside of the parameters of the Nation“ (Pavlovic, 199, 145).

Damit waren diese Symbolbilder in der Produktion nationaler Identität ausschlaggebend und der Staat promovierte damit seine Widerständigkeit. Die große Farce dabei war, dass man das Volk täuschte, um von den enormen gesellschaftlichen und sozialen Problemen abzulenken. Alles was oder wer ihm dabei in die Quere kam, wurde als Verräter der Nation und des jungen kroatischen Staates, betrachtet.

Die ersten kritischen Stimmen kamen von den intellektuellen und von den Feministinnen. Am 11. Dezember 1992 publizierte die wöchentliche Zeitung *Globus* einen Artikel unter den Namen "*Vještice iz Rija*" (*Hrvatske feministice siluju Hrvatsku*). In diesem Artikel

21 Synchron dazu wurde der Kult der heiligen Mutter Maria immer grösser. Sonntags wurde in der katholischen Kirche laut das Lied *Zdravo Djevo, Kraljice Hrvata*, gesungen. Der Autor war der geistliche Petar Perica, welcher laut neusten Entdeckungen, im Jahre 1944, umgebracht wurde. (Vgl. dazu einige Weartikel www.dnevno.hr/vijesti/hrvatska/63684-svecenika-koji-je-napisao-pjesmu-zdravo-djevo-partizani-smaknuli-bez-sudenja-u-listopadu-1944.html, www.slobodnadalmacija.hr/Dubrovnik/tabid/75/articleType/ArticleView/articleId/102669/Default.aspx, http://hr.wikipedia.org/wiki/Petar_Perica,

22 Tatjana Pavlović analysiert diese zwei Symbolfiguren in den Neunziger Jahren anhand zweier kroatischer Filme; *Cijena života* (1994) von Bogdan Žižić, 1994 und *Vukovar se vraća kući* (1994) von Branko Schmidt

beschuldigte der kroatische Soziologe Slaven Letica die fünf Frauen (Slavenka Drakulić, Rada Iveković, Jelena Lovrić, Vesna Kesić und Dubravka Ugrešić) des Verrates an den kroatischen Staat.

Ihnen wurde vorgeworfen den Staat zu hintergehen und Kroatien feindliche Medienpolitik zu betreiben, anstatt den wahren Aggressor anzuerkennen. Unter anderem wurden die Frauen beschuldigt die Frauenvergewaltigungen in Bosnien und Kroatien nicht als ein Akt der serbischen Aggression anzuerkennen.

„The article claimed to be exposing Croatian Feminists lies to the Croatian people. It Accused five „feminist witches“ of „dissimulating“ the rapes of Bosnian and Croatian woman. They were guilty, the article said of „covering the truth“ because they had analyzed these wartime rapes in terms of gender instead of seeing the rape solely as a consequence of Serbian aggression“ (Pavlovic, 1999, 136/137).²³

„They also linked it to the general position of woman in war, and to the masculinization of wartime in Croatiaan society (...) The five witches were accused of undermining their country by writing in the foreign press not only about the position of woman in Croatian post-communist society but also about press censorship, media-manipulation, and restrictions on freedom of speech in Croatia“ (Pavlovic, 136).

In weiter Folge wurde in diesem Artikel eine Liste mit den wichtigsten Daten (Nationalität, Familienstand, politische Zugehörigkeit, Anzahl der Kinder, Wohnsituation, aktuelle Meinungen) dieser fünf Frauen veröffentlicht, was letztendlich dazu führte, dass die meisten unter ihnen nach 1992 das Land verließen.

Diese Debatte, welche monatelang in den kroatischen, aber auch in den internationalen Medien geführt wurde, löste in Kroatien eine grundsätzlich negative Stimmung gegenüber dem Feminismus und allgemein über die Gender Frage. Man unterstellte den fünf Frauen sie würden sich für ein marxistisches, kommunistisches Jugoslawien starkmachen und würden die Unabhängigkeit Kroatiens nicht anerkennen. (Vgl. Pavlović, 1999, 137)

23 In Bezug darauf möchte ich auf ein Essay von Dorothy Q. Thomas und Regan E. Ralph hinweisen. In ihrem Essay Rape in the War: The Case of Bosnia weisen sie ausdrücklich daraufhin, dass „Woman's experience of rape in war, like that of woman's human rights abuse more generally, is always determined by variety of factors, including race, class, religion, ethnicity, and nationality. Efforts to focus on gender alone, while understandable in the context of the historical disregard of gender as a motivating factor in human rights abuse, create a different problem, that of oversimplifying the ways in which different woman experience human rights abuse. This not only obscures the diversity of woman's experience, but also may hide the need to craft remedies that are responsive to gender and the many other factors that intersect with it.“ (Dorothy Q. Thomas und Regan E. Ralph, Rape in the War: The Case of Bosnia, In: Sabrina P. Ramet, Gender Politics in the Western Balkans, Pennsylvania University Press, 1999, 203-218)

Nach dieser Zeit, war es grundsätzlich sehr schwer Frauen-und-Genderspezifische Themen anzusprechen da der Großteil der Bevölkerung eine negative Einstellung, gegenüber diesen Themen, besaß. Allerdings adoptierten einige feministischen Gruppen die patriotischen und konservativen Einstellungen der HDZ-Regierung und wurden großteils von denen unterstützt.

6.2 Krieg und Nachkriegskroatien

Sabrina P. Ramet, datiert den Ausbruch des Krieges in Kroatien mit 3. Juli 1991. An diesem Tag besetzte die JNA (Jugoslawische national Armee) die Region der Baranja in Ostslawonien. In weiterer Folge eskalierten im Juli immer mehr Kämpfe zwischen den serbischen Rebellen und den kroatischen Milizen in der „Krajina“ und Slawonien. (Vgl. Sabrina P. Ramet, 2011, 531)

Bis zu der Ankunft der UNO-Truppen und den unterzeichneten Waffenstillstandsabkommen im Januar 1992 waren 54 Prozent des gesamten Territoriums vom Krieg erfasst worden, wobei 26 Prozent an die serbische *Krajina* und den Serben in die Hände fiel. Damit waren nicht nur einige Teile des Landes voneinander abgeschnitten, sondern wurden viele Städte völlig zerstört und zerbombt. Tausende wurden getötet, mehr als 400.000 waren obdachlos bzw. befanden sich auf der Flucht. 40 Prozent der kroatischen Industrie waren zerstört worden, der Tourismus ging um 80 Prozent zurück. Während das Nettoeinkommen sank, stiegen die Arbeitslosigkeit und die Inflation rasant an. Die UNO-Truppen sorgten für einen reibungslosen Ablauf, besonders in Grenzgebieten zu *Srpska Krajina*, auch wenn der Krieg damit nicht beendet war. Schätzungen zufolge lebten im Jahr 1992 ca. 300.000 Serben in Gebieten von *Krajina*. Im Mai 1995 startete Kroatien zunächst die Befreiungsoffensive *Bljesak* in der es ihr gelang das gesamte Gebiet Westslawoniens zurückzuerobern. Als diese Aktion mehr oder weniger reibungslos über die Bühne ging, beschlossen die Kroaten weitere besetzte Gebiete anzugreifen und starteten Anfang August die Befreiungsoperation „Sturm“ (*Oluja*), wobei die *Srpska Krajina* endgültig in Kroatien aufgelöst wurde und Kroatien wieder vollständig vereint war. (Vgl. Ramet, 2011, 621)

