

Spring 5-2018

Seltsame Worte, seltsamer Wahn? Erzählstimme und Geschlecht in Ingeborg Bachmanns Malina (1971)

Caroline Jebens

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [German Literature Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Jebens, Caroline, "Seltsame Worte, seltsamer Wahn? Erzählstimme und Geschlecht in Ingeborg Bachmanns Malina (1971)" (2018). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 1284.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/1284

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literatures

Seltsame Worte, seltsamer Wahn?
Erzählstimme und Geschlecht
in Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971)
by
Caroline Jebens

A thesis presented to
The Graduate School
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Master of Arts

May 2018
St. Louis, Missouri

© 2018, Caroline Jebens

Inhaltsverzeichnis

<u>Danksagung</u>	iii
1.) Einführung.....	1
2.) <i>Glücklich mit Ivan</i> Unzuverlässiges Erzählen, Ironie und die implizite AutorIn.....	19
3.) <i>Von letzten Dingen</i> Innerer Dialog und das Ende der “weiblichen” Schrift.....	46
4.) <i>Der dritte Mann</i> Parametrisches Erzählen und die heterogene Erzählstimme.....	70
5.) Resümee.....	93
<u>Bibliographie</u>	98

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt zunächst der Washington University in St. Louis, die es mir im Rahmen des Direktaustauschprogramms mit der Freien Universität Berlin ermöglicht hat, dieses sehr intensive wie lehrreiche Jahr am *Department of Germanic Languages and Literatures* zu verbringen. In diesem Sinne gilt dieser Dank auch der Freien Universität Berlin, die mich für diesen Austausch vorgeschlagen hat, und ohne die dies nicht zustande gekommen wäre. Das uneingeschränkte Vertrauen, das mir Professor Erin McGlothlin für die vorliegende Thesis in enthusiastischen “Bachmann-Gesprächen” entgegenbrachte sowie ihre zahlreichen Anregungen haben diese Arbeit maßgeblich mitbestimmt. Hierfür möchte ich Ihnen, Prof. McGlothlin, an dieser Stelle nochmals herzlich danken. Des Weiteren gilt mein spezieller Dank meinem Prüfungskomitee, Professor Lynne Tatlock und Professor Christian Schneider, dass sie sich die Zeit genommen und Mühe gemacht haben, sich nicht nur mit meiner Arbeit kritisch auseinanderzusetzen, sondern auch Bachmann erneut zu lesen. Meinen Eltern sowie Geschwistern möchte ich in besonderer Weise für ihr Lektorat, vor allem aber ihre stetige Unterstützung danken. Für die linguistische sowie stets eloquente Beratung bedanke ich mich bei Daniela Kovacec, *hvala* dafür! Nicht ungenannt soll zudem Astrid Langer bleiben, deren Begeisterung für Literatur nachhaltig meinen Zugang zu dieser beeinflusst hat.

Caroline O. Jebens

Washington University in St. Louis

Mai 2018

Meiner Mutter

1.) Einführung

He [the ghost] seemed the very embodiment of all her desires gathered in human form. And could you ever hide your heart's desire from yourself? Where language ended, silence took over. And now there was nothing left to say.
Vijaydan Detha, *The Dilemma*, Indische Volkssage¹

Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen, daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach der Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen.
Ingeborg Bachmann, *Gespräche*²

Als Ingeborg Bachmanns erster Roman *Malina* 1971 erschien, wurde der Wandel, der sich in ihrem Schreiben vollzogen hatte, offensichtlich. Dieser Wandel stellte sich dabei nicht geistiger, wohl aber künstlerischer Natur dar. Bereits 1963 hatte sie angekündigt, sie habe

aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich könne jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe. Und es wird eben keine Gedichte mehr geben, eh' ich mich nicht überzeuge, daß es wieder Gedichte sein müssen und nur Gedichte, so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen.³

Bachmann hatte durch ihren Rückzug aus der Lyrik keineswegs die Prosa neu für sich entdeckt, sich wohl aber entschieden, nach zwei Dekaden, in denen viele kurze Erzählungen erschienen waren, sich einer für sie neuen Form hinzuwenden. So begann sie bereits in den

¹ DETHA, Vijaydan, "The Dilemma", in: Ders., *Chouboli and Other Stories*, Volume I, übersetzt aus dem Rajasthanischen von MERRIL, Christi A/KABIR, Kailash, (Katha, 2010). S. 165.

² BACHMANN, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von KOSCHEL, Christine/v. WEIDENBAUM, Inge (München/Zürich 1983), S. 99.

³ Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Kuno Raeber, Januar 1963, in: Ingeborg Bachmann. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, S. 40. (Das Interview wurde unter dem Titel "Begegnungen mit Ingeborg Bachmann" veröffentlicht in: *Das Schönste. Monatszeitschrift für alle Freunde der Schönen Künste*. München. Jg. 9, Heft 1, Januar 1963, S. 52–54.)

50er-Jahren, die Figuren und Handlungsstränge der Romane des sogenannten *Todesarten-Zyklus* zu skizzieren.⁴ Erst im Jahr 1963, das sie auf Einladung der Ford Foundation in Berlin verbrachte, begann sie jedoch, sich diesem Roman-Zyklus ausführlicher zu widmen. Das Projekt sollte aus drei, beziehungsweise vier Romanen bestehen: *Der Fall Franza*, *Requiem für Fanny Goldmann*, *Eka Kottwitz*⁵ und *Malina*, wobei letzterer der einzig vollendete blieb. Die neue Form ihres Schreibens ging mit einem neuen Abschnitt in ihrem Leben einher: Der Trennung von Max Frisch, mit dem sie vier Jahre lang in Rom und Zürich gelebt hatte und seine “Verwertung” ihrer Beziehung in seinen Romanen hatten sie schwer getroffen. Empfund Bachmann doch bereits das “‘Beobachten’ anderer Menschen als indiskret”, ist sich vorzustellen, wie sie dem “literarischen [Ausschlachten] privater Gefühle” Frischs in seinen Texten gegenüberstand.⁶ Es ist unter anderem diese Beziehung zu Frisch, mehr noch aber der allgemeine Mythos, den die Medien um ihre Person kreierte⁷, der die frühe Rezeption *Malinas* bestimmen sollte.

Während die frühen (männlichen) Kritiker *Malinas* in diesem vor allem ein Psychogramm der Autorin Bachmann erkennen wollten, eine “‘Krankengeschichte’” oder “‘Neurose’” des weiblichen Subjekts, einen “‘traurigen Liebesroman’”, als Absage an die Liebe oder Abrechnung mit dem Vater (im doppelten Sinne als den biographischen Vater

⁴ Vgl. ALBRECHT, Monika, “‘A man, a woman...’: Narrative Perspective and Gender Discourse in Ingeborg Bachmann’s *Malina*”, in: “If We Had the Word”. Ingeborg Bachmann. Views and Reviews, hg. von BRINKER-GABLER, Gisela und ZISSELSBERGER, Markus, (Riverside, 2004), S. 46.

⁵ Dieser Text, der sich in Entwürfen in von Bachmanns Nachlass findet, wird in der Forschung in der Regel nicht erwähnt. Achberger verweist darauf, dass Bachmann neben dem namenlosen “Ich” und den oben genannten noch viele weitere Todesarten von Frauen entworfen habe, vgl. ACHBERGER, Karen, *Understanding Ingeborg Bachmann*, (Columbia, 1995), S. 97.

⁶ Vgl. STOLL, Andrea, “Leben und Schreiben: Ingeborg Bachmann in den sechziger Jahren. Ein Portrait”, in: In: Diess., *Ingeborg Bachmanns Malina* (Frankfurt a. M., 1992), S. 20.

⁷ Beginnend mit dem 1954 erschienenen Spiegel und endend mit der Berichterstattung über ihren “spektakulären Tod in Rom 1973”, vgl. STOLL, Andrea, “Kontroverse und Polarisierung. Die ‘Malina’-Rezeption als Schlüssel der Bachmann-Forschung”, in: Diess., *Ingeborg Bachmanns Malina* (Frankfurt a. M., 1992), S. 149.

Bachmanns, aber auch das Patriarchat)⁸, wurde eine feministische Lesart des Romans bis in die 80er-Jahre hin ausgeklammert⁹. Bis dahin scheute man sich nicht, die Person Bachmann und ihr Werk gleichzusetzen¹⁰ und damit Autorin und Erzählerin stetig zu verwechseln¹¹, was verhinderte, den psychoanalytischen und philosophischen Gehalt des Romans in seiner Fülle zu erkennen¹². Bärbel Lücke führt dies darauf zurück, dass “man sich ein ‘Bildnis’” von “der” Bachmann gemacht hatte, dem der Roman ebenfalls zu entsprechen hatte.¹³ Für *Malina* galt dies im Speziellen, finden sich im Roman doch zahlreiche Anspielungen auf ihre Person und ihre Biographie: So hat das erzählende “Ich” blonde Haare, braune Augen, ist in Klagenfurt geboren, lebt in Wien, arbeitet als Schriftstellerin.¹⁴ In seiner Rezension des Romans bemerkt Hans Mayer jedoch bereits 1971, dass man auf diese Anspielungen “nicht hineinfallen” dürfe, denn auch sie sind vielmehr Teil der “kompositorischen Ironie” Bachmanns und somit nicht als Verweise auf eine Perspektive der Autorin selbst zu verstehen.¹⁵ *Malina* wurde mit Fragen der Existenz des weiblichen Subjekts in einer männlich dominierten und geprägten Ordnung begegnet; das Interesse galt einer Freilegung eines verdeckten weiblichen “Wissen[s] von sich”¹⁶ und auf welche Weisen Bachmann die “Verhinderung der weiblichen Subjektivität”¹⁷ behandelte. Die frühe Rezeptionsgeschichte

⁸ Vgl. LÜCKE, Bärbel, Ingeborg Bachmann, *Malina*. Interpretation von Bärbel Lücke, (München, 1993), S. 11 ff.; vgl. SUMMERFIELD, Ellen, Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman “Malina”, (Bonn, 1976), S. 1, S. 56.

⁹ Erst seit den 80er-Jahren trat eine “more intense critical discussion of Bachmann’s work” allgemein zutage, vgl. Albrecht, “A man, a woman...”, S. 127.

¹⁰ Dies geschah sowohl in der Rezeption ihrer Lyrik, als auch der ihrer Prosa, vgl. Stoll, Kontroverse und Polarisierung, S. 149.

¹¹ Lücke, *Malina*, S. 17.

¹² Vgl. WEIGEL, Sigrid, “Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Ingeborg Bachmanns imaginärer Autobiographie”, in: Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte, hg. von PATTILLO-HESS, John/PETRASCH, Wilhelm, (Wien, 1993), S. 9.

¹³ Lücke, *Malina*, S. 12.

¹⁴ Vgl. BACHMANN, Ingeborg, *Malina*. (Frankfurt a. M., 1971). Vorliegende Ausgabe: Suhrkamp Taschenbuch, 1. Auflage (1980, Frankfurt a. M.), S. 8.

¹⁵ Vgl. MAYER, Hans, *Malina oder Der große Gott von Wien*, in: Die Weltwoche, Zürich, 30.04.1971 (Beilage: Bücher und Autoren), S. 35.

¹⁶ WEISSHAUPT, Brigitte, “Schatten des Geschlechts über die Vernunft”, in: Feministische Erneuerung von Wissenschaft und Kunst, (Pfaffenweiler, 1989), S. 20.

¹⁷ Lücke, *Malina*, S. 21.

ist insofern für die Interpretation der Erzählstrategie des Textes maßgebend, da Bachmann in der Erzählstrategie die Rezeption bereits antizipiert – oder zumindest die Kritik nicht in der Lage war, auf die im Text angeprangerten Muster zu reflektieren, sondern diese – ironischerweise – zu replizieren.

Ellen Summerfields 1976 erschienene Monographie über die Auflösung der Figur in *Malina*¹⁸, stellt die erste, wie Andrea Stoll formuliert “literaturwissenschaftlich fundierte, vor allem aber auch emotionslose”¹⁹ Auseinandersetzung mit dem Text dar, die meines Erachtens auch bis heute maßgebende Ausführungen enthält, da sie sich ohne Vordeutung an den Text annähert. Damit meine ich, dass die Figurenkonstellation anhand dessen analysiert wird, was der Text wirklich ‘zur Verfügung stellt’, und das ist, wie sie mehrfach selbst konstatiert, nicht eindeutig, sondern ineinander verwoben und “[nicht festumrissen]”²⁰. Jedoch bleiben ihre Analysen meines Erachtens zu nah an den Figuren. Zwar betrachtet sie diese im Kontext der “Ganzheit [des Romans]”, der Fokus liegt aber letztendlich nur auf der Weiblichkeit, wenn sie schreibt: “Alles was ‘erzählt wird’, dient zur Ergänzung und Vervollständigung des psychischen Bilder der Ich-Figur.”²¹ Dieser Fokus auf die weibliche Erzählstimme bestimmt daraufhin auch die Interpretationen der 80er-Jahre, in denen sich, wie bereits erwähnt, die Literaturwissenschaften dem Text mit einer dezidiert feministischen Lesart zuwenden, und sich hierbei vor allem auf die Ideen des Poststrukturalismus nach Roland Barthes und Jacques Derrida beziehen. Federführend war hierbei unter anderem Sigrid Weigel, die den Text+Kritik-Band zu Ingeborg Bachmanns Werk 1984 redaktionell betreute und für diesen das Vorwort verfasste.²² In ihrem Aufsatz aus selbigem Band setzt sie sich mit der Schreibweise Bachmanns auseinander, die sie intertextuellen Bezug zu Barthes setzt und

¹⁸ SUMMERFIELD, Ellen, Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman “Malina”, (Bonn, 1976).

¹⁹ Vgl. Stoll, Kontroverse und Polarisierung, S. 154.

²⁰ Vgl. Summerfield, Auflösung der Figur, S. 1.

²¹ Ebd. S. 69.

²² ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.), Ingeborg Bachmann, TEXT + KRITIK, (München, 1984).

Malina als Produkt dieser Schreibweise erkennt, wobei sie sich hier auf die *Todesarten* unter besonderer Rücksicht auf *Der Fall Franza* sowie *Das dreißigste Jahr* bezieht. Die neue Schreibweise Bachmanns, das ist das “schreibende ‘Ich’, [...] [als] Bild für eine Subjektivität jenseits der Papier und Buchstabe gewordenen Ordnung.”²³ Das weibliche “Ich” ist hierbei das “schweigende, kranke und verletzte Ich”, in welchem sich die “vergessene und verschüttete Geschichte” selbst abbildet.²⁴ Die Erkenntnis, das weibliche, gebrochene “Ich” als Symptom der Geschichte und Symbol der Destruktion zu erkennen, wird zur Grundlage umfangreicher Interpretationen Anfang der 90er-Jahre. So publizieren Gudrun Kohn-Waechter 1992 und Bärbel Lücke 1993 umfassende Monographien, in denen Fragen der Poetologie und Intertextualität, darüber hinaus jedoch auch die den Roman bestimmenden Themen der Rationalität und Destruktion behandelt werden. Während Kohn-Waechter die Sprache des “Ich” mit Michel Foucaults Ausführungen zur Sprache des Wahns liest und in der Darstellung des “Ich” die Darstellung der “Opfertradition” erkennt²⁵, bleibt sie meines Erachtens in einer zu wortwörtlichen, gar ernsten Leseweise der “Passionsgeschichte” (178) des “Ichs” verhaftet. Lücke wiederum bietet in ihren umfassenden Ausführungen zu den mannigfaltigen Symbolen des Textes und deren Bedeutungen für Bachmanns Sprach- und Gesellschaftsverständnis²⁶, eine breit aufgestellte Übersicht zur Tradition und Intertextualität des Textes und verweist in dieser auf mögliche Interpretationsansätze. In den detaillierten Interpretationen blendet sie jedoch den, meiner Meinung nach entscheidenden, Wunsch des Textes aus, sich eindeutigen Interpretationen zu verwehren. In diesem Verwehren birgt sich

²³ Vgl. WEIGEL, Sigrid, “Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.” In: Ingeborg Bachmann, TEXT + KRITIK, hg. von Heinz Ludwig ARNOLD (München, 1984), S. 91.

²⁴ Vgl. WEIGEL, Sigrid, “Ingeborg Bachmann – Was folgt auf das Schweigen?” Zu ihrem 10. Todestag 17. Oktober, in: Frankfurter Rundschau, 15.10.1983, S. 3.

²⁵ Vgl. KOHN-WAECHTER, Gudrun, *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns “Malina”*, (Stuttgart, 1992).

²⁶ Vgl. LÜCKE, Bärbel, *Ingeborg Bachmann, Malina. Interpretation von Bärbel Lücke*, (München, 1993).

ein bisher unbeleuchtetes Potential des Textes, welches zu Tage zu fördern, Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist.

Das "Ich", weiblich, zum Scheitern verurteilt, findet sich auch als Prämisse in der Forschung der 2000er-Jahre. Besonders sticht Jean Firges 2008 erschienenes Werk mit dem Untertitel *Malina: Die Zerstörung des weiblichen Ich*²⁷ heraus, das in seinem Erkenntniswert geradezu anachronistisch erscheint. Sara Lennox hingegen behandelt den Roman dezidiert auf seine historische Ebenen hin, was unter anderem die politische Tragweite des Textes als einer des Kalten Krieges einschließt.²⁸ Einer historischen Auseinandersetzung widmete sich ebenfalls Kirsten A. Krick-Aigner, die sich jedoch vornehmlich auf die Rezeption der Shoah in Bachmanns Prosawerk bezieht.²⁹ Monika Albrecht und Georgina Paul widmen hingegen in ihre Analysen Fragen der erzählerischen Perspektive in Bezug auf Geschlechterdiskurse sowie der Repräsentation einer Geschlechterdialektik in der Erzählform *Malinas*. Während Paul sich mit der Frage auseinandersetzt, inwieweit eine "gendering of narration" stattfindet, die in einem doppelten Bewusstsein der weiblichen Autorin mündet³⁰, stellt Albrecht die präsentierte Geschlechterdichotomie infrage und führt die (scheinbar) fehlende Reflexion des Romans über einen Dualismus der Geschlechter auf die Entstehungszeit des Textes zurück³¹.

Seit der Hochphase der 80er- und 90er-Jahre ist jedoch die Forschung über *Malina* spätestens Ende der 00er-Jahre abgeebbt. In meiner Arbeit möchte ich auf Grund narratologischer Methoden auf einen Gedanken der frühesten Rezeption des Werkes

²⁷ FIRGES, Jean, Ingeborg Bachmann. *Malina: Die Zerstörung des weiblichen Ich*, (Annweiler a. Triefels, 2008).

²⁸ LENNOX, Sara, *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*, (Amherst, 2006); LENNOX, Sara, "Gender, The Cold War, and Ingeborg Bachmann", in: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 31, Nr. 1, *Austrian Literature: Gender, History, and Memory*, (2007).

²⁹ Vgl. KRICK-AIGNER, Kirsten A., *Ingeborg Bachmann's Telling Stories: Fairy Tale Beginnings and Holocaust Endings*, (Riverside, 2002).

³⁰ PAUL, Georgina, *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature*, (Rochester, 2009), S. 90.

³¹ Vgl. Albrecht, 'A man, a woman...', S. 138.

zurückkommen, und diesen zu den soeben knapp umrissenen feministischen und genderkritischen Interpretationen in Bezug stellen: nämlich den Einbezug der Autorin in den Text.

Meines Erachtens hat den Einbezug der Autorin für die Analyse *Malinas* ein fruchtbares Moment: Nicht im Sinne der frühen Rezeption, in der schlicht die Biografie Bachmanns mit der des "Ich" verwechselt und versucht wurde, *über* die Lektüre etwas über den Mythos Bachmann in Erfahrung zu bringen; vielmehr ist der Einbezug der impliziten AutorIn Bachmann als *Schriftstellerin*, also als schreibender Instanz, eine gewinnbringende narratologische Kategorie, die in Zusammenhang mit Erkenntnissen der Gender Studies einen veränderten Blick auf den Roman zulässt. Der Wunsch, den Text als feministisch-politischen Text zu lesen, hatte nämlich bisher dazu geführt, dass eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Zuverlässigkeit der Erzählfigur nicht stattgefunden hat.³²

Hier möchte ich ansetzen und mich der "produktiven Allianz"³³ von Gender Studies und Narratologie für meine Analyse bedienen. Der Vorstoß, Geschlecht als eigenständige Kategorie in die Erzähltheorie miteinzubeziehen, wurde dabei ebenfalls von der feministischen Literaturwissenschaft in den 80er-Jahren gewagt³⁴, also zur selben Zeit, in der diese sich einer differenzierte Auseinandersetzung *Malinas* widmete. Obwohl Geschlecht im Allgemeinen auf jeglichen Ebenen eines Textes zu finden ist, – ob auf Handlungsebene in Form der Figuren, der Plotmuster, der Gattung, der Zeit- und Raumdarstellung, vor allem aber auch der Erzählstimme selbst – fand bis dahin keine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Wirken von Geschlecht im Text statt. Das bezieht sich auch auf die Rezeption eines Textes, da, wie Nünning/Nünning betonen, auch dies "keine geschlechtsneutrale Aktivität"

³² Vgl. BIRD, Stephanie, "What matters who's speaking? Identity, Experience and Problems with Feminism in Ingeborg Bachmann's *Malina*", in: *Gender and Politics in Austrian Fiction*, hg. von ROBERTSON, Ritchie und TIMMS, Edward, (Edinburgh, 1996), S. 151.

³³ NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke, (Stuttgart/Weimar, 2004), S. 1.

³⁴ Als wegbereitend gelten u. a. Susan S. Lansers Aufsatz "Toward a Feminist Narratology", in: *Style*, Vol. 20, Nr. 3, (1986), S. 341–363; Robyn Warhols Ausführungen in ihrer Monographie: *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*, (New Brunswick, NJ/London, 1989).; vgl. hierzu Nünning/Nünning, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 6 ff..

sei, da auch diese von “gesellschaftlichen Machtstrukturen, biologische[r] Geschlechtszugehörigkeit (engl. *sex*) und soziokulturellen Vorstellungen (engl. *gender*) geprägt” ist.³⁵ Ziel der Symbiose beider Disziplinen ist es dabei also, anhand narratologischer Theorien und dessen Werkzeug, die reziproke Wirkungsweise von Geschlecht und Text freizulegen.

Meine These ist, dass sich in der Erzählform *Malinas* ein Spiel mit der Performanz von Geschlechtlichkeit nicht nur in der Darstellung der Figuren, sondern vor allem in der Erzählstimme selbst findet. Hierdurch wird die Geschlechterdichotomie in Bezug auf das Erzählen als brüchiges System entlarvt und dekonstruiert. In dieser Dekonstruktion der Geschlechterdichotomie findet sich wiederum ein konstruktives Moment der Sprache, welches eine veränderte Wahrnehmung des bisher pessimistisch gedeuteten Schlusses zulässt.

Wie werde ich für diese Analyse vorgehen? Joachim Kaiser, der in seiner Rezension in der Süddeutschen Zeitung die drei Kapitel des Romans für sich betrachtet und zueinander in Bezug setzt, erkennt, dass der Roman “aus mehreren Schichten [besteht], die keineswegs genau aufeinanderliegen.”³⁶ Dieser Erkenntnis folgend, halte ich es ebenfalls für sinnvoll, die drei Kapitel für sich zu betrachten, um den komplexen Erzählformen der für sich stehenden Kapitel zu erkennen, bevor diese in Zusammenhang zu stellen sind. Das Syuzhet des ersten Kapitels, das etwa die Hälfte des Romans darstellt, ist schnell wiedergegeben: ein namenloses “Ich”, das als weiblich gekennzeichnet ist, erzählt von seiner Beziehung zu einem Mann namens Ivan, der mit ihr in derselben “Ungargasse” im dritten Bezirk in Wien lebt. Ihr beruflicher Alltag besteht vor allem aus dem Schreiben und Beantworten von Briefen, ihre Freizeit aus Rauchen und Warten auf Ivan, oder Schachspielen und Whiskytrinken mit selbigem. Die Beziehung der beiden Figuren verändert sich, sobald die Kinder Ivans, Andrés

³⁵ Vgl. Nünning/Nünning, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 1 f.

³⁶ KAISER, Joachim, “Liebe und Tod einer Prinzessin. Ingeborg Bachmanns neuer Roman”, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.03.1971, (Buch und Zeit), S. 1 f.

und Béla, ins Leben des “Ich” treten, worauf sich Ivan bald mit diesen an den Mondsee zurückzieht, während das “Ich” ihre Freunde der feineren Wiener Gesellschaft am Wolfgangsee besucht. Spätestens bei ihrer Rückkehr nach Wien ist klar, dass die Beziehung zwischen ihr und Ivan schleichend ein Ende gefunden hat. Neben Ivan gibt es jedoch noch einen weiteren Mann in “Ichs” Leben, nämlich titelgebenden Malina, der zunächst als Teil einer Dreiecksbeziehung erscheint, sich jedoch im Verlauf des ersten Kapitels als Art männlicher Doppelgänger des “Ich” herausstellt, der nur auf ihrer “Gedankenbühne” (301) existiert. Das erste Kapitel beschließt mit einer Hinwendung des “Ich” zu diesem ‘maskulinen Teil ihres Bewusstseins’, welches im folgenden Kapitel *Der dritte Mann* nun dezidiert Gestalt annimmt. Das zweite Kapitel entzieht sich einer greifbaren Erzählung: Das “Ich” erzählt, was es in einer Vielzahl an Alpträumen durchlebt, *während* es diese durchlebt. Es sind Träume, in denen das “Ich” Misshandlung und Zerstörung durch eine Vaterfigur erfährt und immer wieder im Fieber erwacht. In den kurzen Wachzuständen ist Malina zugegen, der sich um “Ichs” entkräfteten Körper sorgt und im Gespräch mit ihr versucht, die Bedeutung der Träume zu entschlüsseln. Das Kapitel endet damit, dass das “Ich” erklärt, erkannt zu haben, wer sein “Mörder” ist und Malina zugesteht, “[n]ie mehr” von “Krieg und Frieden” zu sprechen, denn es sei “immer Krieg [...] Der ewige Krieg.” (246) Das letzte Kapitel *Von letzten Dingen* erweist sich als Art innerer Monolog, in dem die LeserIn nur an wenigen Stellen Einblicke in die das “Ich” umgebenden Diegese erhält. Die Erzählform wechselt zwischen “Ichs” Erinnerungs- passagen (im Präteritum) und Dialogen mit Malina (im Präsens), in denen das “Ich”, ihr Schicksal antizipierend, mit Malina über ihr bevorstehendes Verschwinden verhandelt, nicht ohne zu versuchen, ihrem eigenen, wie Malinas Wesen auf den Grund zu gehen.

Die Erzähltechnik zeichnet sich vornehmlich durch zwei Charakteristika aus: Zum einen, die höchst subjektive Wiedergabe der “Geschehnisse” durch die intradiegetisch-

homodiegetische Erzählstimme, dem “Ich”. Zum anderen, die wechselnden, teils ineinander greifenden Formen, gar Gattungen, dieser Wiedergabe: denn wie der Text wie ein Theaterstück beginnt, so setzt er sich in einem inneren Monolog, einem Bewusstseinsstrom fort, der jedoch fragmentiert wiedergegeben, ein Konglomerat darstellt, ein Konglomerat von Briefen, elliptischer oder ausführlicher Wiedergabe von Dialogen, fließender Prosa, Notenzwiedergabe³⁷, einem Interview und darüber hinaus einer Erzählung in der Erzählung, nämlich dem *Kaganmärchen*, in dem das “Ich” teils direkt auf das Erfahrene referiert – all dies im Wechsel der Erzählzeiten und teils frappant unterschiedlicher Syntax. Diese fragmentierte Form wird im zweiten Kapitel noch unterstrichen, wenn Zeit und Raum aufgelöst werden und auch die Erzählstimme des “Ich” nicht mehr an einen als weiblich markierten Körper gebunden zu sein scheint. Im letzten Kapitel werden schließlich nicht nur die Figuren Malina und “Ich” im Dialog einander gegenübergestellt, auch findet sich diese Dialogizität in der Gegenüberstellung zweier Erzählformen, nämlich den retrospektiven Fragmenten von “Ichs” Erinnerungen und dem erwähnten Dialog in Präsensform.

Die undurchsichtig ineinander verwobenen Erzählformen wurden von Gudrun Kohn-Waechter im Foucaultschen Sinne als “‘Stammeln’ [des Wahnsinns]” erkannt, der jedoch in seines “vielfältigen Störungen, Brüche[n] und rätselhafte[n] Elemente[n] [...] sich zu einem wieder kohärenten *anderen Text* zusammen[fügt]” und so den “Trümmern der tradierten Kurse [...] einen Kommentar verleiht”³⁸, wobei es Aufgabe dieser Analyse sein wird, zu fragen, ob die Gestalt dieses ‘Kommentars’ so pessimistisch ist, wie sie oft erkannt wurde. Denn was in der Forschungsliteratur immer wieder als gemeinsamer Konsens ersichtlich wird, ist die Interpretation, dass das weibliche “Ich” die weibliche Schrift repräsentiert, die nicht existieren kann im Angesicht dessen, dass sie niemals *natürlich* hervorgetreten ist, sondern

³⁷ Es werden an zwei Stellen tatsächlich winzige Partiturausschnitte aus Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* in den Text gedruckt, vgl. Bachmann, Malina, S. 12, S. 337.

³⁸ Kohn-Waechter, Das Verschwinden in der Wand, S. 13.

sich unweigerlich aus der männlichen Tradition der Schrift speist. Die weiblich-emotionale Schrift des “Wahns” wird letztendlich übertrumpft von dem als rational-analytisch erkannten Wesen Malina.³⁹ Seine Schrift ist es, die überlebt, und diese Interpretation fügt sich nur allzu gut in die Aussage Bachmanns, dass sie selbst doch aus “einer männlichen Position” heraus erzähle. Was dabei ausgeklammert wird, ist die Frage, die sich daraufhin stellt: *Warum eigentlich?* Diese knappe Formulierung verweist dabei auf eine der großen Fragen der feministischen Literaturkritik, nämlich: Kann es ein weibliches Schreiben *aus sich heraus* geben? Der Differenzfeminismus der 70er-Jahre beantwortete diese Frage mit *ja*, als Hélène Cixous 1975 ihren vielzitierten Essay *Le rire de la Méduse* veröffentlichte, in dem sie Frauen aufruft, ihre *eigene* Sprache zu finden, eine Sprache, die in ihrer lebendigen, geistreichen, gar kühnen Form der rational-linearen Sprache des Männlichen entgegensteht⁴⁰; Cixous fordert eine neue Sprache, die sie selbst in Form und Inhalt in ebenjenem Plädoyer selbst zum Ausdruck bringt. Dieser Aufsatz wurde seit seinem Erscheinen bereits vielfach kritisiert, als dass er sich in seiner Forderung in eben genau die geschlechtliche Binarität einreicht, die in der westlichen Sphäre durch das Patriarchat heraufbeschworen wurde: Das Weibliche bleibt das Emotionale, das Männliche bleibt das Rationale. So stellt sich nochmals die Frage: *Warum eigentlich?* Gibt es eine Sprache, die sich von dieser binären Struktur befreien kann? Mehr noch: Ist Sprache in der Lage, die binäre Struktur, die sie geschaffen hat (im doppelten Sinne!), wieder aufzubrechen?

Es erscheint nicht zufällig, dass der letzte Satz aus obig zitiertem Gespräch mit Bachmann in der Forschungsliteratur oft ausgelassen wird: “Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das

³⁹ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 76; vgl. Lücke, *Malina*, S. 19.

⁴⁰ CIXOUS, Hélène/COHEN, Keith/COHEN, Paula, “The Laugh of the Medusa”, in: *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Sommer, 1976), pp. 875–893.

Gewicht auf das männliche Ich zu legen.“⁴¹ Das männliche “Ich”, so ist sich die Forschung einig, das sei Malina. Doch wer ist Malina? Oder vielmehr: *Was* ist Malina? Ist er die Figur, in der Bachmann das männliche Gewicht findet, ohne das Weibliche zu verleugnen? Sein Name scheint Antwort darauf zu geben: Malina ist in der Mythologie der Inuit auf Grönland die Sonnengöttin, die von ihrem Bruder, dem Mondgott Anningan, in der Dunkelheit vergewaltigt wird, daraufhin an den Himmel flieht und so das Licht in die Welt bringt. In seinem Wahn verfolgt Anningan seine Schwester, und so folgt Nacht auf Tag. Alle Jahrzehnte schafft er es, sie einzuholen, und erneut zu vergewaltigen, was sich in der Sonnenfinsternis zeigt. Nach mythologischem Glauben der Inuit hasse deshalb die Sonne die Männer, der Mond die Frauen.⁴² Nun ist dieser Mythos nicht nur in dem Aufrufen einer Geschlechterdichotomie bezeichnend, auch gibt er Aufschluss über das Verständnis von Geschlecht in Bachmanns Roman: Zum einen findet sich hier eine Umkehrung der Zeichen, die sich in den geschlechtlichen Topoi der westlichen Literatur finden lassen. Das Weibliche ist in der westlichen Literaturtradition der Mond, das Dunkle, die Emotion und der Wahn; der Mann ist die Sonne, der Verstand und die Aufklärung (der englische Begriff *enlightenment* bringt dies noch deutlicher zum Ausdruck)⁴³. Nun trägt wiederum bei Bachmann eine Figur diesen weiblichen Namen, welche durch Personalpronomen als männlich gekennzeichnet ist. Findet die Umkehrung der Zeichen also doch nur scheinbar statt, wenn Malina als männliche Figur letztendlich wieder mit der *ratio* und der Sonne verbunden wird? Warum trägt er dann diesen weiblichen Namen? Wie ist Geschlecht in Bachmanns Roman überhaupt greifbar,

⁴¹ Bachmann, Gespräche, S. 99.

