

MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Filologie – Německý jazyk a literatura

Barbora Kučerová

GESCHLECHTERKRIEGE
im Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ - Projekt

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Urválek, Ph.D.

Brno 2008

Ich erkläre, dass ich meine Masterarbeit selbstständig geschrieben habe, und dass ich nur die im Literaturverzeichnis angeführten Quellen verwendet habe.

.....

Inhaltsverzeichnis:

I. Vorwort	5
II. Geschlechterdifferenzen und Frauenangst	7
II. 1. Gender-Studies als Konzeption der Welt	7
II. 2. Weibliche Angst	11
III. Das „Todesarten“-Projekt	14
III. 1. Die „Todesarten“: Ihre Entstehungsgeschichte und Gemeinsamkeiten	14
III. 2. Gesprochene und geschriebene Angst	18
III. 3. Fürchte und Mord	24
III. 3. 1. Angst und Gender	31
IV. Der Roman „Malina“	33
IV. 1. Zur Komposition und Handlung	36
IV. 2. Die Erzählstruktur: Das Erzählende Ich	44
IV. 3. Montage verschiedener Textarten	48
IV. 4. Sieg der Vernunft	57
V. Das Buch Franza	60
V. 1. Die Erzählstruktur	63
V. 2. Krankheit und Verbrechen	69
VI. Schlusswort	74
VII. Literaturverzeichnis	75

I. Vorwort

„Hauptthema der *Todesarten* ist die Problematik der Identität in den Geschlechterbeziehungen und der Krieg im Zwischenmenschlichen. Der Kampf der Geschlechter verhindert, dass sich die Individuen in ihrer Eigenart entfalten können. Zwänge haben zur Folge, dass kein authentisches Selbst zustande kommt. Gesellschaftliche Konstellationen, patriarchalische Herrschaftsstrukturen und Entfremdungsverhältnisse wirken sich auf verhängnisvolle Weise aus.“¹

In den letzten Jahren wurde eine Menge von Arbeiten über das Werk von Ingeborg Bachmann herausgegeben. Zuerst dominierte das Interesse für ihr lyrisches Werk und nach der Werkausgabe ihres Nachlasses, wo sich besonders ihr Spätwerk und die „Todesarten“ befanden, änderte sich die Richtung des Interesses und man stellte sich Fragen nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik in ihrem Werk. Die Personen und die von Bachmann dargestellte Weiblichkeit wurden auch zum Vordergrund des Interesses dieser Studie.

Bachmanns Figuren, und namentlich die Frauenfiguren, haben Eigenschaften, die man in meisten Fällen als „weiblich“ beschrieben würde. Die Frauen, die in den Werken immer als Hauptpersonen wirken, sind passiv, schwach, abhängig, empfindlich, liebenswürdig, verständnisvoll und man muss sagen, ja trotzdem sympathisch. Sie lassen sich von den Männern beherrschen und vergewaltigen, machen sich selbst zum Opfer. Die Dominanz der Männer über die Frauen übt eine gewaltige Destruktion der weiblichen Persönlichkeit aus. Sicher findet man diese Frauenzüge und diesen Rollenmuster in der Geschichte der feministischen Theorien und in der Entwicklung von dem Begriff Gender, der als soziale

¹ Beicken, P.: S. 147

Rolle und nicht als sexuelle gilt. Eine weitere Gender-Theorie zu schaffen, war aber nicht Ziel dieser Arbeit.

Der vorliegende Text beschäftigt sich mit folgenden Fragen: Warum in der modernen Zeit, wenn die feministische Forschung an der Spitze war und noch ist, sind es wieder die Frauenfiguren, die solche Eigenschaften tragen. Warum schreibt Bachmann über wieder sich wiederholtem und mehrmals gelöstem Verhältnis von Mann und Frau. Was steckt sich hinter ihren auf erstem Blick banalen Geschichten? Warum ist es nicht der Mann aber wieder die Frau, die untergeordnet ist? Alle diesen Fragen habe ich mir gestellt und die haben mich ständig bei der Lektüre begleitet.

Der Geschlechterkampf ist aber nicht das einzige Thema Bachmanns Werk. Motive wie Erinnerung, Gewalt, Geschichte, Angst und Identität, auf die man während der Lektüre ihrer Erzählungen ständig anstößt, sind in der vorliegenden Arbeit auch einbezogen. Einer der Punkten meiner Ausführungen ist auch eine grundlegende Analyse der Erzählweise und der Erzählstruktur des Romans „Malina“ und des Romanfragments „Der Fall Franza“, weil die Art und Weise des Schreibens von Bachmann so auffallend und außergewöhnlich ist, dass man einfach nicht vergessen kann, sich dazu zu äußern und einen Grund dafür zu suchen.

II. Geschlechterdifferenzen und Frauenangst

II.1. Gender-Studies als Konzeption der Welt

Bevor ich zu der literarischen Forschung komme, habe ich mich entschieden, einen kurzen theoretischen Überblick einzuführen, um den erforschten Stoff besser zu verstehen. Man trifft oft die Termini Gender, Gender-Studies, Feminismus, aber die Bedeutung dieser Termini kennt man nur wenig oder oberflächlich. Und weil ich das Werk von Ingeborg Bachmann hauptsächlich von der Sicht der zweigeschlechtlichen Welt beobachten möchte, hat es einen Sinn, dieses Problem teilweise zu erklären.

Man beginnt mit der Erklärung des Begriffs *Gender*, der oft auf die Diskussion über das Problem der Unterschiede zwischen Männern und Frauen oder noch schlimmer auf so genannte „Frauenfrage“ reduziert wird. Der Ausgangspunkt für die Gender-Definition ist die Tatsache, dass es um eine soziale Konstruktion geht. Also Gender ist kein Status Quo, keine für allemal bestimmte Rolle, es ist eher ein Prozess, in dem die betroffene Gesellschaft den Kategorien der Geschlechter (Mann – Frau) verschiedene Erwartungen, Symbole, Ideale, mögliche Identitäten und Verhaltensweisen zuweist, die dann grundsätzliche Folgerungen für Position des Individuums in der Familie, am Arbeitsmarkt und in der Gesellschaft insgesamt haben. Man kann es vielleicht eher als Verb verstehen und nicht nur als Substantiv. Diese Charakteristiken werden als feminin oder maskulin bezeichnet und oft sind die fest in der betroffenen Kultur so eingewurzelt, dass sie als biologischbedingt und darum unveränderlich wirken. Aber schon beim Vergleich verschiedener Kulturwelten stellt man fest, dass eine Frau oder Mann zu sein nicht das gleiche in verschiedenen Kulturumgebungen bedeutet. Es ist auch klar, dass im Laufe der Geschichte zu bedeutenden Änderungen in den Definitionen von Männlichkeit und