Als der Krieg zu Ende ging verliessen ca. 200.000 Serben das Gebiet der *Krajina*. Obwohl das Tuđman-Regime ihnen versprach „jeder könne bleiben und keinem will etwas geschehen“ sahen sich viele dazu genötigt die Region der *Krajina* zu verlassen. Ein Teil von ihnen siedelte sich in Serbien an doch der Großteil fand seine *neue Heimat* in Teilen der *Republika Srpska*, einer Entität des Staates Bosnien und Herzegowina. Lange Zeit wurde Kroatien vorgeworfen, während der Befreiungsoffensive *Oluja*, eine geplante und verbrecherische

ethnische Säuberung vorgenommen zu haben, wobei die führenden Generäle Ivan Čermak, Mladen Markač und Ante Gotovina vor dem Haager Tribunal zunächst angeklagt und dann wieder freigelassen wurden.

Ramet meint, dass seit den 90-er Jahren Kroatien drei verschiedene Phasen durchlebt hat. Die Erste war die des Krieges bis zu dem Jahre 1995, die Zweite die sogenannte Ära Tuđmans von 1995-1999, und Dritte ist die Ära nach Tuđman, die Zeit nach seinem Tod im Jahr 1999. (Vgl. Ramet, 2011, 799)

In Tuđmans Ära war vieles schief gelaufen. Außer der Tatsache, dass 50 Prozent des Landes zerstört war und dass die Folgen des Krieges kaum bezahlbar waren, machte die HDZ unter Führung von Tuđman einen Fehler nach dem anderen. Nach seinem Tod beklagte man in erster Linie Tuđmans Einparteiensystem. Er war ein „charismatischer Führer“, und hatte die Oberhand über die Armee, die Polizei, die Judikative, die wissenschaftlichen Institutionen, das Bildungswesen, das Wirtschaftswesen und die Nachrichten. Die Folge dieses Einparteiensystems war ein tiefes Korruptionssystem, in dem in allen genannten Bereichen die Funktion übernahm. (Vgl. Ramet, 2011, 805)

„Korruption stellt für jede Demokratie ein Problem dar, da sie die Rechtsstaatlichkeit zerfrisst, die Berechenbarkeit von Verfahrensweisen untergräbt, die Neutralität des Staates gefährdet und die Eigenständigkeit des Wirtschaftsfaktors aushöhlt“ (Ramet, 2011, 805).

Als 1999 Stipe Mesić und die SDP (Sozialdemokratische Partei Kroatiens) an die Spitze der Regierung kam, versprach man die Probleme mit der Korruption und mit den Flüchtlingen zu lösen. Unter anderem versprach die neue Regierung sich gegen die entstandene Ungleichheit der Geschlechter und die sexuelle Intoleranz einzusetzen. Als eine der wichtigsten kritischen Zeitschriften (besonders zur Zeit Tuđmans) zeigte Feral Tribune den Mut über diese Themen öffentlich zu sprechen. Doch dagegen propagierte die katholische Kirche weiterhin ihre Diskriminierung sowohl im Bereich der konservativen Vorstellungen von Familie und Staat als auch gegenüber der sexuellen Intoleranz. (Vgl. Ramet, 2011, 810)

Auch sieben Jahre nach dem Krieg ist die Situation in Kroatien nicht vollständig gelöst. Weiterhin gibt es noch viele wirtschaftliche und soziale Probleme. Dazu ist die Arbeitslosigkeit bereits bei 16 Prozent und das größte Problem stellt die Jugendarbeitslosigkeit. Das Volk wird immer ärmer und die Staatsverschuldung immer höher.

Die wirtschaftlichen Zweige wie, Landwirtschaft, Industrie und Bergbau haben in den letzten Jahren stark verloren. Der wichtigste wirtschaftliche Faktor war und bleibt nach wie vor der Tourismus. Das schwierigste Problem für die kroatische Wirtschaft stellt die Export-Import-Politik, welche kaum zugunsten des Staates geführt wird. Durch den enormen Import der Industriegüter bleibt wenig Raum für die heimische Industrie.

Auch das Problem rund um die Geschlechtergleichstellung und die sexuelle Intoleranz besteht nach wie vor. Obwohl das Engagement seitens der Politik, mittlerweile viel versprechender ist als noch vor zehn Jahren, so bleibt weiterhin Nachholbedarf.

Kroatien wird im Juni 2013 als ihr 28 Mitglied der EU beitreten; wie sich die Probleme in dieser Gemeinschaft entwickeln werden, bleibt allerdings noch offen.

7. Schlussbemerkung

Die Konstitution der Subjektivität steht, wie zu beobachten war, im Spannungsverhältnis verschiedener Konstellationen, Mechanismen, Dialoge, innerer und äußerer Einflüsse und schlussendlich, verschiedener Theorien. Es ist fast unmöglich *von dem Subjekt* zu sprechen, ohne dabei der Gefahr zu begegnen, den einen oder anderen Standpunkt auszuschließen. Angesichts der Entwicklungen im letzten Jahrhundert ist die Subjektivitätsdebatte immer komplexer und undurchschaubarer geworden, sodass die Möglichkeit von einer Subjektivität zu sprechen überhaupt eine Notwendigkeit voraussetzt, das Subjekt in verschiedene Kontexte zu setzen. Deswegen war es von Anfang an das Anliegen dieser Arbeit die verschiedenen Kontexte aufzugreifen. Die größte Schwierigkeit lag darin, aus der Anzahl an Debatten gerade diejenigen herauszufiltern, die für diese Analyse gewinnbringend wären. Die Lösung bietet sich in einer "dialogischen Subjektivität" an, jener Theorie von Peter V. Zima, in der Zima das Subjekt sowohl als *Zugrundeliegendes* und *Unterworfenes* analysiert. Damit gliedert sich Zima zwar in die Kette postmoderner Denker ein, deutet aber dennoch: "Das individuelle Subjekt ist weder etwas Suverän-Fundamentales noch Unterworfenes, sondern eine sich wandelnde, semantisch-narrative und dialogische Einheit, die von der Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem ihr Fremden, lebt" (Zima, 2000, 88).

In diesem Sinne lässt sich *diese Besonderheit des individuellen Subjekts* als Schreibprinzip bei allen drei Schriftstellerinnen beobachten.