⁴² Vgl. WALK, Ansgar, *Wie Sonne und Mond an den Himmel kamen*, (Bielefeld, 2003), S. 89. Ein weiterer Name für die Göttin Malina ist “Siqiniq”, vgl. auch: MONAGHAN, Patricia, *Encyclopedia of Goddesses and Heroines*, Vol. 2, (Santa Barbara, 2009), S. 142.

⁴³ Diese Verknüpfungen gehen unter anderem auf die jüdisch-christliche Tradition zurück, und wirkt auch in Freuds Theorien nach, vgl. DUFFAUT, Rhonda, “Attempts at a Representation of Love in Ingeborg Bachmann’s *Malina*”, in: *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, hg. von DVORAK, Paul F., (Riverside, 2001), S. 21. Vgl. auch: BEHRE, “‘Das Ich, weiblich’. ‘Malina’ im Chor der Stimmen zur ‘Erfindung’ des Weiblichen im Menschen”, in: STOLL, Andrea, *Ingeborg Bachmanns Malina* (Frankfurt a. M., 1992), S. 214. Wie diese Dichotomie auch in und nach der Aufklärung gezielt konstruiert wird, ist beispielhaft in Texten wie Wilhelm Humboldts *Über die männliche und die weibliche Form* (1795) oder Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) nachzulesen.

wenn bereits in der titelgebenden Figur Zuschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit verschwimmen? Dies soll Leitfrage vorliegender Arbeit sein.

Um diese Frage zu beantworten, werde ich eben jene vielschichtige Erzählformen⁴⁴ unter verschiedenen Prämissen der Narratologie untersuchen. Wie bereits angedeutet, erschweren Erzählform und Figurenkonstellation der LeserIn den Zugang zur Diegese des Textes, die sich zwischen realem Wien und “Ichs” Bewusstsein befindet, dem bereits genannten “Ungargassenland” (25) – vielmehr aber noch zur Erzählfigur selbst. Das “Ich” erscheint im ständigen Spiel mit den männlichen Figuren und seiner eigenen weiblichen Identität: Mal stellt sie sich devot-ahnungslos gegenüber Ivan, mal süffisant-herablassend gegenüber all den “sehr geehrten Herren” ihrer Korrespondenzen, mal beobachtend und ironisch- kommentierend, wenn sie sich in der Wiener Gesellschaft bewegt, und gegenüber Malina zwischen verletzlicher Zuneigung, Eingeschüchtertheit und Überlegenheit schwankt. Denn auch wenn die Perspektivenwahl und damit verbundene Nähe zum “Ich” zunächst eine Identifikation und Sympathie seitens der LeserIn fördert⁴⁵, verweisen die unterschiedlichen Textformen, vor allem in den unterschiedlichen dialogischen Formen, immer wieder auf das Verhältnis von Stimme, Erzählstimme und Rolle im geschriebenen Narrativ.⁴⁶ Der stetig schwankende Eindruck, den die LeserIn vom “Ich” durch Form und Perspektive gewinnt, evoziert also die Frage, wie zuverlässig die Erzählstimme eigentlich ist. Und darüber hinaus: Wie zuverlässig ist die Erzählung des “Ich” im Spiel mit performativen Geschlecht? Dieser Frage werde ich anhand narratologischen Prinzipien nach Tamar Yacobi in *Glücklich mit Ivan* nachspüren, die als Indikatoren für die (Un)Zuverlässigkeit einer Erzählung dienen. Diese Unzuverlässigkeit werde ich jedoch nicht anhand der Prämisse, die Erzählstimme als neurotisch, gar wahnsinnig zu erkennen, feststellen, sondern im rhetorischen Gebrauch von

⁴⁴ Sigrid Weigel stellt infrage, ob hier generisch von einem Roman überhaupt die Rede sein kann, könnte diese Bezeichnung doch nur für Teile des Textes explizit gelten, vgl. ebd. Ingeborg Bachmann, *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, (Wien, 1999), S. 527.

⁴⁵ Vgl. Bird, *What matters who's speaking?*, S. 151.

⁴⁶ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 77.

Ironie. Diesem Kapitel mit dieser Lesart zu begegnen, öffnet den Text einer weiteren, wenn auch schwer definierbaren Instanz, nämlich der der *impliziten AutorIn*. Wie bereits erwähnt, wurde in der frühen Rezeption versucht, den Roman autobiographisch zu lesen und somit ebenfalls die Instanz einer Autorin im Text gesucht. Diese biographische, *reale* Autorin ist jedoch für meine Analyse weniger von Interesse. Obwohl umstritten, ob diese beiden Instanzen zu trennen sind, lässt sich doch eine Unterscheidung wie folgt vornehmen:

The implied author is the agency within the narrative fiction itself which guides any reading of it. [...] It is the source – on each reading – of the work’s invention. It is also the locus of the work’s *intent*. [...] [E]ach reading of narrative fiction reconstructs its intent and principle of invention – *reconstructs* not *constructs*, because the text’s constructions preexists any individual act of reading.⁴⁷

Seymour Chatman verweist hier auf gleich mehrere wichtige Begriffe, die für die Wahrnehmbarkeit der impliziten AutorIn entscheidend sind: die *agency*, also die Handlungsmacht im Text, die “invention” des Textes, also die Wahrnehmung der LeserIn einer schreibenden, damit schöpfenden Instanz, und der “intent” des Werks, über den die reale AutorIn Macht verliert, sobald der von ihr konstruierte Text an eine LeserIn gereicht wird, und diese den Text “on each reading” in seinem Gehalt rekonstruiert. Im Begriff der *impliziten AutorIn* ist also mit dem Vorgang des Rekonstruierens einer Autorenabsicht verbunden. Daher ist diese Instanz so schwer zu greifen: Sie ist abhängig vom Textverständnis, mehr noch aber von den gesellschaftlichen Umständen, ihren Normen, Werten und Moralvorstellungen, und diese verändern sich selbstredend mit der Zeit⁴⁸. Ironie kann in diesem Sinne als Symptom einer Historisierung erkannt werden.⁴⁹ Was also in der Rezeption der 70er-Jahre als wortwörtliches Psychogramm einer neurotischen Bachmann⁵⁰

⁴⁷ Vgl. CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, (Ithaca/London, 1990), S. 74.

⁴⁸ Vgl. NÜNNING, Vera, “Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of Cultural-Historical Narratology”, in: *Style*, Vol. 38, Nr. 2, German Narratology I (Sommer 2004), S. 245.

⁴⁹ Ebd. S. 247.

⁵⁰ Vgl. u. a. die Analysen von Helmut Heißenbüttel (1976) und Rudolf Hartung (1971); vgl. hierzu Kohn-Waechter, *Verschwinden in der Wand*, S. 13., Stoll, *Kontroverse und Polarisierung*, S. 151.

auf der Suche nach Liebe und der weiblichen Schrift gelesen wurde, erscheint im gegenwärtigen Kontext vielmehr als “poetologische Selbstreflexion”⁵¹. Wie der Einbezug der Ironie und einer impliziten AutorIn das Textverständnis von *Glücklich mit Ivan* verändert, darüber hinaus aber auch die Konstruktion von Geschlecht in Bezug zur Erzählstimme freilegt, wird Aufgabe meines ersten Kapitels sein. Denn für diesen Text stellt sich die Kategorie der impliziten AutorIn jedoch als besondere dar, da, wie ich meine, sich diese vor allem in der *Textform* in Erscheinung tritt und eine mehrdeutige Lesart nicht nur zulässt, sondern auch anregt. Inwieweit dies Einfluss auf die Distanz zwischen Leser und Erzählfigur nimmt, werde ich darüber hinaus anhand James Phelans Kategorien der *bonding* und *estranging unreliability* untersuchen.

Die Analyse des ersten Kapitels im Zeichen unzuverlässigen Erzählens und das damit verbundene Nachspüren der impliziten AutorIn bieten die Grundlage für die weiteren Analysen. Anstatt mich chronologisch dem zweiten Kapitel *Der dritte Mann* zu widmen, möchte ich jedoch zunächst dem letzten Kapitel *Von letzten Dingen* mit der Frage nach der Darstellung von Bewusstsein begegnen. Aus zweierlei Gründen erscheint diese Anordnung sinnvoll: Die Frage, wer Malina ist, wird am Ende des ersten Kapitels aufgeworfen, wenn sich das “Ich” dazu entschließt, sich ihm zuzuwenden: “Noch glaubst du mir nicht [...] ich [könnte] doch anfangen, mich zu interessieren für dich, für alles, was du machst, denkst und fühlst!” (178) Die Auseinandersetzung *mit seinem Wesen* findet jedoch erst im letzten Kapitel statt, während im zweiten der Fokus auf dem “Ich” und die Entschlüsselung ihrer Albtraumszenen liegen. Wie bereits ausgeführt, stehen in *Von letzten Dingen* zwei Erzählformen einander gegenüber: Die der retrospektiven Erinnerungen in Form eines inneren Monologs des “Ich” und die der Dialoge zwischen ihr und Malina. Für meine Analyse werde ich mich weitestgehend auf letztere Form beschränken, da diese explizit Fragen zu

⁵¹ Vgl. Kohn-Waechter, *Das Verschwinden in der Wand*, S. 13.

Darstellbarkeit einer scheinbar dimorphen Erzählstimme aufwirft. Um sich dieser Form zu nähern, werde ich die Form an drei Begriffen der Bewusstseinsdarstellung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts testen: Der des *stream of consciousness* von William James, ein Begriff der Ende des 19. Jahrhunderts in der Psychologie geprägt wurde; der des *direct interior monologue*, den Robert Humphrey zur Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelte; und schließlich den des *autonomous monologue* von Dorrit Cohn, den sie in *Transparent Minds* 1978, also nur wenige Jahre nach Erscheinen *Malinas*, erarbeitete. Wie sich herausstellen wird, ist keiner der Begriffe in der Lage, die Erzählform dieses Dialogs genau zu greifen, weshalb ich den Begriff Cohns des *autonomous monologue*, für den sie den performativen Aspekt des Selbstgesprächs durchaus miteinbezieht, als *autonomous dialogue* bezeichnend erweitere. Warum reicht der Begriff des Monologs nicht aus, wenn es sich doch als ein Dialog mit sich selbst handelt? Genau hierin findet sich das Paradoxon Malinas: Er ist Teil von "Ichs" Bewusstsein, scheint aber zunächst nicht Teil *ihrer* Erzählstimme zu sein. Die Erzählform gleicht hierin weniger einem Selbstgespräch als einer dramatischen Szene. Mit dem Aufrufen dieses Topos stellt sich die Frage nach dem performativen Aspekt sowohl der Sprache, als auch dem weiblich markierten "Ich" und des männlich markierten Malina selbst. Dass Malina über ein unterschiedliches Wissen über Erinnerung und Zukunft des "Ich" verfügt, obwohl er Teil ihrer selbst ist, wirft Fragen nach der Eigenständigkeit seiner Figur auf. Während das "Ich" sich vor allem in Erinnerung verortet, scheint er mit 'einem Teil' seiner Figur bereits in der Zukunft zu existieren. Zentral in der dialogischen Auseinandersetzung beider Figuren ist vor allem die Frage nach der Schöpferfigur, worin wiederum die Frage nach der impliziten AutorIn gestellt wird. Das Wesen Malinas im Text, wie auch im Bewusstsein zwischen Erzählstimme und impliziter AutorIn zu verorten, ist Ziel meines zweiten Kapitels.

Was nun diese beiden Kapitel, die der *weiblichen Erzählstimme* und die der *dimorphen Erzählstimme*, rahmen, ist das mit Abstand kürzeste ‘Traumkapitel’ *Der dritte Mann*. Dieses Kapitel, das im Gegensatz zum ersten Kapitel jenseits von Ort (“Wien”) und Zeit (“Heute”) existiert, entzieht sich zudem auch den im letzten Kapitel dominierenden Zuschreibungen von Zukunft und Erinnerung, beziehungsweise Vergangenheit. Besonders letztere Zuschreibung halte ich, wenn auch oft als Erinnerung in der Forschung erkannt⁵², aus zwei Gründen für problematisch: Das Kapitel wird zu Beginn dezidiert als Erzählung ohne Ort und Zeit deklariert. Dies ist zwar offensichtlicher auf die Traumräume zu applizieren, lässt sich jedoch in gleicher Weise auch für die vermeintlichen Wachzustände feststellen. Beide Sphären schwimmen durch die Anwesenheit Malinas, der hier als Schwellenfigur fungiert. So wie Zeit und Ort aufgelöst sind, so behaupte ich, ist auch die Erzählstimme als “weibliche” aufgelöst. Anstatt die Träume als Erinnerung der weiblichen Unterdrückungsgeschichte zu deuten, die sich im “Ich” als Symbol für das Weibliche sammeln, erkenne ich vielmehr eine Art multiperspektivisches Erzählen, wobei der Begriff der Multiperspektive nicht als solcher verwendet werden kann, sondern an dieser Stelle vielmehr auf die Heterogenität der Erzählstimme verweist. Das Kapitel folgt meiner Meinung nach hierin den Prinzipien einer poetischen Sprache, die sich einer eindeutigen Interpretation der von ihr verwendeten Symbole verweigert. Der Fokus verschiebt sich von dem sinnstiftenden Moment der Sprache auf eine Erfahrbarkeit von Sprache. Um dies zu analysieren, bediene ich mich eines Begriffs der Filmnarratologie, nämlich der *parametric narration*, den David Bordwell anhand von E. H. Gombrichs Kunstbetrachtungen entwickelte. Die Erzählform lässt sich in ihrem Aufrufen von Topoi, ihrer Syntax sowie des Syuzhets einem rhythmischen Muster zuordnen, das sich als solches als parametrisches Erzählen bezeichnen lässt. Welches politische Potential diese Erzählform in Bezug auf die

⁵² Vgl. u. a. Kohn-Waechter, *Das Verschwinden in der Wand*, S. 25.

Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht birgt, stellt die abschließende Frage des Kapitels dar.

2.) *Glücklich mit Ivan* – Unzuverlässiges Erzählen, Ironie und die implizite AutorIn

Das Hirnspiel ist nur eine Maske; unter dieser Maske vollzieht sich die Invasion uns unbekannter Kräfte ins Hirn; und mag Apollon Apollonowitsch gesponnen sein aus unserem Hirn, trotzdem kann er Furcht einflößen mit einer anderen, erschütternden Existenz, die uns nachts überfällt. Die Attribute dieser Existenz besitzt Apollon Apollonowitsch; die Attribute dieser Existenz besitzt das ganze Hirnspiel. Andrej Belyj, Petersburg⁵³

Glücklich mit Ivan will das “Ich” sein. Ivan, der Mann in “Ich”s Leben, der einen Steinwurf von ihrer Wohnung in der Ungargasse sechs, nämlich in der Ungargasse neun lebt und damit neben ihr der zweite Bewohner in ihrem “Ungargassenlassen” (25) ist. Ivan, bezeichnenderweise Ungar, ist der Mann, um den sich das erste Kapitel und die Gedankenwelt des “Ich” spinnen, der zunächst Anlass ist für ihre lethargisch-depressiven Anfälle, die sich vornehmlich in Warten, Rauchen und Müdesein ausdrücken, der zugleich Auslöser ist für manisch anmutende Freude über wenige Stunden, die sie mit ihm verbringen darf, der vor allem aber eins ist: eine Referenzfigur für das “Ich”. Tatsächlich erfahren wir wenig über Ivan: In der Disposition der Figuren werden lediglich sein Geburtsort und -jahr genannt (“1935” und “Pécs”), dass er “seit einigen Jahren in Wien” lebt und einer “geregelten Arbeit [nachgeht]”, wobei das “Ich” nicht verraten will, bei welchem Institut dies sei, “um keine unnötigen Verwicklungen für Ivan und seine Zukunft heraufzubeschwören” (7). Das Auslassen dieser Information lässt selbstredend aufhorchen, und eröffnet dem Leser genauso viele Fragen vor, wie nach der Lektüre des ersten Kapitels über Ivan, wie dem gesamten Roman: Warum Teil seiner Identität schützen und nicht die gesamte? Was ist mit “Verwicklungen” gemeint? Kommt Ivan so schlecht in ihrer Erzählung weg oder ist dies einfach nur eine Anspielung darauf, dass der Roman im “Mord” endet? Auch im weiteren Verlauf des Kapitels erfahren wir wenig Wirkliches über Ivan: Er ist Vater von zwei Kindern, András und Béla, er ist um Einiges jünger als das “Ich”, er ist viel unterwegs, hat viele

⁵³ BELYJ, Andrej, Petersburg, (Frankfurt a. M. 2005), S. 76.

Freunde, trinkt gerne Whisky (wie das “Ich”), spielt gerne Schach. Darüber hinaus wird es schwieriger, Ivans Charaktereigenschaften nachzuspüren: er erscheint als intelligent, jedoch nicht überlegen; er zeigt sich als besserwisserisch, wenn das “Ich” seine “Lehrsätze” (39) verinnerlichen soll; ignorant scheint er, wenn er Gespräche und Sätze zwischen ihm und dem “Ich” komplett falsch deutet. Er tritt also in all den Anagrammen seines Namens auf: *naiv*⁵⁴, *vain* (eitel), und als *vina* (Instrument) – denn er ist eine *für* das “Ich” konstruierte Figur⁵⁵, die einzig dafür existiert, das Erzählen zu veranlassen. Dadurch, dass er durch das “Ich” fokalisiert ist, kann die LeserIn somit nicht sicher sein, ob Ivan wirklich all das ist, was er zu sein scheint, oder ob der Charakter seiner Figur doch nur ein Mittel zum Zweck der Erzähltechnik ist.

In dieser Ambiguität der Erzählstimme und die Kennzeichnung dieser als “typisch weiblich”⁵⁶, evoziert die Frage nach der Zuverlässigkeit ihrer Erzählung. Wie Nünning/Nünning konstatieren, werden “Sprecherinnen dabei oftmals als unglaubwürdig eingestuft, indem ihnen eine Reihe von ‘typisch weiblichen’ Verhaltensweisen und Eigenschaften zugeschrieben werden wie beispielsweise ein begrenzter Horizont, große Emotionalität oder Neigung zur Hysterie [...]”⁵⁷. All diese Eigenschaften werden auch dem “Ich” zugeschrieben. An dieser Stelle ist also darüber hinaus zu fragen: Wie (un)zuverlässig stellt sich die Erzählung des “Ich” im Spiel mit performativen Geschlecht dar?

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich *Glücklich mit Ivan* anhand der narratologischen Kategorie des *unzuverlässigen Erzählens* nach Wayne Booth analysieren.

⁵⁴ Dies wurde bereits zahlreich in der Forschung ausgeführt, vgl. u.a. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 112.

⁵⁵ Lücke bezeichnet diese Rezeption seiner Figur als “Demonstrationsfigur”, [...] [die] das ‘männliche Verhältnis zu einer Frau in der patriarchalen Gesellschaft aufzuzeigen [suche]”, vgl. Lücke, *Malina*, S. 89.

⁵⁶ Costabile-Heming/Karandrikas verweisen auf die dramatisierte Form der Erzählung von Ivans und “Ichs” Beziehung als “(stereo-)typical portrayal of feminine behavior”, vgl. COSTABILE-HEMING, Carol/KARANDRIKAS, Vasiliki, “Experimenting with Androgyny: *Malina* and Ingeborg Bachmann’s Jungian Search for Utopia”, in: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 30, Nr. 3 (September 1997) *The Lure of the Androgyne*, S. 80.

⁵⁷ Vgl. Nünning/Nünning, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 155.

Nach Booth ist eine Erzählfigur zuverlässig, wenn ihre Erzählung oder Handlungen im Einklang mit den Normen des Werkes, beziehungsweise der der impliziten AutorIn stehen. Unzuverlässig ist die Erzählfigur, wenn ihre Handlungen dies nicht tun.⁵⁸ Diese Definition stelle ich in meiner folgenden Analyse infrage: Eine Unzuverlässigkeit der Erzählfigur lässt sich nicht auf eine Unstimmigkeit von Normen der impliziten AutorIn und Erzählfigur finden, sondern in ihrer Übereinstimmung dieser. Wie ist also einer Unzuverlässigkeit des “Ich” nachzuspüren und was bedeutet dies für die Konstruktion der Figuren?

Um diesen Fragen nachzugehen, greife ich auf Methoden der rhetorischen und kognitiven Narratologie zurück. Tamar Yacobi listet in ihrem Aufsatz *Fictional Reliability as a Communicative Problem* (1981)⁵⁹ fünf *principles*, die im Rahmen der fiktiven Realität anwendbar sind, und dem Leser als Indikatoren für eine *zuverlässige* oder *unzuverlässige* *Erzählung* dienen:

1. *The genetic principle*, zeichnet sich dadurch aus, dass der Leser eine Unzuverlässigkeit durch die Umstände der Entstehung des Werkes ausmachen kann, also “causal factors” der historischen Umstände, des persönlichen Lebens der VerfasserIn oder Umfelds.
2. *The generic principle*, ist auf das Genre des Textes zurückzuführen, welches die Wahrscheinlichkeiten bestimmter Handlungsstränge bzw. des Plots selbst bestimmt.
3. *The existential principle*, entzieht sich beiden oben genannten Dogmata von Umständen der “reality” (genetic) sowie des “styles” (generic). Unstimmigkeiten sind allein auf die fiktive Welt selbst zurückzuführen. Somit passen sich diese immer dem gegebenen “framework” an – und lässt sich wiederum mit anderen “principles” kombinieren.

⁵⁸ Vgl. BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, (Chicago, 1961/1983), S. 158 f.

⁵⁹ YACOBI, Tamar, “Fictional Reliability as a Communicative Problem”, in: *Poetics Today*, Vol. 2, Nr. 2, Narratology III: Narratology and Perspective in Fiction (Winter 1981), S. 113–126.

4. *The functional principle*, führt Anomalien auf die Struktur und Form des Textes zurück (nicht wie beim existential principle auf die fiktive Realität), und schließt somit Unstimmigkeiten, die in kreativer Textgestaltung entstehen (können) mit ein.
5. *The perspectival principle*, als wahrscheinlich gängigste Form des unzuverlässigen Erzählens, indem eine “limited figure” die repräsentierte Welt erlebt, beobachtet, erzählt und bewertet. Unstimmigkeiten sind an die Erzählfigur gebunden, was eine Uneinigkeit mit der ErzählerIn oder AutorIn, oder wie ich betone, *impliziten AutorIn* einschließt.

Das *perspectival principle* ist als Analysekategorie für *Glücklich mit Ivan* besonders wichtig, da hier deutlich wird, wie sich die Rezeption des Textes durch eine feministische Lesart verändert, und somit auch eine Neubewertung des “Ichs” als “limited figure” vorzunehmen ist. Das “Ich” scheint in ihrer Wahrnehmung durch Verliebtheit und übermäßigen Enthusiasmus eingeschränkt. Während dies, wie bereits erwähnt, in der frühen Rezeption teils als klischeehafte Darstellung weiblichen Wahns gelesen wurde, bezieht eine feministische Lesart einen entscheidenden Faktor mit ein: *Ironie*. Oder genauer: *Selbstironie*.

Wie verändert also der Einbezug von Ironie die Lesart von “Ichs” Erzählweise Yacobis *perspectival principle*? Gary J. Handwerk definiert Ironie wie folgt: “The identifying trait of irony is that there be an *incompability* between competing meanings, between a proffered and an implied alternative.”⁶⁰ Als “proffered [alternative]” kann eben jene Erzählung des “Ichs” erkannt werden. Die “implied alternative” und damit zweite Instanz, die diese Erzählung “ironisiert”, ist jedoch die umstrittene, da schwammige Kategorie der *impliziten AutorIn* (“implied/implicit author”). Ansgar Nünning beschreibt das Problem mit der impliziten Autorenschaft treffend, als dass vor allem *an dieser* eine Unzuverlässigkeit des Erzählens gemessen wird, dies aber eine kaum definierte, gar im Dunkel liegende, Kategorie

⁶⁰ HANDWERK, Gary J., *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*, (New Haven/London, 1954), S. 1.

sei. Die Normen einer impliziten AutorIn, anhand derer eine beispielsweise nach Handwerk beschriebene “incompability” zweier Bedeutungen zu messen wäre, seien “impossible to establish”⁶¹.

Das halte ich für *Malina* im Ganzen, aber *Glücklich mit Ivan* im Speziellen nicht für richtig: Durchaus lassen sich in der Zeichnung der Figur “Ich” Parallelen zur AutorIn ziehen. Hiermit meine ich nicht nur die offensichtlichen Parallelen wie körperliche Attribute oder Lebensweisen, die, wie erwähnt, zur “kompositorischen Ironie von Ingeborg Bachmann [gehören]”, jedoch in ihrer Offensichtlichkeit nicht überbewertet werden sollten.⁶² Vielmehr werde ich der impliziten AutorIn in der Form des Textes selbst nachspüren. Was bedeutet das für die Anwendung des *perspectival* und *functional principle*? Yacobi schreibt: “[...] strange as it may seem, in a certain respect the perspectival principle is closely related to the genetic. For both resolve referential problems by attributing their occurrence to some source of report: who is responsible, – the author or one of his fictional creations, whether dialogist, narrator or center of consciousness?”⁶³ Es kommt mit dem Einbezug der impliziten AutorIn also ein weiteres *principle* ins Spiel: Das *genetic principle*, das sich dadurch auszeichnet, dass die LeserIn eine Unzuverlässigkeit durch die Umstände der Entstehung des Werkes ausmachen kann.⁶⁴ Yacobi führt hier unter anderem an, dass sich die unzuverlässige ErzählerIn wie auch die implizite AutorIn im “framework of communication” befinden (nicht im “framework of information”, s. D.M. MacKay Anmerkung⁶⁵). Daher führe die Hypothese der LeserIn, dass

⁶¹ NÜNNING, Ansgar, “Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches”. In: MARTENS, Gunther/D’HOKER, Elke, *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First Person Novel*, (Berlin/New York, 2008), S. 87.

⁶² Das “Ich” wird als ebenfalls blond, in Klagenfurt geboren (8), sie raucht und spielt Schach; sie schreibt Briefe an ihre Ärzte, wie es auch Bachmann getan hat; vgl. hierzu Mayer Hans, “Malina oder der große Gott von Wien”, in: *Die Weltwoche*, 30.04.1971, hier zitiert aus: Lücke, *Malina*, S. 16.

⁶³ Yacobi, *Fictional Reliability*, S. 121.

⁶⁴ Dies ist hier nicht wörtlich zu verstehen, sondern verweist auf den Einbezug der ‘realen Welt’, in der die AutorIn den Text verfasst.

⁶⁵ Information ist laut MacKay von Seiten des Empfängers als solche definiert, Kommunikation kann jedoch nur in Bezugnahme der Sender-Intention verstanden werden, vgl. MACKAY, D. M. “Formal

die Erzählfigur unzuverlässig sei, zwingend zur Annahme einer impliziten (“and by definition reliable”) AutorIn, die ihre Figur für ihre eigenen Zwecke manipuliert. Hieraus entsteht ein Spannungsverhältnis zweierlei Fragen, nämlich inwieweit sich die Erzählinstanz ihrer selbst als solche und somit auch ihrer Adressaten bewusst ist, darüber hinaus aber, inwieweit diese Adressaten mit dem durch die AutorIn impliziten Lesern übereinstimmen.⁶⁶ Mit anderen Worten: Die reale AutorIn, als *SchriftstellerIn*, schreibt sich in den Text ein, und wird von der LeserIn als implizite AutorIn wahrgenommen. Für *Malina* äußert sich dies auch durch die von der AutorIn gewählte Textformen sowie Verwendung von Ironie und Anspielungen, und insoweit kommt das *functional principle* zum Tragen.

Anders jedoch, als in Yacobis Ausführungen, nach denen die sich ihrer Erzählung bewusste Erzählstimme bestimmter rhetorischer Mittel bedient, um mögliche Unstimmigkeiten und somit ihre eigene Unzuverlässigkeit zu vertuschen⁶⁷, ist die LeserIn in *Malina* mit einer Erzählinstanz konfrontiert, die genau das Gegenteil tut: nämlich ihre eigene (homodiegetische) Figur gegenüber den anderen Figuren performativ zu kreieren, wobei der LeserIn ein Einblick “hinter die Kulissen” dieser Performanz, also ihrer Gedankenwelt gegeben wird. Dies hat den Effekt, dass die LeserIn sich fragt, inwieweit das “Ich” diesen performativen Akt nicht nur Ivan, sondern auch *sich selbst* aufführt – und damit letztendlich wieder der LeserIn. Zusammengefasst bedeutet dies: die Unzuverlässigkeit der “Ich”-Erzählung ist keine versteckte, sie ist offen dargelegt.

Wie Yacobi erläutert, ist der Effekt des unzuverlässigen Erzählens, dass die LeserIn ein zweites “communicative framework” konstruiert, nämlich das zwischen AutorIn und LeserIn selbst, “behind the narrator’s back”: “To achieve coherence, in other words, we reconstruct a distant or ironic implied author who covertly exposes and exploits the narrator

Analysis of Communicative Process”, in: Non-Verbal Communication, hg. von HINDE, R. A., (Cambridge, 1972), S. 8.

⁶⁶ Yacobi, *Fictional Reliability*, S. 123.

⁶⁷ Ebd. S. 124.

for ends that are dissimilar, if not contrary, to those pursued by the narrator.”⁶⁸ Während ersteres mit Sicherheit auf *Malina* zutrifft – die rekonstruierte ironische implizite Autorin, die ihre Erzählfigur vorführt und in ihrem Sinne (wenn auch *overtly* nicht “covertly”) ausnutzt –, so unterscheidet sich *Malina* im letzteren: Zwar sind selbstredend Autorin und “Ich” nicht als “Personen” gleichzusetzen, wohl aber sind die Normen beider Instanzen zu parallelisieren.

Hinsichtlich dieser Parallelisierung von impliziter AutorIn und Erzählfigur möchte ich auf Kategorien der rhetorischen Narratologie zurückgreifen, nämlich James Phelans Unterscheidung von “estranging” und “bonding unreliability”. Phelan definiert ersteres als Unzuverlässigkeit der Erzählfigur, die eine große *Distanz* zum Leser schafft, letztere als eine, die diese verringert.⁶⁹ Eine Bewertung von unzuverlässigem Erzählen in Bezug auf dessen Wirkung (“consequences”) – nämlich ob es “bonding” oder “estranging” ist – ist für *Malina* insofern sinnvoll, da dies innerhalb der Kapitel (zumindest aber von Kapitel zu Kapitel) zwischen beiden Kategorien schwankt und hierin das Wesen des unsteten, sich entwickelnden (und immer wieder Rückschritte machenden) “Ich” und dessen Wirkung auf die LeserIn deutlich wird. “Estranging” bedeutet nach Phelan so viel, dass die LeserIn für sich erkennt, dass wenn sie die Weltanschauung der ErzählerIn übernehmen würde, sie sich von der impliziten AutorIn entfernen würde (also einen “negativen” Einfluss auf die Autoren-Leser-Beziehung haben würde).⁷⁰ “Bonding” hingegen bestärkt eben jene Autoren-Leser-Beziehung, da die LeserIn die Unzuverlässigkeit der Erzählfigur erkennt und in dieser eine Kommunikationsebene offensichtlich wird, die von der impliziten AutorIn ausgeht. Für meine Interpretation des Kapitels *Glücklich mit Ivan* wird letztere Kategorie wichtiger sein. Wie schon erläutert, nimmt die implizite Autorin in *Malina* eine besondere narrative Rolle ein, da sie an bestimmten Stellen Parallelen zum erzählenden “Ich” aufweist. Diese

⁶⁸ Yacobi, *Fictional Reliability*, S. 125.

⁶⁹ PHELAN, James, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*”, in: *Narrative*, Vol 15, Nr. 2 (Mai 2007), S. 223 f.

⁷⁰ Ebd. S. 225.

erzählerische Technik bezeichnet Phelan unter dem Aspekt der bonding unreliability “playful comparison between author and narrator”: “the implied author playfully uses unreliable narration to call attention to similarities or contrasts between himself as teller and the narrator as teller.”⁷¹ Was diese – für unzuverlässiges Erzählen eher untypische – Besonderheit für die Darstellung von Geschlechterbinarität in *Malina* bedeutet, soll zu beantwortende Frage der Analyse sein.