Weiblichkeit kam, was auch folgende Schlussfolgerung bestätigt, und zwar, dass Gender kein veränderbarer Prozess ist. Es ist nicht nur sozial konstruiert, aber auch im Laufe der Zeit, in jeder sozialen Interaktion, die man eintritt, wieder und wieder rekonstruiert.²

Mit bestimmten Erwartungen und Vorstellungen über Männlichkeit und Weiblichkeit betritt man die Beziehungen mit anderen Menschen, und das betrifft nicht nur das Verhältnis zwischen Frauen und Männern, sondern auch Verhältnisse zwischen gleichen Geschlechtern. Und weil man im Alltag nach durch die Gesellschaft definierten und allgemein akzeptierten Gender-Bestimmungen handelt, so stellt ihr Bestehen und zugleich die soziale Struktur der Gesellschaft sicher, die von diesen Normen abhängt. Gender ist aber keine neutrale Konstruktion; es determiniert einen ungleichen Zugang zu Quellen und zur Macht in der Gesellschaft. Es ist nicht nötig an die Tatsache erinnern, dass die Frauen in allen europäischen Ländern für Verrichtung derselben Arbeit niedrigere Löhne als Männer bekommen und ihre Karrierechancen sind kleiner als es bei ihren männlichen Kollegen ist. Auch die Teilnahme an politischen Entscheidungen ist in meisten Ländern fern von der Gender-Gleichheit. Gender stellt also eine der dauerhaftesten Arten vor, durch die man die Verhältnisse der Machtungleichheiten in der Gesellschaft bezeichnet und behaltet.

Die Gender-Studies entwickelten sich aus den Woman-Studies, die um Jahr 1970 in einigen amerikanischen Hochschulen erschienen.³ Diese Woman-Studies beschäftigten sich allein mit der wissenschaftlichen Betrachtung der Frauen in einer von Männern beherrschten Gesellschaft – und das zum ersten Mal aus feministischer Sicht. Der Unterschied zwischen der männlichen Sicht auf Frauen und der weiblich erfahrenen Realität sollte verhandelt werden und die männlich dominierten Theorien sollten überprüft werden. Auf einer Seite wollte man zeigen, dass Frauen und Männer gleich und damit gleichberechtigt sind, auf der anderen Seite besteht man daran, dass es eine eigene „Frauenkultur“ gibt. Die

² Vgl. Braun, Ch., Stephan, I. (Hrsg.): *Gender Studies: Eine Einführung*. Stuttgart: 2000

³ Vgl. Braun, Ch., Stephan, I. (Hrsg.): *Gender Studies: Eine Einführung*. Stuttgart: 2000.

Unvereinbarkeit dieser Gedanken mündete in Entstehen der Gender-Studies aus, wobei das Geschlechter-Verhältnis im Mittelpunkt der Forschungen stand. Dieses Ereignis datiert sich ca. in das Jahr 1975. In der Mitte der 1980er Jahren entstand auch im deutschsprachigen Raum Geschlechterforschung als selbständige Disziplin.⁴

Die vorherrschende Grundlage aller theoretischen Überlegungen, nämlich dass durch das biologische Geschlecht auch eine natürliche soziale Trennung der Geschlechter erfolgt, wird in den Gender Studies aufgehoben. Man geht vielmehr davon aus, dass das Geschlecht durch soziale und kulturelle Umstände konstruiert wird. Es besteht also kein kausaler Zusammenhang zwischen dem biologischen Geschlecht und der Rolle in der Gesellschaft. Während das biologische Geschlecht in der Regel feststeht, ist Gender dementsprechend variabel und veränderbar. Die Vielfalt der Bedeutungen von "männlich" und "weiblich" wird hervorgehoben, und zugleich werden bestimmte Vorstellungen vom natürlichen Wesen der Geschlechter, von Idealen von Männlichkeit und Weiblichkeit verdeutlicht. Als Folge dieser Überlegungen steht die veränderbare Beziehung der Geschlechter. Weil die nicht als natürliche oder statische Ordnung angesehen werden kann, wird sie als Repräsentation kultureller Regelsysteme interpretiert. Dabei ist der Aspekt der Wertung von Geschlecht wichtig; der Wert, der innerhalb einer Kultur einem Geschlecht zugeordnet wird, zeigt sich auch auf dem Verständnis vom soziokulturellen Geschlecht innerhalb des gesellschaftlichen Systems. Den Gender Studies geht es also nicht nur um eine Fortsetzung der Kritik am Ausschluss von Frauen, viel mehr um eine Analyse der Machtmechanismen, die von den

⁴ Zur aktuellen Entwicklung dieser Forschung: An einigen Universitäten gibt es Zentren für Geschlechterforschung. Eine der ältesten Einrichtungen dieser Art existiert an der Universität Bielefeld ("Interdisziplinäres Zentrum für Frauen- und Geschlechterforschung" IFF, die zentrale wissenschaftliche Einrichtung der Universität). Weiterhin gibt es an der FU Berlin die "Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauen- und Geschlechterforschung", an der Universität Kassel seit 1987 die "Interdisziplinäre Arbeitsgruppe Frauen- und Geschlechterforschung" usw. Der erste Studiengang für Gender Studies wurde zum Wintersemester 1997/98 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingerichtet. Eine andere Universität, die diesen Studienprogramm anbietet, ist die Ruhr-Universität Bochum. In Österreich bietet die Universität Wien seit dem WS 2006/07 ein Magisterstudium mit dem Titel "Gender Studies" an.

Geschlechterverhältnissen herausgehen, ihrer Herstellung und Funktionen. Trotz des Versuchs, mit dem Begriff „Gender“ eine bestimmte Kategorie zu gestalten, wird es immer die antagonistischen Adjektive „weiblich“ und „männlich“ geben. Die Kategorie „Weiblichkeit“ als auch die Kategorie „Männlichkeit“, bzw. „Mann“ oder „Frau“ soll als kulturelle Konstruktion betrachtet werden.⁵

Kritiker werfen den Gender Studies häufig Subjektivismus und pseudowissenschaftliche Tendenzen vor. Manche unterstellen gar, es handle sich dabei um einen unter dem Deckmantel der Wissenschaft in die Universitäten eingezogenen Flügel der feministischen Ideologie.