Bei Irena Vrkljan findet die Auseinandersetzung mit der Kunst. In ihren beiden Romanen *Marina ili o biografiji* und *Dora, ove jeseni* geht es stets darum im Dialog mit ihren verwandten Seelen zu bleiben. Die Kunst bietet ihr einerseits den nötigen Raum (imaginären Raum) sich dabei als etwas wandelndes und dialogisches zu betrachten, andererseits zeugt dieses *Sich-Betrachten* von einer selbstbewussten und selbstreflexiven Weiblichkeit, die durchaus in der Lage ist, die unbewussten Vorgänge und versteckte Mechanismen zu kritisieren und zu hinterfragen.

Slavenka Drakulić wählt allerdings einen anderen Weg. Die beiden analysierten Werke *Mramorna koža* und *Božanska glad*, werden quasi dem Konzept der damaligen feministischen Theorie und Praxis unterstellt. Das individuell-weibliche Subjekt wird dabei eher als eine

kollektive Einheit dargestellt, die grundsätzlich etwas *Unterworfenen* bedeutet. Ausschlaggebend dafür ist die "Fremdbestimmung der Selbstauffassung" des Weiblichen welches es versäumt, die Subjektivität als etwas Dialogisches zu sehen. Damit münden die beiden analysierten Romane von Slavenka Drakulić stets in einer radikalen Abhängigkeit. Allerdings bedeutet das nicht, dass Drakulićs Engagement keinen Lob hier bekommt. Ganz im Gegenteil sind ihre Arbeiten, welche rund um das Thema des Weiblichen angesiedelt sind, mehr den Wichtig. Der, seit Jahrzehnten, geführte Kampf gegen die patriarchalischen Herrschaftmechanismen entlockt immer wieder neue Sichtweisen und Antworten und zeugt eigentlich von der Unverzichtbarkeit dieses Engagements.

Im Fall von Ivana Sajko geht es um die Verwerfung jeglicher Subjektivität. Die Bedingtheit, grundsätzlich alles in Frage zu stellen, kommt in beiden analysierten Romanen klar zum Vorschein. Sowohl (Post)Drama *Žena Bomba* als auch der Roman *Rio Bar* inszenieren die Sinnhaftigkeit des semiotischen, des sprachlichen, des psychischen und des ästhetischen in dem sie aber keine Antwort bieten, sondern lediglich Andeutungen schaffen, die wiederum den Leser zum Nachdenken anregen.

8. Sadržaj na hrvatskom jeziku

U diplomskom radu sam analizirala konstituciju ženskog subjekta koristeći djela spisateljica Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić i Ivane Sajko. Za analizu sam odabrala sljedeća djela: *Marina ili o biografiji (1987)* i *Dora, ove jeseni (1991)*- Irene Vrkljan, *Mramorna koža (1989)* i *Božanska glad (1995)*- Slavenke Drakulić te *Žena bomba (2004)* i *Rio Bar (2006)*- Ivane Sajko.

Prvo poglavlje počinjem kratkim uvodom u analizu subjekta i subjektivnosti koji je baziran na konceptu teorije Petera V. Zime (2000).

U svojoj teoriji Zima se zalaže za koncept subjekta koji se temelji na dijaloškoj subjektivnosti, što znači da je subjekt ujedno i *Zugrundeliegendes* i *Unterworfenes*.

Kao takvog, Zima ga stavlja u kontekst raznih disciplina i na kraju zaključuje "Subjekt je – Identitet u mjeni i jedinstvo u raznolikosti" (Subjekt-wandelnde Identität und Einheit in der Vielfalt).

Irena Vrkljan, umjetničko-senzibilni subjekt (das künstlerisch-sensible Subjekt)

Kako bih identificirala umjetničko-senzibilni subjekt u djelima *Marina ili o biografiji* i *Dora ove jeseni*, Irene Vrkljan bilo je potrebno postaviti teorijsku podlogu. Koristila sam knjigu Roberte Seret *The voyage into creativity, The modern Künstlerroman (1992)*, u kojoj ona analizira bitnu postavku svakog modernog *Künstlerromana*, a ona jest - potraga umjetnika za osobnim identitetom. Naime, ta se potraga za osobnim identitetom, prema Seret, očituje u takozvanoj metafori putovanja. Glavni motiv putovanja ima za cilj pronalaženje osobnog identiteta. Na takvom "putu" umjetnik često poseže za osobnim autobiografskim faktima, dok i sam protagonist može biti samo refleksija autora-umjetnika.

Nekoliko riječi o biografiji Irene Vrkljan

Irena Vrkljan rođena je 21. kolovoza 1930. godine u Beogradu. Početkom rata 1941. godine s roditeljima se seli u Zagreb. Sredinom pedesetih godina dvadesetog stoljeća, sa svojom

zбирком pjesama *Krik je samo tišina*, stupa Vrkljan na hrvatsku literarnu scenu. Šezdesetih godina dobija stipendiju i seli se u Berlin gdje još uvijek živi.

Marina ili o biografiji

U romanu, *Marina ili o biografiji* Irena Vrkljan pokazuje "tragični put" (Benčić, 2006) ruske pjesnikinje Marine Cvetajeve. Iako djelo nosi naslov biografija, Benčić upozorava na činjenicu da se ne radi o normalnoj biografiji te ga svrstava u žanr takozvane "geobiografije". Pokazujući životni put ruske pjesnikinje, Vrkljan ne koristi objektivan i kronološki redosljed životnih postaja Marine Cvetajeve, nego njezini prikazi podliježu principu sjećanja i spontanih misli.

Već na samom početku romana *Marina ili o biografiji* pripovjedno ja spominje glavni motiv svog putovanja. "Čeznem za Marinom" kaže pripovjedno ja, a time upućuje na čežnju kao glavnim motivom kreativnog putovanja ovog romana. No pored toga, čežnja za Marinom postaje i čežnja za osobnom prošlošću, za osobnim identitetom pripovjedačice, a time zapravo apelira i na umjetnost. Taj osjećaj gotovo nedostižne čežnje susrećemo kod Irene Vrkljan već u samoj strukturi romana *Marina ili o biografiji*.

Počevši od naslova pa sve do prve rečenice "autorice pripovjednog ja" nailazimo na mjesta gdje se susrećemo sa Marinom Cvetajevom. Prvo mjesto već je u naslovu, a zatim slijedi Marinina pjesma *Novogodišnja*, koju je ona napisala svom prijatelju-umjetniku Raineru Marii Rilkeu, na dan njegove smrti 31. prosinca 1926. godine. Već samo ime *Novogodišnja* ne nosi natpis jedne tužaljke (Constanze Schäfer), nego upravo prikazuje njegovu opreku, tako da Marinina pjesma ne oplakuje Rilkeovu smrt, nego je pozdravlja u novom životu i novom carstvu apsolutnog pjesništva (Im Reich absoluter Dichtung). Zapravo, to je jedan pjesnički svijet i dijalog koji je počeo već prije nekoliko desetljeća. U njega stupa pripovjedno ja Irene Vrkljan da bi označilo svoje postojanje u tom svijetu ("in jener Neuen Welt"). Tako se Vrkljaničin umjetničko-senzibilni Subjekt konstituira u okvirima umjetnosti, a ti mu okviri trebaju ukoliko želi ostati u dijalogu sa samim sobom.