Dass das Kapitel über Ivan als “Glücklich mit” bezeichnet wird, weist, wie ausgeführt, bereits auf eine Wunschvorstellung des “Ichs”, gar eine Utopie hin, als dass es sich auf die tatsächliche Beziehung zu Ivan bezieht, und stellt somit die Weichen für die Lesart des Folgenden. Spätestens nach der Lektüre der ersten Seiten ist ist zu fragen, wer diese Weichenstellung vornimmt: ist der Titel als eine vom Textkorpus abgesonderte ironische Überschrift⁷² der impliziten AutorIn zu verstehen, also als paratextueller Kommentar? Oder schreibt sich das erzählende “Ichs” – das nur in und durch den Textkorpus existiert – selbst in ein vorgegebenes, ironisches Narrativ ein und überschreitet damit den ihm durch Text zugewiesenen Rahmen? Dieses Zusammenspiel, die Verbindung und Unterscheidung von erzählendem “Ich” und impliziter AutorIn, aber vor allem auch das Verschimmen beider Instanzen, wird in der Beschreibung der Beziehung des “Ichs” mit Ivan besonders deutlich.

Ein Verschimmen der Figuren und erzählenden Instanzen lässt sich bereits finden, wenn das “Ich” über die Bedeutung von Ivan für sie spricht:

Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen, und so werde ich kein Jota von ihm abweichen, ich werde unsre identischen, hellklingenden

⁷¹ Phelan merkt an, dass dies auch einen “estranging effect” haben kann, ebd. S. 228

⁷² Lücke konstatiert, dass dies “freilich nur ironischerweise so heißen kann”, vgl. Lücke, *Malina*, S. 54

Anfangsbuchstaben, [...] aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben, [...]. (29 f.)

Ivans Wesen lässt sich doppelt deuten: Das “Ich” beschreibt ihn als *für sich geschaffen* und speist sich damit in ein gängiges Narrativ von Verliebtsein, in dem die Beziehung zum Gegenüber wie durch eine “nachösterliche Brille” (um nicht rosarote Brille zu sagen) als schicksalhafte Fügung betrachtet wird; eine Aussage, die die LeserIn als eine naive Übertreibung abtun könnte. “Wenn Ivan auch gewiß” für das “Ich” geschaffen worden ist, so zentriert sich die Aussage auf die allgemeine Bedeutung von Ivans Existenz: Er ist das Wesen, das die Sprache des “Ich” bedeutsam macht, mehr noch: er ist derjenige der *ihre Sprache evoziert*, er ist der Heilsbringer, der das Erzählen des “Ich” veranlasst. Das repetitive “wieder” kann hierbei ebenfalls eine doppelte Bedeutung haben: Entweder bezieht sich dies auf eine Vorzeit, in der eine “faßliche” Sprache vor der binären Sprache bereits existierte; oder aber es verweist auf die sich immer wiederholende Schleife dieses Vorgangs. Hier schreibt sich die implizite AutorIn offensiv in den Text, denn es wird deutlich: Das Bewusstsein des “Ich” und Ivan als Figur existieren beide nur *durch* Sprache, Wort und Schrift ebendieser. Anstatt das “Ich” diese Erkenntnis klar aussprechen zu lassen, spielt hier die implizite AutorIn mit Doppeldeutigkeit, denn sie ist es, die Ivan für das “Ich” *erschafft* – aber eben auch das “Ich” selbst. Die LeserIn wird jedoch an dieser Stelle im Dunkeln gelassen darüber, wie sehr sich das “Ich” über die eigene Konstruiert bewusst ist, da sich die “Geschaffenheit” von Ivan eben auch als verliebte Übertreibung erkennen lässt. Dass Ivans Vornamen und ihr Personalpronomen mit dem gleichen Buchstaben anfangen, wird von Lücke als Einverleibung von Ivans Figur in die “Ich”-Figur erkannt.⁷³ Das identische “I” erweist sich aber darüber hinaus als Anspielung auf die Existenz der impliziten, und in diesem Fall auch realen AutorIn: “Ich”, Ivan – Ingeborg. Diese offensichtliche Anspielung kreiert einen “bonding effect” zwischen Leser und impliziter AutorIn und lenkt die Aufmerksamkeit der LeserIn auf die

⁷³ Vgl. Lücke, Malina, S. 55: Ivan kann als “Teilaspekt’ (C.G. Jung) der Ichfigur”.

Variable “Ich”, wie auf die Konstruiertheit der Sprache, auf die hier in ihrer kleinsten Form – dem Klang eines Buchstaben (“I”, Jota) – verwiesen, und darüber hinaus ironisch kommentiert wird (“keinen Jota werde ich von ihm abweichen”).

All diese Strategien – (naive) Übertreibung, Doppeldeutigkeit, Anspielung, Ironie – lassen die LeserIn letztendlich in einer Sphäre des Unbestimmten zurück: Sie wird innerhalb weniger Sätze darauf hingeleitet, die Künstlichkeit der Figuren, der ErzählerIn und der Sprache selbst zu erkennen; darüber hinaus wird ihr die Existenz der impliziten AutorIn bewusst, die durch verwendete Ironie einen besonders bindenden Effekt hat. Gleichzeitig wird keine dieser Vermutungen bestätigt, geschweige denn aufgelöst. Das “Ich” wird als perspektivisch eingeschränkte, unzuverlässige Erzählerin gekennzeichnet, und scheint sich doch ihrer Artifizialität bewusst, als dass sie ErzählerIn (in diesem Sinne *Mensch*) und erzählendes Wesen (*Funktion*) ist – was sie zu einer höchst selbstreflektierten Figur machen würde. Nichtsdestotrotz löst dies die Unzuverlässigkeit des “Ichs” nicht auf, im Gegenteil, sie wird durch das Einschreiben der impliziten AutorIn herausgestellt: Sie gibt genau den Grad an Sichtbarkeit ihrer selbst durch die Erzählfigur des “Ich” vor. In diesem Sinne ist das “Ich” *immer* eingeschränkter als die implizite AutorIn, auch wenn beide Entitäten ineinander greifen. Die Unzuverlässigkeit folgt hierin dem *functional principle* nach Yacobi, da sie in der undurchsichtigen Erzählform zwischen impliziter Autorenschaft und perspektivisch geformten, aber sich selbst bewussten ErzählerIn zu suchen ist.

Welche persönliche Bedeutung hat Ivan jedoch für das “Ich”? Und verhalten sich die Figuren in ihrer Beziehung zueinander? *Was er für das “Ich” ist*, beschreibt die Erzählstimme zu Beginn des Kapitels. Ivan sei “Losungswort” (29) und allheilende Medizin, das

einfache Mittel [mit dem] die Forschung einen großen Sprung vorwärts tun könnte [...]. Hier [in der Ungargasse] ist auch die zitternde Nervosität, die Hochspannung, die über dieser Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schließt sich unmerklich. (28)

Er ist Synonym für die Liebe, oder vielmehr die Verliebtheit, die das “Ich” erfasst hat⁷⁴, die ihre Welt ergreift und (scheinbar) bessert, die das Nervöse und Schizoide in ihrem Leben wie ein Wundermittel lindert. Während dem “Ich” durch seine Verliebtheit die Welt größer und optimistischer erscheint, es also einen erweiterten Blick erfährt, erkennt die LeserIn hierin vielmehr die romantische Übertreibung, die das “Ich” in seiner Perspektive auf die Welt einschränkt und dessen Bewertung von Ivan als das allheilendes Mittel für das Übel der Welt als nicht ernst zu nehmendes Symptom dieser Verliebtheit versteht. Das “Ich” erscheint gleich zu Beginn in seiner Beschreibung von Ivan persönlich befangen und somit perspektivisch unzuverlässig.

Diese Beschreibung Ivans, die zu Beginn des Romans steht, erfährt jedoch durch die weitere Lektüre des Romans eine weitere Bedeutungsebene. Lücke erkennt in dem Spalt oder Schizoid den Abgrund “zwischen [Ichs] Liebe zu Ivan [und] ihren Erwartungen an Ivan und dem tatsächlichen Verhalten Ivans klappt”⁷⁵. Meines Erachtens weist dieser Spalt, beziehungsweise *das Schließen des Spaltes* durch seine Existenz auf die narrative Funktion von Ivan im Kontext des gesamten Romans hin: Das “Ich” lebt ohne Ivan in einer *gespaltenen*, einer zweigeteilten Welt, und es ist die Nähe zu ihm, die diese Teilung, diesen Spalt *schließt*. Betrachtet man das erste Kapitel und seine Figurenkonstellation in Gänze, wird deutlich, dass das “Ich”, wie bereits genannt, eine Entwicklung durchlebt, die als Emanzipation von Ivan zu deuten ist. Mit dieser emotionalen Entfernung von Ivan, tritt die Figur Malina verstärkt in “Ichs” Lebenswelt, oder vielmehr: in “Ichs” Bewusstsein. Im Ungargassenland als topographischer Ort zwischen dem realen Wien und dem Bewusstsein “Ichs”, lassen sich vermehrt “Spuren” von Malina in ihrer Wohnung finden, der mit “Ich” ebendiese bewohnt, und doch nur als Phantom in den Räume ebendieser existiert. Malina,

⁷⁴ Summerfield bezeichnet Ivan in seiner “doppelten Funktion” als “Geliebter” des “Ich” und “Mittel zur Darstellung des Liebesprinzips oder der Liebeswelt der Hauptfigur”, vgl. Summerfield, *Auflösung der Figur*, S. 68 f.

⁷⁵ Vgl. Lücke, *Malina*, S. 54.

dessen Figur ich mich im nächsten Kapitel ausführlich widme, als männlicher “Doppelgänger”⁷⁶ des “Ich” personifiziert die Gespaltenheit ihrer Lebenswelt und ihrer selbst. So ist es meiner Interpretation nach das *ausgelagerte* Männliche in *Glücklich mit Ivan*, welches das dem “Ich” *innewohnende* Männliche verdrängt und dadurch den Spalt in ihrer Welt der Ungargasse schließt.

Zu fragen ist an dieser Stelle, was das für die *agency*, die Handlungsmacht der Weiblichkeit bedeutet: Wenn das Weibliche hier unausweichlich mit dem Emotionalen (dem Verliebtsein) verbunden ist, und das Verliebtsein ein Indikator für die Unzuverlässigkeit zu erkennen ist, sind Weiblichkeit und unzuverlässiges Erzählen dann unbedingt (im Sinne von bedingungslos) miteinander verknüpft? Obwohl diese Kausalität durch die angewandte Lesart legitim ist, geht sie nicht ganz auf: Auch das ausgelagerte Männliche in Ivan ist mit einer Unzuverlässigkeit verbunden, denn in ihm ist das Emotionale als Synonym für die Verliebtheit und Naivität ausgelagert. Er dient als Projektionsfläche und ist damit genauso Teil der Ungargasse und des weiblichen “Ichs”. Für Malina gilt dies im Besonderen: Seine ganze Existenz kann als Indikator für ein unzuverlässiges, da schizophrenes, Erzählen gewertet werden. Allein hierin wird deutlich, dass die Konstruiertheit der Figuren in Bezug auf das “Ich” eine gewisse Distanz zu einer eindeutigen Interpretation geschaffen wird, und dadurch die implizite AutorIn subtil in Erscheinung tritt.

Die (geschlechtliche) Binarität der von der impliziten AutorIn geschaffenen Figuren “Ich” und Ivan ist Schlüssel zu einem erweiterten Verständnis des *functional principle* und drückt sich vor allem in der Performanz ihrer alltäglichen Beziehung aus. Ivan und “Ich” üben eine Vielzahl an Sätzen. Wie genannt, “Satzanfänge, Halbsätze, Satzenden”, es sind “Telefonsätze” (36, 40 ff., 78 ff., 103 f.), aber auch “Beispielsätze” (38), “Lehrsätze” (39), “Müdigkeitssätze” (73), “Schimpfsätze” (85). Diese Sätze tauchen immer wieder im

⁷⁶ Vgl. u. a. Summerfield, Auflösung der Figur, S. 1.

Textkorpus auf, sind durch Absätze und Leerzeilen markiert, beziehungsweise herausgestellt, und unbestimmt wiedergegeben: handelt es sich hierbei um eine Wiedergabe von direkter Rede? Oder doch um eine Art Rezitieren aus dem Gedächtnis?

Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, tönlichen Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden, von der Gloriole gegenseitiger Nachsicht umgeben, und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden. [...] Hallo. Hallo? – Ich, wer denn sonst – ja natürlich, verzeih – Wie es mir? Und dir? – Weiß ich nicht. Heute abend? – Ich verstehe dich so schlecht – Schlecht? Was? Du kannst also – Was? Ist etwas? (35 f.)

Die Telefonsätze sind nur von Seiten des “Ich” elliptisch wiedergegeben – also durch das “Ich”, aber auch nur von der räumlichen Seite, da Ivans Antworten auf der anderen Seite der Leitung nicht wiedergegeben werden. Der Leser wird jedoch dazu veranlasst, durch die Dialogform den Inhalt des Gesprächs zu konstruieren, da das “Ich” die ausgelassene Information Ivans vorhergehenden Satzes in ihrem nachfolgenden Satz aufgreift: “Natürlich, ich rufe dich besser später an – Ich, ich sollte zwar mit Freunden – Ja, wenn du nicht kannst, dann – Das habe ich nicht gesagt, nur wenn du nicht – Jedenfalls telefonieren wir später” (36). Hier wird deutlich, warum die Telefonsätze elliptisch sind: Ivan scheint das “Ich” stetig zu unterbrechen und zudem tonangebend zu sein, wenn “Ich” ihre Pläne nach ihm richten will, er jedoch unverfügbar scheint. Das Telefon als Symbol für eine gestörte Kommunikation zu deuten, liegt nahe.⁷⁷ Es deutet sich eine geschlechtliche Hierarchie an, die sich in einer “Verstümmelung der Sprache”⁷⁸ ausdrückt, die in den folgenden Beispiel- und Lehrsätzen bestätigt werden soll. Dass die LeserIn hier jedoch nur “Ichs” Telefonsätze vernehmen kann, lässt sie stutzig werden: Die “Ich”-Erzählerin lässt offensichtlich nur eine beschränkte Sichtweise auf die Kommunikation zwischen ihr und Ivan zu. Verbunden mit der Einbindung dieser Kommunikation als eine Art “dialogischen Theatertext” (für die Telefonsätze durch die Auslassung des Textes des Gegenübers *monologischer Theatertext*), weist dies auf eine

⁷⁷ Vgl. Lücke, Malia, S. 65.

⁷⁸ Ebd. S. 66.

performative Textwiedergabe hin. Mit anderen Worten: Die Kommunikation von “Ich” und Ivan, von Weiblichem mit Männlichem, ist als Performanz gekennzeichnet.⁷⁹

Die eingeschränkte Wiedergabe der männlichen Perspektive ruft letztendlich bei der LeserIn die Frage hervor, inwieweit hier das “Ich” ihre eigene Wiedergabe verfälscht – oder ob hier nicht doch wieder die implizite AutorIn in Erscheinung tritt. Denn die elliptische, performative “Theatertext-Form” kann auch ironisch gelesen werden: Die Sätze gilt es gar nicht auszuformulieren. Sie sind es nicht wert ausformuliert zu werden, denn sie geben sarkastisch die Monotonie der alltäglichen Liebesbeziehung wieder. In diesem Fall ist eine Unzuverlässigkeit im *functional principle* zu finden, da der kreative Einbau der Telefonsätze die Artifizialität der Kommunikationswiedergabe des Paares hervorhebt. Dies wiederum deutet auf die spielerische Feder der impliziten AutorIn hin, die der LeserIn explizit die männliche Stimme Ivans entzieht, was einen *bonding effect* hat (die LeserIn wird aufmerksam und erkennt eine Unzuverlässigkeit der Erzählerin), sie aber gleichzeitig auch distanziert (*estranging effect*), denn sie sieht sich einer Willkürlichkeit der impliziten AutorIn ausgesetzt, die strategisch Informationen entzieht, um auf die Banalität der Telefongespräche hinzuweisen⁸⁰.

Wie verhält sich die Unzuverlässigkeit nun, wenn auch Ivans Sätze wiedergegeben werden? Das “Ich” gibt im ersten Kapitel immer wieder “Beispiel- und Lehrsätze” Ivans wie folgt wieder:

Ivan sagt, er höre von mir immer ‘zum Beispiel’. Und um mir die Beispielsätze auszutreiben, verwendet er jetzt Beispielsätze, zum Beispiel sogar in der einen Stunde vor dem Abendessen. Was denn, zum Beispiel, Fräulein Schlauberger? Wie war es, zum Beispiel, als ich zum ersten Mal in deine Wohnung kam, am Tag danach, da haben wir doch, zum Beispiel, sehr mißtrauisch ausgesehen. [...] (38)

Der Beginn dieser Stelle verdeutlicht die problematische Erzählsituation, die durch eine intradiegetische-homodiegetische Erzählfigur evoziert wird: Eingeleitet wird Ivans Rede in

⁷⁹ Vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 26,

⁸⁰ Vgl. Lücke, *Malina*, S. 66.

direct discourse Form mit “Ivan sagt” – was zumindest die “Illusion” einer exakten Wiedergabe seine Aussage hervorruft⁸¹ –, die jedoch sofort aufgelöst wird, wenn der nächste Satz im Konjunktiv wiedergegeben ist, um im Folgenden jedoch seine Rede wiederum “tatsächlich” wiederzugeben. *Seine* Rede ist aber nicht mit Anführungszeichen, sondern durch einen Absatz, vor allem aber die Verwendung der herablassenden Anrede “Fräulein Schlauberger” markiert. Denn eigentlich ist dies nicht *seine* Rede, er *performt* und *parodiert ihre* Rede. Er ahmt sie nicht nur in Syntax und Wortwahl nach, sondern auch inhaltlich, wodurch er ihre Empfindsamkeit (zu der die LeserIn aufgrund der Erzählsituation Zugang hat) verhöhnt, darüber hinaus jedoch verdeutlicht, dass er selbst kein Verständnis von eben dieser Empfindsamkeit hat. Ivan wirkt ignorant und arrogant und legt eine Geschlechterhierarchie innerhalb der Beziehung offen dar, die zuvor schon in den Telefonsätzen angedeutet wurde. Die Reaktion des “Ich” ist hierbei Schlüssel zu ihrem Selbstverständnis: Sie erscheint devot, aber darüber hinaus vielmehr *selbstironisch*. Während sie konstatiert, dass Ivan ihr ihre Beispielsätze auszutreiben habe, verwendet sie “zum Beispiel” und verhöhnt ihn damit. Sie lässt Ivan sich über sie lustig machen (“Übertreib nicht! [...] Ivan, nicht so!” (38)) und zeigt ihm gar, wie ihre Beispielsätze *richtig* funktionieren:

Wie denn dann? – Wenn ich, zum Beispiel, heute Abend nach Hause komme, müde, aber trotzdem noch warten würde auf einen Anruf, was zum Beispiel, Ivan, würdest du dazu meinen? – Geh lieber schlafen danach, und sofort, Fräulein Schlauberger. – Und mit diesem Satz ist Ivan gegangen. (38 f.)

Keineswegs lässt sich das “Ich” also ihre Beispielsätze austreiben. Sie lässt Ivan in diesem Gespräch auflaufen, indem sie *ihre* Sätze wieder an sich nimmt, und sie genauso an ihn richtet, wie zuvor – also in ernstem Ton, was ihn dazu veranlasst “mit diesem Satz” – mit *seinem Satz* – zu gehen.

⁸¹ Vgl. FLUDERNIK, Monika, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, (New York/London, 1993), S. 409 ff.

In dieser Szene wird deutlich, dass es das “Ich” ist, die eigentlich die Kommunikation der beiden bestimmt. Nur ist Ivan hierüber nicht im Bilde: er erkennt im “Ich” eine Frau mit einfältiger Ausdrucksweise, die es “auszutreiben” gilt, wie eine Besessenheit. Die Selbstironie des “Ich” im Verwenden der “Beispielsätze” sowie die Wiedergabe ihrer eigenen Sätze durch Ivan, vermitteln der LeserIn, dass sie höchst selbstreflexiv ist. Diese Erkenntnis eröffnet jedoch wiederum die Frage: Wenn das “Ich” Ivan gegenüber eine Rolle spielt, die ihm einen falschen, oder zumindest eingeschränkten Einblick in ihre Wahrnehmung gibt, inwieweit ist dem “Ich” überhaupt als ErzählerIn zu vertrauen?

Ivan kann es, im Unterschied von anderen Männern, gar nicht vertragen, wenn ich eigens auf einen Anruf warte, mir Zeit nehme für ihn, mich richte nach seinen freien Stunden, und so tu ich es heimlich, ich füge mich und denke an seine Lehrsätze, denn von ihm stammen die vielen ersten Lehrsätze für mich. [...] (39)

Das “Ich” legt hier der LeserIn seine eigene List gegenüber Ivan dar. Es ist eine List, die paradox erscheint, da Ivan einerseits Macht über das “Ich” ausüben will, indem er ihr Beispielsätze verbietet und ihr ihre “ersten Lehrsätze” zum Denken gibt, andererseits nicht möchte, dass sie sich *zu sehr* auf ihn einstellt. Dass das “Ich” diese Lehrsätze als ihre “ersten” Lehrsätze bezeichnet, lässt einen stark sarkastischen Ton verspüren, nachdem sich das “Ich” schon subtil als die Ivan überlegene Figur präsentiert hat. Was könnte Ivan dem “Ich” lehren? Was ist es, das Ivan dem “Ich” lehren will? Im Gegensatz zu den Beispielsätzen, sind diese Lehrsätze keine, derer er sich explizit bewusst wäre (als dass er sie ebenfalls so nennen würde). Es sind Sätze, die das “Ich” – wie auch die Halbsätze und Telefonsätze – als solche deklariert. Sie definieren ihre Wahrnehmung seines Verhaltens innerhalb der Beziehung, das sich als ein Machtspiel konstatiert.

Dieses Machtspiel vollzieht sich als ein undurchsichtiges Spiel mit Geschlechtsstereotypen, und wird offensiv erst in den “Schimpfsätzen” ausgetragen: “Les hommes sont des cochons – Soviel Französisch wirst du noch können – Les femmes aiment les cochons [...]” (85). Wieder wird hier nicht Ivans Sprache wiedergegeben; stattdessen gibt seine

Sprache sarkastisch den Diskurs über die Kritik am Patriarchat wieder. Dass er nicht weiss, dass das “Ich” vier Sprachen spricht⁸², verweist auf die Eingeschränktheit seiner Wahrnehmung und fungiert als ironischer Kommentar der impliziten AutorIn über seine Figur. Auch wenn er hier beleidigend spricht, ist er nicht ernst zu nehmen. Letztendlich reiht er sich schlicht in den “repressiven Sprachgestus” des Männlichen ein, wenn er sagt: “Ein kleines Luder bist du! – [...] und das größte Luder aller Zeiten – Ja, das will ich, was sonst?” (86).

Ivans Ahnungslosigkeit und sein Unverständnis von “Ichs” Komplexität zeigt sich im weiteren Verlauf: “Du bist zu durchsichtig, sagt Ivan, man sieht ja in jedem Moment, was mit dir los ist, mit dir, spiel doch, spiel doch, spiel mir etwas vor! Aber was soll ich vorspielen?” (84 f.) Die Gewissheit über das Spiel – das im Laufe des Romans immer wieder metaphorisch als Schachspiel räumliche Gestalt annimmt, also als Spiel zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Ying und Yang – zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit und die damit verbundenen Spannungen, ist das was Ivan als einzige Erkenntnis zugestanden wird. Diese Identifikation mit diesen Spielregeln von Geschlecht drückt sich auch in seiner Art Schach zu spielen aus, in der er penetrant die Oberhand über die Regeln behalten will.⁸³

Dass er sich dieser bewusst ist, so scheint es, legitimiert ihm selbst ein Selbstbewusstsein, *gut in diesem Spiel zu sein*: “Warum sagst du denn nicht gleich – Was? – Dass du wieder einmal zu mir kommen willst – Aber! – Ich lasse es dich nicht sagen – Siehst du – Damit du im Spiel bleiben musst – Ich will kein Spiel – Es geht aber nicht ohne Spiel” (85). Im Sinne der Hegelschen *Herrschaft-Knechtschaft-Dialektik*⁸⁴ erkennt Ivan sich als

⁸² Das “Ich” spricht in ihrem Interview mit Mühlbauer Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch; was mit Mühlbauers Sprachkenntnissen (Deutsch, Englisch) kontrastiert wird, vgl. Malina, S. 96.

⁸³ Vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 24.

⁸⁴ “Hier geht es darum, dass auch noch oder gerade in der Unterwerfung unter das allgemein Richtige der ‚Knecht‘, also der Einzelne, der gerade durch seine Leiblichkeit zum Einzelnen wird, in gewissem Sinn Herr des Verfahrens bleibt – womit sich die scheinbare Spannung zwischen ‚Pflicht‘ und ‚Neigung‘ auflöst.”, vgl. Pirmin Stekeler-Weithofer, „Die Wahrheit des Bewusstseins ist das

Meister des Spiels, und verkennt, dass sein vermeintlicher “Knecht”, das “Ich”, über ihn bestimmt, da sie *ihm das Gefühl gibt*, “Meister” des Spiels zu sein. Hierin hat die weibliche Performanz ein doppeltes Moment: Indem sich das “Ich” ihrer weiblichen Rolle fügt, sich die weibliche Maske anlegt, um an diesem Ball der Gesellschaft teilzunehmen, gibt sie nicht die Macht über das Spiel ab, wie Duffaut dies erkennt⁸⁵, sondern sie wird zum geheimen Meister über eben jenes. Darüber hinaus erlaubt sie jedoch sowohl Ivan, als auch sich selbst, die Beziehung ohne wirkliche Hingabe, und damit ohne ein wirkliches Risiko verletzt zu werden, zu führen.⁸⁶ Die Selbstzentriertheit Ivans resultiert somit in der Naivität seiner Figur, und in der empathielosen Grausamkeit, mit der er das “Ich” behandelt. Auf der Handlungsebene performiert er einen männlichen Stereotyp, der dem “Ich” jedoch künstlich zur Seite gestellt worden zu sein scheint.

Mit der metaphorischen Verwendung des Schachspiels reiht sich der Text in die Tradition Ferdinand de Saussures (Vergleich von Sprache und Schachspiel) und Ludwig Wittgensteins (“Erfindung des Sprachspielvergleichs”) ein.⁸⁷ Wittgensteins Sprachphilosophie, mit der Bachmann sehr vertraut war⁸⁸, findet hier im Spiel der Geschlechter Eingang. Das Spiel mit der Sprache ist in *Malina* auf Ebene der kommunizierenden Figuren jedoch als eines zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit gekennzeichnet. Wie Lücke konstatiert, sind die Sprachspiele Ivans “im Sinne Wittgensteins, untrennbar mit seiner Lebensform [als Repräsentant der ‘Symbolischen Ordnung’] verbunden”⁸⁹. Zwar spielt das

Selbstbewusstsein.“ in: CAYSA, Volker/SCHWARZWALD, Konstanze (Hrsg.), *Experimente des Leibes*. (Wien/Berlin, 2008), S. 251.

⁸⁵ Vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 24. f.

⁸⁶ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 82.

⁸⁷ Vgl. BEZZEL, Chris, *Wittgenstein zur Einführung*, (Hamburg, 1988), S. 15 f.; vgl. Lücke, *Malina*, S. 63, vgl. zu Wittgenstein auch Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 22.

⁸⁸ Vgl. u. a. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 27.

⁸⁹ Laut Wittgenstein wird die logische Sprache durch Sprachspiele abgelöst “die je nach Übereinkunft dem Ausdruck einen bestimmten Sinn verleihen”, vgl. DOPPLER, Alfred, *Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns*, in: *Neophilologus* 47 (Groningen, 1963), S. 282. Hier zitiert aus: Lücke, *Malina*, S. 64.

“Ich” diese Sprachspiele mit⁹⁰, die teils von Ivan ausgehen, jedoch werden sie von der Erzählfigur als solche erkannt und von der impliziten AutorIn in der Textform als solche gekennzeichnet. Hier verschiebt sich also die Aufmerksamkeit von der Handlungsebene der Figuren auf die Konstruktionsebene des Textes. Daher ist zu fragen: Inwieweit funktioniert Ivan jedoch auf dieser Konstruktionsebene der impliziten AutorIn?

In Ivans Figur eröffnet sich ein Paradoxon: Er ist derjenige, der “Ichs” Erzählen veranlasst, der ihre “Yagefantasie [...] in Bewegung setzt” (76); gleichzeitig ist er derjenige, der ihr Schaffen, ihre Schrift degradiert, wenn er in “Ichs” Unterlagen einen Zettel findet, auf dem “Drei Mörder” notiert ist, einen weiteren auf dem “TODESARTEN” steht, was er “belustigt liest”, und zwei weitere mit “Ägyptische Finsternis”⁹¹ und “Aus dem Totenhaus”⁹² verzeichnet sind.

Das gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas Ähnliches gedacht, und all diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muss auch andere geben, die müssen sein, wie ESULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann [...]. Dieses Elend auf den Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist doch widerlich, [...]. Was ist denn das für eine Obsession, mit der Finsternis, alles ist immer traurig und die machen es noch trauriger in diesen Folianten. (52)

Ivan bedient hierin weiblichen Geschlechtsstereotypen, die er an das “Ich” und ihr Schaffen heran trägt⁹³: Ihr gilt es als Frau die Welt durch ihr Schreiben zu unterhalten, ihr gilt es *ihn* zu unterhalten. Sie, das Weibliche, ist das Lebenbringende, die Freude; das Weibliche, der die Melancholie und Todessehnsucht inhärent versagt ist, denn wie Wilhelm von Humboldt in seinen Ausführungen *Über die männliche und weibliche Form* festhält: “Wo es der Männlichen Kraft an Stärke gebricht, da kann die Lebendigkeit der weiblichen noch die

⁹⁰ Vgl. Lücke, Malina, S. 64.

⁹¹ Auf die biblischen Plagen anspielend.

⁹² Angelehnt an die *Aus einem Totenhaus* von Dostojewski sowie die Oper-Adaption von Leoš Janáček.

⁹³ Dies äußert sich auch, wenn er vom “Ich” erwartet, dass sie sich ansprechend anziehe, aufhören solle so viel nachzudenken usw., vgl. auch: Costabile-Heming/Karandrikas, *Jungian Search for Utopia*, S. 80.

Möglichkeit der Fruchtbarkeit retten [...]”.⁹⁴ Die männliche Melancholie, als das Nachdenken über das Sein, kann sich nur entfalten, solange die Frau in ihrer Lebensbejahung eben dieses aufrechterhält. Eine weibliche Melancholie wäre in dieser männlichen Ordnung fatal. Darüber hinaus, so schreibt Lücke,

[w]ar es seit schliesslich von jeher [die Aufgabe von Frauen], die Männer, ja, die Welt zu erfreuen, das ‘Schöne’ zu verkörpern oder in die Welt zu tragen, die schöne Seele zu sein, die zu dem Elend der Welt ein Gegengewicht schafft, [...]. Darin bestand ihre wahre Kreativität, ihr sinnvollstes ‘Schöpfertum’.⁹⁵

Diese Idee, die Ivan durch seine Aussagen hier vertritt, wird ironischerweise in der frühen Rezeption repliziert.⁹⁶ Es findet sich in dieser Stelle jedoch eine versteckte Spitze der implizite AutorIn, die Ivan in den Mund gelegt wird: Aus “Exsultate, Jubilate”⁹⁷, zu deutsch “Frohlocket, jubilieret” wird “Esultate, Jubilate”. Die zweideutige italienische Verbform, ist zwar ebenfalls die Imperativform von “esultare” (frohlocket), aber auch weibliche Partizip-Perfekt-Form, also zu deutsch “wir (Frauen) haben frohlockt”. Entweder könnte man dies als Anspielung auf die fehlerhafte Bildung Ivans zurückzuführen⁹⁸, oder – naheliegender – die Feder der impliziten Autorin erkennen, die “hinter Ivans Rücken” seinen Anspruch als Ausspruch doppeldeutig dementiert: Das Weibliche *hat* frohlockt – es tut es nicht mehr.

Im Gegensatz zu den anderen beiden Kapiteln, endet *Glücklich mit Ivan* in einem optimistischen Ton, wenn das “Ich” durch das durch Sommerhitze leer stehende Wien flaniert und schließlich, an das Tor der Ungargasse sechs lehnend, zu Ivans Wohnung in Nummer

⁹⁴ HUMBOLDT, Wilhelm, Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Hg. von FLINTNER, Andreas/GIEL, Klaus, (Darmstadt, 1960) S. 290.

⁹⁵ Lücke, Malina, S. 57.