⁵ Vgl. Kanz, Ch.: S. 30-33

II. 2. Weibliche Angst

„Wer liebt, hat Angst die Sicherheit zu verlieren.“

(Graham Greene: Unser Mann in Havanna)

„Nichts ist so gut wie Angst, um Leute bei der Stange zu halten.“

(Barry Unsworth: Das Sklavenschiff)

Angst von Frauen ist das dominierende Thema im „Todesarten“-Projekt von Ingeborg Bachmann. Ingeborg Bachmann ist aber nicht die einzige moderne Autorin, die sich mit diesem Problem beschäftigt. So ein Interesse findet man in den Texten von SchriftstellerInnen wie z. B. Christa Wolf, Monika Maron, Anne Duden oder auch Max Frisch und Botho Strauß. Dies beweist, dass die genderspezifische Problematik auch im Mittelpunkt der literarischen Kultur steht. Besonders auf die weibliche Angst verschiedener Arten wird in den Texten der Wert gelegt und deshalb führt diese Forschung, mit Hilfe von Gedanken der Wissenschaftlerin Christine Kanz⁶, in dieser Richtung.

Zuerst muss gesagt werden, dass diese ängstlichen Frauen, über die hier gesprochen werden wird, sind fiktive Personen; Figuren, denen diese Eigenschaft oder sogar Merkmal von der Buchautorin zugeschrieben wurde. Die Frauenängste waren auch ein Dorn im Auge des Kritikers Marcel Reich-Ranicki: „Sie hat die Angst einer ganzen Generation ausgedrückt“, summierte er im Jahr 1986 zu Ingeborg Bachmanns 60. Geburtstag.⁷ Er kritisierte auch ihre andere Prosa, weil die Frauenfiguren zu viel weinen, fallen in Ohnmächtigkeit, lassen überall brennende Zigaretten und haben permanente Angst.⁸ Angst war für Ingeborg Bachmann als Schriftstellerin das Hauptthema ihrer Werke, vor allem

⁶ Kanz, Ch.: *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.

⁷ Zit.n. Kanz,Chr.: S.13

⁸ Vgl. Kanz,Ch.: S.13

Prosa, und in den „Todesarten“ findet man verschiedene Arten von Angst. Zu den genauen Angstsystemen im Bachmanns-Projekt wird noch ausführlich später gesprochen.

Die Verbindung von *Weiblichkeit* und *Angst* ist jemandem so offensichtlich, trotzdem gibt es viele Leerstellen in der Literaturwissenschaft, sogar in der feministischen. Man findet aber Arbeiten, die sich auf ältere Zeiträume beziehen und verknüpfen nicht die Angst mit den Geschlechterdifferenzen. Zu diesen wenigen Wissenschaftlern, die sich dem Thema „Angst“ gewidmet haben, gehören Richard Alewyn, Horst Conrad, Thomas Anz, Christian Begemann und Andreas Ammer. Als erster hat die Angst als literarisches Phänomen Alewyn anerkannt und analysiert, vor allem vom historischen Gesichtspunkt. Er beschränkte sich aber nur auf die Gattung des Schauerromans des 18. und 19. Jahrhunderts. Conrad hat an ihn angeknüpft und auf der Basis eines umfangreichen literaturhistorischen Materials differenziert. Thomas Anz hat sich mit der dichterischen Auseinandersetzung mit der Angst in der Zeit des Expressionismus beschäftigt, was er in einem Aufsatz „Die Historizität der Angst“⁹ bewiesen hat. Dabei setzte er sich auch mit den Angsttheorien von Freud, Heidegger oder Kierkegaard auseinander. Der Mentalitätshistoriker Peter Dinzelbacher betonte in seinem Buch „Angst im Mittelalter“¹⁰, dass vor allem die genusspezifischen Ängste historischen Wandlungen unterworfen sind. Als Beispiel dafür führt er in dem Buch die Angst vor vorehelicher Schwangerschaft an.

Das Wort *Angst* geht von einem lateinischen Wort „angustus“ aus, was in Übersetzung „eng, schmal und bedrängend“ bedeutet. Wenn man davon ausgeht, ist die Angst mit einem Gefühl von Unbehagen und Beengung ganz zu verknüpfen. Daneben laut Sigmund Freud bedeutet Angst eine unterdrückte Wut, die mit dem Wunsch verbunden ist, gegen Einengung aufzubegehren. Nach Kierkegaard soll man dann die Angst von der Furcht

⁹ Anz, Th.: *Die Historizität der Angst. Zur Literatur des expressionistischen Jahrzehnts*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 19. 1975

¹⁰ Dinzelbacher, P.: *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*. Paderborn u. a., 1996.

unterscheiden. Weil Furcht lässt sich als „Angst vor etwas Bestimmtem“ charakterisieren, während Angst „ein diffuses, nicht objektgerichtetes Gefühl“ ist.¹¹ Diese Theorie wurde dann von Freud mit der Unterscheidung von „Realangst“ und „Neurotischer Angst“ ergänzt. Die „Realangst“ ist laut ihm eine „Angst von einer äußeren Gefahr, die für das Subjekt eine reale Bedrohung darstellt“, die „neurotische Angst“ ist ein Notsignal der Seele, das auch aufgrund von äußeren Umständen gegeben werden kann, wenn diese die Psyche bedrängen oder einengen.¹² Auch Ingeborg Bachmann selbst hat sich mit den philosophischen und psychoanalytischen Gedanken befasst. In ihrer Dissertation „Die kritische Aufnahme des Existentialphilosophie Martin Heideggers“ war Angst ein wichtiges Thema, sie legte einen großen Wert auf den Unterschied zwischen philosophischem und literarischem Sprechen über Angst. Ihr Interesse an Psychoanalyse zeigen auch ihre Übersetzungen Freuds ins Italienische und verschiedene wissenschaftliche Werke in ihrer Bibliothek, vor allem mehrere psychoanalytische Studien von Otto Rank oder Richard von Krafft-Ebings.¹³

Und weil die Angst auf verschiedensten Weisen auf jeder Seite Bachmanns „Todesarten“-Texten zu fühlen ist, ist ein Teil der Arbeit diesem ängstlichen Hintergrund gewidmet. Und warum sind das gerade Frauen, die von der Angst überfallen werden, ist schon von Wahrnehmung der Geschlechterdifferenzen von der Gesellschaft deutlich: „Frauen sind ängstlich und Männer mutig“.¹⁴