Dora, ove jeseni

Dora, ove jeseni (1991) je Irenin treći autobiografski roman, koji prema Lidiji Dujčić, čini, s romanima *Svila*, *Škare i Marina ili o biografiji* "tri stupnja iste biografije". Roman je podijeljen na četiri poglavlja koja glase: *Slika*, *Glas*, *Dora, sunce* i *U zaraslom parku*. U tri poglavlja progovara autoričin autobiografski glas (pripovjedno ja) koji piše o svome odnosu prema Dori, prema njezinoj bolesti, prema svakidašnjici, prema umjetnosti ali i prema samom sebi. Roman ima sličnu strukturu kao i *Marina ili o biografiji*, gdje se konstantno susrećemo s fragmentarnošću pripovjednog toka. Tekst nastaje kroz sjećanja i osjećaje koji su se u tim sjećanjima nastanili. Kao što sam već napomenula, roman obrađuje nekoliko tema koje sam podijelila na sljedeće: odnos bolesti i svagdašnjice, odnos umjetnosti i svagdašnjice, zatim odnos između tamo i ovdje i s tim povezan odnos između realnog putovanja i takozvanog imaginarnog putovanja.

U prvom odnosu između bolesti i svagdašnjice saznajemo od pripovjednog ja „kako se odvijao Dorin život i zašto je Dora uopće postala bolesna. Dora se takoreći "otkačila" od društvenog života, a društvo je doprinijelo svoje, jer njemu više nije bila potrebna. No ipak, pripovjedno ja u Dorinom životu ne vidi ništa negativnog, nego i samo želi pobjeći toj moći svakidašnjice koja je tako prazna i "prekrivena krpama i krpicama života" (Vrkljan, 1991).

Već na početku samog romana pripovjedačica se predstavlja kao spisateljica i naglašava kako i gdje nastaje njezina umjetnost. Prostor se nalazi pod "kosim prozorom" i granica je između unutra i vani, a ujedno i pogled u svoje osobno *Ja*. Pod tim prozorom nastaje Dora, nastaju njezini imaginarni susreti, ali i njezino putovanje u prostore koji joj omogućuju da se i sama smjesti u imaginarni dom, jer za njim čezne.

Na kraju se može reći da su Dora i Marina za pripovjedno ja Irene Vrkljan "sestre u duhu". One su žene s kojima se ona identificira. Isto tako, to je subjekt koji nema fiksnog identiteta, koji je stalno u pokretu te putuje "oko okruglog brda od krpa života. Unutar područja, kroz koja prolazimo bez pasoša" (Vrkljan, 1987, 115).

Slavenka Drakulić – feministički subjekt

Slavenka Drakulić je rođena 4. srpnja 1949. godine u Rijeci. Studij književnosti i sociologije završila je u Zagrebu. Od 1976. godine radi kao novinarka. Od godine 1990. Drakulić živi i radi u Zagrebu, Beču, Stockholmu, ali i u Njemačkoj i u SAD-u. Ipak, početak devedesetih godina i proces tranzicije na političkom polju u Hrvatskoj, za Slavanku Drakulić i nekoliko njezinih suradnica ne završava se sretno. U Globusovom članku iz godine 1992. pod nazivom *Vještice iz Rija (Hrvatske feministice siluju Hrvatsku)*, pet hrvatskih feministica bivaju "etiketirane, optužene, napadnute i prozване" (Zlatar, Rječnik, 2010, 103), među kojima se našlo i ime Slavenke Drakulić. Zlatar smatra da Drakulićkin feministički angažman "zausuzima ključno križište" u suvremenoj hrvatskoj književnosti (Zlatar, 2010, 101), a njezini tekstovi prepoznatljivi su po odabiru tipično feminističkih tema, kao što je ženskost i žensko tijelo.

Mramorna koža

Roman *Mramorna koža* izlazi 1989. godine i kao ključnu temu prati odnos između majke i kćeri. Glavni lik romana je sama pripovjedačica koja se stjecajem okolnosti ponovno nalazi u dodiru s majkom i sa svojim tinejdžerskim životom. Pripovjedačica je odrasla žena u svojim tridesetim godinama i po zanimanju je umjetnica (bavi se kiparstvom). Kao jednu od skulptura isklesala je i onu njezine majke, koja nosi ime *Tijelo moje majke*. No, to tijelo umjetnica nosi sa sobom i u sebi, a ono ne želi prestati biti teretom.

Stupivši ponovno u svoj tinejdžerski stan, u kojem su nastanjena sva sjećanja na jedno ne baš sretno djetinjstvo, pripovjedačica naraciju rekonstruira putem upravo tih neugodnih sjećanja, koje već toliko godina pokušava zaboraviti.

Sva ta sjećanja uzajamno potvrđuju uvijek jednu te istu činjenicu: Žensko "tijelo je kao prokletstvo" iz kojeg se ne može pobjeći. Zato pripovjedačica postaje umjetnica, jer umjetnost ne bi trebala biti pristrana, no na kraju i u njoj uviđa mušku ideologiju.

U analizi ovog djela obratila sam pažnju na feministički pogled kojim se Drakulić služi, kako bi svoja ženska tijela identificirala podliježnim takozvanoj muškoj odnosno patrijarhalnoj kulturi. Taj proces se kod Drakulić isčitava gotovo na svakoj stranici ovog romana. U njemu su i majka i kći žrtve muške politike i muške nadmoći nad tim dvjema ženama. Drakulić svjesno ubacuje tabuizirane teme, kao što su žensko tijelo, žudnja prema majci, ali i silovanje

kako bi na taj način skrenula pažnju čitatelja na ono nužno: a to su procesi u kulturi gdje je žena uvijek ono Drugo. Jasno je da se iz ovog romana izčitava feministička i emancipatorska misija Slavenke Drakulić, no još je bitnije spomenuti kako ni takva misija ne ostaje bez svoje kritike.

Božanska glad

Glavna protagonistkinja ovog drugog romana je Tereza, Poljakinja i studentica. Tereza je za svoj rad o engleskoj književnosti dobila stipendiju u New Yorku na šest mjeseci. Nakon nekoliko dana boravka susreće se s Joséom, studentom antropologije iz Brazila "koji se bavi proučavanjem teorije i prakse kanibalizma" (Nemec, 2000, 354). Odmah nakon sastanka počinje ljubavna veza u kojoj Tereza i José gube kontakt sa vanjskim svijetom. Naime, nakon nekog vremena Terezi postaje jasno da ljubavna priča ima kraj, na što ona donosi odluku o činu koji pronalazi upravo u Joséovim istraživanjima o kanibalizmu. Tri dana prije Božića, Tereza ubije svog ljubavnika, pojede neke dijelove njegova tijela, a ostatke ispili i rasporedi po gradskim kantama za smeće, u kojima vidi Joséovo groblje.