⁹⁶ Ähnlich wie Ivan dem “Ich” ihr melancholisches Schreiben versagt, versagt Günter Blöcker in seiner Kritik von *Malina* Bachmann Anspruch auf diese Art der Prosaliteratur: “Aber war es notwendig uns [...] verehrung breite Öffentlichkeit daran teilnehmen zu lassen?” BLÖCKER, Günter, “Auf der Suche nach dem Vater”, in: *Merkur*, Heft 276, (April 1971), S. 398; vgl. hierzu Lücke, Malina: “Die Öffentlichkeit ist offensichtlich nur so lange ‘verehrungsbreit’, als eine Dichterin ‘schöne Lyrik’ schreibt und nicht gegen Tabus verstösst”, S. 17.

⁹⁷ Motette von Wolfgang Amadeus Mozart.

⁹⁸ Inza Ezergailis führt die Naivität von Ivans Figur darauf zurück, dass er nicht liest, uninteressiert ist: “He appears to lead a busy life [...]. He is not looking for intellectual understanding [...]”, EZERGAILIS, Inza, *Women Writers, The Divided Self. Analysis of Novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing and others*, (Bonn, 1982), S. 38.

neun blickend konstatiert: “Unsere Fenster sind dunkel. Wien schweigt.” Die “Passionsgeschichte vor Augen”, die sie “wieder freiwillig gegangen” (179) ist, ist zu Ende. Sie hat sie genauso freiwillig beendet, wie sie sie begonnen hat.

Wie ist es dazu gekommen? Und wie spiegelt sich diese Veränderung in der Verlässlichkeit der Erzählweise wieder? Zunächst lässt sich festhalten, dass der Eintritt der “gyerekek” (Kinder) András und Béla eine kommunikative Situation hervorruft, auf die das “Ich” nicht vorbereitet ist. Das manipulative Spiel der Geschlechter funktioniert nur zwischen Erwachsenen; das manipulative Spiel zwischen Kind und Erwachsenen folgt anderen Regeln:

Ich werde Béla nicht fragen, in welche Klasse er geht, in welche Schule, ich werde die Kinder nicht fragen wie es ihnen geht [...] Das kommt gar nicht in Frage. [...] Der Doktor Heer hat Béla einen Zahn gezogen, András hat zwei kleine Plomben bekommen. Ich schaue nach hinten, Béla reißt den Mund auf, [...] und jetzt ist die Gelegenheit da, ich frage nicht, ich frage nicht, ob es weh getan hat [...], sondern reiße auch den Mund auf und sage: Mir hat er aber den Weisheitszahn gezogen [...]! Béla schreit: Du, die lügt. (127)

Béla durchschaut das Spiel im Gegensatz zu Ivan wirklich, und er lässt es zu, dass das “Ich” sich ihm und seinem Bruder auf diese Weise nähert. Bezeichnenderweise verläuft das anschließende Schachspiel zwischen Ivan und “Ich” anders als sonst: Sie reden nicht miteinander, die Partie verläuft “stockend”, Ivan trinkt mehr Whisky als üblich, er hilft dem “Ich” “kein einziges Mal”, und verlässt schließlich müde und fluchend schlagartig die Wohnung, denn das “Ich” hätte “dermaßen umständlich gespielt” (128). Durch den Eintritt der Kinder in die Welt der Ungargasse, verändert sich das Gleichgewicht in der Beziehung, aber auch der Erzählweise. So treten ironische Anspielungen und damit die implizite AutorIn in den Hintergrund. Ivan ist auf die Beziehung, die sich zwischen Kindern und “Ich” entwickelt (und die Kinder mögen “Ich” augenscheinlich genauso sehr, wie das “Ich” die Kinder) nicht vorbereitet. Er kann durch den veränderten Handlungsrahmen nicht kontrolliert Einfluss nehmen, genauso wenig kann er das “Ich”, das sich selbst von den Gefühlen zu den Kindern überwältigt sieht. Schließlich fährt Ivan aber mit seinen Kindern

an den Mondsee, da ihm die Annäherung zwischen den *gyerekek* und dem “Ich” “zu gefährlich”⁹⁹ wird, während das “Ich” sich entschließt, an den Wolfgangsee zu fahren, um dort Freunde der Wiener Gesellschaft zu besuchen. Sie trennen sich somit zunächst räumlich, sehen sich aber danach nicht wieder¹⁰⁰. Das Ende der Beziehung ist schleichend, kommt jedoch nicht unerwartet.

Wie ist diesem Ende jedoch in der Wahrnehmungsweise des “Ich” nachzuspüren? Als Index für eine veränderte Wahrnehmung betrachte ich die Darstellung ihres (weiblichen) Körpers und wie dieser sich im Raum verhält. Auch hier ist zu fragen, inwieweit Ironie in der Beschreibung des Körpers eine Rolle spielt und wie der Körper zum Teil unzuverlässigen Erzählens wird.

Ich hoffe, daß der Zwiebelgeruch nicht an meinen Händen bleibt, ich laufe ins Bad, um mir die Hände zu waschen, um mit dem Parfüm die Geruchsspuren zu tilgen und um mich zu kämmen. Ivan darf nur das Ergebnis sehen: daß der Tisch gedeckt ist und die Kerze brennt, und Malina würde sich wundern, daß ich es jetzt sogar fertigbringe, den Wein rechtzeitig kalt zu stellen [...] [ich] trage Wimperntusche auf, schminke mir vor Malinas Rasierspiegel die Augenbrauen zurecht, und diese Synchronarbeit, die niemand würdigt, ist anstrengender als alle Arbeiten [...]. Doch erwartet mich der höchste Preis dafür, weil Ivan deswegen schon um sieben Uhr kommt [...] Fünf Stunden Ivan, das könnte reichen [...] als Kur. (84)

Etwa bei der Hälfte des Kapitels versucht das “Ich” noch nach aller Kunst ein idealisiertes Bild von sich zu erschaffen: “she [...] engages in these practices that would assign to her a female role and hence make her subordinate [...]”¹⁰¹ Die Szene des Kochens ist dabei gegenübergestellt mit dem Auflisten der Werke, die sie für ihre Bildung “konsumiert” hat, in welchen Städten sie diese las, und zu welchen (absurden) Uhrzeiten und körperlichen Verfassungen. Gar banal wirkt ihre Beschreibung des Kochbuches demgegenüber. Trotzdem versucht das “Ich” mit Bestimmtheit, ein weiblich-stereotypisches Bild der perfekten

⁹⁹ Vgl. Lücke, Malina, S. 69.

¹⁰⁰ Die Trennung des “Ich” von Ivan wird bereits auf S. 133 explizit abgesprochen, wenn es äußert: “Immer leichter trenne ich mich von Ivan und immer leichter finde ich ihn wieder weil ich weniger herrschsüchtig denke, ihn auch aus meinen Gedanken entlassen kann für Stunden [...]”.

¹⁰¹ Vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 25.

Gastgeberin darzustellen, das mit Verweis auf Malina (“[er] würde sich wundern”) als etwas ihrem Wesen Unnatürliches präsentiert wird. Wie Summerfield argumentiert, findet sich in den Raumpuren Malinas *wirkliche* Existenz in der Diegese des Textes¹⁰², wenn das “Ich” seinen Rasierspiegel benutzt. Letztendlich erscheint dies jedoch eine ebenso unzuverlässige Beschreibung, wie das Bild das sie von sich gegenüber Ivan kreiert. Vielmehr wird hier die Gegenüberstellung von ihrem weiblichen und männlichen Teil verdeutlicht: Sie nutzt den Spiegel, in dem sie ihr Malina-“Ich” sieht (gekennzeichnet durch “Rasier-”), um ihr Gesicht zu schminken, es *zu überschminken*, und damit “das Weibliche” herauszustellen.¹⁰³ Der “Preis” dieses weiblichen Zurechtmachens, das niemand würdige, ist an diesem Punkt der Erzählung noch verführerisch “hoch” für das “Ich”: einige Stunden mit Ivan verbringen.

Diese Kreation des Weiblichen durch die Toilette erfährt einen Bedeutungswandel. War diese in obiger Stelle nur auf das Gegenüber Ivan ausgerichtet, so entzieht das “Ich” ihren Körper dem Männlichen, nachdem sie sich ein neues Kleid kauft und dieses allein in ihrer Wohnung anprobiert:

[...] ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klaftertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern. Eine Stundelang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in eine Legende, wo der Geruch der Seife, [...] das Eintauchen von Quasten in die Tiegel, der gedankenvolle Zug mit dem Konturstift das einzige Wirkliche sind. Es entsteht eine Komposition, eine Frau zu erschaffen für das Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. Es müssen die Haare zwanzigmal gebürstet, [...] die Zehennägel lackiert werden, es müssen die Haare von den Beinen und unter den Achseln entfernt werden [...] es wird in den Spiegel gesehen [...]. (139 f.)

Im Gegensatz zur vorigen Stelle empfindet das “Ich” die Toilette hier nicht als “anstrengendste Synchronarbeit” zum Kochen, sondern genießt diese in einer “zeit- und raumlosen” Existenz. Anstatt “[aufzutragen]” wird “[eingetaucht]”; anstatt sich “[zurecht zu

¹⁰² “Die Figur Malina fungiert sowohl in der Dreiecksgeschichte als Partner wie auch im Innenleben der Hauptfigur. Der Romandarstellung nach ist schließlich eine klare Unterscheidung zwischen den Funktionen unmöglich.”, vgl. Summerfield, *Auflösung der Figur*, S. 61.

¹⁰³ Ziel ist es “schön zu sein für Ivan, Spuren der Anstrengung auf dem Gesicht verschwinden zu lassen, Spuren der Verzweiflung [...]”, vgl. Lücke, *Malina*, S. 99.

machen]”, wird “gedankenvoll” Kontur gezogen. Es gilt nicht abzubilden, sondern neu zu entwerfen, nämlich eine “Frau zu erschaffen [...] mit einer Aura für niemand.” Sie ist nicht “das andere des Mannes: sein Negatives oder Spiegelbild”¹⁰⁴, und sie ist “einen Augenblick lang nicht ‘Mangelwesen’, nicht Ergänzung”¹⁰⁵, sondern existiert in ihrer Weiblichkeit für und durch sich. Sie wagt es durch den Spiegel zu fragen, ob es eine Form von Weiblichkeit gibt, die außerhalb der “symbolischen Ordnung” und ihrer Realität mit Ivan existiert. Die Antwort folgt sogleich: Das “Ich” kehrt jedoch mit dem anaphorischen “müssen” wieder zurück aus dieser Utopie zu ihrem Körper, der in der Pflicht steht, “gebürstet”, “lackiert”, “entfernt” zu werden. Der Spiegel als ortlose Utopie¹⁰⁶ – der als Besitz Malinas markiert ist – wird zum Schwellen überschreitenden Moment, das es dem “Ich” erlaubt, zu ihm in eine raum- und zeitlose Utopie der Vereinigung und somit ihrem doppelten “Ich” einzutreten:

Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und uneins mit mir. Ich blinzele, wieder wach, in den Spiegel, mit einem Stift den Lidrand schraffierend. Ich kann es aufgeben. Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich, ich war nicht da für Ivan und habe nicht in Ivan gelebt, es war ohne Bedeutung. Das Wasser in der Badewanne fließt ab. [...] ich räume die Stifte, Tiegel, die Flacons [...] in den Toilettenschrank, damit Malina sich nicht ärgert. Das Hauskleid wird in den Wandschrank gehängt, es ist nicht für heute. (140)

Das “Ich” wendet sich also durch die Spiegelung ihres weiblichen Körpers in eine Sphäre, in der Ivan nicht existiert. Der Spiegel, der nicht nur den Körper spiegelt, sondern in der Dopplung des realen Raumes diesen öffnet zu einem irrealen Raum, einem Raum des Schattens, dem mythologischen “Reich der Schatten”. Es ist dieser Schattenraum, in dem der utopische weibliche Körper, konkav und irrational wie der Spiegelraum selbst, existieren kann – und somit selbst hier die Topoi der binären westlichen Gesellschaft bedient. Deshalb folgt

¹⁰⁴ Vgl. MOI, Toril, *Sexus Text Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, (Bremen, 1989), S. 157.

¹⁰⁵ Vgl. Lücke, Malina, S. 101.

¹⁰⁶ “Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da =, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum [...], eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich einblicke lässt, wo ich nicht bin [...]”, vgl. FOUCAULT, Michel, “Andere Räume”, in: BARCK, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer andere Ästhetik*, (Leipzig, 1992), S. 39.

auf den Moment der ekstatischen Spiegelung schnell die Ernüchterung: An keinem der beiden Orte kann ein weiblicher Körper existieren, denn beide Orte sind semiotisch schon durch den Mann wenn nicht besetzt, so doch geformt worden. Sie entscheidet sich aufzugeben, das Hauskleid zurückzuhängen und ins Bett zu gehen. Sie hat kein Interesse mehr daran, wie noch zuvor in der Kochszene, ihre weibliche Rolle – performt durch ihren weiblichen Körper – zu spielen.

Was bedeutet dies also nun für das Erzählen des “Ich”? Die Auflösung von Zeit und Raum durch das Eintreten in den Spiegel ist eine jener (im Vergleich zu den anderen Kapiteln) raren Stellen, in denen sich das “Ich” den Gesetzen der natürlichen beziehungsweise realen Welt entzieht. In dieser Hinsicht kann sie als unzuverlässig im Sinne des *existential principle* gesehen werden: Die fiktive Welt erscheint hier zwar als eine natürliche und hat einen realen Bezug, entzieht sich dieser aber durch die Erzählform des “Ich”. In diesem Sinne passt sich der Ausbruch aus Zeit und Raum an den Rahmen der intradiegetischen Erzählweise an. Jedoch verändert die Wiedergabe dieser “unrealistischen” Erfahrung die Rezeption der “Ich”-Figur: Sie erscheint als verlässlich, als dass sie keine weibliche Rolle mehr gegenüber Ivan ausführt. Der spielerische Aspekt gegenüber dem ausgelagerten Männlichen fällt weg, denn das Kleid *wird* in den Schrank gehängt – die implizite AutorIn lässt das “Ich” ihr weibliches Kostüm wegräumen.

Durch unzuverlässiges Erzählen in Bezug auf Geschlecht werden laut Nünning/Nünning vier Funktionen bedient: “[K]onventionelle Rollenvorstellungen [werden hinterfragt]”, “die Beziehung zwischen den Geschlechtern [wird] narrativ inszenier[t]”, um problematische Aspekte der *gender*-Ideologie einer Epoche aufzuzeigen”, “die Beschränktheit des weiblichen Handlungsraums [und deren Konsequenzen] [werden inszeniert]”, und zuletzt, um “fragmentarische Identitäten erzählerisch” zu vermitteln.¹⁰⁷ All diese Funktionen lassen

¹⁰⁷ Vgl. Nünning/Nünning, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 157 ff.

sich das Erzählen des “Ich” feststellen: Die impliziten AutorIn führt weibliche wie männliche Geschlechterstereotypen in beiden Figuren und ihrer Beziehung zueinander und in der Form der Darstellung dieser (*functional principle*) vor; sie lässt das “Ich” oberflächlich durch ihre Weiblichkeit als perspektivisch eingeschränkt wirken (*perspectival principle*), was jedoch mit dem Hinweis auf ihre eigene Existenz im *genetic principle* ; und weist im *existential principle* (Verschwimmen von Realem und Irrealem; Existenz von Malina) auf eine fragmentierte, experimentelle Identität hin. Das unzuverlässige Erzählen verweist also nicht auf die Unzuverlässigkeit der Erzählfigur hin, sondern unter Einbezug der impliziten AutorIn, auf die Unzuverlässigkeit von konstruierten Geschlechternormen hin. Der Roman demonstriert in den Sprachspielen, wie eine geschlechtliche Hegemonie aufgerufen sowie bestätigt wird, und hieraus scheinbar allgemeingültige Normen entstehen, nach denen sich das konstruierte Geschlecht wiederum vermeintlich *natürlich* richtet. Behre beschreibt dies als “Erfindung” des Weiblichen, die in *Malina* durch die “Komposition des Äußerlichen, Outfits und Arrangements und des Inneren, Schicksals, als Spiel beschrieben” wird.¹⁰⁸ Jede Überschreitung der “Spielregeln” bedroht dabei unmittelbar den Anschein dieser “Natürlichkeit”.¹⁰⁹ In ihrer eigentlichen Natur, nämlich der *performativen*, sind diese Geschlechternormen also einerseits replizierbar und zu bestätigen, jedoch stetig in Gefahr dekonstruiert zu werden. In *Glücklich mit Ivan* geschieht dies durch ein ironisches Replizieren dieser Normen.

Ivan als konstruierte Referenzfigur, die die implizite AutorIn immer wieder geschickt der Erzählerin gegenübergestellt, deutet dass sein Verhalten als Mann “gerade nicht ‘natürlich’ ist, sondern Ergebnis der Korrumpierung durch eine Väter-Kultur, die vom Mann immer Rationalität und Negierung des Gefühls verlangte”¹¹⁰. Entgegen Jost Schneiders

¹⁰⁸ Vgl. Behre, Erfindung des Weiblichen, S. 214.

¹⁰⁹ Vgl. Duffaut, Attempts at a Representation of Love, S. 23.

¹¹⁰ Lücke, Malina, S. 92.

Interpretation, erkenne ich jedoch keine weibliche Figur, die an Ivans männlicher Figur zugrunde geht¹¹¹. Ivans Schrecklichkeit erscheint als ebenso übertriebene Performanz, wie die ihres vermeintlichen Verliebtheitwahns. Vielmehr wendet sich das “Ich” langsam und bedacht von Ivan ab und ihrem Inneren zu.

Diese Zuwendung zum Inneren mündet in der Hinwendung zu Malina. Ivan als der äußere Männliche wird “ohne Warnung” (“Ivan ist nicht gewarnt vor mir”, 105) ausgegrenzt und von der Auseinandersetzung mit dem Inneren verdrängt, der Spalt ihres Bewusstseins erweitert sich wieder. Das was nie für Ivan sichtbar geworden ist, ist das doppelte “Ich”, in dem ebendieses sich selbst *erschöpft*: “Ich pflanze mich fort mit Worten und ich pflanze Ivan fort, ich erzeuge ein neues Geschlecht, aus meiner und Ivans Vereinigung kommt das Gottgewollte, in die Welt: Feuervögel/Azurite/Tauchende Flammen/Jadetrophen” (106). In der Reibung von Ivan als das stereotyp Männliche und “Ich” als das vermeintlich Weibliche, entsteht das unvereinbar doppelte (Feuervögel, tauchende Flammen) und das vermeintlich koexistierende Männliche (Azurit) und Weibliche (Jadetrophen). Diese Koexistenz von Männlichkeit und Weiblichkeit wird am offensivsten in den Dialogen mit Malina in *Von letzten Dingen* behandelt. Wie sich die hier bereits aufgeworfene Frage von der (unzuverlässigen) Performanz von Weiblichkeit und Männlichkeit in diesem Dialog verhält, wird zentrale Leitfrage meines nächsten Kapitels sein.

¹¹¹ “Ivan verkennt jedoch die extreme seelische Not der Protagonistin und verläßt sie schließlich sogar. Ihrer letzten Hoffnung und ihres letzten Haltes beraubt, erleidet die Verlassene daraufhin eine tiefgreifende Persönlichkeitsveränderung, die beinahe einer völligen Vernichtung gleichkommt.”, Schneider, Kompositionsmethode Bachmanns, S. 266.

3.) *Von letzten Dingen* – Innerer Dialog und das Ende der “weiblichen” Schrift

Life is ... a luminous halo, a semi-transparent envelope, surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelists to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit?

Virginia Woolf, *Modern Fiction*¹¹²

Dass sich das “Ich” von Ivan abwendet, resultiert unweigerlich in der Zuwendung zu Malina, der vermeintliche Dritte im Bunde der “Ungargassenland”-Bewohner, der Geist, der im ersten Kapitel immer wieder auftaucht, der scheinbar in der natürlichen Welt Wiens existiert, aber doch nie von einer der anderen Figuren *konkret* wahrgenommen wird¹¹³. Jede Spur Malinas in “Ichs” Wohnung kann doppeldeutig gelesen werden: Sein Whiskyglas kann auch ihres sein¹¹⁴, sein Rasierspiegel kann auch ihr Spiegel sein¹¹⁵, seine Existenz im Raum kann leicht als metaphorisches Eintreten in “Ichs” Bewusstsein gelesen werden¹¹⁶, erscheint der Ort der Erzählung – das Ungargassenland – schon als Ort zwischen einer Straße in Wien und dem Bewusstsein des “Ich”. Die einzige Stelle, an der Malina tatsächlich in der realen Welt in Erscheinung zu treten scheint, ist, wenn er ihr ein Telegramm an die Altenwyls an den Wolfgangsee schickt:

[...] ich hebe beim ersten Ton das Telefon ab und *flüstere, damit mich niemand im Haus hört*: Dr. Malina, Ungargasse 6, Wien III. Text: erbitte dringend telegramm wegen dringender rückreise nach wien stop ankomme morgen abend stop gross ... Ein Telegramm von Malina trifft am Vormittag ein, Antoinette hat keine Zeit und wundert sich flüchtig, ich fahre mit Christine nach Salzburg [...] (174; kursiv von mir)

Selbst hier erscheint jedoch die Person Malinas unbestimmt, denn das “Ich” sendet das Telegramm nicht nur an “Dr. Malina”, was die Frage nach seinem wirklichen Namen eröffnet, darüber hinaus wird nicht klar, wer hier das Telegramm *an wen* sendet. Dass das “Ich” dieses

¹¹² WOOLF, Virginia, “Modern Fiction”, in: Diess., *The Common Reader*, (New York, 1925), S. 212.

¹¹³ Zwar wissen Ivan und beispielsweise Antoinette Altenwyl von Malinas Existenz, jedoch bleibt offen, ob sie ihn wirklich jemals getroffen oder gesehen haben, oder nur aus Erzählungen des “Ich” von ihm wissen, vgl. u.a., *Malina*, S. 157.

¹¹⁴ “Malina greift nach meinem Whiskyglas [...]”, *Malina*, S. 128.

¹¹⁵ “[Ich] schminke mir vor Malinas Rasierspiegel die Augen [...]”, *Malina*, S. 84.

¹¹⁶ “Malina ist ins Zimmer gekommen. Er hält mich. Ich kann ihn wieder halten.”, *Malina*, S. 178.

Telegramm *im Heimlichen* sendet, deutet an, dass sie sich selbst im Namen Malinas eine Nachricht schicken könnte: Es ist *seine* Rückreise, die das “Ich” als Anlass nehmen kann, wieder in die Stadt zu fahren. Letztendlich hat weder Antoinette, noch die LeserIn ausgiebig Zeit, sich mit dieser eventuellen Täuschung zu beschäftigen, denn im nächsten Moment schreitet die Erzählung auch schon fort und das “Ich” ist bereits auf dem Weg nach Salzburg.

Diese Stelle ist insofern von Wichtigkeit, da sie einen wichtigen Topos heraufbeschwört, der mit Malina inhärent verbunden ist: Das Geheime. Es ist dieser Topos, mit dem auch das dritte Kapitel *Von letzten Dingen* eingeleitet wird:

Seit dem Fall Kranewitzer hat sich in mir unmerklich vieles verändert. Malina muss ich es erklären, und ich erkläre schon.

Ich: Seither weiss ich, was das Briefgeheimnis ist. Heute vermag ich schon, es mir vorzustellen. Nach dem Fall Kranewitzer hab ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt, danach fing ich an, ganz andere Briefe zu schreiben [...]. Ich öffne auch viele Briefe nicht, ich versuche mich im Briefgeheimnis zu üben, mich auf die Höhe dieses Gedankens von Kranewitzer zu bringen, das Unerlaubte zu begreifen, das darin bestehen könnte, einen Brief zu lesen [...].

Malina: Warum liegt dir so viel am Briefgeheimnis?

Ich: Nicht wegen Otto Kranewitzer. Meinetwegen. Auch deinetwegen. [...] (255 f.)

Der Fall Otto Kranewitzer, der das “Ich” so beschäftigt, handelt von einem Postboten in Klagenfurt, der “wochenlang, monatelang” (253) die Briefe nicht mehr austrug, und sogar sein Mobiliar verkaufte, um Platz zu finden für all die Korrespondenzen, die in seiner Wohnung zum Stillstand gekommen sind. Es sind also Fragen von Sender und Adressat, die hier hervorgerufen werden; und Fragen von der Kommunikation zwischen zwei Instanzen, die im wörtlichen Sinne *umschlagen* ist von Papier. Diese Art der Korrespondenz ist eigentlich nicht zugänglich zur Außenwelt, und doch von dieser – dem Träger, dem Briefträger – abhängig. Es sind solche Gedanken, der für das “Ich” im Oxymoron “in mir unmerkliches vieles verändert”; unmerklich, da das Viele sich *in ihr* verändert hat. Ihr Körper, ihr Kopf dient als Umschlag für eine Korrespondenz, die sich vor den Blicken der Außenwelt verändert hat: Die Korrespondenz zwischen ihr und Malina, zwischen ihr und ihrem Doppelgänger, der

Teil ihres Bewusstseins darstellt und in ihrem erzählten Gedankenstrom immer wieder in dialogische Form vortritt.

Was ist das für eine Erzählform, die hier vorliegt? Spricht hier ein schizophreses “Ich”? Wo beginnt erlebendes, wo erzählendes “Ich”¹¹⁷? Was für ein Wesen stellt Malina dar? Kann von einem Bewusstseins- oder Gedankenstrom gesprochen werden, oder stellt dies doch eher als ein innerer Monolog dar? Welche Rolle spielt die implizite AutorIn für diese Erzählform? Wie schon in vorangegangenem Kapitel dargestellt, lassen sich anhand Yacobis *principles* verschiedene Ebenen von (vermeintlicher) Unzuverlässigkeit erkennen. Das ‘allgemeinste’ dieser Prinzipien, das *generic principle*, ist hierbei dasjenige, das für dieses Kapitel hinsichtlich der Frage, welche Form hier in Bezug bedient wird, relevant wird.

Wie ist das zu verstehen? Wenn das *generic principle* die Zuverlässigkeit des Erzählens an dem Genre des Texts festmacht, und damit die Wahrscheinlichkeiten bestimmter Handlungsstränge vorgibt, so rückt dies für dieses Kapitel selbstredend in Bezug auf Plot in den Hintergrund. Nichtsdestotrotz gilt es festzustellen, wie das Genre “innerer Monolog” eines doppelten Geschlechts bzw. *Genders*¹¹⁸ gegenseitigen Einfluss auf deren Form nehmen. Mit drei Begriffen möchte ich mich der Erzählform in *Von letzten Dingen* nähern, um die komplexe, uneindeutige Erzählposition zu erklären.

Duffaut beschreibt, dass die frühe Kritik des Romans durch das “fragmented, stream-of-consciousness narrative of the unnamed female author” irritiert gewesen.¹¹⁹ Doch was ist mit *Stream of Consciousness* im Kontext von Malinas Erzählform überhaupt gemeint? Der Begriff *Stream of Consciousness* wurde 1890 von Psychologe und Philosoph William James geprägt. Er konstatiert in seiner Monographie *The Principles of Psychology* wie folgt: “The discovery that memories, thoughts, and feelings exist outside the primary consciousness is the

¹¹⁷ Jost Schneider unterscheidet in seiner Analyse zwischen “erzählende[m] Ich (von jetzt)” und “erlebende[m] Ich (von einst)”, vgl. SCHNEIDER, Jost, *Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*, (Bielefeld, 1999), S. 267.

¹¹⁸ Im Folgenden wird der definitorisch genauere Begriff *Gender* verwendet.

¹¹⁹ Vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 17.

most important step forward that has occurred in psychology [...]”. Dieses Bewusstsein sei sich metaphorisch jedoch nicht als Kette von Gedanken vorzustellen, sondern als “stream” oder “flow” von Gedanken, Gefühlen und Erinnerungen.¹²⁰ Robert Humphrey eröffnet seine Monographie *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954) mit der problematischen Verwendung dieses Begriffs, wenn er darauf hinweist, ob man es hier mit einem “bird of technique” oder doch einen “beast of genre” zu tun habe, und erklärt *Stream of Consciousness* als “creature”, die beiden Bereichen zuordenbar sei, Erzähltechnik und Genre.¹²¹ Wichtiger jedoch sei, dass sich *Stream of Consciousness* weniger durch eine spezielle Form, als durch den Inhalt definieren lasse: “novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented.”¹²² Humphrey spricht hier zwei entscheidende Aspekte dieser “Technik” an: Zum einen, dass sie von einer auktorialen, wie Ich-ErzählerIn angewendet werden kann, zum anderen, dass sie als Mittel zum Zweck dient, also als Art *alternative Form*, den “Stoff des Romans” zu vermitteln. Letzteres erscheint als nicht schlüssige Formulierung, denn sie impliziert (wie ich schon in meiner Paraphrasierung anzudeuten versuche), dass es für den Stoff eines *Stream-of-Consciousness*-Romans andere Formen gäbe. Dies ist beispielsweise für die Bewusstseinsdarstellung in *Malina* infrage zu stellen. Denn es ist die Form, wie ich im Folgenden herausstellen werde, die den “Inhalt” *darstellt* (im Sinne von “konstituiert”). Der Hinweis darauf, dass das Bewusstsein von einem oder mehreren Charakteren dargestellt werden kann, weist auf die Form der auktoriale Erzählweise und damit verbundene Formen des *free direct discourse* oder *free indirect discourse* hin und erscheint hier zunächst nicht von Interesse, da augenscheinlich das Bewusstsein einer Ich-ErzählerIn *durch eine Ich-ErzählerIn* wiedergegeben ist. Wie jedoch

¹²⁰ JAMES, William, *The Principles of Psychology I*, (New York, 1890), S. 239.

¹²¹ HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, (Berkeley/London, 1954), S.

1.

¹²² Ebd. S. 2.

schon im vorigen Kapitel herausgearbeitet, tritt die implizite AutorIn als weitere erzählende Instanz immer wieder im Text in Erscheinung, um die LeserIn immer wieder auf die Artifizialität des Textes aufmerksam zu machen. Dass das “Ich” aus zweien besteht, also ein weiterer Charakter die “Fläche” des Bewusstseins bewohnt, würde diesen Text für eine auktoriale Erzählweise qualifizieren. Wenn Malina jedoch als eigenständiger Charakter angesehen würde, würde dies die Frage aufwerfen, inwieweit *sein Bewusstsein* dargestellt wird. Kohn-Waechters Deutung eines “namenlosen weiblichen Ich [...], das über sich selbst nachdenkt, wenn es über Malina nachdenkt, ohne aber identisch zu sein”¹²³ erscheint zwar zunächst einleuchtend, geht der Erzählform aber nicht auf den Grund, denn ihrer Deutung nach würde es sich doch um einen Bewusstseinsstrom handeln, in dem ein “Ich” *mit sich* selbst verhandelt. Das scheint hier nicht zutreffend, wird doch spätestens am Ende des Romans klar, dass hier das Ende der Erzählstimme verhandelt wird, die von Malina überlebt wird. Entscheidend ist daher die wichtige Unterscheidung Humphreys, nämlich, dass der Begriff *Stream of Consciousness* für und durch die Psychologie geprägt ist und somit für die Anwendung auf Literatur sowohl für den Begriff “consciousness” als auch “stream” figurativ zu verwenden ist¹²⁴, ein *Stream-of-Consciousness*-Roman also allenfalls einen psychologischen Vorgang simuliert¹²⁵. Der Bewusstseinsstrom wird somit zu einer literarischen Form, da, wie die kontemporäre Wissenschaft bemerkt, das Denken selbst nicht mit einem fließenden Strom vergleichbar ist¹²⁶. Es ist dabei gerade diese “künstliche” Simulation, die die Frage danach aufwirft, ob es die Form ist, die den Text dominiert, oder doch der Inhalt. Ich behaupte, dass die künstliche Form der Bewusstseinsdarstellung in

¹²³ Vgl. Kohn-Waechter, *Verschwinden in der Wand*, S. 24.

¹²⁴ Ebd. S. 1.

¹²⁵ Vgl. STEINBERG, *The Stream-of-Consciousness Novelist: An Inquiry into the Relation of Consciousness and Language*, in: *A Review of General Semantics*, Vol 17, Nr. 4 (Sommer 1960), S. 423.

¹²⁶ Vgl. SORTERIOU, Matthew, “Content and The Stream of Consciousness”. In: *Philosophical Perspectives*, Vol. 21, *Philosophy of Mind* (2007), p. 543.

Malina auf die Künstlichkeit von Geschlecht, die vermeintlich als “Inhalt” der Figuren erkannt werden kann, hinweist.