¹¹ Zit. N.: Kanz, Ch.: S. 39

¹² Vgl. Kanz, Ch.: S. 39

¹³ Vgl. Kanz, Ch.: S. 40-42

¹⁴ Kanz, Ch.: S. 11

III. Das „Todesarten“- Projekt

III. 1. Die „Todesarten“ : Ihre Entstehungsgeschichte und Gemeinsamkeiten

Wie schon der Titel des Projekts einsagt, wollte Ingeborg Bachmann, ein Zyklus von Romanen schaffen, die verschiedene Todesarten von Frauen zum Thema haben sollten. Das Projekt sollte eine „große Studie aller möglichen Todesarten“ sein und zugleich „das Bild der letzten zwanzig Jahre geben könnte, immer mit dem Schauplatz Wien und Österreich“¹⁵. Nach Kurt Bartsch lies sich Bachmann von Brecht inspirieren, und zwar von seinem aphoristischen Abschnitt „Viele Arten zu töten“ aus seinem „Me-ti/Buch der Wendungen“. Ganz im Sinne der von Brecht erwähnten Vernichtungsstrategien werden die Frauenfiguren in Bachmanns „Todesarten“- Texten ins Verderben getrieben.¹⁶ Ursprünglich sollte den Titel *Todesarten* der erste Roman tragen, von dem die Fragmente im Nachlass erhalten wurden. Den meist bekannten Roman „Malina“ hat Sie selbst vielmals als eine „Ouvertüre“ zu einer Serie von Büchern bezeichnet. Dazu hat sie sich in den Medien aber sehr widersprüchlich geäußert; zuerst hat Sie gesagt, dass „Malina“ die „Ouvertüre“ für ein noch nicht geschriebenes Buch sein solle, später hat sie aber darüber gesprochen, dass sie die zwei Bände schon geschrieben habe, und zwar vor dem ersten Band. Nach Bachmanns Tod im Jahr 1973 wurden tatsächlich in ihren Hinterlassenschaften umfangreiche Konvolute mit verschiedenen Texten und Romanentwürfen gefunden. Davon wurden in der Zeit ihres Lebens keine veröffentlicht, nur zwei Abschnitte aus den Texten über „Franza“ als Rundfunksendung, die im März 1966 bei öffentlicher Lesung von Bachmann vom NDR-Hörfunk aufgenommen wurden.¹⁷ Deshalb kann man sich nichts Klares über den Plänen der

¹⁵ Bachmann, I.: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. S. 24

¹⁶ Vgl. Bartsch, K.: S. 136

¹⁷ Vgl. Weigel, S.: S. 234-235

Autorin mit diesem Projekt denken. In der Vorrede zum „Fall Franza“ wird notiert, was Bachmann mit *Todesarten* noch darstellen wollte:

„Das Buch ist aber nicht nur eine Reise durch eine Krankheit. Todesarten, unter die fallen auch die Verbrechen. Das ist ein Buch über ein Verbrechen.

Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Ordnen bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder doch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. [...] Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, dass noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern.“¹⁸

Der Bezug auf den nationalsozialistischen Schrecken führt logischerweise im „Fall Franza“ und auch in späteren Interviews zur Verwendung des Begriffs *Faschismus* für alltägliche zwischenmenschliche (vor allem Mann-Frau) Verhaltensweisen. „Die Verbrechen seien nunmehr nicht durch äußere Gewalt gekennzeichnet, sondern durch Verhaltensweisen, gegen die die bürgerlichen Gesetzbücher keine Handhabe bieten: durch inhumanes Denken, durch Inhumanität, verbale Brutalität und seelische Grausamkeit im zwischenmenschlichen Alltag.“¹⁹

¹⁸ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 341-343

¹⁹ Bartsch, K.: S. 137

Noch vor dem „Fall Franza“ entstanden die Entwürfe zu einem ersten, bislang unbekanntem Roman mit dem Titel *Todesarten*, dessen Fragmente, wie schon erwähnt wurde, im literarischen Nachlass der Autorin zum Teil unter dem Namen einer Erzählung „Ein seltsamer Klub“ bekannt sind. Im Jahr 1978 erschien eine Werkausgabe, in der zum ersten Mal große Teile aus den Prosa-Entwürfen Bachmanns publiziert wurden. Der erste Teil eines dreiteiligen Romanzyklus mit dem Titel *Todesarten* war der Roman „Malina“, die zwei anderen Teile waren „Requiem für Fanny Goldmann“ und „Der Fall Franza“. Darüber hinaus gehören noch andere Fragmente zu diesem Zyklus, und zwar z. B. „Sterben für Berlin“, das „Wüstenbuch“, „Geschichte einer Liebe“, „In Ledas Kreis“. Die *Todesarten*-Problematik deutet aber auch ihr früheres Schaffen an; so in Erzählungen wie „Jugend in einer österreichischen Stadt“ (1959), „Unter drei Mördern und Irren“ (1961) sowie in ihrer Büchner-Preis-Rede „Ein Ort für Zufälle“ (1964). Mit dem Erzählband „Simultan“, der zu ihrem Spätwerk nach den *Todesarten* gehört, knüpft sie auch an diese Thematik an.²⁰

Das für die *Todesarten* typische Motiv der dilemmatischen Liebesbeziehung findet man gerade in der schon erwähnten „Geschichte einer Liebe“, die für den „Malina“-Roman besonders interessant ist. Das Fragment erzählt über den Prozess einer Leidenschaft zwischen einer verheirateten Wienerin und einem Venezianer, die sich an Wochenenden heimlich in Villach treffen. Ähnlich zu ihrem Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“ wird die Qualität der Liebe in ein bündiges Bild gesetzt. Die Liebe verwirklicht auch hier einen Zustand des ganzen Lebens, den der gesellschaftliche Alltag nicht verwirklicht. Die „ganze Liebe“ zeigt sich als Grenz- und Richtungsbegriff in Bachmanns Werk. Am Anfang ist der Geliebte der Wienerin – wie Ivan dem Ich in „Malina“ – für sie ein Erlöser aus ihrem Gefängnis von Wünschen. Thematisch sind also Bachmanns Texte aus den 50er Jahren mit den dilemmatischen Liebeserfahrungen der „Todesarten“- Protagonistinnen verbunden.²¹

²⁰ Vgl. Götsche, D.: S. 188-189

²¹ Vgl. Götsche, D.: S. 206-207

Im Roman „Malina“ und in den übrigen „Todesarten“- Fragmenten werden Frauen von ihren Männern auf verschiedensten Weisen in ihrem Lebensraum eingeengt und zerstört. Im „Fall Franza“ werden Sie zur Abtreibung gezwungen, vergewaltigt, für Wissenschaft missbraucht und für wahnsinnig erklärt, in „Fanny Goldmann“ durch Indiskretionen verletzt, literarisch vergewaltigt und zu Hassgefühlen bewegt. Zusammengefasst – alle literarischen Frauengestalten werden in Selbstvernichtungswünsche getrieben. Bei der Lektüre ist auch sichtbar, dass die Männer – Vertreter der Macht und Ordnung – die Frauen verstummen machen wollen. Die Mutter der Ich-Erzählerin ist gegenüber der Gewalt des Vaters sprachlos, die Ich-Erzählerin kann kein „nein“ der Sprachgewalt des Vaters sagen, obwohl sie es ihm in mehreren Sprachen zu entgegnen versucht.²²

Wie es schon früher erwähnt wurde, werden in „Malina“ und „Fall Franza“ Zerstörungen der Frau in Beziehung zu Praktiken unter der nationalsozialistischen Herrschaft gesetzt. Und nach dem Ursprung von faschistischem Verhalten als auch den Anfängen des Leidens am Faschismus fragt Bachmann im „Todesarten“- Zyklus.