Roman je napisan retrospektivno, što znači da je kraj ljubavne priče početak romana. Tereza je istovremeno i protagonistica i pripovjedačica romana *Božanska glad*, a sve što saznajemo o Joséu to je od Tereze. U romanu često nailazimo na mjesta u kojima Tereza nije sigurna u postojanje Joséa, odnosno mjesta, na koja sama pripovjedačica upućuje, što signalizira da je njihov zajednički život samo produkt imaginacije umjetnice (ona je pjesnikinja).

U ovom romanu sam pokušala ući u strukturu, kako bih objasnila da unutar fikcionalne dimenzije postoji još jedna (znatno skrivenija) fikcionalna dimenzija romana, koja cijelo vrijeme upućuje na činjenicu da lik Joséa uopće ne postoji, nego da je on samo produkt Terezine mašte, a ta mašta potrebna je Slavenki Drakulić, kako bi prikazala žensko tijelo. U tom se tijelu, muškost očituje u njegovoj nijemoj prisutnosti. Umjetnost (u ovom slučaju književnost) bi i prema Juliji Kristevoj (poetische Sprache) trebala biti ta, u kojoj bi i ženski jezik mogao doći do izražaja. No ipak, slijedeći Lacana saznajemo da žena nikad ne može biti *subjekt koji žudi* (Das Subjekt welches begehrt) za nečim drugim osim za falusom. Tako u ovom romanu, ljubavna veza nije ljubavna veza, nego Terezina žudnja za falusom, a José je samo metafora za falus. (Usp. Biti, 2000, 598; Butler, 1991, 75; Lacan, Die Bedeutung des Phallus, in Schriften II, Berlin, 1991, Quelle Internet, PDF-Datei)

Na kraju Tereza ne jede Joséa nego ono, za čim ona zapravo žudi, a to je falus.

Ivana Sajko – razjareni subjekt (Das wütende Subjekt)

Ivana Sajko rođena je 1975. godine u Zagrebu. Studij dramaturgije završila je na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, a magisterij na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Nekoliko drama i roman *Rio Bar* prevedeni su joj na nekoliko stranih jezika. Njezin opus se u suvremenoj hrvatskoj kritici i teoriji često tumači kao postmodernistički i postfeministički kao npr. u kritikama Čale-Feldman ili Nataše Govedić. (Usp. Zlatar, 2010, 104; Ivana Sajko, *Žena bomba*, 2004.)

Postmoderna

Postmoderna se javlja "nakon" moderne i općenito rečeno, označava prilike naše kulture i društva poslije moderne. Jean-François Lyotard, jedan od glavnih filozofa postmoderne u svojoj knjizi *Postmoderno znanje (1979)*, odbacuje "zastarjele" pojmove i vrijednote metafizičkog modernog mišljenja, što ukratko naziva nepovjerenje u metanaracije.

Postmoderna, feminizam i postfeminizam

Početak 90-ih raspravlja se oko pitanja: postoji li za feministkinje mogućnost postmodernističkog načina razmišljanja. (Usp. Benhabib, 1996, 226-242; Ludewig, 2002, 32-47) Oko tog pitanja se i dan danas vodi polemika, a neke feminističke struje vide opasnost postmodernističkog načina razmišljanja, u tome što bi on uništio sve ono za što su se one desetljećima zalagale. (Usp. Benhabib, 1996) Istovremeno, pojavljuju se različita strujanja: Prvo, to su Gender Studies (na osnovi teorija Judith Butler), koja se naslanjaju na postmodernistički i poststrukturalistički način razmišljanja, a drugo, su strujanja koja se očituju u slijedu feminističke tradicije. U okviru tih strujanja Stephanie Genz i Benjamin A. Brabon navode u njihovoj knjizi *Postfeminism, Cultural Texts and Theories*, objavljenoj 2009. godine, da je postfeminizam "koncept kontradiktornosti", što znači da je u njegovoj "konceptualnoj kategoriji i diskurzivnom sustavu još uvijek u izgradnji i ne može pobjeći određenoj količini konfuzije i kontradiktornosti." (Usp. Genz&Brabon, 2009, 178/179) S tim, oni naglašavaju kako postfeminizam nije negirajući, nego sveobuhvatni oblik i karakterističan je za debatu koja se vodi od 90-ih.

Žena bomba

Post (Drama) Ivane Sajko žena bomba objavljena je 2004. godine. Tekst ima formu monologa koji se tematizira iz osam različitih vidokruga.

"Monološki je iskaz" praćen novinskim člancima i istraživanjem o ženama-samoubojicama. (Usp. Čale-Feldman, 2004, 124)

Žena bomba je performativni tekst. U njemu identiteti nevedenih nisu fiksni nego pulsiraju slično onoj bombi koju autorica neće baciti i koju koristi, kako bi inscenirala normativne strukture te naglasila da nije riječ o identifikaciji i klasifikaciji, nego nužnom "autorefencijalnom aspektu", koji omogućava diskurs između vlastite tehnike pisanja i vladajućih mehanizama suvremenog svijeta. (Usp. Đurić, 2008)

Sajko je politički aktivna autorica i tu aktivnost ne skriva. Njezini subjekti su bijesni na svijet i društvo u kojem žive. Tekst Žena bomba nudi mogućnost insceniranja tog bijesa, iako ponekad, kako naglašava Nataša Govedić (2006), pristup postaje apatijom jer autorica ne vidi drugog načina za protest, osim nasilja.

Rio Bar

Roman Rio Bar objavljen je 2006. godine i sastoji se od 23 poglavlja. Osam monologa napisano je iz Ja-perspektive, u kojemu progovaraju različiti traumatizirani ženski glasovi. Ostalih petnaest poglavlja komentira ženski glas iz monologa ali se kronološki ne nadovezuje na nj. Dodatno poglavlja prate fusnote, a njihovo objašnjenje nalazi se na kraju romana i službenog je karaktera. Tu je i autorski, autorefleksivni glas Ivane Sajko te se na kraju svi ti glasovi stapaju u jedan.

Roman prati dva različita vremenska tijeka. U jednom je opisano vrijeme rata, gdje je istodobno situiran monolog žene-zaručnice koja prepričava kako joj je rat razorio svadbenu slavlje, te i drugi glasovi koji će progovarati o ratnim iskustvima i traumama. "Drugi tijek smješten je u poslijeratnu tranzicijsku stvarnost zemlje" (Bremer, 2006, 139). U njemu pripovjedačica priča o pijanoj ženi koja žudi za ljubavi, njezinom alkoholnom ludilu i ksenofobiji.

Poprište romana smješteno je u malom hrvatskom gradiću, negdje na jadranskoj obali.