Um sich der komplexen Erzählform *Malinas* zu nähern, ist es jedoch zunächst sinnvoll, sich dieser mit einem weiteren, diesmal rhetorischen und literarischen Begriff zu begegnen: dem des *monologue intérieur*, wie ihn Édouard Dujardin 1887 für seinen Roman *Les lauriers sont coupés* für sich beanspruchte¹²⁷. Humphrey erweitert dessen Begriff von einer reinen, intimsten Darstellung eines Charakters ohne Eingreifen oder Kommentieren einer AutorIn¹²⁸, hin zu “[...] the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech.”¹²⁹ Humphrey unterscheidet hierbei zwischen zwei Typen des inneren Monologs, nämlich den *direkten* und den *indirekten Monolog*. Ersterer zeichnet sich durch eine geringe Autorenpräsenz aus und impliziert, dass es keinen Hörer- oder Leserschaft gebe; letzterer ist das, was ich bereits als auktoriale Erzählinstanz erwähnt habe, die Teile des Bewusstseins der Figuren darstellt.¹³⁰ Die Eigenschaft des *direct interior monologue*, als der *Malina* bezeichnet werden könnte, als ein Monolog “represented as being completely candid, as if there were no reader”¹³¹, erweist sich jedoch als schwierige Definition für Bachmanns Text. Nicht, weil (wie Humphrey selbst direkt anmerkt), letztendlich natürlich jeder Text für ein Publikum bestimmt ist, sondern vielmehr, weil der Text allein in seiner Form eine Leserschaft *impliziert*. Ein Beispiel:

Ich: Ich muss mich freiwillig unterwerfen können, du bist ja etwas jünger als ich, und ich habe dich erst später getroffen. Früh oder spät war nicht so wichtig, aber dieser Unterschied ja. (*Und von Ivan will ich gar nicht reden, damit Malina nichts erfährt, denn wenn mir Ivan auch das Alter austreiben will, so möchte ich es doch behalten, damit Ivan nie älter wird.*) Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger

¹²⁷ Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 24.

¹²⁸ Vgl. DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, (Paris A. Messein, 1931) S. 58–59., hier zitiert aus: Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 24.

¹²⁹ Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 24.

¹³⁰ Vgl. Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 24 ff, S. 29 ff.

¹³¹ Humphrey, *Stream of Consciousness*, S. 25.

als ich, das gibt dir eine ungeheure Macht [...]
Malina: Ich bin vielleicht älter als du. (259 f.; kursiv von mir)

Das “Ich” adressiert hier zwei, beziehungsweise drei Instanzen: Malina, (damit) sich selbst, und die implizite LeserIn. Obwohl sich die LeserIn im Bewusstsein des “Ich” befindet, diese somit generisch “candid” sein müsste, ist sie paradoxerweise in der Lage, durch die Verwendung von Klammern einen Teil ihrer Gedanken vor ihrem eigenen Alter Ego zu verbergen, und diese dadurch direkt an die implizite Leserschaft zu richten. Das “Ich” scheint hier im Bunde mit der LeserIn, die, wie die Aussage impliziert, besser über die Beziehung zwischen dem “Ich” und Ivan Bescheid weiß, als Malina. Die Bezeichnung des Erzählform als *direct interior monologue* erscheint somit an dieser Stelle nicht ausreichend.

Daher beziehe ich Dorrit Cohns erweiterten Begriff des *autonomous monologue* ein, den sie in *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) anhand der “Penelope-Passage” in James Joyces *Ulysses* entwickelt. Der *autonomous monologue* ist eine Form der “first person narration”, welche Cohn jedoch in Anlehnung an James Joyce unterscheidet: Der *autonomous monologue* zeichnet sich vor allem durch den Gebrauch des Präsens aus, was auf eine Gleichzeitigkeit von Sprache und Handlung hinweist: “But when word and deed coincide, and the word is unspoken and unwritten to boot, can one still speak of narrative?”¹³² Cohn verneint diese Frage mit Joyce wie folgt: “[...] he avoids calling the new form narrative, or its speaker a narrator [...]. His comment suggests, in other words, that the autonomous interior monologue is, paradoxically, a non-narrative form of fiction.”¹³³ Im Gegensatz zum “normalen” inneren Monolog, sucht der *autonomous monologue* daraus resultierend also das Paradoxon in der Darstellung von Gedanken ‘gesprochenes Wort – geschriebenes Wort – Handlung’ wenn nicht zu ergründen, doch

¹³² Vgl. COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, (Princeton, 1978), S. 173 f.

¹³³ Ebd. S. 174.

zumindest aufzuzeigen, während der “standardisierte” innere Monolog die Frage nach der Schriftlichkeit gar nicht stellt¹³⁴. Dieses Kriterium stellt für *Von letzten Dingen* insofern ein zweischneidiges Schwert dar, da es keine Handlung gibt, die beispielsweise durch den Gebrauch von Imperativen anstatt Bewegungsbeschreibung angewandt werden könnte. Trotzdem ist der *autonomous monologue* hier aufgrund dieser fehlenden narrativen Elemente anwendbar. Wie Cohn beschreibt, bringt diese Eigenschaft den *autonomous monologue* in unmittelbaren Zusammenhang zu zwei nicht-narrativen Genres, nämlich der Lyrik und dem Drama.¹³⁵ Letzteres findet sich hierbei in *Malina* nicht nur in der offensichtlichen dialogischen Form wieder, sondern auch in Bezug auf die Ansprache von Adressaten lässt sich die dramatische Form erkennen.

Die bereits erwähnte Problematik der Adressaten wird von Cohn, am Beispiel von Fjodor Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*, miteinbezogen. Zwar liegt hier eine andere Form vor (eine als solche deklarierte schriftliche Aufzeichnung), in die eine Leserschaft mit einbezogen wird, wie es das “Ich” auch in *Malina* tut, wenn auch subtiler:

“The underground man writes as if he were thinking, but he thinks as if he were addressing others. [...] [S]haping self-communion into a social posture, it suggests that sincerity is no more available in a discourse addressed to the self than it is in a discourse addressed to others. Since such inner splits often attend autonomous monologues, pervading them with forms of second-person address, *Notes from Underground* creates the impression of monologic presentation despite its presentation as a written document.”¹³⁶

Für *Malina* kann man übertragen festhalten: Das “Ich” denkt, als würde sie schreiben, adressiert in dieser Hinsicht eine Leserschaft und Hörschaft jedoch subtiler. Die dialogische Form, in die das “Ich” mit Malina eintritt, impliziert als dramatische Form ein Publikum, hebt aber darüber hinaus den “inner split” hervor, der jeglichem inneren Monolog inhärent ist.¹³⁷ In

¹³⁴ Ebd. S. 175.

¹³⁵ Ebd. S. 255.

¹³⁶ Vgl. Cohn, *Transparent Minds*, S. 179.

¹³⁷ Gemeint ist, dass die Ausformulierung von Erlebtem, selbst eines nicht-narrativen inneren Monologs, die Person zu einer SprecherIn macht, was eine Adressatin impliziert (in diesem Fall sich

diesem wie im zeitlichen Aspekt ist der *autonomous monologue* strukturell der dramatischen Szene sehr ähnlich¹³⁸, und steht in starkem Kontrast zum inneren Monolog, der per Definition, einen Diskurs darstellt, der an niemanden direkt adressiert ist¹³⁹.

Cohn führt dies unter “Variations on the Form” aus, wenn sie die Möglichkeit der sozialen Interaktion der Ich-ErzählerIn mit einbezieht. Der Einbezug von Dialogen in den Bewusstseinsstrom erfolgt dadurch, dass sie vom “Ich” oder Gegenüber geäußert, die stillen Gedanken der ErzählerIn löschen (“effacing”) oder ersetzen (“replacing”). Diese Form ist vor allem in *Glücklich mit Ivan* zu finden, wenn das “Ich” mit Ivan kommuniziert.¹⁴⁰ In *Von letzten Dingen* und *Der dritte Mann* nimmt der Dialog mit Malina jedoch eine explizit dramatische Dialogform an, insoweit er eingezogen und mit Namen, beziehungsweise Personalpronomen gekennzeichnet ist.

Mir graute vor dem großen schwarzen Auto, das mich denken ließ [...] an Spionage [...]. Jeder der arbeitete, war, ohne es zu wissen, ein Prostituiertes. [...]. Es war der Anfang einer universellen Prostitution.

Malina: Du hast mir das einmal ganz anders erzählt. Nach der Universität hättest du in einem Büro eine Arbeit gefunden, es reichte gerade so, aber doch nicht ganz, und deswegen bist du später zum Nachrichtendienst gegangen, weil es etwas mehr Geld gab.

Ich: Ich erzähle nicht, ich werde nicht erzählen, ich kann nicht erzählen, es ist mehr als eine Störung in meiner Erinnerung. Sag mir lieber, was du heute getan hast in deinem Arsenal. (274)

Drei Gegebenheiten des Textes treten hier in Erscheinung: Erstens, das “Ich” erinnert sich in Prosaform, in Form eines klassischen inneren Monologs, auf den für vorliegende Analyse nur insoweit Bezug genommen werden soll, als dass dieser Teil des Textes eine Art Rahmung für den Dialog mit Malina bietet. Zweitens, daraus folgernd vollzieht sich der Dialog mit Malina in der Gegenwart. Drittens, hat Malina “Zugang” zu dem in Prosaform geäußerten des “Ich”,

selbst), vgl. Cohn, *Transparent Minds*: “Since language-for-oneself is by definition the form of language in which speaker and listener coincide [...]”, S. 226.

¹³⁸ Ebd. S. 222.

¹³⁹ Ebd. *Transparent Minds*, S. 227.

¹⁴⁰ Außer der Telefonsätze, sind alle dialogischen Konversationen in *Glücklich mit Ivan* in Prosa geschrieben.

er hat jedoch ein ambivalentes Verhältnis zur Erinnerung¹⁴¹. Die Erinnerung, die sich im Präteritum wiedergegeben vom Präsens-Dialog mit Malina stark abgrenzt, ist zentral für das “Ich”: “It is clear that what is important for her is that memory is not limited to fact but is governed by emotional perception. The past experience, is felt, its reality is not limited to the analysis and definition of sciences.”¹⁴² Aus der Erinnerung und ihrer Auseinandersetzung mit dieser erschafft sich der LeserIn das Charakter-Bild des “Ichs”, das bereits zuvor als weiblich gekennzeichnet, die Erinnerung selbst als weiblich kennzeichnet. Wie verhalten sich darauf aufbauend also beide Figuren im Dialog zueinander, und inwiefern gibt diese Form Aufschluss über die (geschlechtliche) Natur beider Figuren?

Auch Cohn spricht die Variante des inneren Monologs als innerer Dialog an, wenn sie schreibt: “[O]ther monologists address their inner discourse to one or more mind-haunting interlocutors, living or dead, human or divine.”¹⁴³ In diesem Fall erscheint der Gesprächspartner in Form Malinas als zweiter Teil des dimorphen Wesens, dass das “Ich” darstellt. So bezeugt die Astrologin Senta Novak dem “Ich”, dass sein Horoskop “ungemein merkwürdig” sei, denn

schon auf den ersten Blick [sei] daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die in einem äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein, [...]. Ich fragte höflich: Das Zerrissene, die Zerrissene, nicht wahr? Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf merkwürdige Weise hervor. Ich müsse mich geirrt haben mit den Daten, denn ich sei ihr sofort sympathisch gewesen, ich sei eine so natürliche Frau, sie mag natürliche Menschen. (260 f.)

Wie schon in *Glücklich mit Ivan* werden auch hier stereotypische Merkmale der Geschlechterdichotomie aufgerufen, wobei das Weibliche mit dem Gefühl und der

¹⁴¹ An zitierter Stelle scheint er mehr als das “Ich” zu wissen, gar ihre Erinnerung korrigieren zu wollen. An späterer Stelle meint das “Ich” sich an gemeinsame Urlaube erinnern zu können (Baden mit den Altenwyls am Wolfgangsee, eine Reise nach Madrid), von denen Malina behauptet, er wäre nicht dabei gewesen, vgl. Malina, u. a. S. 311.

¹⁴² BIRD, Stephanie, *Women Writers and National Identity*: Bachmann, Duden, Özdamar, (Cambridge, 2003), S. 152.

¹⁴³ Cohn, *Transparent Minds*, S. 245.

Selbstzerstörung, das Männliche mit dem Verstand und der Produktivität in Verbindung gebracht wird. Die Astrologin als Symbol für Aberglaube nimmt diese Unterscheidung vor, worin der Text selbstironisch auf die Unzuverlässigkeit dieser Geschlechter-Semiotik verweist. Malina, der, wenn nicht durch seinen eigentlich weiblichen Namen, durch die Verbindung mit männlichen Personalpronomen körperlich als Mann gekennzeichnet wird (biologisches Geschlecht, *sex*), wird somit auch in seinem Charakter mit “männlichen Attributen” versehen¹⁴⁴, und entspricht damit in seinem sozialen Geschlecht (*gender*) ebenfalls dem Männlichen. Nach der Theorie der Performanz von Geschlecht¹⁴⁵ *performiert* er also ebenfalls – wie Ivan – eine Männlichkeit. Ein biologisch-männlicher Körper ist ihm weder durch seine Existenz im Text, noch in der Diegese des Textes gegeben. Diese Zuschreibung des männlichen *Gender* findet jedoch nicht durch das “Ich” statt, sondern wird hier lediglich von einer außenstehenden Figur als Topos aufgerufen. Die Zuschreibung findet durch die LeserIn statt, die in *Glücklich mit Ivan* einem weiblichen, emotionalen und selbstzerstörerischen “Ich” begegnet ist. Wie jedoch bereits festgestellt, erscheint dieses “Ich” als (unzuverlässige) Performanz von stereotypischer Weiblichkeit, gesteuert durch eine implizite AutorIn.

Daher ist zu fragen: Ist dieselbe Geschlechts-Performanz auch hier für Malina zu finden? Entspricht Malina wirklich einem männlichen Prinzip, wie Ivan es tut? Und ist er in diesem Sinne der “männliche Doppelgänger” des “Ich”, der ihren “Tod” am Ende des Romans veranlasst? Stephanie Bird verweist darauf, dass die feministische Kritik des Textes den Binarismus der Dialogform zu bereitwillig als gegeben annahm, anstatt sich diesem mit einer dekonstruktivistisch-feministischen Lesart zu nähern, da der Text vielfach auf Ambiguitäten

¹⁴⁴ Malina wird oft als männliche Ratio oder Objektivität des “Ich” verstanden, vgl. Bird, Ingeborg Bachmann’s Malina, S. 161, vgl. Paul, Perspectives on Gender, S. 72, vgl. Kohn-Waechter, S. 21, vgl. Achberger, Understanding bachmann, S. 101. Letztere führt dies unter anderem auf sein Insistieren der Frage “Warum?” im Traumkapitel zurück.

¹⁴⁵ Vgl. WEST, Candace/ZIMMERMAN, Don. H. “Doing Gender”, in: Gender & Society, Vol. 1, Nr. 2, (Juni 1987), S. 125 – 151 ; vgl. BUTLER, Judith, Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”, (New York/London, 1993).

in der scheinbar offensichtlichen Gegenüberstellung von dem weiblichen-kreativen “Ich” und dem männlich-analytischen Malina hinweist.¹⁴⁶ In dieser Deutung befände sich, so Sara Lennox, eine Beschlagnahme des Textes durch die feministische Lesart der 80er-Jahre, die ihre eigenen Erwartungen an Bachmanns politischer Haltung auf die Lesart projizierte.¹⁴⁷ Mich Bird anschließend, halte ich die Dialogform des “Ich” mit Malina für komplexer, als eine reine Gegenüberstellung von weiblichem Subjekt mit seinem männlichen Doppelgänger, da dies wie bereits erläutert die dritte Instanz der impliziten AutorIn, aber auch Ivan als dasjenige Männliche, das das Erzählen evoziert, ausklammert. Darüber hinaus wird jedoch auch die Komplexität der Figuren in ihrer Beziehung zueinander und *ineinander* und ihre Funktion für das Erzählen nicht einbezogen.

Im Gegensatz zu Ivan, der das Erzählen veranlasst, ist Malina laut dem “Ich” derjenige, der das Erzählen der Erinnerung verhindert, beispielsweise von Marcells Tod, dem *clochard* (Bettler), den das “Ich” in Paris kannte: “Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützen wollen führt dazu, dass ich nie zum Erzählen kommen werde. Es ist Malina, der mich nicht erzählen lässt.” (279) Es folgt ein Dialog mit Malina, der sich als eine Art Rede, oder genauer *Reden*, gegen die schmerzhafteste Erinnerung, darstellt. Der Dialog positioniert sich in seiner Form gegen das monologisch-retrospektive Erzählen, und bedient sich somit der Mittel des *autonomous monologue*, der sich durch die Vermeidung von “narrative or reportive tenses” auszeichnet¹⁴⁸. Im Gespräch lenkt er das “Ich” vom Erinnern ab:

Ich: Du glaubst, dass sich an meinem Leben nichts mehr ändern wird?

Malina: Woran denkst du wirklich? An Marcel, oder doch immer nur an das Eine oder an alles, was dich aufs Kreuz gelegt hat.

Ich: Was soll das jetzt wieder mit dem Kreuz? Seit wann gebrauchst du Redensarten wie alle anderen?

Malina: Bisher hast du noch immer ganz gut verstanden, mit oder ohne Redensarten.

¹⁴⁶ Vgl. BIRD, Stephanie, ‘What matters who’s speaking?’, S. 150.

¹⁴⁷ Vgl. LENNOX, Sara, “The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann”, in: *Women in German Yearbook*, Vol. 8 (1992), S. 104.

¹⁴⁸ Vgl. Cohn, *Transparent Minds*, S. 223.

Ich: Gib mir die Zeitung von heute. Du hast mir die ganze Geschichte verdorben, du wirst es noch bereuen, dass du das sehr wunderliche Ende von Marcel erfahren hast, denn außer mir könnte es heute schon niemand erzählen. [...] Vergessen ist Marcel sicherlich. (279)

Die Stelle ist insofern paradox, da sie eine ambivalente Aussage über Malinas tatsächliches Wissen über "Ichs" Bewusstsein und Erinnerung gibt: Einerseits deklariert das "Ich" in zitiertem Monolog, dass Malina sie schütze, und zwar augenscheinlich vor ihrem schmerzvollen Erinnern. Dies impliziert also, dass er *weiß*, was sie erzählen *will*, aber vor allem was sie in ihrem Monolog *erzählt*. Er ist also genauso Zuhörer wie die LeserIn, und somit in seinem Wissen über die Erinnerung und das Bewusstsein des "Ich" ähnlich eingeschränkt (wenn nicht eingeschränkter) als die LeserIn. Über das wirkliche Schicksal Marcells, der kein Liebhaber des "Ich" aus Pariser Zeiten war, sondern ein Obdachloser, der durch die Polizei "weggewaschen" wurde¹⁴⁹, scheint Malina also genauso wenig zu wissen, wie die LeserIn.

Was für ein Teil von "Ichs" dimorphem Bewusstsein stellt Malina also dar? Kohn-Waechter betont, wie paradox die Figur Malinas sich gegenüber dem "Ich" verhält, als einerseits "fürsorglicher Helfer", andererseits als derjenige, der ihre Vernichtung zulasse.¹⁵⁰ Immer wieder betont das "Ich", dass Malina sie kennt und sie versteht, aber auch, dass er ihr Dinge "glaubt" (256) oder sie ihm etwas "erkläre[n]" (255) muss. Es herrscht also wieder eine Meister-Schüler-Hierarchie vor, jedoch eine, die im Gegensatz zur Meister-Knecht-Konstellation zwischen dem "Ich" und Ivan nicht im Hegelschen Sinne, sondern im eigentlichen Sinne zu funktionieren scheint. Diese Hierarchie ist auf das Alter Malinas zurückzuführen, wobei das "Ich" sein "Jüngersein" als Position der Macht erkennt:

Ich: [...] Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger als ich, das gibt dir eine ungeheure Macht, nütz sie doch aus, ich werde mich unterwerfen, ich kann es schon zuweilen. Es kommt aus keiner vernünftigen Überlegung. Ekel oder Zuneigung sind ihr vorausgegangen, *ich kann es nicht mehr ändern, ich habe Angst*.

¹⁴⁹ Vgl. Bachmann, Malina, S. 297 f.

¹⁵⁰ Vgl. Kohn-Waechter, Verschwinden in der Wand, S. 20

Malina: Ich bin vielleicht älter als du.

Ich: Gewiss nicht, das weiß ich. Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt *erst denkbar nach mir*. (260; kursiv von mir)

Malinas Existenz speist sich aus einer Umdeutung der Schöpfungsgeschichte: *Er* kommt nach *ihr*, ist, wenn nicht aus einer Rippe, so doch aus einem *Gedanken* des “Ich” entstanden. Im doppelten Sinne ist Malina “erst denkbar nach” ihr: Im zeitlichen Sinne des Denkens, was erklärt, warum er, trotzdem er Teil ihres Bewusstseins ist, nicht über all ihre Erinnerungen verfügt. Es ist aber auch im biblisch-kreativen Sinne von Erdenken zu lesen: Er ist *nach* ihrem Ebenbild *erdacht*.

Achberger verweist auf das Anagramm seines Namens “Animal”, und daraus ableitend “anima”, zu deutsch *Seele*, oder *Geist*.¹⁵¹ Die Idee des “Animus” und der “Anima” nach Carl Gustav Jung, die in der Forschung bereits vielfach in *Malina* erkannt wurde, folgt einem androgynen Ideal, nach dem jedes Individuum über einen geschlechtlichen Gegenpart verfüge, die Frau also über einen “Animus”, der Mann über eine “Anima”.¹⁵² Ivan wird von Lücke als “Animus”-Figur zum weiblichen “Ich” erkannt¹⁵³; wie aber stellt sich Malina vermeintlich weiblichen “Ich” dar? Dass Malina *aus* dem “Ich” gemacht ist, stellt das “Ich” meines Erachtens in eine männliche markierte Tradition. Während Costabile-Heming/Karandrikas das “Ich” als Anima zu Malina, und Malina als den Animus zum “Ich” erkennen¹⁵⁴, erkenne ich das “Ich” an dieser Stelle vielmehr als das Männliche, wenn sie sich im biblischen, als auch im geistigen Sinne einer männliche Traditionslinie folgt.

Paul erkennt das Einreihen des “Ich” in eine männliche Tradition an “Ichs” Bildungsgeschichte, die sie in Form ihrer Bibliothek in *Glücklich mit Ivan* zeigt, und deren

¹⁵¹ Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 101; vgl. Duffaut, *Attempts at a Representation of Love*, S. 23.

¹⁵² Vgl. Costabile-Heming/Karandrikas, *Jungian Search for Utopia*, S. 78 ff. Costabile-Heming/Karandrikas führen hierzu jedoch die Kritik Demaris S. Wehrs an, die in ihrem Werk *Jung and Feminism* darauf hinweist, dass sich diese Vorstellung jedoch auf die maskuline Wahrnehmung von Geschlechterdifferenzen beruft und damit nicht unproblematisch diese bestätigt, vgl. WEHR, *Demaris, Jung and Feminism. Liberating Archetypes*, (Boston, 1987).

¹⁵³ Vgl. Lücke, *Malina*, S. 87.

¹⁵⁴ Vgl. Costabile-Heming/Karandrikas, *Jungian Search for Utopia*, S. 79.

Kanon eine breite männliche Autorenschaft repräsentiert (Kant, Leibniz, Hume, Kafka, Rimbaud, Blake, Freud, Adler, Jung, Dante, Proust, Marx, Engels, usw., vgl. S. 81 f.)¹⁵⁵. Die Frage, die sich daraus stellt, ist diejenige, die die SchriftstellerInnen und TheoretikerInnen des Differenzfeminismus der 70er-Jahre umtrieb: Wie kann eine weibliche Autorin eine eigene, weibliche Stimme im Text erschaffen, wenn sie selbst wie ihre Schrift doch immer in einer männlichen Tradition stehen, ihr weibliches Subjekt sich im Sinne der symbolischen Ordnung nach Jacques Lacan nicht selbst entwerfen kann, sie also keinen Zugang zur symbolischen Sprache hat?¹⁵⁶ Elisabeth Grosz bringt es auf den Punkt: “When she speaks as an ‘I’ it is never clear that she speaks (of or as) herself. She speaks in a mode of masquerade, in imitation of the masculine, phallic subject.”¹⁵⁷ Gleichzeitig spricht sie aber auch in der Maskerade des femininen Subjekts. In der Umdeutung der Schöpfungsgeschichte und das kreieren einer doppelten Stimme in Malina überwindet der Text jedoch diese Tradition, indem er ihre geschlechtlichen Vorzeichen vertauscht und damit aufbricht und ihren Einfluss auf die Stimme, als etwas das geschlechtlich-markierbar sein, in der Existenz beider Figuren spielerisch verwischt. Dieses Verwischen der Geschlechterzeichen entspricht einem, wie von Costabile-Heming/Karandrikas herausarbeiten, ‘idealen Selbst’ nach C. G. Jung.¹⁵⁸ In diesem Sinne erscheint auch die “ungewöhnliche Vielfalt” von Kunstschaffenden in der Figur Malinas, die von Kritikern erkannt worden sind¹⁵⁹, in einem anderen Licht: Durchaus präsentieren sie den männlichen Kanon, einer, dem sich aber auch das weibliche “Ich” wie genannt selbst verschreibt. Malina und das “Ich” sind also zugleich “Repräsentant[en] der rationalen Erkenntnis” und “Repräsentant[en] [...] des künstlerischen Geistes”¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Vgl. Paul, Perspectives on Gender, S. 76.

¹⁵⁶ Vgl. Paul, Perspectives on Gender; vgl. Weigel, “Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang”, S. 73.

¹⁵⁷ GROSZ, Elizabeth, Jacques Lacan: A Feminist Introduction, (London/New York, 1990), S. 72.

¹⁵⁸ Vgl. Costabile-Heming/Karandrikas, Jungian Search for Utopia, S. 79.

¹⁵⁹ Bspw. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Proust, Wittgenstein, Schönberg, Mann, Frisch, Nietzsche, Benjamin, Valery (accent hinzufügen), vgl. Kohn-Waechter, Verschwinden in der Wand, S. 19.

¹⁶⁰ Ebd. S. 20.

Malinas narrative Funktion für das Darstellen dieser geschlechtlich doppelt markierten, und daher geschlechtlich *uneindeutigen* Erzählstimme, rückt damit in den Fokus. An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich eingehender dem Inhalt der Gespräche zu widmen. Warum und worüber spricht das doppelte Selbst? Es ist vor allem das vorbestimmte Schicksal, das das "Ich" beschäftigt und das unausweichlich scheint, wenn es sagt: "Ich kann es nicht ändern, ich habe Angst." (260) Sie sieht sich mit diesem Gefühl konfrontiert, das durch Erinnerung und Zukunft hervorgerufen wird, und Malina tritt als Teil dieser Konfrontation in ihr Bewusstsein. Diese Bewusstwerdung, die Selbstbefragung woher das "Sich-selbst-bewusst-sein" herkommt¹⁶¹, ist Grund für die Existenz Malinas. Die Kreation von Malina aus dem "Ich", die Schöpfung dieses jüngeren Wesens aus dem weiblichen Bewusstsein, das sich von der symbolischen Ordnung unter Ivan befreit hat, weist auf einen Bruch mit der traditionellen Weiblichkeit hin. Das "Ich" ist sich den Folgen eines solchen Bruchs schon zu Beginn des Kapitels bewusst. Es findet sich also in diversen Stellen des Textes ein sogenanntes *foreshadowing* ihres Todes. Ihre Gespräche mit Malina stellen also nicht nur ein Verhandeln von weiblicher und männlicher, femininer und maskuliner Identität, sondern vielmehr ein Verhandeln von Erinnerung mit Zukunft dar.

Das "Ich" scheint dem Thema Tod abgeklärt gegenüber zu stehen. Auf die Frage Malinas, ob sie zum Begräbnis eines gewissen Herrn Haderer gehen wollen würde, antwortet sie zynisch:

Ich: Nein, warum sollte ich auf den Zentralfriedhof gehen und mich erkälten? [...] Für mich bleibt sowieso alles gleich, [...]. Willst du mir erklären, warum ich darüber informiert sein muss, dass Herr Haderer oder eine andere Berühmtheit [...] *plötzlich tot ist*. Es interessiert mich nicht. Für mich ist nie jemand gestorben und selten lebt jemand, außer auf meiner Gedankenbühne.

Malina: Ich lebe also meistens für dich nicht?

Ich: Du lebst. Du lebst sogar meistens, aber du beweist mir auch, dass du lebst. Was beweisen mir die anderen? Doch nichts. (301; kursiv von mir)

¹⁶¹ Vgl. Bird, Ingeborg Bachmann's Malina, S. 154.

Die Bedeutung des Todes wird durch sein *plötzliches* Eintreten herabgesetzt. Das Sterben als ein Schwellenmoment zwischen realer Welt und Erinnerung, das zeitlich etwa mit dem eines Schrittes korreliert, verliert in seiner Kürze an Bedeutung. Für das “Ich” ist “nie jemand gestorben”, da für sie alle in und durch Erinnerung leben. Die Hierarchie zwischen Malina und “Ich” wird nochmals verdeutlicht, als dass das “Ich” Malinas Existenz in ihrem Bewusstsein duldet¹⁶². Das “Ich” ist also zumindest Teil der schöpferischen Instanz Malinas. Wo aber finden sich weitere Hinweise auf das Eingreifen einer schöpferischen Instanz?

Der *autonomous dialogue* nimmt etwas nach der Hälfte des Kapitels eine veränderte Form an: Immer wieder werden die einzelnen Sprechanteile des “Ich” mit musikalischen Vortragsbezeichnungen versehen, angefangen mit “(accelerando)”, über “(crescendo)” (305), die sich in gleicher Form zu einer Art Regieanweisungen entwickeln, wie “(soavemente)” (z. dt.: lieblich, angenehm, 308) und “(andante con grazia)” (z. dt.: anmutig gehen, ebd.), bis hin zu “(dolente)” (z. dt.: schmerzhaft, 350) “(senza pedale)” und “(mesto)” (z. dt.: traurig, ebd.). Wer gibt diese Vortragsanweisungen an? Ist es das “Ich”, das das Dramatische ihres Dialogs betont, oder finden sich in dieser Form – wie schon in vorigem Kapitel unter Bezugnahme des *functionale principle* erkannt – Spuren der impliziten AutorIn, die das Performative des Dialogs durch die Vortragsbezeichnungen hervorhebt, und darüber hinaus das an diese Form gebundene Präsens betont? Beide Instanzen scheinen hier insoweit ineinander zu fallen, als dass “Ich” und die implizite AutorIn SchöpferInnen Malinas sind, das “Ich” aber in der Abwendung von Ivan und Hinwendung zu Malina erkennt, dass ihre “Passionsgeschichte” nur Mittel zum Zweck ist:

Ich: [...] Wer ein Warum zu leben hat, erträgt fast jedes Wie. Ich *lebe* schon die frühesten Zeiten, als *wärs seit jeher*, mit dir, immer *gleichzeitig mit heute*, passiv, ohne etwas anzugreifen, etwas heraufzurufen. *Ich lasse mich nur mehr leben*. Es muss einfach alles *gleichzeitig* aufkommen und auf mich Eindruck machen. (307; kursiv von mir)

¹⁶² Vgl. auch Bachmann, Malina, S. 299: “Aber ich habe dich zeitweise sogar leben lassen, wie du wolltest, ohne dich zu stören, das ist mehr, das ist großmütiger.”

Das "Ich", das inhärent mit Erinnerung verbunden ist, lebt durch Malina in einer Gleichzeitigkeit, einer doppelten Gegenwart also, in der sie nur durch seine Existenz existieren kann. Sie wird durch ihn "passiv", und "lässt sich" von ihm leben, worin sie sich wieder in die weibliche Tradition einreihet. Wenn das "Ich" das Passiv-Weibliche repräsentiert, ist Malina dann aber unweigerlich als das Männlich-Aktive zu verstehen? Diese Deutung haben zahlreiche Lesarten vorgeschlagen. Gudrun Kohn-Waechter arbeitet diese Dichotomie besonders deutlich anhand Foucaults *Histoire de la Folie* heraus: Demnach repräsentiere Malinas Sprache die Sprache der Vernunft, die Sprache des "Ich" die des Wahnsinns, und bildet in diesem Sinne metaphorisch das Verhältnis der Geschlechter ab. Die Sprache des Wahnsinns vollziehe sich, so Foucault, "unterhalb" als "Gemurmel" und existiert im Schatten der vernünftigen Sprache.¹⁶³ Sie ist der Vernunft also untergeordnet, und nach diesem Prinzip verhalte sich laut Kohn-Waechter auch die Beziehung von "Ich" und Malina, wenn das "Ich" konstatiert: "Mir scheint es dann, dass seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, [...], als wäre ich aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet [...] abgrenzt." (19). Das dem obigen Zitat (307) folgende Gespräch über nichts Geringeres als die Frage nach dem Leben selbst, deutet jedoch auf eine komplexere Wesensstruktur Malinas hin.

Malina: Was ist Leben?

Ich: Es ist das, was man nicht leben kann.

Malina: Was ist es?

Ich: (più mosso forte) Lass mich in Ruh.

Malina: Was?

Ich: (molto meno mosso) Was du und ich zusammenlegen können, das ist das Leben.

Genügt dir das?

Malina: Du und ich? Warum nicht gleich 'wir'?

¹⁶³ Vgl. Kohn-Waechter, *Verschwinden in der Wand*, S. 9 ff.; vgl. hierzu FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, (Frankfurt a. M., 1961).