²² Vgl. Bartsch, K.: S. 153

III. 2. Gesprochene und geschriebene Angst

Dass die Texte im „Todesarten“-Projekt von Ingeborg Bachmann voll von Fürchten und Ängsten sind, wurde schon gesagt, aber wie diese Angst in dem Werk dargestellt ist, bleibt noch zu beobachten und erklären. Auf der einen Seite kann man das beobachten, was die Figuren in den Texten selbst sagen, deshalb steht in der Überschrift die *gesprochene Angst*. Auf der anderen Seite beinhalten die Fragmente Briefe oder nicht direkt mit dem Stoff zusammenhängende Texte, mittels derer Buchstaben die Figuren die Fürchte auch äußern – die sogenannte *geschriebene Angst*.

„Sprache ist für Ingeborg Bachmann ein Gradmesser für Authentizität, wie sie in ihren „Frankfurter Vorlesungen“ ausführlich dargelegt hat.“²³ Mensch als Leser kann also erwarten, dass man durch das Sprechen der Personen in Bachmanns Werk die Auskunft über Verhältnis der Figuren zu sich selbst und über ihre Ängste erfahren kann. Oftmals können aber die Hauptpersonen über ihren Gefühlen nicht sprechen. So zum Beispiel das weibliche „Ich“ in Malina, sie hat eigentlich mit ihrem Geliebten Ivan eine seltsame „sprachlose“ Beziehung:

„[...] über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen.“²⁴

Es kann also keine Rede davon sein, dass die Frauenfiguren im „Todesarten“-Zyklus die Angst mit ihrem Sprechen beherrschen. Es scheint eher, dass es umgekehrt ist – die Angst beherrscht das Sprechen der Protagonistinnen. Wie die Frauenfiguren der Angst

²³ Kanz, Ch.: S. 51

²⁴ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 48

unterworfen sind, so wird die Sprache der Figuren von der Angst überwältigt. „Angst dreht den Protagonistinnen Bachmanns die Worte im Munde herum, lässt sie zusammenhanglos sprechen oder sich gar nur noch in Satzketten artikulieren.“²⁵ Das weibliche „Ich“ im Roman „Malina“ hat Schwierigkeiten beim Sprechen sogar in ihrem Alptraum, wo sie über eigene Zerstörung durch ihrem Vater träumt. Sie kann keine Worte mehr aussprechen oder findet gar keine. Und auch bei Franza präsentiert sich Angst in ihrem Denken und Sprechen. In einem Brief für ihren Ehemann schreibt sie:

„Ich kann aber nicht einmal sprechen darüber. Du weißt warum, ich kann nur nicht darüber reden.“²⁶

Schweigen und Stummheit der Frauenfiguren sind Signifikante der Angst. Nach Worten des weiblichen „Ich“ in „Malina“ schreit der Vater besser, lässt die Tochter nicht sprechen oder hat ihr gar die Stimme genommen.²⁷ Er hat die Sprache im Besitz und im übertragenen Sinne verkörpert er sie. Diese Problematik wird sowohl im „Fall Franza“ betont, wo Jordan die symbolische Ordnung repräsentiert. Franza selbst bezeichnet ihn als „höhere Moral“, „Instanz“ und „Maßstab“.²⁸ Die Ich-Erzählerin in „Malina“ und Franza im „Fall Franza“ sind aber nicht die einzigen, die diese Sprachprobleme haben. Auch die anderen Frauenfiguren im „Todesarten“- Projekt werden oft als Schweigende beschrieben, oft nur stumm sitzend oder lächelnd.

Aus den angeführten Textbeispielen wird klar, dass die Sprachlosigkeit von Frauen im „Todesarten“- Projekt zu einer beliebten Thematik Ingeborg Bachmanns wurde. In „Malina“ führt sie diese Problematik bis in die letzte Konsequenz fort, indem sie mögliche weibliche

²⁵ Kanz, Ch.: S. 52

²⁶ Bachmann, I.: „Todesarten“- Projekt. Kritische Ausgabe. S. 146

²⁷ Vgl. Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 167

²⁸ Vgl. Bachmann, I.: „Todesarten“- Projekt. Kritische Ausgabe. S. 207

Vorbilder der Hauptfigur stumm bleiben lässt. Die Mutter sitzt im Traum meist „aufrecht“ und „stumm“ neben ihr. Sie „starrt stumm und mahnend“ auf sie.²⁹ Das Fehlen der Mutter ist auffällig. In „Malina“ erscheint sie nur in einem Alptraum, im „Fall Franza“ gar nicht. Nach Christine Kanz hat die signifikante Abwesenheit der Mutter eine literarische Tradition, denn seit dem 18. Jahrhundert sind viele Werke der deutschsprachigen Literatur durch Marginalisierung der Mutter bzw. ihrer Verschwindung gekennzeichnet.³⁰ Aber gerade die Mutter ist ursprünglich diejenige, die das Kind die Sprache lehren soll.