Jezik je slikovit, rječit, silan, i takoreći eksplodira "svojim granatama" prateći tako tijek naracije. Sajko koristi stilska izražajna sredstva kao što su: ponavljanje riječi i umnožavanje vokala, kako bi nam ukazala na minsko polje u glavi svoje junakinje, a tako i onu

nepomirenost i nesuglasnost sa svim zadanim normama, same autorice Ivane Sajko.

Koristeći se "polifonijom glasova" Sajko progovora o usamljenosti, o beskućnosti, o ljubavi, o osjećaju nepripadanja, (Usp. Bremer, 2006, 139) ali i o tabuiziranim temama, kao što su: nacionalizam, korupcija, politička moć i odgovornost za sve ono što se dogodilo u Hrvatskoj tijekom 90-ih.

Socijalizam, društvo i kultura u Hrvatskoj , konac 80-ih pa sve do danas

U ovom poglavlju osvrnula sam se na kulturne i društvene okolnosti od konca 80-ih pa sve do danas. Cilj ovog poglavlja bio je informativno uputiti na činjenice, koje su se manje / više odigrale na društvenom i kulturnom polju u vrijeme dok su spisateljice pisale svoja djela. Poglavlje je čisto informativnog karaktera i ne ulazi u nikakve analize.

Socialistička Republika Hrvatska nastaje poslije drugog svjetskog rata kao dio druge Jugoslavije, pod vodstvom Josipa Broza Tita. Kao predsjednik Jugoslavije, Tito ostaje sve do smrti 1980. godine. Pedesetih godina prošlog stoljeća, Tito razvija svoju takozvanu politiku titoizma koja u osnovi donosi određenu dozu samouprave. Ali, i pored njegovog zauzimanja za slobodu i jednakost, u Jugoslaviji ostaje autoritativni režim. Ramet smatra da je Tito vodio proturječnu politiku a koja je ipak bila manje problematična od one, koju je vodio monopol državnih i političkih aparata, upravljajući svim kulturnim, socijalnim i državnim institucijama (Npr. SKJ). Kako dalje navodi Ramet, sve druge udruge ili neovisna društva nisu mogli drugačije djelovati, nego samo u suradnji s tim aparatima, što je ujedno značilo da su bili pod kontrolom ideološkog aparata. Iz takvog jednog sustava bilo je teško razviti ženski pokret (feminizam). Ipak, početkom 80-ih osnovana je udruga *Žena i društvo*, gdje su se feministkinje borile za raznorazna prava žena te su optuživale političko vodstvo kako ono, na polju svog djelovanja, ostaje u domeni patrijarhalnog. Pored svega, treba imati na umu da su se komunisti zauzimali za ženska prava, iako su, kako kaže Ramet, propustili utjecati na način razmišljanja u društvu u korist ravnopravnosti spolova. Kod velikog dijela jugoslavenskog stanovništva (posebno onog na selu), teme o spolnoj ravnopravnosti, nažalost, nisu bile naročito aktualne. (Usp. Ramet, 1999, 89-105)

Nekoliko godina poslije Titove smrti (1980), dolazi u Jugoslaviji do prvih sukoba unutar partije, jačaju etničke napetosti te država upada u tešku privrednu krizu.

U travnju 1990. godine u Hrvatskoj su održani prvi višestranački izbori na kojima pobjeđuje Hrvatska demokratska zajednica (HDZ), pod vodstvom Franje Tuđmana. Tuđman postaje i prvim predsjednikom samostalne i neovisne države Hrvatske 1991. godine. Između 1991-1995. godine u Hrvatskoj se vodi takozvani *Domovinski rat* u kojem velik broj ljudi strada, a preko 400.000 napušta svoje domove. Rat za sobom povlači i mnoge druge socijalne, političke, društvene i prije svega financijske probleme, na osnovi kojih država uranja u tešku krizu. Pored toga, politički akteri slijede određenu "logiku političkog djelovanja" (Zakošek, 2002, 3), opozivajući se prije svega na jedinstvenost države i na doktrinu nacionalnog identiteta, što hrvatsku kulturnu i društvenu sliku čini u odnosu na druge europske nacije znatno konzervativnijom. Istovremeno, uz državni vrh jača utjecaj katoličke crkve, koja lagano počinje zauzimati jednu od vodećih funkcija te postaje predvodnicom većem dijelu hrvatskog pučanstva. S jedne strane, stavlja se naglasak na obitelj kao temelj iz kojeg jača kult majčinstva (u smislu reprodukcije), a s druge strane muškarac dobiva ulogu "heroja Nacije". (Usp. Pavlović, 1999, 131-152; Ramet, 2008, 31-57)

Nakon rata u Hrvatskoj sve više raste stopa nezaposlenosti. Takozvana "privatizacija na hrvatski način" dovodi do socijalnih nejednakosti, gdje se društvena slika bitno mijenja, "moralna ekonomija" pada te raste nepovjerenje u mnoge državne i političke institucije. (Usp. Zakošek, 2002, 8-10)

Poslije Tuđmanove smrti dolazi do promjena na političkom polju, a predsjednikom postaje Stipe Mesić. Na parlamentarnim izborima pobjeđuje višestranačka koalicija (SDP, HSLŠ, HSS, HNS, LS i IDS). Razdoblje nakon 2000. godine karakterizira povremeni razvoj i rast gospodarstva, mnogobrojne reforme, borba protiv korupcije te problemi oko javne uprave i pravosuđa.

Zaključak

Konstituciju subjektivnosti moguće je promatrati samo u sklopu različitih konstelacija, mehanizama, dijaloga i različitih teorija. S obzirom na kretanja u posljednjem stoljeću, rasprava o subjektivnosti postala je sve složenija i manje transparentna. Tijekom ovog diplomskog rada susretala sam se sa različitim poteškoćama a jedna od njih bila je – kako i na koji način protumačiti odgovarajuću rapravu. Rješenje sam našla u takozvanoj "dijaloškoj

subjektivnosti", koju zagovara Peter V. Zima u svojoj knjizi *Theorie des Subjekts* (2000). Zima smatra da je subjektivnost ujedno i *Zugrundelegendes* i *Unterworfenes*, te kaže: "Individualni subjekt nije nešto *suvereno-fundamentalno* niti *podložno*, nego je promjenjiva, semantičko-narativna i dialoška jedinica, koja se suočava sa Drugim (Stranim) i od toga živi". (Zima, 2000, 88,- citat prevela Danijela Barišić)

U tom smislu pokušala sam obraditi problematiku konstitucije ženskog subjekta u djelima Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić i Ivane Sajko.

U slučaju Irene Vrkljan to je umjetničko-senzibilni subjekt, što znači da mu prostor umjetnosti nudi mogućnost da se kao takav konstituirao. Kod Slavenke Drakulić to je feministički subjekt, što znači da se konstituirao u okvirima feminističke teorije i prakse 80-ih godina. Ivana Sajko kao postfeministička i postmoderna spisateljica sasvim odbija konstrukciju subjektivnosti. Uvjetovanost njezinih djela je pružiti otpor i dovesti u pitanje semiotičke, jezične, dijaloške i estetske norme. Ali Sajko ne nudi odgovore, dapače, ona samo želi potaknuti čitatelja na razmišljanje.