Ich: (tempo giusto) Ich mag kein Wir, kein Man, kein Beide und so weiter und so weiter.

Malina: Ich hätte beinahe gedacht, du magst kein Ich mehr.

Ich: (soavemente) Ist das ein Widerspruch?

Malina: Doch.

Ich: (andante con grazia) Es ist kein Widerspruch, solange ich dich will. Nicht mich möchte ich, sondern dich, und wie findest du das?

Malina: Es wäre ein Abenteuer, das dein gefährlichstes wird. Es hat aber schon angefangen.

Ich: (tempo) Ja bene, es hat längst angefangen, war längst das Leben. [...] Im allgemeinen weiß man ja wohin es führt, nämlich zum Ende. [...] Nicht das Älterwerden verwundert mich, sondern die Unbekannte, die auf eine Unbekannte folgen wird. [...] Ich weiss nur, dass ich nicht mehr bin, wie ich früher war [...]. Es ist mir nur eine Unbekannte nachgeglitten und eine weitere Unbekannte. (308 f.)

Malina spricht hier selbst, im Gegensatz zur obigen Stelle, in der das “Ich” ihren Eindruck nicht nur subjektiv, sondern auch im Konjunktiv wiedergibt¹⁶⁴, und erscheint hier nicht als das Aktiv-Männliche, das das “Ich” auslöschen will, sondern vielmehr als das Kindlich-Unschuldige. Er selbst glaubt (noch) an ein “wir”, an eine Koexistenz, vielmehr aber noch ein Miteinander beider Wesen. Denn, wie Behre konstatiert, die “Aufspaltung des Freundespaares Malina und Ich als Mann und Frau [wurde] von der Gesellschaft vorgenommen”.¹⁶⁵ Diese Utopie des “wir”, die sich das “Ich” so sehnlichst mit Ivan gewünscht hatte, erkennt das “Ich” jedoch als unmögliche Konstellation. Es kann nur Malina leben, da in ihm das “du” und das “ich” *zusammengelegt* sind, seine Existenz ist das Abenteuer, denn sie entzieht sich der gesellschaftlichen Norm. Malina ist ein Wesen, das weder einem männlichen noch einem weiblichen Prinzip folgt, da er, wie sein Name, eine semiotische Umdeutung erfahren hat. Im Gegensatz zum weiblich-karikierten “Ich” kann er dadurch im Raum des Textes überleben.

Indem das “Ich” den mehrdeutigen Topos der Unbekannten aufruft, die stets die Briefe des “Ich” signiert, stellt das “Ich” wieder die Frage nach der schöpferischen Instanz. Das “Ich” akzeptiert zwar sein Schicksal, für Malina zu existieren und in Zukunft existieren zu haben,

¹⁶⁴ Es erscheint nachvollziehbar, dass das “Ich” über dies Malina nicht wohlwollend gegenübersteht, ist sie sich doch ihres Schicksals bewusst, was jedoch erst wirklich im dritten Kapitel deutlich wird.

¹⁶⁵ Die Bezeichnung der Figuren als “Freundespaar” ist hierbei etwas unglücklich gewählt, impliziert dies doch immer noch zwei (nicht einmal genetisch verwandte) Instanzen. Behre verweist jedoch auf die Naivität Malinas und des “Ich” hier, die selbst “nicht einmal auf den Gedanken gekommen seien”, den die Gesellschaft nahelegt, vgl. Behre, *Erfindung des Weiblichen*, S. 215.

nicht aber ohne – sich hiermit in eine alttestamentarische Tradition stellend – dieses infrage zu stellen. Es ist nicht ihr eigener Verfall, der sie beschäftigt, sondern “*die Unbekannte*, die auf die Unbekannte folgen wird”. Während mit letzterer sie selbst und die Unterzeichnerin ihrer Briefe gemeint sind, kann erstere als generisch-feminine Unbekannte “x” gelesen werden. Was oder wer diese ist bleibt uneindeutig: Es könnte die implizite AutorIn gemeint sein, die dem “Ich” stets *nachgleitet*, es könnte sich hierin auch die retrospektive Selbstwahrnehmung des sich entwickelnden “Ich” erkennen lassen. Wenn derselbe Topos in Verbindung mit der Frage nach der “dimorphen Frau” (“Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt?” 292) und dem Mord an einer Frau (“eine Frau ist ermordet worden, stranguliert [...] erdrosselt [...]” 293) heraufbeschworen wird (“das könntest du sein, das wirst du sein. Unbekannte von unbekanntem Täter ermordet” (293)), liegt eine doppelte Bedeutung nahe: Die Unbekannte, das ist das erzählende “Ich”, das mystische, im Dunkeln liegende Weibliche; die Unbekannte, das ist die schöpfende, da schreibende Instanz, die von der LeserIn als implizite AutorIn wahrgenommen wird, vom “Ich” jedoch durch die Existenz Malinas.

Ist es nun aber Malina, der das “Ich” ‘ermordet’? Ist er gar der Handlanger der AutorIn? Zunächst ist zu bemerken, dass ein Statuswechsel zwischen “Ich” und Malina stattfindet: Die Meister-Schüler-Beziehung, die aus Malinas jüngerem Wesen und dem damit verbundenen eingeschränkten Wissen über die Erinnerung entstanden war, wird umgekehrt. Denn Malina kennt, wenn nicht die Erinnerung und die Vergangenheit, so doch die Zukunft und das Schicksal des “Ich”:

Ich: (tempo) Woran zunehmen, wenn keine Kraft mehr da ist?

Malina: Man nimmt an Schrecken zu.

Ich: Ich erschrecke dich also.

Malina: Mich nicht, aber dich schon. Die Wahrheit erzeugt diesen Schrecken. *Aber du wirst dir zusehen können.* Du wirst kaum beteiligt sein, nicht mehr hier.

(328; kursiv von mir)

Malina ist nicht abgesonderter Teil von “Ichs” Bewusstsein, der gegen sie in einem Überlebenskampf antritt. Er führt das “Ich” im Dialog an ihr Schicksal heran und konfrontiert sie offensichtlich mit Gefühlen, über die sie sich selbst nicht bewusst ist. Er ist in dieser Funktion aber nicht einfach Botschafter der impliziten AutorIn, sondern erweist sich als Wesen, das auf die ineinanderfallende Identitäten beider Instanzen hinweist, wenn er sagt “du wirst dir zusehen können”. Genau diese Erzählperspektive wird nämlich eingenommen, wenn das “Ich” in den Sprung in der Wand eintritt. Es ist diese Perspektive, in der Jost Schneider zwischen “erzählendem” und “erlebendem Ich” unterscheidet, in der ich jedoch anstatt des erzählenden “Ich” die implizite AutorIn als “Erzählinstanz” erkenne, da an dieser Stelle eine Verschiebung der erzählenden Stimme stattfindet, die auf die schreibende Instanz verweist. Das selbstzerstörerische Moment funktioniert somit doppelt: Als dramatische Vorführung der weiblichen Passionsgeschichte, aber auch als Ausbruch aus dem *mise en abyme* des Textes. Auch wenn sich das “Ich” dieses Schicksals bewusst ist, so begreift sie noch nicht das Ausmaß, wenn sie noch Hoffnung für eine zukünftige, unbekannte Form von ihrem “Ich” hegt.

Ich: (*abbandonandosi*) Warum nicht hier? Nein, ich verstehe dich nicht! Aber dann verstehe ich gar nichts mehr ... Ich müsste mich ja selber beseitigen!
Malina: Weil du dir nur nützen kannst, indem du dir schadest. Das ist der Anfang und das Ende aller Kämpfe. Du hast dir jetzt genug geschadet. Es wird dir sehr nützen. Aber nicht wie du denkst.
Ich: (*tutto il calvicenbalo*) Ach! Ich bin eine Andere, du willst sagen, ich werde noch eine ganz Andere sein!
Malina: Nein. Wie unsinnig. Du bist ganz gewiss du, das änderst du auch nicht mehr. Aber ein Ich ist ergriffen, und ein Ich handelt. Du aber wirst nicht mehr handeln.
(328 f.)

Das neue “Ich”, das *ergriffene* und *handelnde* Ich, wird Malina sein. Er hadert mit dem “Ich”, die entgegenhält, dass sie sich doch erst “[anfängt] zu lieben”¹⁶⁶, bis sie letztendlich nachgibt, indem sie sich in die rhetorische Falle Malinas begibt, wenn er fragt, wie sehr sie meine, ihr “Ich” lieben zu können, und sie antwortet: “Sehr. Nur zu sehr. Ich werde es lieben wie meinen

¹⁶⁶ “Ich: (*tempo giusto*) Aber ich fange es [das Ich] doch erst zu lieben an.”, Malina, S. 331.

Nächsten, wie dich!” (331) Malina ist aber nicht nur ihr räumlich Nächster, er ist ihr zeitlich Nächster, ihr Nachfolger, den sie mit dem Zuspruch ihrer Eigenliebe in diesem Moment als solchen anerkennt. So wundert es nicht, dass sie im anschließenden Monolog erstmals konkret über den Umzug aus der Ungargasse, oder vielmehr den *Auszug* aus dem Ungargassenland, nachdenkt.

Die Verschiebung von dem Räumlichen, den das “Ich” besetzt”, hin zum Zeitlichen, das es besetzen wird, findet ihren metaphorischen Ausdruck in *Boden* und *Wand*. So findet sich das “Ich” immer wieder auf dem Boden vor, auf dem sie liegend “warte[t] und atme[t], [sich veratmet]” (295), an ihr “schönes Buch” denkt, das ihr “abhanden gekommen” ist, ihren Kopf auf das Buch “DIE GROSSEN PHILOSOPHEN” stützt (320), oder auf ihm kniend, sich “vor nichts mehr” verbeugend, ihre Briefe in einem “Spalt der [Sekretär-] Lade”, einem “Geheimfach” (350 f.) versteckt. Der Boden fungiert wie das Ungargassenland als Symbol für den Raum, für die Bühne von “Ichs” Bewusstsein. Im Angesicht ihres Schicksals sucht sie aus Erschöpfung und aus Nostalgie die Nähe zur horizontalen Fläche. Mit der Erschöpfung geht eine Schlaflosigkeit einher, deretwegen sich Malina ihr zuwendet, und “zu [ihr hineinsieht]”:

Ich : (*con fuoco*) Es ist furchtbar, es ist die Furchtbarkeit noch gar nicht enthalten in diesem Wort, es ist zu furchtbar.

Malina: Ist das alles, was dich wachhält? (Töte ihn! Töte ihn!)

Ich: (*sotto voce*) Ja, es ist alles.

Malina: Und was wirst du tun?

Ich (*forte, forte, fortissimo*) Nichts. (334 f.; kursiv von mir)

“Con fuoco”, *mit Feuer* spricht das “Ich” zu Malina, das Feuer, das ihr schon die schreibende Hand verbrannte (“Avec ma main brûlée j’écris sur la nature de feu”¹⁶⁷) und ihr die vielen Zigaretten beim Warten auf Ivan anzündete, die wie sie Energie und Zeit verschwendeten¹⁶⁸.

Wie das Wasser, als Symbol für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit, Marcel, als Repräsentant der

¹⁶⁷ Dieser Satz ist angelehnt an eine Formulierung Gustave Flauberts, die sich in einem seiner Briefe an Louise Colet vom 20. März 1847 findet: “Avec ma main brûlée, j’ai le droit maintenant d’écrire des phrases sur la nature du feu.”

¹⁶⁸ “Auch das Gesetz von der Erhaltung der Energie ist nicht anwendbar auf mich”, vgl. Bachmann, Malina, S. 264.

gescheiterten Männlichkeit zerstört (er wird “weggewaschen”), so verbrennt sich das “Ich” am Feuer, als Symbol für das Männliche und die Zerstörung; hier wird aus Fruchtbarkeit Furchtbarkeit.

“[S]otto voce”, (z. dt. unten) befindet sich das “Ich”, bevor sie am Morgen die Wand anstarrt, “die einen Sprung bekommen hat, es muss ein Sprung sein, der sich jetzt leicht weitet, weil ich ihn anstarre.” (335) Bemerkte sei, dass hier nicht wie oft zitiert von einem “Spalt” (wie am Anfang des Romans), sondern einem “Sprung” die Rede ist, den Malina nicht bemerken will, beziehungsweise an den er sich nicht “erinnern” (348) will. Während Malina seinen Kaffee trinkt und das Kind im Hof “Holla” ruft, schreitet das “Ich” zur und in die Wand: “Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an.” (354) Von der zeitlichen Zwischenform Perfekt, schreitet sie in die Wand ins Präsens, in dem sie sich nicht weiterentwickeln wird, das somit außerhalb des Präsens des Raumes existiert. Die Wand, die den Raum vertikal umschließt, ist die Zeit, “eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.” (356) Das “Ich” wird zu einer Hieroglyphe, denn sie war zur “Karikatur geworden, im Geist und im Fleisch” durch den “seltsame[n] Wahn”, den die “seltsame[n] Worte” “[e]in Mann, eine Frau...” (349) ausgelöst haben. Das “Ich” selbst stirbt jedoch nicht¹⁶⁹, sie existiert raum- und körperlos weiter. Die Weiblichkeit wird zu einer historischen Erinnerung, was bleibt ist Malina, der nun allein im Raum mit den gleichen Gegenständen “spielt”, sie zerstört oder zerreisst, diese also mit der Furchtbarkeit versieht, die dem “Ich” angetan wurde. Sie war Mittel zum Zweck das selbstevidente Bild der Weiblichkeit vorzuführen, das sich nicht selbstständig entwickelt hat, sondern aus einem bereits bestehenden Diskurs entstanden ist¹⁷⁰, sich also nicht frei aus sich selbst erschöpfen konnte.

¹⁶⁹ “The novel’s ‘I’ does not cease to exist or to love after her disappearance behind the wall, which can be seen as a Wangerian ‘Liebestod’ of sorts [...]”, vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 129.; vgl. auch Costabile-Heming/Karandrikas, *Jungian Search for Utopia*, S. 83.

¹⁷⁰ Vgl. Bird, *Ingeborg Bachmann’s Malina*, S. 154.

Es ist dieses künstliche Bild der Weiblichkeit, das ermordet wird, aber nicht von *dem Männlichen* in Form von Malina, worin sich die Forschung größtenteils einig ist¹⁷¹. Das Männliche in Form von Ivan war das, was das künstliche weibliche Bild am Leben hielt. Die Zerstörung dieses künstlichen Weiblichen hat also auch ein positives Moment: “[...], from the point of view of feminist deconstruction, the denial of a female subject is a necessary step to real radicalism and the dismantling of binary opposites, and in the figures of Malina the potential of this position is also represented.”¹⁷² Und in diesem Sinne ist es auch nicht Malina, der für das Ende des “Ichs” verantwortlich ist, denn letztendlich spiegelt er das “Ich”, wenn er Telefonsätze mit Ivan austauscht, und tritt hierin ihr von aller Weiblichkeit befreites Erbe an. Er ist in dieser Hinsicht aber nicht, wie oft interpretiert, der Mörder des Weiblichkeit, denn diese ist konserviert in der Zeit.

Bird stellt die richtige Frage danach, warum dieser Text aus der “Ich”-Perspektive einer Frau verfasst ist, wenn diese doch in sich aufgelöst wird. Sie findet hierfür zwei Antworten: Zum einen, um der LeserIn eine Identifikationsfläche zu bieten, die ihr einen empathischen Raum für die Erzählfigur bietet. Zum anderen, um eine Distanz zum Text zu schaffen, indem die LeserIn angehalten ist, sich mit dessen Komplexität auseinanderzusetzen, um ihn zu verstehen.¹⁷³ Letztere Aussage ist jedoch meines Erachtens nicht absolut, denn der Text sowie sein Ende verweigern sich *einem* Verständnis. Um dieses Ende – das Austreten des künstlichen Weiblichen aus dem Raum, Eintreten des künstlichen Weiblichen in die Zeit und die überlebende, dem Geschlecht nach undefinierbare Form Malina – nachzuvollziehen, werde ich mich mit dieser These sowie in diesem Kapitel aufgeworfenen Fragen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit und die Rolle der Erfahrung in dieser anhand des mittleren Kapitels *Der dritte Mann*, zuwenden.

¹⁷¹ Vgl. u.a., Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 96.

¹⁷² Bird, *Ingeborg Bachmann's Malina*, S. 161.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 164.

4.) *Der dritte Mann* – Parametrisches Erzählen und die heterogene Erzählstimme

Erkennen des Unfassbaren, Umarmen des Unfassbaren, entsetzlich war das Empfinden der unüberwindlichen Weiten der Räume; die Empfindung verließ den Umkreis der kugeligen Ebenbilder – zu ertasten: in sich selbst – das Ferne, mit der Empfindung schlich sich Bewusstsein ein: im eigenen Innern... ins eigene Innere – kam ein unklares Wissen: es raste das Bewusstsein; in flügelgehörnten Wolken sauste es von Peripherie zum Zentrum; und quälte sich. Andrej Belyj, Kotik Letajew¹⁷⁴

Wenn das Erzählen des “Ich” von der Autorin “ermordet” wird und ihr weibliches Bewusstsein in der Wand weiter existiert, während Malina im Raum überlebt, ist zu fragen: Was für ein *Bewusstsein*, was für ein Wesen hat hier erzählt, wenn es offensichtlich in der Lage ist, nicht nur doppelt zu existieren, sondern in dieser Doppelung auch den Raum zu überwinden? Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich mich dem mittleren der drei Kapitel zuwenden, *Der dritte Mann*. Es ist das Kapitel, das in der Rezeption weitestgehend als “Schlüsselkapitel” oder “Herzstück des Romans” gelesen wird¹⁷⁵, als das Traumkapitel, oder vielmehr “Albtraumkapitel”¹⁷⁶, das der LeserIn Zugang zum Unterbewusstsein des “Ich” verschafft, zum Trauma, das ihr weibliches Erzählen beschäftigt, und schlussfolgernd zur Krise des Weiblichen selbst.

Es sind 36 Träume, die in sieben “Blocks” erzählt werden, sechs Mal unterbrochen von einem “wachen” Dialog mit Malina, in dem das “Ich” über das in den Träumen erlebte reflektiert, teils jedoch auch darüber hinaus retrospektiv erzählt. Die Träume und die Rede mit Malina sind im Präsens wiedergegeben, was einen wichtigen erzählerischen Aspekt darstellt: Denn der Traum *ist* Text in diesem Kapitel. Was ist damit gemeint? Um dies zu erläutern, möchte ich einen kleinen Exkurs in die Traumforschung vornehmen. Patricia A. Kilroe setzt sich in ihrem Aufsatz *The Dream as Text, the Dream as Narrative* (2000) mit der

¹⁷⁴ BELYJ, Andrej, Kotik Letajew, (Frankfurt a. M. 1993), S. 12.

¹⁷⁵ Lücke, Malina, S. 119.

¹⁷⁶ Vgl. u.a. PAUL, Georgina, Perspectives on Gender, S. 67.

Frage auseinander, ob Träume als Texte gelesen, und ob all diese (Traum-)Texte als Narrative verstanden werden können:

Is the dream a text? My response is a qualified 'yes' which is dependent upon a particular use of the term *dream*. Texts have boundaries; as products separated from the stream of continuous experience, they allow us to focus on them extracted from other phenomena. By my use of the term *dream* I mean 'the dream once we have experienced it.' To say 'I had a dream' is to acknowledge an isolatable experience with temporal boundaries that begins where we recall the beginning, and it ends where we recall it ending.¹⁷⁷

Während also Träume Texte sein können, so bindet Kilroe dies an die Voraussetzung, dass sie *retrospektiv* erzählt werden. Ein Traumtext wäre somit immer im Präteritum zu verfassen und ist immer durch den Bewusstseinszustand des Wachseins gefiltert. Kilroe bezieht ihre Aussagen zwar auf "echte" Träume¹⁷⁸ und nicht auf die Darstellung von Träumen in Literatur, jedoch hilft diese Annahme zum Verständnis der Bewusstseinsdarstellung in *Malina*: Erstens, das in den Träumen Erlebte vollzieht sich durch die gewählte Zeitform *unmittelbar*, und zweitens, ist Malina dadurch nicht nur Teil ihres Wachzustandes, sondern ebenfalls Teil ihres Unterbewusstseins. Das "Ich" erzählt ihm nicht retrospektiv, was sie geträumt hat, und Malina therapiert sie somit auch nicht. Im Gegensatz zu ihren Erinnerungen in *Von letzten Dingen*, hat er das gleiche Wissen über das in den Träumen erlebte wie das "Ich" selbst. Nun stellt sich daraufhin die Frage: Wo befindet er sich eigentlich in ihrem Bewusstsein? Ist er Beobachter der Träume? Erlebt er die Träume mit? Verschmelzen Malina und "Ich" gar als eine Instanz im Traum? Und kann Malina dann überhaupt als "Geist der Vernunft"¹⁷⁹ erkannt werden, wenn er ein prominenter Teil ihres Unterbewusstseins zu sein scheint?

Mit diesen Fragen möchte ich eine alternative Lesart des Traumkapitels vorschlagen. Die gängigen Lesarten verstehen das Kapitel als "Erinnerung an die verlorene Geschichte des Weiblichen, an die von der pervertierten Vernunft deformierte Welt" und "Erinnerung an die

¹⁷⁷ KILROE, Patricia, "Dream as Text, Dream as Narrative", in: *Dreaming*, Vol. 10, Nr 3. (2000), S. 126 f.

¹⁷⁸ Sie zieht für ihre These ihre eigenen Traumtagebücher heran.

¹⁷⁹ Lücke, *Malina*, S. 124.

Frau als ‘ewige Tochter’, als Unmündige; als ‘verinnerlichte Vaterbilder und eine Religion von Gott als Vater’¹⁸⁰, als Erinnerung ihres Missbrauchs¹⁸¹, und die Frau darin als “Hüterin des eigenen Gefängnisses im Patriarchat”¹⁸². Auch werden die Träume allzu schnell mit Erinnerungen des “Ich” gleichgesetzt, die Traumata wiedergeben, die sie durchlebt hat und in ihren Träumen in anderer Form neu durchlebt¹⁸³, was ich aufgrund der Präsensform und der unmittelbaren Darstellung als nicht ganz schlüssig erkenne. Es ist nicht mein Ziel, diese Interpretationen umzudeuten, sondern vielmehr um einen narratologischen Aspekt zu erweitern: Nämlich zu fragen, ob und inwieweit das “Ich” “multiperspektivisch” erzählt. Diese Lesart wurde in der Rezeption und Forschung aus einem einfachen Grund ignoriert: Das “Ich” wird als weiblich erkannt, Malina als männlich, und im Traum durchlebt das “Ich” die Unterjochung der Frau durch die Vater-Figur, die im Sinne des *père symbolique* nach Jacques Lacan¹⁸⁴, oder des Vater-Archetypus nach C. G. Jung und als “objektive Autorität, Urheber und Verfechter von Normen”¹⁸⁵ zu verstehen ist. Wie in meinem ersten Kapitel bereits dargestellt, ist die Zuschreibung des “Ich” als “weiblich” jedoch nicht zuverlässig, denn sie *spielt* vielmehr eine weibliche Rolle gegenüber Ivan – eine die durch das Männliche evoziert wird –, angeleitet von der Feder der impliziten AutorIn. Auch das Männliche, das Malina zugeschrieben wird, erscheint als ebenso unzuverlässig, da es nur auf die Verwendung der generisch-maskulinen Form beruht und die Verbindung seines Bewusstseins mit dem der Vernunft, was wiederum seine dem “Ich” untergeordnete Naivität ausblendet. Obwohl das “Ich” durchaus eine weibliche Schrift *repräsentiert*, weist die Anwesenheit der impliziten AutorIn doch darauf hin, dass das “Ich” *eigentlich* genauso wenig der normierten Darstellung

¹⁸⁰ Lücke, Malina, S. 120 f.

¹⁸¹ Vgl. Achberger, S. 100.

¹⁸² Bezzel, Wittgenstein, S. 88.

¹⁸³ Vgl. Bird, Ingeborg Bachmann’s Malina, S. 158.; vgl. Duffaut, Attempts at a Representation of Love, S. 29.

¹⁸⁴ Vgl. Paul, Perspectives in Gender, S. 68.

¹⁸⁵ RIEDEL, Ingrid, “Auf der Suche nach weiblicher Identität. Ingeborg Bachmanns Roman ‘Malina’”, in: *Anstöße*, Vol. 21, Nr. 6 (1974), S. 181.

zuzuschreiben ist, wie es sich nicht *einem einzigen* Bewusstsein zuordnen lässt sowie sich Gesetzen des Raums entzieht. Im Traumkapitel wird letzteres zur ultimativen Prämisse von Bewusstseinsdarstellung, wenn der “Ort diesmal nicht Wien [ist.]”: “Es ist ein Ort, der heißt überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein.” (181) Wenn schon Zeit und Raum “kein[em] Maß” (ebd.) mehr folgen, und das “Ich” bereits in doppelter Form existiert, umgeben von der Instanz der impliziten AutorIn, warum wird das Bewusstsein des “Ich” dann an den Körper eines weiblichen Individuums gebunden?

Das Kapitel öffnet sich bereits im zweiten Traum einem Topos, der sich gleichsam brutal wie problematisch darstellt, wenn das “Ich” durch den Vater in einer Gaskammer ermordet wird:

Die Tür, zeig mir die Tür. Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch durch das er hineinbläst, und ich ducke mich, [...] und ehe ich schreien kann, atme ich schon Gas ein immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. [...] Man wehrt sich hier nicht. (182 f.)

Die Verfolgung der Juden und die Shoah werden auch in zwei weiteren Träumen aufgegriffen: Nach dem Gaskammer-Tod, wenn der Vater mit seinen “Spießgesellen” in “Ichs” Haus eindringt, und sie zwingt zuzusehen, wie die Männer “mit den frostigen klammen Fingern” das Herzstück ihrer Wohnung, ihr Bücherregal, “abreißen” und “Buchheil” rufend das Haus verlassen¹⁸⁶, sowie wenn das “Ich” im “sibirischen Judenmantel” (201), den auch “alle anderen” tragen, im Schnee auf den “Abtransport” wartet, im Getümmel des Lastwagentransports Ivan findet, ihn jedoch bei der Durchfahrt durch einen Fluss, die Donau, wieder verliert: “Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben.” (204) In der Transportszene wird wieder das Bild des Bücherregals

¹⁸⁶ Das “Ich” betont, dass der Vater das Zerstören als “abreißen” anordnet, vgl. S. 190 f.

aufgenommen (“unter dem Schnee stürzen meine Bücherregal ein”, 201), und wieder tritt der Vater als Repräsentant der Nationalsozialisten auf, wenn das “Ich” versucht, sich vor ihm zu verstecken, “denn er gehört nicht zu uns, ich will nicht, dass er meine Anstrengungen sieht und errät, wer auf den Fotografien ist.” (201) Anachronistisch werden also die Enteignung, die Deportation und die Ermordung durch das “Ich” “wiedergegeben”. Dies sind selbstredend keine Vorgänge, die “einfach so wiedergegeben” oder “erzählt” werden können; dies wäre erst recht problematisch in Anbetracht der Tatsache, dass Bachmanns Vater Mitglied der NSDAP war. Lücke erkennt hierin eine Parallelisierung “der Frau zum Schicksal der Juden”¹⁸⁷, eine Parallelisierung, die in der feministischen Theorie nicht als wörtliche zu verstehen ist, sondern vielmehr auf die Parallelisierung des patriarchalen Systems mit dem Faschismus abzielt¹⁸⁸. In diesem Sinne ist die Enteignung der Bücher laut Lücke als eine geistige zu verstehen, die sich auf die der Frauenbildung bezieht, um ihr die Entwicklung eines Geistes zu verwehren.¹⁸⁹ Ich möchte jedoch danach fragen, ob der mehrdeutigen Symbolfigur des Vaters (Patriarchat, Urheber und Verfechter von Norm, Gesetz, Gewalt, Krieg, symbolische Ordnung, objektive Autorität, Archetypus, Wahn, Erziehung) nicht auch ein mehrdeutiges “Ich” gegenübergestellt ist, das nicht nur die Unterdrückung der Frau anhand der Unterdrückung von beispielsweise den Juden darstellt; Welche Vorstellung von Bewusstsein unterliegt der Erzählweise in *Der dritte Mann*?

Zunächst erscheint das “Ich” nicht nur ungebunden von Zeit und Raum zu fluktuieren, sondern dabei auch verschiedene Identitäten anzunehmen, die nicht unbedingt der ihr zugeschriebenen weiblichen entsprechen. So löst sie sich beispielsweise von einer singulären

¹⁸⁷ Vgl. Lücke, Malina, S. 126. Vgl. Paul, Perspectives on Gender, S.74 Paul merkt an, dass diese Parallelisierung im Sinne von Bachmanns Verständnis von Horkheimer und Adorno zu sehen ist; Bird, Women Writers and National Identity, S. 90, welche diese Verbindung als sehr problematisch herausstellt.

¹⁸⁸ Vgl. Gürtler: “Wenn die Setzung des Einen und die gleichzeitige Unterdrückung des Anderen für den patriarchalen Diskurs konstituierend ist, wäre Faschismus die höchste Ausformung dieses Diskurses”, GÜRTLER, Christa, Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, (Stuttgart, 1983), S. 200.

¹⁸⁹ Vgl. Lücke, Malina, S. 131.

Sprache, “Ich kann ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater [...] muss, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Ném! Ném! Nein! Denn auch in *unserer Sprache* kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache.” (184; kursiv von mir) Was Achberger als das ineffektives sich zu Wehr setzen durch Sprache erkennt¹⁹⁰, verweist meiner Meinung nach auf die Heterogenität der Erzählstimme. Wer ist hier mit “uns” gemeint? Meint das “Ich” die Sprache, die sie mit Malina spricht? Meint sie allgemein die deutsche Sprache, als die Sprache, in der erzählt wird? Spricht sie damit implizit die LeserIn an? In sechs Sprachen¹⁹¹ wehrt sich das “Ich” gegen die Welt, “die nicht die Welt ist, mit geballten Fäusten, ausgestreckten Armen, um die Gegenstände, die Maschinen abzuwehren, die auf mich auffahren und zerstoßen” (183). Diese Welt ist Krieg, ein Krieg, der sich nicht nur gegen das “Ich” als Individuum richtet, sondern gegen das “Ich” jeglicher Identität – unabhängig von Geschlecht, Körper, Sprache, Nationalität, Ethnie, Religion –, die sich selbst durch Gewalt unterjocht. Wie Kohn-Waechter erkennt, werden im “Ich” “verschiedene Opfertraditionen vor[geführt]”¹⁹², wobei diese hier weniger einer Vorführung, als einer die LeserIn einbeziehende Performanz darstellt. Das “Ich” stellt sich somit nicht nur als Symbol des unterdrückten Weiblichen dar, sondern ist seiner Multilingualität eine flexible Metapher, die durch den Traum als “metaphor in motion”¹⁹³ hervortritt. Das performative Spiel mit dem Wort “Nein!”, als Ausruf der Verzweiflung, wird zu einer Metonymie für das Erstarren der Sprache, die im Slowenischen “Ném!” (eigentlich *nem*, z. dt. stumm) paradox erstickt.

¹⁹⁰ Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 104.

¹⁹¹ Serbokroatisch, Englisch, Französisch, Russisch, Slowenisch, Deutsch. Anmerkung zum Slowenischen “ném”: Wird im schriftlichen Sprachgebrauch nicht mit dem Diakritikum “” versehen, sondern weist nur auf eine Betonung hin. Das Wort sticht in seiner Übersetzung in dieser Wortreihe heraus, da es nicht wie die anderen “nein” bedeutet, sondern “stumm” (*nem*). In dieser Originalschreibweise (*nem*) kann es jedoch auch Ungarisch “Geschlecht” bedeuten.

¹⁹² Vgl. Kohn-Waechter, *Verswinden in der Wand*, S. 14.

¹⁹³ ULLMANN, “Dreaming as a metaphor in motion”, in: *Archives of General Psychiatry*, Vol. 21 (1969), S. 696 – 703, hier zitiert aus Kilroe, *Dream as Text, Narrative*, S. 125.