Franza und auch das weibliche „Ich“ im „Malina“-Roman schreiben. Zum Ende versucht die Ich-Erzählerin ihr Testament zu schreiben, vier Versuche kann man lesen. Zwar liest man verschiedene Worte in den Briefen an ihren Rechtsanwalt, trotzdem enthalten die immer denselben Anfang: „Ich schreibe Ihnen in höchster Angst und fliegender Eile.“³¹ Aus diesem Satz entsteht der Eindruck, dass das weibliche „Ich“ seine baldige Auflösung fühlt. Das fragmentarische Schreiben ist auch ein häufiges Motiv in Träumen der weiblichen Hauptperson:

„[...] es ist furchtbar, ich muss einen Brief schreiben, es entstehen lauter Briefanfänge [...], aber ich muss schreiben und einen Brief aus dem Haus bringen. Ich fahre zusammen und lasse den Kugelschreiber fallen. Denn mein Vater steht in der Tür [...] und schreit.“³²

Die Ich-Erzählerin hat Angst, dass ihre Briefe von dem Vater entdeckt werden, darum kann sie nicht über die Briefanfänge hinausgehen. Auch in dem Romanfragment „Das Buch Franza“ hängt das Schreiben mit der Angst zusammen. Franza verfasst mehrere Briefe, die

²⁹ Zit. N. Kanz, Ch.: S. 59

³⁰ Vgl. Kanz, Ch.: S. 59

³¹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 327-329

³² Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. S. 530

nicht über Anrede hinausgehen. Beendete Briefe aber werden von ihr auch nicht abgeschickt. Vor allem die Briefe, in denen sie ihren Zorn direkt ausdrückt, haben einen fragmentarischen Charakter. „Das Fragmentarische solcher Briefe macht die angstbelastene Situation, in der sich die Schreibende befindet, auch äußerlich sichtbar.“³³

Immer wieder stoßen wir darauf, dass die Sprache beziehungsweise die Schrift problematisch ist, dass die Gefühle wie gerade die Angst durch diese Zeichensysteme nicht adäquat vermittelt werden können. Ingeborg Bachmann selbst redete in einem Interview über „Unübersetzbarkeit von Gedanken und Gefühlen“.³⁴ Die sollen im verbalen Text nonverbal konstruiert werden. Die nicht genügende Zeichensysteme werden durch andere Medien ersetzt, zum Beispiel durch Körpersprache oder Traumsprache. Wie alle Affekte manifestiert sich die Angst in bestimmten Körperreaktionen. Im „Buch Franza“ sogar steht: „Angst [...] ist im Körper.“³⁵ Christine Kanz nennt den Körper als Aufzeichnungs- und Artikulationsort von Angst.

Es scheint, dass die Angst als ein Beweis für Authentizität gilt. Vor allem in existenzphilosophischer Tradition, insbesondere bei Kierkegaard und Heidegger, gilt Angst als Garant für Glaubwürdigkeit und Wahrheit, weil durch sie die „Halt und Sicherheit verleihenden, gleichzeitig jedoch authentizitätswidrigen Kulturkonventionen aufgebrochen zu sein scheinen“³⁶. Die Angst manifestiert sich im Körper wie Angstlosigkeit, so wird es auch in „Malina“ beschrieben. Wenn die weibliche Figur Angst hat, fällt sie zusammen und atmet schneller. Weil sich die Angst bei ihr vor allem in den Träumen zeigt, fürchtet sie bereits das Einschlafen. Dann zuckt es durch ihren Kopf, es blitzt darin, funkelt, verdunkelt

³³ Kanz, Ch.: S. 61

³⁴ Zit. n. Kanz, Ch.: S.62

³⁵ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 217

³⁶ Kanz, Ch.: S. 64

sie. „Es bedroht mich wieder, ist das Vernichtungsgefühl.“³⁷ Auch in dem „Buch Franza“ lassen sich Beschreibungen körperlicher Zustände der Protagonistin finden:

„[...]es war wie mit dem Apfelschnitz in dem Märchen, da hatte ich dieses Apfelstück im Mund und fing zu husten an, ich wusste aber, dass ich mich nicht verschluckt hatte, keineswegs, aber plötzlich hustete ich an ihm herum, als wäre es vergiftet, und danach ging das weiter und ich bekam keine Luft mehr.“³⁸

Mit der Anspielung auf das Märchen von Schneewittchen drückt Franze ihre Angst aus, vergiftet zu werden.

Wie es schon angedeutet wurde, wird die Angst im Roman „Malina“ vor allem in den Alpträumen der weiblichen Hauptfigur gezeigt. Ein Beispiel dafür ist vielleicht das Bild des frauenfressenden Krokodils, das in mehreren Alpträumen vorkommt:

„Das Krokodil öffnet manchmal schmachend den großen Rachen, es hängen die Fetzen, Fleischfetzen von den anderen Frauen darin, und mir fallen die Namen aller Frauen ein, die es zerrissen hat, es schwimmt altes Blut auf dem Wasser, aber auch frisches Blut [...]“³⁹

Nicht einmal wird in dem „Malina“-Roman die Traumtheorie, die Umgestaltung von Angsthalten auf dem Weg vom Unbewussten zum Bewussten, von Sigmund Freud durch die weibliche Protagonistin vermittelt: „Auch hat man keine Angst, wenn man weiß, dass es wirklich passieren könnte, es ist ganz anders, die Angst kommt später, in einer anderen

³⁷ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 438

³⁸ Ebd.: S. 56f.

³⁹ Ebd.: S. 552

Gestalt, sie kommt heute nacht.“⁴⁰ Das sagt die Hauptfigur in „Malina“. Ein expressionistisch anmutender Alptraum, der nach Freud als Fallangsttraum klassifiziert wird, deutet Angst der weiblichen Protagonistin vor dem Leben in einer Zeit an, aus der sie nicht kommt:

„Autos rollen herum, von Farben triefend, Menschen tauchen auf, grinsende Larven, und wenn sie auf mich zukommen, fallen sie um, sind Strohpuppen, gebündelte Eisendrähte, Pappfiguren, und ich gehe weiter in dieser Welt, die nicht die Welt ist [...], und wenn ich vor Angst nicht mehr weiter kann, mache ich die Augen zu [...].“⁴¹

Dieser Traum endet mit einer Szene, die sich nach Freud als Verlustangst bezeichnen lässt: Die Hauptfigur hält sich die Hand vor dem Mund, aus dem alle Zähne gefallen sind.⁴² Bachmann selbst sprach in einem Interview über den Träumen ihrer Heldin in „Malina“:

„Und für mich bin ich ganz sicher, dass in den Träumen alles drin steht, was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht, und dass wir alle ermordet werden.“⁴³

Das zweite Kapitel, das Traumkapitel des Romans „Malina“ dient zur Veranschaulichung des psychischen Zustands der weiblichen Hauptfigur, weil in den anderen Kapiteln erfährt man fast nichts über ihrem Lebenslauf. In den Träumen ist manches ausgesprochen oder teils versteckt.

⁴⁰ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 536

⁴¹ Ebd.: S. 503f.

⁴² Ebd.: S. 504f.