9. LITERATURVERZEICHNIS

Primärwerke:

VRKLJAN Irena, Marina ili o biografiji, Zagreb: Večernji list, 2004.

VRKLJAN Irena, Dora, ove jeseni, Zagreb, 1991.

DRAKULIĆ Slavenka, Mramorna koža, Zagreb, 1989.

DRAKULIĆ Slavenka, Božanska glad, Zagreb 1995.

SAJKO Ivana, Žena bomba, Zagreb 2004.

SAJKO Ivana, Rio Bar, Zagreb, 2006.

Sekundärwerke:

BENČIĆ Živa, Pisati o drugome, sjećati se sebe, In: Živa Benčić i Dunja Fališevac (Ur.), Čovjek, prostor, vrijeme, Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti, Zagreb, 2006, S. 407-427.

BENHABIB Seyla, Selbst im Kontext, kommunikative Ethik im Spannungsfeld vom Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne, Berlin, 1995.

BEAUVOIR, Simone de, Das andere Geschlecht, Sitte und Sexus der Frau (Auszug), In: Philosophische Geschlechtertheorien, Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Sabine Doye, Marion Heinz, Krederike Kuster (Hg), Reclam Stuttgart, 2010, S. 430-447.

BITI Vladimir, Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije, - 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Zagreb, 2000.

BRAUN Christoph, Die Stellung des Subjekts, Lacans Psychoanalyse, Berlin, 2007.

BREMER Thomas, The Catholic Church and its Role in Politics and Society, In: Sabrina P. Ramet, Konrad Clewing, Reneo Lukić Croatia since Independence, War, Politics, Society, Foreign Relations, München, 2008, S. 251-268.

BREMER Alida, Paralelni svijetovi, In: Ivana Sajko, Rio Bar, Zagreb, 2006, S. 133-141.

BURKHART Dagmar, Gewalt und Vereinnahmung in S. Drakulićs „Göttlicher Hunger“, In: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55, 2002, S. 461-482.

BUTLER Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main, 1991.

BUTLER Judith, Körper vom Gewicht, Frankfurt am Main, 1997.

ČALE-FELDMAN Lada, Monolozi za žene koje ponekad govore, In: Ivana Sajko, Rio Bar, Zagreb, 2006, S. 121-127.

DUJIĆ Lidija, Ženskom stranom hrvatske književnosti, Zagreb, 2011.

DESKONSKI Tamara, "Žensko tijelo ionako nikada ne pripada sasvim ženi", Slavenka Drakulićs literarisches Engagement für die Frau und die allgemeinen Menschenrechte, an Hand drei ihrer Werke, Wien, 2004, Diplomarbeit.

ĐURIĆ Dubravka, Poetsko, političko i autorefleksivno u postdramskim tekstovima Ivane Sajko i eksperimentalnoj pesničkoj praksi Azinove škole poezije, In: Tatjana Rosić (Ur.), Teorije i politike roda, Rodni identitet u književnostima u kulturama jugoistočne Evrope, Beograd, 2008, S. 53-63.

FOUCAULT Michel, Die Hauptwerke, Frankfurt am Main, 2008.

FOUCAULT Michel, Ästhetik der Existenz, Schriften zur Lebenskunst, Berlin, 2007.

FRANE Suzanne, Frauen aus Männerhand, Ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Trier, 2008.

GENZ Stephanie & BRABON Benjamin A., Postfeminism, Cultural Texts and Theories, Edinburgh University Press, 2009.

GOVEDIĆ Nataša, The Trauma of Apathy: Two playwrights of Post-Yugoslav Nowhereland (Ivana Sajko and Biljana Srbljanović, In: Revue des Études Slaves, Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie et au Monténégro, Fascicule 1-2, Paris, 2006, S. 203-215.

HEINZ Marion, Humanistischer Feminismus: Simone de Beauvoir, Einleitung, In: Philosophische Geschlechtertheorien, Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Sabine Doye, Marion Heinz, Krederike Kuster (Hg), Reclam Stuttgart, 2010, S. 422-429.

KASPER Christine, Die Autoversion in der Übersetzung, Übersetzungsanalyse von Irena Vrkljans Prosatext „Dora ove jeseni“ / „Buch über Dora“, Christine Kasper, Graz, 1994, Diplomarbeit, S. 1-10.

LACAN Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Dorothee Kimmich, Rolf Günther Renner, Bernd Stieger (Hg.), Reclam Stuttgart, 1996, S. 177-187.

LINDHOFF Lena, Einführung in die feministische Literaturtheorie, 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart-Weimar, 2003.

LUDEWIG Karin, Die Wiederkehr der Lust, Körperpolitik bei Foucault und Butler, Frankfurt am Main, 2002.

LUKIĆ Jasmina, Woman-Centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures, In: Chester Pamela & Forrester Sibelan, Engendering Slavic Literatures, Indiana University Press, 1996, S. 223-243.

LUKIĆ Jasmina, Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri, In: Treća, Broj 1-2, Vol. III, 2001, S. 237-249.

MATIĆ Davorka, Political Culture, Sozio-Cultural Values and Democratic Consolidation In: Ramet P. Sabrina, Croatia since independence, War, Politics, Society, Foreign Relations, München, 2008, S. 171-188.

MILIČIĆ-TANHOFFER Bojka, Božanska glad Slavenke Drakulić: Imaginarno ostvarenje (ne)mogućega, In: Živa Benčić i Dunja Fališevac (Ur.), Čovjek, prostor, vrijeme, Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti, Zagreb, 2006, S. 445-449.

NAGL-DOCEKAL Herta (Hg.), Feministische Philosophie, 2. Auflage, Wien-München, 1994.

NEMEC Krešimir, Der kroatische Roman der Achtziger Jahre, Zagreb, 1990.

NEMEC Krešimir, Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000, Zagreb, 2003.

PAVLOVIĆ Tatjana, Woman in Croatia: Feminists, Nationalists and Homosexuals, In: Sabrina P. Ramet, Gender Politics in the Western Balkans, Woman and Society in Yugoslavia and Yugoslav Successor States, Pennsylvania University Press, 1999, S. 131-152.

RAMET Sabrina P., Die Drei Jugoslawien, eine Geschichte der Staatsbildungen und ihrer Probleme, München, 2011.

RAMET Sabrina P., In Tito's Time, In: Sabrina P. Ramet, Gender Politics in the Western Balkans, Woman and Society in Yugoslavia and Yugoslav Successor States, Pennsylvania University Press, 1999, S. 89-105.