Eine weitere Perspektive, die vom “Ich” assoziiert wird, findet sich im selben Traum, wenn das “Ich” zuerst vom Vater geblendet wird, und er dem “Ich” dann die Zunge ausreißen will, bevor jedoch “ein blauer, riesiger Klecks” in ihren Mund “fährt”:

[...] Das Blau greift tiefer in mich hinein, in meinen Hals, und mein Vater hilft jetzt nach und reißt mir mein Herz und meine Gedärme aus dem Leib, aber ich kann noch gehen, ich komme in erste matschige Eis, bevor ich ins ewige Eis komme, und in mir hallt es: Ist denn kein Mensch mehr, ist hier kein Mensch mehr, auf dieser ganzen Welt, ist da kein Mensch und unter Brüdern, ist einer denn nichts wert, und unter Brüdern! Was von mir da ist, erstarrt in Eis, ist ein Klumpen [...] (184)

“Das Blaue” wird von Lücke als Raub von “Ichs” Spiritualität durch den Vater verstanden¹⁹⁴, Krick-Aigner erkennt im Blau den frauenmordenden Blaubart aus dem gleichnamigen Märchen¹⁹⁵, von Morrien wird es als Symbol für die “‘Geheimnisse’ des weiblichen Schreibens” und als Tinte interpretiert, als Farbe der männlichen Dominanz (“Königsblau”), die das Weibliche vergiftet¹⁹⁶. An Morrien anschließend wäre das Blaue also wieder die Schrift – die ihrer Natur nach nur männlich sein kann –, die das *weibliche* “Ich” sich zu Unrecht angeeignet hat und dafür zerstört werden soll. Meiner Meinung nach findet sich in der Vieldeutigkeit der Farbe Blau vielmehr ein offenes Symbol, das wie das “Ich” und die Sprache selbst in der raum- und zeitlosen Traumwelt fluid sind und sich einer eindeutigen Interpretation entzieht. Auch eröffnet sich die Frage, ob an dieser Stelle überhaupt das “Ich” erkennbar ist, das die LeserIn aus dem ersten Kapitel kennt. Es werden vielmehr Assoziationen von einem Soldatenschicksal hervorgerufen, der zerrissen vom Vater, vom Krieg, an einer Front im Winter schwer verletzt den Tod im “matschigen Eis” einsam “unter Brüdern” erleidet, die in ihrer Identität *als Brüder* ihren Wert als Mensch verlieren, wenn sie im Tod zu “Klumpen” im “ewigen Eis” erstarren.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. Lücke, Malina, S. 126.

¹⁹⁵ Vgl. Krick-Aigner, Bachmann’s Telling Stories, u. a. S. 80.

¹⁹⁶ MORRIEN, Rita, Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, (Würzburg, 1996), S. 102.

¹⁹⁷ Hier ließe sich auch eine Verbindung zu den “Spießgesellen” des Vaters erstellen, die die Wohnung des “Ich” mit ihren “frostigen klammen Fingern” abreißen.

Nun ist es schwer, hier dezidiert von multiperspektivischem Erzählen zu sprechen, denn dieses definiert sich dadurch, dass ein bestimmtes Geschehen aus diversen Perspektiven geschildert wird, entweder durch eine extradiegetische Erzählinstanz oder aber mehrere intradiegetische Erzählinstanzen, die in collagenhafter Struktur zusammengesetzt verschiedene Sichtweisen zusammentragen.¹⁹⁸ Während sich die Collagenstruktur für die Form des gesamten Romans, vor allem aber des Traumkapitels feststellen lässt, so kann meiner Ansicht nach Malina zumindest nicht als zweite Erzählinstanz gewertet werden. Er ist Dialogpartner, seine Sichtweisen und sein Charakter nehmen daher in der Dialogizität nach Michail Bachtin Form an, die LeserIn erhält aber keine explizite *Sichtweise* seiner Figur. Nach Nünning/Nünning ist der Begriff “Perspektive” in der neueren Forschung jedoch auch nicht unbedingt als *point of view* zu verstehen (formal), sondern als “Beschreibung der spezifischen Wirklichkeitssicht” (inhaltlich). Faktoren, die diese Wirklichkeitssicht bestimmen, können die “psychische Disposition, Werte- und Normensystem, Deutungsschemata, Alter, biologisches und kulturelles Geschlecht, sexuelle Orientierung, Nationalität und ethnische Identität sowie die kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen” sein.¹⁹⁹ Genau dies ist in *Der dritte Mann* schwer zu erfassen, aufgrund der Auflösung von Zeit, Raum und Körper sowie einem fluktuierenden Bewusstsein, das seinen Traum unmittelbar erzählerisch vermittelt. Verschiedene Identitäten und (fiktive) Orte werden nur gestreift dargestellt. So finden sich neben einer bereits beschriebenen jüdischen “Perspektive”, Soldaten-“Perspektive” sowie Multilingualität unter anderem auch Beschreibungen aus der Sicht als Schulkind (185), als InsassIn einer Irrenanstalt (185 f.), als OperndarstellerIn (195 f.), als FilmschauspielerIn (207 f.), als Schwester (223 f.), als lesbische Geliebte (226 f.), als Mutter (236 f.), als Gefangene/r (239 f.) und als Neugeborenes (241 f.).

¹⁹⁸ Vgl. Nünning/Nünning, “Von ‘der’ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte. Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Unterscheidbarkeit von Multiperspektivität”, in: diess., *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte des Perspektivstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, (Trier, 2000), S. 18.

¹⁹⁹ Vgl. Nünning/Nünning, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 161.

Dass viele dieser Identitäten weiblich besetzt sind, soll nicht infrage gestellt werden. Vielmehr stellt sich die Interpretation des “Ich” als inhärent “weiblich” in diesem Kapitel als einseitig dar, wenn sich das “Ich” in der bizarren Traumwelt in einem Raum befindet, in dem es diverse Erfahrungen in diversen “Körpern”²⁰⁰ (in verschiedenen Entwicklungsstadien) in unterschiedlichsten Epochen durchlebt, die in ihrer Leidensgeschichte unter dem Symbol des Vaters mehreren Bedeutungsebenen eröffnen, wie es auch “das Blaue” tut. Diese Uneindeutigkeit, gepaart mit der intradiegetischen Erzählstimme und der fragmentierten Struktur, war mit Grund für die irritierten Reaktionen der frühen Kritik, die hierbei auch Bachmanns anspruchsvolle Verwebung von Literatur, Philosophie, Musik und Film weitestgehend ignorierte.²⁰¹

Wie ist also dieses erzählende Bewusstsein in dieser speziellen Form zu greifen? Um die Ansätze dieser multiperspektivischen Erzählung zu ergründen, greife ich auf einen Begriff der Filmnarratologie zurück. Die Form des Traumkapitels möchte ich unter dem Begriff der “*parametric narration*”, des parametrischen Erzählens, nach David Bordwell untersuchen, der den Begriff in seiner Monographie *Narration in the Fiction Film* (1985) geprägt hat. Zunächst ist zu fragen: Wie ist ein Begriff der Filmnarratologie auf einen literarischen Text anzuwenden? Bordwell weist auf die Artverwandtheit beider Kunstformen hin, wenn es darum geht, den Plot eines Narrativs darzustellen: “Most films resemble novels or short stories in that the stylistic surface functions chiefly to expose syuzhet patterns.”²⁰² Bordwell führt dies hier nicht explizit aus, aber mit “most films” sind Mainstream wie Art Cinema Filme gemeint, die einer klassischen Erzählstruktur folgen und in diesem Sinne referiert er

²⁰⁰ Der Begriff “Körper” ist hier unzureichend, wie sich im weiteren Verlauf meiner Analyse verdeutlichen wird. Eine Pluralform von “Bewusstsein” wäre das Wort, das hier am passendsten erscheinen würde, und für das ich ungern den Begriff “Bewusstseinszustände” als Substitut verwenden möchte, da dieser vielmehr auf eine Veränderung der Wahrnehmung eines einzelnen Bewusstseins abzielt.

²⁰¹ Vgl. Duffaut, Rhonda, *Attempts at a Representation of Love*, S. 17.; vgl. auch Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 97.

²⁰² BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, (Wisconsin, 1985), S. 275.

hier auch auf “novels and short stories”, die in ihrer Form klassischen Erzählstrategien entsprechen. Parametrisches Erzählen hingegen vergleicht er mit Formen der “mixed arts”²⁰³, wobei er als Beispiel ein Langgedicht (“narrative poem”) anführt, indem die “construction of a story is often subordinated to the demands of verse”.²⁰⁴ Als weitere Kunstform, die unbedingt mit parametrischem Erzählen in Zusammenhang steht, ist die Musik, wobei Bordwell hier auf die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs referiert²⁰⁵, die in *Malina* explizit Eingang findet, als dass zu Beginn und am Ende des Romans kurze Partiturausschnitte aus *Pierrot Lunaire* in den Text aufgenommen werden²⁰⁶. Die Zwölftonmusik wurde für *Malina* bereits von Achberger als Paradigma der “modernen ästhetischen ‘Konstruktion’”²⁰⁷ erkannt.²⁰⁸ Hierin wie auch bereits im vorigen Kapitel erläuterte Vortragsweisen (“presto agitato”, “crescendo”, etc.) wird also direkt auf die Musik referiert, was auf die Verbindung von geschriebenem Text und sprechender Stimme, von Schrift und Klang hinweist.²⁰⁹ Parametrisches Erzählen wird dadurch in Bezug auf andere Kunstformen unter anderem auch als “musical mode” beschrieben und als Art “rhythmisches Erzählen” aufgefasst. Auch die literarische Tradition des parametrischen Erzählens greift Bordwell auf, die sich vor allem in den 1950er-Jahren Frankreichs im *nouveau roman* finden lässt, die nach Bordwell versuchen, ein “serielles Denken” wiederzugeben.²¹⁰

²⁰³ BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, S. 275.

²⁰⁴ Ebd. 275. Bordwell weist darauf hin, dass die “parametric idea” historisch vor allem auf die Überlegungen der russischen Formalisten zurückzuführen ist (Tynaiov/Viktor Shklovsky), aber auch Sergej Eisenstein der erkannte, dass “purely stylistic features can create patterns independent of immediate needs”, hier zitiert s.o., vgl. auch EISENSTEIN, Sergej, “A Dialectic Approach to Film Form”, *Film Form, Essays in Film Theory*, übersetzt und hg. von Jay Leyda (Cleveland, 1957), S. 53–57.

²⁰⁵ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 275 f.

²⁰⁶ Vgl. Bachmann, *Malina*, S. 12, S. 337.

²⁰⁷ Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 123; hier zitiert aus: Kohn-Waechter, *Verschwinden in der Wand*, S. 20.

²⁰⁸ WEIGEL, Sigrid, “Ingeborg Bachmann – Was folgt auf das Schweigen?” Zu ihrem 10. Todestag 17. Oktober, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.10.1983, hier zitiert aus: Kohn-Waechter, S.13.

²⁰⁹ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 77.

²¹⁰ Als Beispiele werden u. a. Michel Butors *L’emploi du temps*, Alain Robbe-Gilletts *La jalousie* und Claude Mauriacs *Toutes les femmes sont fatales* angeführt, vgl. ebd. S. 276.

Wie stellt sich parametrisches Erzählen jedoch konkret dar? Bordwell stellt vier Kriterien vor, die er anhand Leonard Meyers Theorien zur Analyse von serieller Musik entwickelt²¹¹ und auf Film anwendet: “In parametric film, stylistic events can be noticed, their relation to the syuzhet can be hypothesized, aspects of their pattering can be noted and recalled”.²¹² Ich möchte drei stilistischen Gegebenheiten, die auf das Syuzhet referieren und dabei einem bestimmten Muster folgen, im Folgenden auf *Der dritte Mann* anwenden.

Im parametrischen Cinema werden ähnliche Einstellungen und stilistische Kniffe wiederholt, jedoch werden sie nicht stringent *seriell* eingesetzt, sondern *variiert* und gegebenenfalls hervorgehoben, was unter anderem auf die Entwicklung des Syuzhet zurückzuführen ist, was Bordwell als “*sufficient redundancy*” bezeichnet. Welche sich wiederholenden und variierenden Elemente lassen sich in *Der dritte Mann* finden? Zum einen, in der allgemeinen Form des Kapitels, die nach der Einleitung stets zwischen Traumsequenzen und Malina-Dialogen wechselt. Inhaltlich folgen beide Textarten hier immer wieder den gleichen Motiven, die sich jedoch in variiert Form wiederfinden. Wie oben schon ausgeführt, findet sich das erzählende Bewusstsein in Skizzenfiguren unterschiedlicher Identitäten wieder, die meist die in Destruktion endende Erfahrung mit dem tyrannischen Vater-Symbol wiedergeben. All diese Figuren haben gemein, dass sie historisch Unterdrückte, Ausgenutzte oder Ausgegrenzte der durch den Vater normierte Gesellschaft darstellen, seien es Frauen, Familien, Juden, oder Soldaten, psychisch Kranke und Gefangene. Ihre Unterdrückung findet sich aber nicht nur im Historisch-Konkreten, sondern auch darin, dass die Darstellung ihres Leidens unterdrückt oder unmöglich gemacht wurde. Repetitiv sehen sie sich immer wieder mit dem Vatersymbol konfrontiert, wenn 16 der Traumabschnitte mit

²¹¹ Vgl. MEYER, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, (Chicago, 1967), S. 284 ff.

²¹² Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 284.

“Mein Vater” beginnen, und dieser immer wieder in veränderter Oppressor-Figur seine Gewalt ausübt.

Ein weiteres sich wiederholendes wie variierendes Element stellt der Topos der Heterotopie dar, in der sich das erzählende Bewusstsein mit dem Vater-Symbol konfrontiert sieht. Die Heterotopie bezeichnet nach Foucault “andere Räume”, die “mythische oder reale Negationen des Raumes” darstellen.²¹³ Sie sind von der Gesellschaft geschaffene Räume, die in unterschiedlichster Form Orte für die von der Gesellschaft gelebten oder angestrebten Rituale und Normen oder gar als Utopien kultiviert werden²¹⁴. In *Der dritte Mann* findet sich ein breites Spektrum solcher Heterotopien: Der Friedhof (“der ermordeten Töchter”), die Schule, die psychiatrische Anstalt, die Kolonie (Amerika), die Insel, das Zuhause, der Ballsaal (aus *Krieg und Frieden*), die Oper, das Filmset, der Garten, der Palast, die Großstadt, das Gefängnis, das Krankenhaus, das Esszimmer. Es sind Orte, die “[in aller Regel] an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind”²¹⁵, wobei Foucault hier als ältestes Beispiel den Garten anführt: “Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt”, er ist eine Utopie, in denen sich der Roman “[leicht] ansiedeln [lässt]”, denn er ist “aus der Institution der Gärten entstanden”.²¹⁶ So wird hier das Traumkapitel selbst zu einem Ort, an dem sich jedoch vielmehr dystopische Szenarien in diesen verschiedenen heterotopischen Orten sammeln. Diese Heterotopien haben gemein, dass sie alle Orte sind, die dem Vatersymbol den Raum bieten, seine Macht über die Unterdrückten auszuüben: Der Vater als Patriarch am Essenstisch, als Kaiser im Palast, als Herr über den Garten, als Intendant an der Oper, als Regisseur am Filmset, als Kolonist in Amerika. Die diversen Heterotopien sind somit in sich

²¹³ Vgl. FOUCAULT, Michel, Die Heterotopie. Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von BISCHOFF, Michael, Nachwort von DEFERT, Daniel, (Berlin, 2005), S. 11.

²¹⁴ Foucault bezeichnet Orte, die strengen Normen und Gesetzen unterliegen als “Abweichungs- oder Krisenheterotopien”, vgl. ebd. S. 12.

²¹⁵ Foucault, Heterotopie, S. 14.

²¹⁶ Ebd. S. 15.

Variationen der Herrschaftsräume des Vater-Symbols, das in und durch diese verschiedene Gestalt annimmt gegenüber den Unterdrückten.

Ein weiteres sich wiederholendes Element stellt die fragmentartige Form der Träume dar. Sie sind in sich weder abgeschlossen noch schlüssig, sondern stellen fragmentiert die vermeintlich subjektive Erfahrung dar, die sich in der Gewaltausübung des Vaters jedoch stets wiederholt. Wenn das "Ich" im Wachzustand²¹⁷ mit Malina, der, da er Zugang zu den Traumerfahrungen hat (und in diesen auch auftaucht), sich als Schwellenfigur darstellt, über die Träume reflektiert, so folgt dies immer wieder dem gleichen Muster: Malina hebt das "Ich" aufs Bett, beruhigt es und stellt eine Frage "Wer ist dein Vater?" (186); Malina fordert das "Ich" auf, sich zu bewegen und tief durchzuatmen und stellt eine Frage "Warum denkst du immer noch an 'Krieg und Frieden'?" (192); Malina gibt dem "Ich" zu trinken und fühlt ihren Puls und stellt eine Frage "Hast du mir noch immer nichts zu sagen?" (215 f.); Malina nimmt dem "Ich" das Buch "GESPRÄCH MIT DER ERDE" aus der Hand und stellt eine Frage "Warum kommt deine Schwester vor, wer ist deine Schwester?" (222); Malina hat das Fenster bereits geöffnet, um frische Luft in den verrauchten Raum zu lassen und fragt: "Wieviel hast du von allem verstanden?" (243). Alle fünf Gespräche beginnen also mit einer fürsorglichen körperlichen Handlung Malinas, der das "Ich" aus einem Fieber erwachen sieht und stellt sogleich eine Frage, die fast kühn geäußert, das im Traum Erfahrene aufgreift und psychoanalytisch infrage stellt. Es gibt nur eine Ausnahme, wenn das "Ich" zum vorletzten Mal aus den Träumen erwacht: "Als ich aufwache, *weiß ich*, daß ich viele Jahre lang in keinem Theater mehr war. *Vorstellung?* Ich kenne keine Vorstellung, ich habe keine Vorstellung, aber es muß eine Vorstellung gewesen sein." (230; kursiv von mir) Hier wacht das "Ich" im Gegensatz zu den anderen Stellen nicht im Fieber auf, es "weiß" mit Bestimmtheit, was war und was nicht war, kann also differenzieren und spricht Malina zuerst

²¹⁷ Diese gälte es genau zu untersuchen. Da Malina Teil von "Ichs" Bewusstsein ist und er offensichtlich auch Zugang zu ihrer Traumwelt hat, sich also als Schwellenfigur darstellt, sind die Grenzen von Wachzustand und Traumzustand verschwommen.

an²¹⁸ (“Vorstellung?”), der darauf mit “Du hast dir immer zu viel vorgestellt.” antwortet. Dies mindert jedoch nicht den Effekt der sich wiederholenden Struktur, mit denen die Dialoge eingeleitet werden.

Wie Paul ausführt, findet sich das rhythmische Element in den langen, durch Nebensätze im Rhythmus brechenden Sätzen in *Glücklich mit Ivan*, die die LeserIn in den Sog der nervösen Erzählstimme zieht, welche dadurch die “immediacy of presence” vermittelt.²¹⁹ Duffaut wiederum erkennt in den sich wiederholenden und variierten Satzanfängen einen Rhythmus, der vor allem durch die Pausen (“temporal gaps”) dazwischen entsteht.²²⁰ Auch in der Syntax der Traumfragmente findet sich dieser Ansatz, jedoch in einer anderen, einer schlicht repetitiven Form. So folgen beispielsweise die ersten neun Sätze im Ballsaal-Traum der klassischen syntaktischen Form von Subjekt-Prädikat-(Adverb)-Objekt, und damit einer Parataxe:

Mein Vater tanzt mit Melanie/Melanie trägt den Ring/Meine Mutter sitzt aufrecht
und stumm neben mir/Meine Mutter spricht nicht mehr mit mir. Es holt mich
niemand zum Tanz. Malina kommt herein/Und ich springe auf und umarme
Malina/Malina nimmt meine Hand/Ich sage immer leise danke zu Malina [...]
(193 f.).

Danach bricht das Muster auf, weil das “Ich” die Rede beider indirekt wiedergibt. Diese simple Syntax lässt sich nicht als stringente Form in jedem Traum feststellen, sie hat aber einen wichtigen Effekt: Im Gegensatz zu *Glücklich mit Ivan* kreiert sie eine emotional distanzierte Erzählfigur, die fast wie eine allwissende Erzählinstanz das, was sie erlebt wiedergibt. Obwohl die LeserIn durch die Rahmung als im Präsens erzählte Traumwelt, als unmittelbares Unterbewusstsein, scheinbar nicht tiefer in das Bewusstsein des “Ich” eintreten könnte, vermittelt die Syntax eine sich wiederholende, fast protokollarische, dem Rahmen

²¹⁸ Dies könnte auch an eine implizite LeserIn gerichtet sein.

²¹⁹ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 78.

²²⁰ Vgl. Duffaut, *Attempts at A Representation of Love*, S. 24.

(unmittelbare Wiedergabe von Traum/Unterbewusstsein) antithetische Wiedergabe von Erfahrung, die somit eben nicht eine “language of the unconscious”²²¹ repräsentiert.

Die sich wiederholenden, wie variierenden Figuren und Topoi der Unterdrückten (bzw. Marginalisierten), des Vater-Symbols und der damit verbundenen Gewaltausübung, die variierenden heterotopischen Räume, die fragmentierte Form der Traumsequenzen sowie die repetitiven Dialoganfänge mit Malina, das sich abwechselnde Erzählen von Traumsequenz und Dialog, und die repetitiv-simple Syntax, schaffen eine Art repetitiv-fragmentierte Erzählung, die sich zwar nicht direkt mit den Parametern eines Gedichts vergleichen lässt, wohl aber einen *rhythmischen Effekt* hat. Dies erscheint auch insofern schlüssig, als dass, wie Achberger konstatiert, Bachmanns Schreibstil nicht nur einen dicht gewobenen Stoff von intertextuellen Bezügen darstellt, sondern immer wieder in seiner Form musikalische Referenzen aufweist, welche oft mit einem utopischen Moment verbunden sind.²²²

Das parametrische Erzählen im Film entzieht sich in seiner rhythmisch-fragmentierten Form jedoch nicht Schemata klassischen Erzählens, um das Syuzhet verständlich zu erzählen, was Bordwell unter dem Schlagwort “*prior schemata*” als stilistisches Merkmal festhält. Der Film habe stilistisch eine “strong inner unity: a prominent intrinsic norm and patterned reiterations of that”.²²³ Der Stil erscheint hierbei als Teil der Performanz des Textes. Dies lässt sich übersetzt auf den literarischen Text anwenden, der in *Der dritte Mann* eben kein Gedicht (und somit vor allem parametrisches Erzählen in der Form vollziehen würde), sondern als teil dialogische Bewusstseinsdarstellung in klassischer Prosaform darstellt. Die Kennzeichnung dieser als *Traumdarstellung* ist die intrinsische Norm, die in den oben erläuterten “patterned reiterations” Ausdruck findet und dem Kapitel trotz seiner deklarierten inhaltlichen Loslösung von Raum und Zeit, eine greifbare Form gibt.

²²¹ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 79.

²²² Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 106.

²²³ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 285.

Die *“recognition of limited channel capacity”* stellt hierbei ein entscheidendes Kriterium dar. Sie bezieht sich auf die kognitiven Fähigkeiten der ZuschauerIn, deren Wahrnehmung von Dauer und Reihenfolge durch den Film selbst vorgegeben wird und daher Fragen der Wiederholung und Anordnung von Elementen für eben diesen kognitiven Prozess relevant werden. Parametrisches Erzählen im Film überfordert in der Regel die ZuschauerIn nicht mit einer Bandbreite stilistischer Mittel, arbeitet aber oft mit einfachen additiven Formen, was durchaus zu einem überladenen Effekt führen kann. Auch ein detailliertes Verständnis der parametrischen Erzählordnung ist im Film aufgrund des vorgegebenen Zeitrahmens nicht unbedingt gegeben, sondern wird vielmehr unterbewusst wahrgenommen. Es sind also vor allem die Elemente parametrischen Erzählens *“that yield precise and intersubjective aesthetic effects”*, knapp gesagt *die herausstechenden Effekte* parametrischen Erzählens, die im Fokus der eingegrenzten kognitiven Wahrnehmungsfähigkeiten stehen.²²⁴ Das verhält sich beim Lesen von Literatur selbstredend anders: Die Aufmerksamkeitsspanne ist flexibel, die LeserIn kann zu jeder Zeit *“zurück in das eben erzählte”* und somit viel genauer parametrische Muster erspüren.²²⁵ Nichtsdestotrotz verhält sich die Form ähnlich: Die stilistischen Mittel verweisen die LeserIn auf die Fabula und die spezielle Anordnung und variierte Wiederholung dieser kreieren eine bestimmte *Erfahrung* des gegebenen Films oder Textes. Die sich wiederholenden Elemente in der *Dritte Mann* sind nach Bordwell als *“major variations”* zu erkennen, die als Effekt eine *“replete”*, eine satte oder reiche, intrinsische Norm darstellen, die eine Bandbreite paradigmatischer Optionen bietet: *“the replete option creates parallels among distinct portions of the syuzhet and varies the material procedures used to present them”*.²²⁶ Die ZuschauerIn, oder in diesem Fall LeserIn, wird angehalten diese Variationen des Syuzhets zu erkennen, und wird (im Zweifel) versuchen, diese im

²²⁴ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 285.

²²⁵ Vergleichbar wäre in diesem Punkt jedoch das Vortragen eines Gedichtes oder Textes. Hier verhält sich der performative Effekt ähnlich wie beim Film.

²²⁶ Vgl. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 285.

Erzählprozess zu antizipieren. Durch die intrafokalisierte Wiedergabe von “Ichs” Bewusstsein, erfährt die LeserIn unmittelbar die Komplexität zwischen Traum und Wachzustand, die doppelte Form mit Malina und der in sich selbst kreisenden Erfahrung. Ambiguitäten und Ambivalenzen bleiben der LeserIn ebenso verschlossen wie dem “Ich”, auch wenn dies meint “beinahe alles” verstanden zu haben, um daraufhin wieder zu fragen: “Warum ist mein Vater auch meine Mutter?” (243) Im Sinne Phelans, kreierte diese unzuverlässige Form also einen höchst empathischen, einen *bonding* Effekt zwischen LeserIn und Erzählinstanz, da sie sich auf Augenhöhe befinden.

Wie ist dies nun mit der gängigen Forschung zu diesem Kapitel vereinbar? Lässt sich in dieser Form ein Engagement wiederfinden, wird parametrisches Erzählen im Film doch vermehrt als unpolitische, auf die *Erfahrung* ausgerichtete Form erkannt? Wie Bachmann in einem Interview sagte, glaube sie nicht daran, “daß man, indem man zum hundertsten Mal wiederholt, was an Schrecklichem heute in der Welt geschieht, es geschieht ja immerzu Schreckliches, daß man das mit den Plattitüden sagen kann, die jeder zu sagen versteht. In den Träumen weiß ich aber, wie ich es zu sagen hab’.”²²⁷ Dieses “wie” drückt sich im parametrischen Erzählen des Kapitels aus, das die *Erfahrung* anstatt der Hermeneutik ins Zentrum stellt. Eine “plattitüdenhafte” Erzählung würde sich in einer hermeneutisch eindeutigen Erzählstimme ausdrücken.

Um diesen Gedanken auszuführen, möchte ich die Texte des Regisseurs Mani Kaul heranziehen, der sich in seinen Filmen wie seinen Texten mit Fragen der Erfahrbarkeit von Raum und Zeit auseinandersetzt und sich hierfür eben jenem parametrischen Erzählen bedient. In seinem Aufsatz *Beneath the Surface: Cinematography and Time* (2008) schreibt er wie folgt: “Movement reinforces space – it is space. Temporal elements such as ‘rhythm’ in a narrow and ‘attention’ in a broad sense, only serve to impart specific shape to movement, they

²²⁷ Bachmann, Ingeborg, Gespräche und Interviews, S.. 69 f.

place movement in a time frame (for instance narrative).”²²⁸ Kaul formt diesen Gedanken zwar in Hinblick auf die Interaktion von Zeit und Kamera, jedoch ist er für den Text anzuwenden, und *Der dritte Mann* im Speziellen, und zwar, wie sich sowohl der Inhalt des Textes als auch die Form, beziehungsweise Struktur des Textes zur Zeit verhalten, und daraus folgend, der Raum der Traumwelt vom “Ich” erfahren wird.

Mani Kaul befasst sich zunächst mit der Idee von repräsentativer Kunst und nicht-repräsentativer Kunst, die er anhand von Renaissance-Malerei und kubistischer und Moghul-Kunst unterscheidet: Während erstere sich perspektivisch nach einem Fluchtpunkt ausrichtet, so bricht das kubistische Bild mit diesen Konventionen und somit mit der Vorstellung einer einzigen, archimedisch-ahistorischen Perspektive.²²⁹ Ähnlich verhalten sich die Traumfragmente zueinander, die der LeserIn eine eindeutige, einheitliche Perspektive verwehren. Behre erkennt hierin für *Malina* einen “Kunst-Blick, [der sich] visuell als Panorama, akustisch als Concentus, jeweils auf Vielfalt und Komplexität [einstellt]”.²³⁰ Die Fragmentierung und Wiederholung strukturieren das Empfinden des Raumes des “Ich” sowie auch das Zeitempfinden. Beides wird hierbei jedoch nicht nur durch das “Ich” empfunden: Die LeserIn muss durch die offen gelassenen Träume und die surrealen, fragmentierten Bilder diese Traumwelt selbst durch das Lesen *empfinden*. Dieser Effekt entsteht dadurch, dass die Ellipsen und Unterschiede zwischen den Fragmenten, das *Unvermittelte*, beziehungsweise *Abwesende*, durch kognitive Eigenleistung der LeserIn erschlossen wird. Dieses Abwesende ist dann das, worin die *eigentliche Absicht* (“tangible intention”), das Telos des Textes vermittelt wird.²³¹ So wie das Symbol des Vaters und die Symbolik des Blau sich einer einzigen Deutung verwehren, so verwehren sich die Träume in ihren einzelnen Fragmenten,

²²⁸ KAUL, Mani, “Beneath the Surface: Cinematography and time”, in: *Indian Horizons*, Januar–März (2008), S. 8.

²²⁹ Vgl. BURNETT, Colin, “Transnational Auteurism and the Cultural Dynamics of Influence: Mani Kaul’s ‘Non-Representational’ cinema”, in: *Transnational Cinemas*, Vol. 4, Nr. 1, (2013), S. 21.

²³⁰ Vgl. Behre, *Die Erfindung des Weiblichen*, S. 217.

²³¹ Vgl. Kaul, *Beneath the Surface*, 2008, S. 10.

aber auch in ihrer Gesamtheit einer Deutungshoheit. Sie fügen sich wie ein Kaleidoskop zusammen, und diese Metapher erscheint für dieses Kapitel besonders fruchtbar, funktioniert ein Kaleidoskop nämlich nicht nach dem Prinzip des Repräsentativen, sondern kreiert einen assoziatives, instrinstisch-repetitives Muster, das die Wahrnehmung *auf die Wahrnehmung* lenkt, folglich *auf das Empfinden*: “Representations showing spaces and objects *seen from a series of historically situated ‘somewheres’* – specific ‘experiences’ of ‘individual spaces’ – present a vital alternative to those *seen from nowhere* [...]”.²³² Mit “from nowhere” ist hier die vermeintlich neutrale, archimedische Perspektive eines Renaissance-Bildes gemeint. Durchaus stellt sich die kaleidoskopartige Traumdarstellung in *Der dritte Mann* aber als politisch-parametrisches Erzählen dar. Die kaleidoskopartige Darstellung der fragmentierten Träume sind eine kaleidoskopartige Darstellung von Leiden, Leiden unter dem Vater-Symbol, den repressiven Zuständen, die sich in den mannigfaltigen Heterotopien der Geschichte, aber auch der Literatur und Kunst²³³ auftun und finden lassen. Das Aufbrechen der “einfachen” Perspektive (im eigentlichen Sinne) kann durchaus als Absage an eine optimistische Weltwahrnehmung gelesen werden: “[...] [T]he Renaissance perspective coincided with the institution of hope, the hope of simplicity and magnificence joined together in a natural seeming whole striving in three dimensions for a convergence of infinity.”²³⁴ Ähnlich verweigert sich die Form in *Der dritte Mann* (wie auch der gesamte Roman) einer singulären Zuschreibung des Erzählten als das einer einheitlichen Erzählfigur, wodurch die Hoffnung auf ein einzelnes, greifbares, gar weibliches Bewusstsein negiert wird.

Welche Funktion hat das parametrische Erzählen also in *Der dritte Mann*? Wie Erika Swales konstatiert, stellt *Malina* als “Text einer subjektive Gedankenbühne [...] den

²³² Vgl. Burnett, *Transnational Auteurism*, S. 21.

²³³ Gemeint sind hier die intertextuellen Anspielungen, wie der Ballsaal aus Leo Tolstojs *Krieg und Frieden*, die Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner, vgl. Avherberg, S. 109-

²³⁴ KAUL, Mani, “Seen From Nowhere”, in: *Concepts of Space: Ancient and Modern*, hg. von VATSYAYAN, K., (Delhi, 1991), S. 415.