⁴³ Zit. n.: Kanz, Ch.: S. 92

III. 3. Fürchte und Mord

Wie es schon in dem Kapitel über weibliche Angst angedeutet wurde, verbindet Ingeborg Bachmann nicht nur die Angst und Furcht mit dem weiblichen Geschlecht. Welche Arten und Systemen von Angst kann man in ihrem Werk finden, versuche ich jetzt festzustellen. Schon Christine Kanz in ihrem Buch „Angst und Geschlechterdifferenzen“ hat manches in Bachmanns Texten gefunden und die Fürchte benannt. Die Ängste, die immer den zentralen Punkt vorstellen, sind mit männlicher Welt verbunden; so unterscheidet sie die Angst vor dem anderen Geschlecht, Furcht vor dem Vater, Furcht vor der männlichen Gewalt.⁴⁴

Die Angst vor dem anderen Geschlecht, auch Heterophobie bezeichnet, kann einerseits Frauen und andererseits auch Männer betreffen. Dieter Bachmann sagte über Geschlechterbeziehungen im „Todesarten“- Projekt Folgendes:

„[...] haarsträubend Genaueres über das Erschrecken in den Beziehungen zwischen Mann und Frau ist in diesem Jahrhundert in deutscher Sprache nicht geschrieben worden.“⁴⁵

Mit dem „Todesarten“- Projekt, und in dem „Malina“-Roman kann man es noch deutlicher sehen, wollte Bachmann die Verletzung und Zerstörung eines Menschen durch einen anderen zu veranschaulichen. Der Zyklus kreist um Frauen und deren unterschiedlichen Todesarten und vor allem Furcht der Frau vor dem Mann wird damit thematisiert. Jedoch nicht alle männlichen Figuren in Bachmanns Texten verkörpern diese bösen Typen, die die Angst erregen. Die beängstigenden Männer stellt die Figur des Vaters im Roman „Malina“ und dann Jordan im „Buch Franza“ vor. Die weibliche Hauptfigur in

⁴⁴ Vgl. Kanz, Ch.: S. 95- 105

⁴⁵ Zit. n.: Kanz, Ch.: S. 95

„Malina“ hat in ihren Träumen vor allem Angst vor dem Vater, der sie vermutlich töten will, und muss insgesamt acht verschiedene Todesarten erleiden. Franza hat Angst vor Jordan, die erschüttert ihren Tag und später auch Erinnerungen und Phantasien. Die anderen Männer, die in den Texten vorkommen, wie Ivan, Malina oder Martin, repräsentieren zwar auch patriarchalische Denkformen, doch sind sie eher als Opfer der patriarchalischen Gesellschaft zu begreifen.⁴⁶

Einjagen von Angst ist eine bekannte Methode um Gebote durchzusetzen. Im „Todesarten“ – Projekt unternehmen Männer oftmals große Anstrengungen, um Frauen in Angst zu halten, denn derer Angst sichert die Einhaltung der von ihnen kommenden Gebote und Verbote und verhindert Erfüllung oder Formulierung eigener Wünsche, persönlicher Ziele oder anderer Ansprüche.⁴⁷ Dies vermitteln uns die Traumszenen in „Malina“, wo der Vater Furcht und Angst verbreitet. Er spricht ihr das Recht auf Leben ab. Trotzdem wollte sie ihn lieben: „Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen.“⁴⁸ So spricht die Protagonistin am Ende. Der Hass zeigt sich in diesen Wörtern: „Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.“⁴⁹ Christine Kanz verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Benutzung des Wortes „es“ und nicht „er“ indiziert, dass die Hauptfigur nicht ihren Vater meint, sondern ein mit diesem Namen bezeichnetes Prinzip. In einem Interview sagt Bachmann, dass der Vater „Figur des Mörders ist, den alle haben wollen“.⁵⁰ In einem anderen Interview erklärt sie ausdrücklicher:

„Die Vaterfigur ist natürlich die mörderische [...] die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als der Mörder zu erkennen ist. Ein Realist würde wahrscheinlich viele Furchtbarkeiten erzählen, die einer bestimmten Person zustoßen. Hier

⁴⁶ Vgl. Kanz, Ch.: S. 95

⁴⁷ Vgl. Kanz, Ch.: S. 104

⁴⁸ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 554

⁴⁹ Ebd.: S. 564

⁵⁰ Zit.n. Kanz. Ch.: S. 96

wird es zusammengenommen in diese große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt.“⁵¹

Bachmann andeutet so, dass der Vater alle gesellschaftlichen Zwänge verkörpert, die die Herausbildung eigener Identität stören. Er ist Vertreter der Normansprüche der ganzen Gesellschaft und kann so die Selbstfindung des Ichs verhindern. Das wird in dem „Malina“-Roman durch die verschiedenen Todesarten der Hauptfigur in den Träumen angedeutet. Der Vater erscheint dort als Inquisitor, Faschist, Bücherverbrenner, Zar, Gefängnisdirektor oder Prediger. So verkörpert der Vater die Instanzen der Eltern, Regierung, Kultur, Wirtschaft und Medien. Der Vater als Verkörperung des Gesetzes und der Ordnung; wo er ist, gelten nur seine Ideen und Regeln. Auf den Wunsch der Tochter die Ordnung nach ihr zu verändern reagiert der Vater gleichgültig. Obwohl sie mutiger sein will, fühlt sie sich gelähmt und gefangen, weil sie Angst von Restriktionen hat. Einmal wird der Vater im Traum zum Krokodil und die Protagonistin entscheidet sich zwischen zwei Todesarten – „von ihm zerrissen zu werden oder in den Fluss zu gehen, wo er am tiefsten ist“⁵².

Eine andere Angstart ist Furcht der Frau im Patriarchat vor Unterdrückung und Beherrschung durch einen Mann. Das weibliche „Ich“ in Malina wird immer von einem Gefühl der Bedrohung und Bedrängung beherrscht, im Traum und auch im Alltag empfindet es sich als „beinahe ertrunken“. Die Protagonistin fühlt sich von der Welt schon so bedroht, dass sie bereits die Verletzung durch ein Papierknäuel fürchtet:

⁵¹ Zit.N. Kanz, Ch.: S. 96

⁵² Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 553

„Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. Obwohl ein Papierknäuel nicht weh tut und sofort niederfällt auf den Fußboden, fürchte ich es kommen.“⁵³

Im „Todesarten“- Projekt wird verdeutlicht, dass die Angst vor physischer Männergewalt zum Alltag der Frau in einer paternal strukturierten Gesellschaft gehört. Die Furcht vor Vergewaltigung ist ihre stete Begleiterin. Beim Lesen von „Malina“ und auch in dem „Buch Franza“ stoßen wir immer auf einen seltsamen Wunsch der Frauen nach Vergewaltigung. Christine Kanz ist der Meinung, dass das Wort „Vergewaltigung“ hier Bezeichnung für etwas anderes ist als für eine tatsächliche physische und psychische Verletzung. Die Protagonistin in „Malina“ karikiert eine oft geäußerte patriarchalische Einstellung, nach der vergewaltigte Frauen die Vergewaltigung selbst provoziert haben, weil sie gerne hätten vergewaltigt werden wollen.⁵⁴ So die Protagonistin in einer ironisch gemeinten Konversation:

„Ich will dich nur unterhalten und dir sagen, was alles komisch ist. Ich, zum Beispiel, war sehr unzufrieden, weil ich nie vergewaltigt worden bin.“⁵⁵

Andererseits die Protagonistin aus dem „Buch Franza“ wird von ihrem eigenen Mann und später von einem fremden Weißen in der Wüste wirklich vergewaltigt.