RAMET Sabrina P., Politics in Croatia since 1990, In: Sabrina P. Ramet, Konrad Clewing,

Reneo Lukić, Croatia since Independence, War, Politics, Society, Foreign Relations, München, 2008, S. 31-57.

REIJEN Willem van, Das postmoderne Subjekt, Ruine oder Renaissance, In: Ludwig Nagl und Hugh J. Silverman (Hg.), Textualität der Philosophie, Philosophie der Literatur, Wiener Reihe, Oldenburg, 1994.

SCHÄFER Constanze Gabriele, Projizierte Sehnsucht und schöpferische Begegnung, Die Bedeutung Rußlands und Deutschlands für das Leben und Werk R.M. Rilkes und M. Cvetaevas sowie ihr Briefwechsel, Frankfurt am Main, 1996.

SCHLÖBLER Franziska, Einführung in die Gender Studies, Berlin, 2008.

SERET Roberta, Voyage Into Creativity, The Modern Künstlerroman, New York, 1992.

ŠICEL Miroslav, Povijest hrvatske književnost 19. i 20. stoljeća, Zagreb, 1997.

THOMAS Dorothy Q. und RALPH Regan E., Rape in the War: The Case of Bosnia, In: Sabrina P. Ramet, Gender Politics in the Western Balkans, Woman and Society in Yugoslavia and Yugoslav Successor States, Pennsylvania University Press, 1999, S. 203-218.

WEIGEL Sigrid, „Weiblich-Gewesenes“ und der „männliche Erstgeborene des Werkes“, Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften, In: Elvira Scheich (Hg.) Vermittelte Weiblichkeit, Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg, 1999, S. 94-109.

ZAKOŠEK Nenad, Politički sustav Hrvatske, Zagreb, 2002.

ZIMA Peter V., Theorie des Subjekts, Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Basel/Tübingen, 2000.

ZIMA Peter V., Das literarische Subjekt, Zwischen Moderne und Postmoderne, Basel/Tübingen, 2001.

ZLATAR Andrea, Autobiografija u Hrvatskoj, Nacrt povijesti žanra i tipologija oblika, Zagreb, 1998.

ZLATAR Andrea, Rječnik tijela, Dodiri, otpor, žene, Zagreb, 2010.

ZLATAR-VIOLIĆ, Postfeminizam i suvremena hrvatska ženska književnost, In: Tatjana Rosić (Ur.), Teorije i politike roda, Rodni identitet u književnostima u kulturama jugoistočne Evrope, Beograd, 2008, S. 29-39.

Internetquellen:

ALTHUSSER Louis, Ideologie und ideologischen Staatsapparate, 1977, Quelle Internet, PDF-Datei

www.offene-uni.de/archiv/textz/textz_phil/louisalthusser.pdf

CIXOUS Hélène, The Laugh of Medusa, Translated by Keith and Paula Cohen, University of Chicago Press, Quelle, Internet PDF-Datei

www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf

Die Zeit, 25.09.1992, Nr. 40

www.zeit.de/1992/40/sehnsucht-und-protest

ZLATAR-VIOLIĆ, Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj literaturi, Sarajevske sveske, br.13

www.sveske.ba/bs/content/pretvorbe-zenskog-glasa-u-suvremenoj-hrvatskoj-prozi

www.lupiga.com/knjige/opsirnije.php?id=4235

www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Sajko.html

www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/753116/

LACAN Jacques, Die Bedeutung des Phallus, in: Schriften II, Weinheim Berlin, 1991 (1958), S. 119-131, PDF-Format

www.psychoanalyse-zuerich.ch/uploads/media/Lacan_Phallus_01.PDF

Anhang

Abstract in English

In this work, I will deal with the constitution of the female subjects. I have chosen two works each of an author, which best reflects the theme of the female constitution of the subject. I analyzed two works by Irena Vrkljan: *Marina, or about Biography* (1987) and *Dora, this fall* (1991) which are also a theme among themselves on the constitution point. By Slavenka Drakulić i analyzed the works *Marble skin* (1989) and *Divine Hunger* (1995) which take up the issue in different ways the female body in order to provide such female constitution. Finally, I examine two works by Ivana Sajko, primarily its (Post) Drama *Womanbomb* (2004) and thereafter her novel *Rio Bar* (2006). The debates that have arisen from and around the subject were widely analyzed and as such, certain Theoretics are going to be presented whose line of thought, tie on the poststructuralist and postmodern turnaround. This turnaround is of great significance, because under its aspect it is possible to observe the feminist movement and its interest.

Abstract in Deutsch

Ich werde mich in dieser Arbeit mit der Konstitution der weiblichen Subjekte bei Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić und Ivana Sajko auseinandersetzen. Dafür habe ich jeweils zwei Werke von einer Autorin ausgesucht, welche das Thema, der weiblichen Konstitution des Subjekts, am aller Besten reflektieren. Von Irena Vrkljan stehen die Werke *Marina ili o biografiji* (1987) und *Dora, ove jeseni* (1991), welche auch thematisch untereinander auf die Konstitution hinweisen, im Mittelpunkt. Von Slavenka Drakulić analysiere ich die Werke *Mramorna koža* (1989) und *Božanska glad* (1995) welche auf unterschiedliche Weise die Thematik des weiblichen Körpers aufgreifen, um so eine weibliche Konstitution, zu bieten. Schließlich untersuche ich zwei Werke von Ivana Sajko, in erster Linie ihr (Post)Drama *Žena Bomba* (2004) und danach, ihren Roman *Rio Bar* (2006). Im Mittelpunkt steht die „postmoderne, poststrukturalistische Wende“ in den Denkrichtungen, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Wende ist insofern von großer Bedeutung, weil sich unter diesem Aspekt, die feministische Bewegung und ihr Interesse, beobachtet werden lässt. Ich beziehe mich dabei auf Peter V. Zima und seiner Auseinandersetzung mit diesem, doch sehr aufwendigen, Thema. Zima geht von einer "dialogischen Subjektivität" aus und sagt das Subjekt sei sowohl etwas *Zugrundeliegendes* als auch etwas *Unterworfenes*. Somit wird die Konstitution der Subjektivität, in dieser Arbeit, einem Spannungsverhältnis verschiedener Konstellationen, Mechanismen, Dialoge, innerer und äußerer Einflüsse und schlussendlich, verschiedener Theorien, unterzogen.

CURRICULUM VITAE

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Danijela Barisic

Staatsbürgerschaft: Kroatien

SCHULISCHE AUSBILDUNG UND STUDIUM

1987-1992 Grundschule (Kroatien)

1992-1994 Hauptschule, Singrinergasse, 1120 Wien

1994-1995 Polytechnischer Lehrgang, Vorgartenstraße, 1020 Wien

1995-1999 Oberstufenrealgymnasium, Landstraße Hauptstraße, 1030 Wien

Okt. 1999 Reifeprüfung

1999-2001 Technische Universität Wien, Studiengang Bauingenieurwesen

2002-laufend Universität Wien, Studiengang Slawistik, BKS