Stellenwert seiner Aussagen [a priori] in Frage”²³⁵, wie es sich bereits in *Glücklich mit Ivan* durch das Präsentieren unzuverlässigen Erzählens und die sich selbst konstruierende wie dekonstruierende Erzählfigur in *Von letzten Dingen* gezeigt haben. Auch Achberger verweist auf Bachmanns eigene Aussagen, dass sich das Traumkapitel nicht auf Sprache und Wort als Mittel der Kommunikation stützt: “Here, Bachmann lets her narrator uncover the truth by circumventing the limits of language, relying instead on such things as the images of her dreams, as well as silence, and Freudian slips.”²³⁶ Auf meine Analyse bezogen sind diese Traumbilder, die sich wiederholenden und variierenden Topoi und Heterotopien; die Stille und die Pausen sind mit diesem rhythmischen Erzählen verbunden; die Freudschen Versprecher sind hingegen als Hinweis auf die Umdeutung der Zeichen zu verstehen²³⁷. Es ist also die *Erfahrung* der Lektüre in *Der dritte Mann*, eröffnet durch die repetitive Form und die uneindeutige Symbolik einen empathischen Raum gegenüber dem Empfinden des “Ich”, aber auch gegenüber einer allgemeinen Leidensgeschichte²³⁸, die in ihren nicht endenden Variationen selbst zu einem Synonym für Multiperspektive wird. Der Traum wird somit nicht nur für das historisch als weibliche situierte “Ich” zur Projektionsfläche, sondern die Erzählung des “Ich” wird selbst zur Projektionsfläche, auf die die LeserIn ihr Empfinden projiziert und selbst zu einem “historically situated [perspectival] somewhere” wird. Die Erzählstimme des bisher als dezidiert weiblich wahrgenommenen Subjekts wird zu einer Erzählstimme eines multiperspektivischen Objekts. Was Behre als “weibliches Objekt [...] im

²³⁵ Vgl. SWALES, Erika, “Die Falle binärer Oppositionen”, in: PICHL, Robert/STILLMARK, Alexander (Hg.), *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der Neunziger Jahre*, (Wien, 1994), S. 67–79.

²³⁶ Vgl. Bachmann, *Gespräche und Interviews*, S. 97; vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 113.

²³⁷ Gemeint sind hier die Wortspiele wie “Sommermorde”, “Mordhaus”; ein rhetorisches Mittel, das wie bereits erwähnt auch im letzten Kapitel aufgegriffen wird, wenn aus “fruchtbar” “furchtbar” wird. Hierin wird die labile Bedeutungskonstruktion einzelner Phoneme betont, was sich wiederum auf das dekonstruktive Moment der Sprache bezieht.

²³⁸ Krick-Aigner verweist darauf, dass das “Ich” keine persönliche Geschichte habe, sondern eine allgemeine Geschichte repräsentiert, vgl. ebd. *Bachmann’s Telling Stories*, S. 35.

Spiel mit möglichen Perspektiven” bezeichnet²³⁹, kann meines Erachtens aufgrund dieser Eigenschaft nicht mehr als “weiblich” beschrieben werden, denn die Erzählstimme selbst wird heterogen und verweigert sich hierin einer geschlechtlichen Zuordnung. Genau hierin überwindet der Text die “weibliche Sprache” der Lacanschen Ordnung, denn wie Julia Kristeva festhält, überschreitet

the instinctual *chora*, in its very displacement [...] representation, memory, the sign. [...] Unlike hysteria, where the subject visualizes past experience and represents those ‘memories...in vivid visual pictures,’ [Breuer], this process breaks up the totality of the envisioned object and invests it with fragments (colors, lines, form). Such fragments are themselves linked to sounds, words, and significations, which the process rearranges in a new combination.²⁴⁰

Wie Kaul in *Seen from Nowhere* beschreibt, hat das multiperspektivische Objekt die Fähigkeit, und diese teilt es sich mit einem perspektivlosen Objekt, “to bring in view the integrating absent whole”.²⁴¹ Was dies sei, bleibt unerschlossen, denn es wird subjektiv von der LeserIn konstruiert. Die Hermeneutik des Textes verweist somit unweigerlich auf die Hermeneutik der LeserIn und deren subjektiver Rezeption. Die Erfahrung des “Ich” leitet also unmittelbar zur Erfahrung der RezipientIn und hierin findet sich das Interpretationspotenzial des Textes.

Wie Joan W. Scott beschreibt, ist Erfahrung als solche immer auch Interpretation und darüber hinaus “in need of interpretation. What counts as experience is neither self-evident nor straight-forward; it is always contested, always therefore political.”²⁴² Diese Erfahrung findet sich auch im Prozess des Lesens selbst, welchen Bachmann in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung 1959 anspricht. Das Lesen habe den sonderbaren Effekt, und darin liegt sein Potenzial, dass sich das eigene “Ich” im “Ich” einer anderen Person wiederfinden könne, das wiederum in der Lage ist von eigenen Erfahrungen, aber auch den Erfahrungen des

²³⁹ Vgl. Behre, *Erfindung des Weiblichen*, S. 217.

²⁴⁰ Vgl. KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*. Übersetzt von WALLER, Margaret, Vorwort von ROUDIEZ, Leon S., (New York, 1984), S. 102.

²⁴¹ Kaul, *Seen from Nowhere*, 423.

²⁴² Vgl. SCOTT, Joan W., “Experience”, in: *Feminist Theorize the Political*, hg. BUTLER, Judith/SCOTT, Joan W., (London, 1992), S. 37.

rezipierenden “Ich” erzählen zu können.²⁴³ Dies wird von Bachmann als “Besetzung” beschrieben, “und dann kamen andere Bücher und andere Gedichte, also andere Ich, und die taten es auch, besetzten immer wieder unser eigenes Ich.”²⁴⁴ In der parametrischen Form des Traumkapitels wird diese Idee ohne den Anspruch, die Geschichte des Leidens repräsentieren zu können, umgesetzt. Sie ist ein empathischer Verweis auf die Undarstellbarkeit dieses Leidens. Die Referenzen auf die Shoah stellen sich hierin vielmehr als Teil dieses Verweises dar, als als dezidierte Parallele zum weiblichen Schicksal.

Das “Besetzen” verschiedener “Ichs” findet sich nicht nur in Form des Traumkapitels. Eine “multiplicity of meaning and disintegration of the narrative perspective” erkennt Achberger auch in der Konzeption der *Todesarten*, in der sich Bachmann einem durch und durch modernen Schreiben widmet.²⁴⁵ Der Akt des *Lesens* verschiedener “Ichs”, jedoch auch der des *Schreibens* birgt dekonstruiertes ein Moment von Geschlecht, das am Ende des Traumkapitels das in einer Art Cross-Dressing-Szene Gestalt annimmt:

Mein Vater hat diesmal auch das Gesicht meiner Mutter, ich weiß nie genau, wann er mein Vater und wann er meine Mutter ist, dann verdichtet sich der Verdacht, und ich weiß, daß er keiner von beiden ist, sondern vielmehr etwas Drittes [...]. Ich sage: Mein Vater, du wirst diesmal mit mir sprechen und mir antworten auf meine Fragen! [...] Ich trete zu meiner Mutter, sie hat die Hosen meines Vaters an, und ich sage zu ihr: Heute noch wirst du mit mir sprechen und mir Antwort geben! [...] Nun trägt mein Vater ihre Röcke, und ich sage zum dritten Mal: Ich glaube, ich weiß es bald, wer du bist, und noch heute nacht, ehe die Nacht um ist, werde ich es dir selber sagen. (244)

Die symbolische Zuschreibung von männlich und weiblich, die hier durch den Signifikant *par excellence*²⁴⁶, der Kleidung, aufgerufen wird, löst sich im Text auf. Was ist das Dritte, das was

²⁴³ Vgl. Paul, *Perspectives on Gender*, S. 75.

²⁴⁴ BACHMANN, Ingeborg, “Das schreibende Ich”, *Frankfurter Vorlesungen III*, in: *Werke*, Vol. 4, Essays, Reden, Vermischte Schriften, hg. von KOSCHEL, Christine/ v. WEIDENBAUM, Inge/MÜNSTER, Clemens, (München, 1982), S. 221.

²⁴⁵ Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 96.

²⁴⁶ BARTHES, Roland, “Rhetorik des Signifikants: Die Welt der Mode”, in: *Die Listen der Mode*, hg. von Silvia BOVENSCHEN, (Frankfurt a. M. 1986), S. 303.

außerhalb der binären Ordnung existiert, auf dessen Suche sich das “Ich” befindet und sich dabei in der Form des Textes bereits in dessen Spuren befindet?

Malina: Warum hast du immer gesagt: mein Vater?

Ich: Habe ich das wirklich gesagt? Wie konnte ich das nur sagen? Ich habe es doch nicht sagen wollen, aber man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mit gezeigt worden ist. (247)

Das, was erzählt wurde, stellt all das dar, was *sichtbar* ist, was *gezeigt wird*, die Semiotik der Geschlechter, die unbewusst und bewusst vom “Ich”, Ivan und Malina, und allen anderen Figuren, reproduziert wurde. In dem Performieren, Erkunden, Stereotypisieren findet sich letztendlich doch eine konstruktiver Gedanke: Nämlich, dass die Schrift in ihrer performativen Eigenschaft die Macht hat, die von ihr geschaffenen Symbole genauso zu dekonstruieren, wie sie sie konstruiert hat.

5.) Resümee

Es ist mir auch gewiss, dass wir in einer Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, sei es in der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Ingeborg Bachmann, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar²⁴⁷

Es mutet durchaus ironisch an, wie sich mit der Gleichsetzung Bachmanns mit der weiblich markierten Erzählstimme in *Malina*, genau das vollzieht, was ebendieser widerfährt, und das “exemplarisch das Schicksal vieler Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft meint – in einer von männlicher Sicht und Denkweise beherrschten Welt deformiert zu werden, weibliche Subjektivität und Autonomie durch verfälschte Vereinnahmung gar nicht erst bilden zu können oder im Ansatz wieder zu verlieren.”²⁴⁸ Dieses Urteil Lückes spiegelt nicht nur die gängige Forschungsdeutung des Eintreten des “Ich” in die Wand, sondern auch das niederschlagende Gefühl, dass das Ende des Romans evoziert, wenn die LeserIn dieses als den “Mord” der weiblichen Schrift erkennt: “Ihre Zerstörung ist vor allem die Zerstörung der tradierten Sprache. So kann sie nicht mehr das Medium sein, in dem die Zerstörung zum Gegenstand einer erinnernden ‘Verarbeitung’ wird.”²⁴⁹ Diese Deutungen sind schlüssig, und passen sich in das Leitmotiv des *Todesarten*-Zyklus ein, das darzustellen sucht, was geschieht, wenn “fascist behaviour and thought” auch in der Nachkriegsgesellschaft gepflegt wird²⁵⁰. Die Gesellschaft bleibt “der allergrößte Mordschauplatz”. Und auch Bachmann selbst verwies darauf, dass durch die hohe Spannung zwischen dem “Ich” und Malina es die weiblicher Erzählerin sei, die zerstört werden müsse.²⁵¹ Sie erschließen sich jedoch nur für

²⁴⁷ Dankrede bei der Entgegennahme des "Hörspielpreises der Kriegsblinden" am 17. März 1959 im Bundeshaus in Bonn, heute ihre Grabinschrift auf dem Friedhof Klagenfurt-Annabichl. Vgl. BACHMANN, Ingeborg, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften, (Frankfurt a. M., 1985), S. 76.

²⁴⁸ Lücke, *Malina*, S. 12.

²⁴⁹ Kohn-Waechter, *Verschwinden in der Wand*, S. 25.

²⁵⁰ Vgl. Achberger, *Understanding Bachmann*, S. 96.

²⁵¹ Ebd. S. 117.

eine Interpretation der Erzählstimme als weibliche Stimme, die in ihrem Erinnern mit der Zerstörung inhärent verbunden ist.

Jedoch ist zu fragen, ob sich diese vermeintliche Zerstörung des Weiblichen auf Grundlage meiner Analyse nicht doch komplexer darstellt. *Malina* gilt als Ouvertüre des *Todesarten-Zyklus*²⁵²; im Verfassen dieses Romans habe sie, so Bachmann selbst, die Sprache gefunden, die sie für das Verfassen des Zyklus gesucht habe: “Für mich ist es jetzt dieses Buch, das mir den Zugang zu den *Todesarten* möglich macht. [...] *Malina* wird uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich hinterlassen hat.”²⁵³ *Malina* scheint eben jene Erzählstimme darzustellen, die sie immer gesucht hat und in der sich das “Gewicht auf das männliche Ich” legt, ohne das “weibliche zu verleugnen”. Aber ist dem wirklich so? Stehen diese Aussagen der realen Autorin nicht eigentlich entgegen der Interpretation, das Eintreten in die Wand bedeute die Zerstörung der weiblichen Schrift durch das männliche Prinzip? Monika Albrecht erkennt hierin das Dilemma des Roman-Endes für die Autorin: “Based on the assumption of the ‘impossible location of a female subject in the dialectic of enlightenment,’ what is at stake in a general sense is the ‘paradox of a female author’s position’ and therefore the question of whether and how Bachmann has found a solution for this dilemma.”²⁵⁴ Kohn-Waechter stellt hierzu eine kühne These auf, die sie auf einen persönlichen Briefwechsel mit Bachmanns Freundin Toni Kienlechner aus dem Jahre 1988 stützt. In einem Brief beschreibt Kienlechner, dass Bachmann nach der Veröffentlichung *Malinas* kaum mehr an der Fortführung des *Todesarten-Zyklus* weitergearbeitet habe, sondern sich vielmehr der Übersetzung *Malinas* ins Italienische sowie dem Erzählband *Simultan* gewidmet habe. Auch sei sie körperlich nicht mehr in der Lage gewesen, ausgiebig an den Entwürfen zu *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* zu arbeiten. Kohn-

²⁵² Vgl. Albrecht, Die Suche nach Malina, S. 46.

²⁵³ Bachmann, Gespräche und Interviews, S. 96.

²⁵⁴ Vgl. Albrecht, ‘A man, a woman...’, S. 25.

Waechter schlussfolgert hieraus, dass sich die “Absichtserklärungen” Bachmanns in ihrer tatsächlichen “Schreibpraxis” umgekehrt hätten: “nicht *nach* dem Roman war sie in der Lage, von der Malina-Position aus zu schreiben, sondern *vorher* – danach aber *nicht* mehr.”²⁵⁵ Kurt Bartschs Aussage schließt sich dieser These auf Grundlage des Textes an, wenn er konstatiert, dass nur Malina aufgrund seiner logischen Natur die schreibende Instanz darstellen könne.²⁵⁶ Diese Schlussfolgerung ist selbstredend mit Bedacht für die Lesart des Endes von *Malina* miteinzubeziehen. Jedoch verweist sie auf ein, wenn nicht umgekehrtes Verständnis, dann doch auf ein zyklisches Verständnis des Schlusses, der wieder auf das Walten der unsichtbaren Erzählstimme hinweist, nämlich der der impliziten AutorIn, welche sich durch die Entlarvung der Performanz der geschlechtlichen Zuweisung ihrer Figuren selbst als geschlechtslos erweist. Das durch die symbolische Ordnung geformte Weibliche war nicht (nur) zum Scheitern durch seine Gegenüberstellung mit dem (vermeintlich!) Männlichen verurteilt und daher unfähig, eine eigene Sprache zu finden, die immer nur Abbild dieser Ordnung gewesen wäre. Es war zum Scheitern verurteilt, um dieses destruktive Moment der Sprache erfahrbar zu machen. Das “Ich” *erinnert* sich nicht an die Zerstörung, es *erfährt* in Träumen die Zerstörung. Die Stimme des “Ich” fungiert als narrativer Avatar, diese Zerstörung der LeserIn erfahrbar zu machen. Sie ist somit nicht *als weiblich* zu verstehen, sie trägt ebenfalls nur die Semiotik der Weiblichkeit. Das “Ich” verschwindet nicht, es löst sich nicht auf, sondern es wird Teil der Wand. Es wird damit Teil der Zeit, ein Hieroglyph im Konkaven, der weiblichen Form, die in ihrer Karikatur zur Geschichte erstarrt. Aber auch die *eigentliche* Personifizierung des Männlichen, Ivan – nicht Malina –, verschwindet. Sein Schicksal ist in seiner Banalität gar grausamer, wird er doch selbst als Karikatur der

²⁵⁵ Vgl. Kohn-Waechter, Verschwinden in der Wand, S. 17.

²⁵⁶ Vgl. BARTSCH, Kurt, Ingeborg Bachmann, (Stuttgart, 1988); hier zitiert aus: Duffaut, Attempts at a Representation of Love, S. 39.

symbolischen Ordnung einfach *aus dem* Text geschrieben, wobei er selbst mit diesem Schicksal zu hadern scheint:

[I]ch streiche ihm sanft über das Gesicht, immerzu, damit er aufhört, angestrengt nachzudenken, und damit er die Worte nicht findet für das Ende. [...] und *wir dürfen* noch einmal rauchen, denn Ivan muß schließlich gehen. [...] und während Ivan, vielleicht noch immer angestrengt, *nicht weiß, wie er gehen soll, mit welchem Wort*, drehe ich rasch das Licht aus, und er findet schon hinaus, weil das Licht im Korridor brennt. Hinter Ivan höre ich die Tür zufallen. (342 f., kursiv von mir)

Mit dem Erschlöschen des Lichts, wird Ivan aufgefordert die Gedankenbühne zu verlassen, bevor seiner Figur noch ein bedeutungsvoller Abgang mit einem bedeutungsvollen Wort zugestanden wird. Auch er, der Vertreter der symbolischen Ordnung, muss also dem Wesen Malina weichen. Albrechts Interpretation, der Roman stelle den Geschlechterbinarismus per se nicht infrage²⁵⁷, erscheint mir hierin nicht nachvollziehbar: Was zerstört wird, ist der Binarismus der Geschlechter, indem die brüchige, da unzuverlässige Semiotik der Geschlechter vorgeführt wird. In diesem Sinne gelingt es dem Roman wohl, uns in seiner Erzählform aus einem dualistischen Denken der Geschlechterhierarchie zu führen, welche Bachmann laut Albrecht zu ergründen suchte²⁵⁸.

Malina erscheint letztendlich zwar Neuschöpfung, er ist jedoch vielmehr Metapher für das Wesen, das zu oft autobiographisch als Bachmann selbst gedeutet wurde, aber eigentlich etwas dazwischen ist, was sich am besten noch als *implizite AutorIn* bezeichnen ließe, denn dieser Begriff bezieht die Projektion der LeserIn mit ein. Die geschlechtsunspezifische Endung ist an dieser Stelle kein Politikum meinerseits, sondern das Ergebnis meiner Analyse sowie, wie ich behaupte, die Intention Bachmanns, nämlich in der performativen Sprache nicht nur performative Geschlechtsstereotypen vorzuführen, sondern zu zeigen, das Erzählen selbst geschlechtslos ist, und jede Zuschreibung von Geschlecht nur *Zuschreibung* bleibt.²⁵⁹

²⁵⁷ Vgl. Albrecht, 'A man, a woman,...', S. 138.

²⁵⁸ Ebd. S. 134.

²⁵⁹ Hierin bestätigt meine Analyse auch die Christa Gürtels, die die titelgebende Frage ihrer Monographie "Schreiben Frauen anders?" verneint, und eine weibliche Ästhetik als "historisch sich

Womit der Roman die LeserIn schließlich zurücklässt, ist nicht nur eine differenzierte Auseinandersetzung mit Weiblichkeit, Männlichkeit, Identität, Gesellschaft, Sprache, Schrift. Die drei Kapitel in ihrer unterschiedlichen Erzählweise bieten der LeserIn eine differenzierte Erfahrung der Auslotung all dieser großen Schlagwörter, – und zwar in nächster Nähe, zu dem Bewusstsein, das erzählt. Von Kapitel zu Kapitel verschiebt die implizite AutorIn, um nicht an dieser Stelle *von Bachmann selbst* zu sprechen, den Punkt der Aufmerksamkeit der LeserIn, auf das Existenzielle eben jenes Kapitels: das unzuverlässige Moment der Sprache, das destruktive Moment der Sprache, aber eben auch das empathische Moment der Sprache.

verändernde Kategorie” entlarvt, vgl. Gürtel, Schreiben Frauen anders?, S. 48.; vgl. hierzu auch Behre, “Das Ich, weiblich”, S. 211.

BIBLIOGRAPHIE

Literarische Texte und Werkausgaben

- BACHMANN, Ingeborg, *Malina*. (Frankfurt a. M., 1971). Vorliegende Ausgabe: Suhrkamp Taschenbuch, 1. Auflage (1980, Frankfurt a. M.).
- BACHMANN, Ingeborg, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hg. von KOSCHEL, Christine/v. WEIDENBAUM, Inge (München/Zürich, 1983).
- BACHMANN, Ingeborg, "Das schreibende Ich" Frankfurter Vorlesungen III, in: *Werke*, Vol. 4, Essays, Reden, Vermischte Schriften, hg. von KOSCHEL, Christine/v. WEIDENBAUM, Inge/MÜNSTER, Clemens, (München, 1982).
- BACHMANN, Ingeborg, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften, (Frankfurt a. M., 1985).
- BELYJ, Andrej, Kotik Letajew, (Frankfurt a. M., 1993).
- BELYJ, Andrej, Petersburg, (Frankfurt a. M., 2005).
- DETHA, Vijaydan, "The Dilemma", in: Ders., Chouboli and Other Stories, Volume I, übersetzt aus dem Rajasthanischen von MERRIL, Christi A/KABIR, Kailash, (Katha, 2010).
- WOOLF, Virginia, "Modern Fiction", in: Diess., The Common Reader, (New York, 1925).

Sekundärliteratur

- ACHBERGER, Karen, Understanding Ingeborg Bachmann, (Columbia, 1995).
- ALBRECHT, Monika, "'A man, a woman...': Narrative Perspective and Gender Discourse in Ingeborg Bachmann's *Malina*", in: "If We Had the Word". Ingeborg Bachmann. Views and Reviews, hg. von BRINKER-GABLER, Gisela und ZISSELSBERGER, Markus, (Riverside, 2004), S. 127–149.
- ALBRECHT, Monika, "Die Suche nach Malina. Zur Genese von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in den 50er und frühen 60er Jahren", in: Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte, hg. von PATTILLO-HESS, John/PETRASCH, Wilhelm, (Wien, 1993), S. 46–56.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.), Ingeborg Bachmann, TEXT + KRITIK, (München, 1984).
- BARTHES, Roland, "Rhetorik des Signifikants: Die Welt der Mode", in: Die Listen der Mode, hg. von BOVENSCHEN, Silvia, (Frankfurt a. M., 1986).
- BARTSCH, Kurt, Ingeborg Bachmann, (Stuttgart, 1988).

- BEHRE, Maria, “‘Das Ich, weiblich’. ‘Malina’ im Chor der Stimmen zur ‘Erfindung’ des Weiblichen im Menschen”, in: STOLL, Andrea, Ingeborg Bachmanns *Malina* (Frankfurt a. M., 1992), S. 210–232.
- BEZZEL, Chris, Wittgenstein zur Einführung, (Hamburg, 1988).
- BIRD, Stephanie, “‘What matters who’s speaking? Identity, Experience and Problems with Feminism in Ingeborg Bachmann’s *Malina*”, in: Gender and Politics in Austrian Fiction, hg. von ROBERTSON, Ritchie und TIMMS, Edward, (Edinburgh, 1996).
- BIRD, Stephanie, Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar, (Cambridge, 2003).
- BLÖCKER, Günter, “Auf der Suche nach dem Vater”, in: *Merkur*, Heft 276, (April 1971), S. 395–398.
- BORDWELL, Narration in the Fiction Film, (Wisconsin, 1985).
- BOOTH, Wayne, The Rhetoric of Fiction, (Chicago, 1961/1983).
- BURNETT, Colin, “Transnational Auteurism and the cultural dynamics of influence: Mani Kaul’s ‘Non-Representational’ cinema”, in: *Transnational Cinemas*, Vol. 4, Nr. 1, (2013), S. 3–24.
- BUTLER, Judith, Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”, (New York/London, 1993).
- CHATMAN, Seymour, Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, (Ithaca/London, 1990).
- COSTABILE-HEMING, Carol/KARANDRIKAS, Vasiliki, “Experimenting with Androgyny: *Malina* and Ingeborg Bachmann’s Jungian Search for Utopia”, in: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 30, Nr. 3 (September 1997) The Lure of the Androgyne, S. 75–87.
- CIXOUS, Hélène/COHEN, Keith/COHEN, Paula, “The Laugh of the Medusa”, in: *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Sommer, 1976), pp. 875–893.
- COHN, Dorrit, Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, (Princeton, 1978).
- DOPPLER, Alfred, Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns, in: *Neophilologus* 47 (Groningen, 1963), S. 277–285.
- DUFFAUT, Rhonda, “Attempts at a Representation of Love in Ingeborg Bachmann’s *Malina*”, in: Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights, hg. von DVORAK, Paul F., (Riverside, 2001).
- DUJARDIN, Édouard, Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’oeuvre de James Joyce, (Paris A. Messein, 1931).

EISENSTEIN, Sergej, "A Dialectic Approach to Film Form", in: Film Form, Essays in Film Theory, übersetzt und hg. von LEYDA, Jay, (Cleveland, 1957), S. 53–57.

EZERGAILIS, Inza, Women Writers, The Divided Self. Analysis of Novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing and others, (Bonn, 1982).

FIRGES, Jean, Ingeborg Bachmann. Malina: Die Zerstörung des weiblichen Ich, (Annweiler a. Trifels, 2008).

FLUDERNIK, Monika, The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness, (New York/London, 1993).

FOUCAULT, Michel, "Andere Räume", in: BARCK, Karlheinz (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, (Leipzig, 1992), S. 34–46.

FOUCAULT, Michel, Die Heterotopie. Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen von BISCHOFF, Michael, Nachwort von DEFERT, Daniel, (Berlin, 2005).

FOUCAULT, Michel, Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, (Frankfurt a. M., 1961).

GÖTTSCHE, Dirk, Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, (Frankfurt a. M., 1987).

GROSZ, Elizabeth, Jacques Lacan: A Feminist Introduction, (London/New York, 1990).

GÜRTLER, Christa, Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, (Stuttgart, 1983).

HANDWERK, Gary J., Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan, (New Haven/London, 1954).

HARTUNG, Rudolf, "Dokument einer Lebenskrise. Ingeborg Bachmanns erster Roman: *Malina*", in: Die Zeit, 09.04.1971.

HEIBENBÜTTEL, Helmut, "Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*", in: Ingeborg Bachmann, TEXT + KRITIK H. 6 (München, 1976), S. 25–27.

HUMBOLDT, Wilhelm, Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Hg. von FLINTNER, Andreas/GIEL, Klaus, (Darmstadt, 1960).

HUMPHREY, Robert, Stream of Consciousness in the Modern Novel, (Berkeley/London, 1954).

JAMES, William, The Principles of Psychology I, (New York, 1890).

- KAISER, Joachim, "Liebe und Tod einer Prinzessin. Ingeborg Bachmanns neuer Roman". In: *Süddeutsche Zeitung* (Buch und Zeit), 25.03.1971.
- KAUL, Mani, "Beneath the Surface: Cinematography and time", in: *Indian Horizons*, Januar–März (2008), S. 8–12.
- KAUL, Mani, "Seen From Nowhere", in: *Concepts of Space: Ancient and Modern*, hg. von VATSYAYAN, K., (Delhi, 1991), S. 415–428.
- KILROE, Patricia, "Dream as Text, Dream as Narrative", in: *Dreaming*, Vol. 10, Nr 3. (2000), S. 125–137.
- KRICK-AIGNER, Kirsten A., *Ingeborg Bachmann's Telling Stories: Fairy Tale Beginnings and Holocaust Endings*, (Riverside, 2002).
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*. Übersetzt von WALLER, Margaret, Vorwort von ROUDIEZ, Leon S., (New York, 1984).
- KOHN-WAECHTER, Gudrun, *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns "Malina"*, (Stuttgart, 1992).
- LANSER, Susan S., "Toward a Feminist Narratology", in: *Style*, Vol. 20, Nr. 3 (1986), S. 341–363.
- LENNOX, Sara, "The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann", in: *Women in German Yearbook*, Vol. 8 (1992), S. 73–111.
- LENNOX, Sara, "Gender, The Cold War, and Ingeborg Bachmann", in: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol 31, Nr. 1 (2007), *Austrian Literature: Gender, History, and Memory*, S. 109–132.
- LENNOX, Sara, *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*, (Amherst, 2006).
- LÜCKE, Bärbel, *Ingeborg Bachmann, Malina*. Interpretation von Bärbel Lücke, (München, 1993).
- MACKAY, D. M. "Formal Analysis of Communicative Process", in: *Non-Verbal Communication*, hg. von HINDE, R. A., (Cambridge, 1972).
- MAYER, Hans, *Malina oder Der große Gott von Wien*, in: *Die Weltwoche*, Zürich, (Beilage: Bücher und Autoren), 30.04.1971.
- MEYER, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, (Chicago, 1967).
- MOI, Toril, *Sexus Text Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, (Bremen, 1989).
- MONAGHAN, Patricia, *Encyclopedia of Goddesses and Heroines*, Vol. 2, (Santa Barbara, 2009).

- MORRIEN, Rita, Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, (Würzburg, 1996).
- NÜNNING, Ansgar, "Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches".
In: MARTENS, Gunther/D'HOKER, Elke, *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First Person Novel*, (Berlin/New York, 2008).
- NÜNNING, Vera, "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of Cultural-Historical Narratology", in: *Style*, Vol. 38, Nr. 2, German Narratology I (Sommer 2004), S. 236–252.
- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke, (Stuttgart/Weimar, 2004).
- NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar, "Von 'der' Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte. Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Unterscheidbarkeit von Multiperspektivität", in: Diess., *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte des Perspektivstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, (Trier, 2000).
- PAUL, Georgina, *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature*, (Rochester, 2009).
- PHELAN, James, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*", in: *Narrative*, Vol 15, Nr. 2 (Mai 2007), S. 222–238.
- RIEDEL, Ingrid, "Auf der Suche nach weiblicher Identität. Ingeborg Bachmanns Roman 'Malina'", in: *Anstöße*, Vol. 21, Nr. 6 (1974), S. 177–184.
- SCHNEIDER, Jost, *Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*, (Bielefeld, 1999).
- SCOTT, Joan W., "Experience", in: *Feminist Theorize the Political*, hg. BUTLER, Judith /SCOTT, Joan W., (London, 1992), S. 22–40.
- SORTERIOU, Matthew, "Content and The Stream of Consciousness", in: *Philosophical Perspectives*, Vol. 21, Philosophy of Mind (2007), pp. 543–568.
- STEINBERG, Erwin R., "The Stream-of-Consciousness Novelist: An Inquiry into the Relation of Consciousness and Language", in: *A Review of General Semantics*, Vol. 17, Nr. 4 (Sommer 1960), S. 423–439.
- STEKELER-WEITHOFER, „Die Wahrheit des Bewusstseins ist das Selbstbewusstsein. Hegels Weg zur konkreten Selbstbestimmung in der Enzyklopädie“, in: CAYSA, Volker/SCHWARZWALD, Konstanze (Hrsg.), *Experimente des Leibes*. (Wien/Berlin, 2008), S. 240- 272.

- STOLL, Andrea, "Leben und Schreiben: Ingeborg Bachmann in den sechziger Jahren. Ein Portrait", in: In: Diess., Ingeborg Bachmanns *Malina* (Frankfurt a. M., 1992).
- STOLL, Andrea, "Kontroverse und Polarisierung. Die 'Malina'-Rezeption als Schlüssel der Bachmann-Forschung", in: Diess., Ingeborg Bachmanns *Malina* (Frankfurt a. M., 1992).
- SUMMERFIELD, Ellen, Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman "Malina", (Bonn, 1976).
- SWALES, Erika, "Die Falle binärer Oppositionen", in: PICHL, Robert/STILLMARK, Alexander (Hg.), Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der Neunziger Jahre, (Wien, 1994), S. 67–79.
- ULLMANN, "Dreaming as a metaphor in motion", in: *Archives of General Psychiatry*, Vol. 21 (1969), S. 696–703.
- WALK, Ansgar, *Wie Sonne und Mond an den Himmel kamen*, (Bielefeld, 2003).
- WARHOL, Robyn, *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*, (New Brunswick, NJ/London, 1989).
- WEHR, Demaris, *Jung and Feminism. Liberating Archetypes*, (Boston, 1987).
- WEIGEL, Sigrid, "Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise." In: *Ingeborg Bachmann*, TEXT + KRITIK, hg. von Heinz Ludwig ARNOLD (München, 1984).
- WEIGEL, Sigrid, *Ingeborg Bachmann, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, (Wien, 1999).
- WEIGEL, Sigrid, "Ingeborg Bachmann – Was folgt auf das Schweigen?" Zu ihrem 10. Todestag 17. Oktober, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.10.1983.
- WEIGEL, Sigrid, "Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Ingeborg Bachmanns imaginärer Autobiographie", in: *Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte*, hg. von PATTILLO-HESS, John/PETRASCH, Wilhelm, (Wien, 1993).
- WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, (Wien/Leipzig, 1903). Nachdruck, (München, 1980/1997).
- WEISSHAUPT, Brigitte, "Schatten des Geschlechts über die Vernunft", in: *Feministische Erneuerung von Wissenschaft und Kunst*, (Pfaffenweiler, 1989).
- WEST, Candace/ZIMMERMAN, Don. H. "Doing Gender", in: *Gender & Society*, Vol. 1, Nr. 2, (Juni 1987), S. 125 – 151.
- YACOBI, Tamar, "Fictional Reliability as a Communicative Problem", in: *Poetics Today*, Vol. 2, Nr. 2, *Narratology III: Narratology and Perspective in Fiction* (Winter 1981), S. 113–126.