Obwohl sind es Männer, die angsterregend im „Todesarten“- Projekt wirken, haben einige auch eine andere Funktion, und zwar eine angstreduzierende. Die Hauptprotagonistin

⁵³ Bachmann, I.: „Todesarten“- Projekt. Kritische Ausgabe. S. 635

⁵⁴ Vgl. Kanz, Ch.: S.230

⁵⁵ Bachmann, I.: „Todesarten“- Projekt. Kritische Ausgabe. S. 613f.

in „Malina“ glaubt, dass sie ein Gefühl physischer und psychischer Sicherheit über einen Mann erlangen kann. Dafür genügt ihr ein Telefongespräch mit Ivan, nach dem sie sagt:

„[...]ich war nicht sicher, aber ich bin wieder in Sicherheit, nicht mehr am nächtlichen Stadtpark, [...], nicht mehr auf dem Umweg in der Dunkelheit, sondern schon ein wenig zu Hause, [...], ein wenig auch mit dem Hals aus dem Wasser.“⁵⁶

So entsteht bei der weiblichen Figur aber Abhängigkeit und folgende Verlustangst. Diese Angst von Verlassenwerden führt sie zum Schreiben von Angstbriefen. Weil seine Liebe nicht zu erfüllen scheint, beschwört sie immer wieder ihr Ungargassenland als einzigen Ort, wo es lebbar wäre. In der Beschreibung dieser utopischen Welt im Prolog des Romans wird es als Ort des Glücks geschildert. G. Kohn-Waechter sagt dazu, dass diese Tatsache darauf hinweist, dass der Ort „von unterschwelliger Angst geprägt ist“⁵⁷. Diese zweifache Darstellung kann man in folgenden Satz lesen:

„Nichts ist mir sicherer als dieses Stück der Gasse, bei Tag laufe ich die Stiegen hinauf, in der Nacht stürze ich auf das Haustor zu.“⁵⁸

Die zunehmende Lieblosigkeit Ivans führt sie in einen Zustand der Müdigkeit, Passivität und Erschöpfung, was schon ein Nährboden für die Angst ist. Bachmann schuf hier eine Protagonistin, die an die Utopie der idealen Liebe glaubt – für sie geht es nur um Ivan. Ganz deutlich wird dieses Muster – Frau als Opfer – an folgendem Beispiel gesehen. In ihrer Bibliothek stehen nur Werke von Freud, C.C. Jung, verschiedenen Philosophen oder Werke

⁵⁶ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 451

⁵⁷ Zit.n.: Kanz, Ch. S. 231

⁵⁸ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 283f.

der Weltliteratur. Ganze ihre Persönlichkeit, die mit diesen Werken sicher verbunden ist, verschwindet, als sie sagt:

„Heute nacht sehe ich mich um in der Bibliothek unter meinen Büchern, es sind keine Kochbücher darunter, ich muss sofort welche kaufen, wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan.“⁵⁹

Wie sie selbst sagt, möchte sie perfekte Hausfrau, verführerische Geliebte und ideale Mutter für Ivans Kinder sein. Ihr selbstaufopfernde Verhalten wird ihr im Laufe der Zeit bewusst, als sie sagt: „Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben.“⁶⁰ So führt die Angst vor dem Verlassenwerden – die weibliche Verlustangst – zur Angst vor Selbstaufopferung oder sogar Selbstaflösung.

Der von der weiblichen Protagonistin geliebte Mann wird aber zugleich zur furchterregenden Person, weil er sie vernichten kann. Nicht nur, weil sie selbst ihr Leben von ihm abhängig macht, sondern auch ganz konkret im physischen Sinn. Einmal will Ivan zu einem Schlag gegen sie ausholen, dabei taucht bei ihr der Gedanke an Mord auf und sagt: „Da Kommt die Angst wieder.“⁶¹ Auch Jordan im „Buch Franza“, den Franza geheiratet hat, wird zu einem ähnlichen zwiespältigen Männerbild. Franzas Bruder Martin vermutet, dass seine Schwester Franza Jordan geheiratet habe, weil sie väterlichen Schutz suche. Sie selbst sagt dazu:

⁵⁹ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 371

⁶⁰ Ebd.: S. 524

⁶¹ Ebd.: S. 367

„Ich hatte eine uneingestandene Begier nach einem guten starken festen haltgebenden Etwas, ich habe meinen Vater nie vergessen, den ich nie gesehen habe, darum ihn nie vergessen, und er sah so aus, wie ich ihn mir vorstellte.“⁶²

Nach dem ersten Kennenlernen erfährt man aber, dass dieser Mann zugleich eine Inkarnation des Bösen ist. Im Laufe der Ehe wird er zu der Person, die sich Franza am meisten fürchtet.

Man muss aber anerkennen, dass es in den Texten Bachmanns die Protagonisten selbst sind, die sich von den Männern abhängig machen lassen und die die Macht in ihre Hände geben. Die Frauenfiguren glauben auch, dass sie ihren eigenen Selbstwert über einen Mann erlangen können. Auch die männlichen Figuren werden von Bachmann nicht einseitig als Urheber weiblicher Angst beschrieben, sie ermittelt auch die tradierten weiblichen Verhaltensweisen, die zum Hervorrufen der Angst sehr beitragen. Die Männer in Bachmanns Texten versetzen Frauen in Angst und Schrecken, damit sie nicht zu mächtig werden. Ein Fraueneingriff in die Machtstrukturen der Männer würde nach Christine Kanz eine Beeinträchtigung paternaler Macht bedeuten. Die Angst der Frauen dagegen festigt das patriarchalische System.⁶³

⁶² Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 50

⁶³ Vgl. Kanz, Ch.: S. 101-105

III. 3. 1. Angst und *Gender*

Jedem ist es selbstverständlich auffällig, dass in den Texten von Ingeborg Bachmann die Angst nur mit den Frauen verbunden ist. Ob sie wirklich Absicht von ihr war, auf solcher Weise die Angst mit einem Geschlecht zu verbinden, kann uns die Forschung von Christine Kanz und die kritische Ausgabe von „Todesarten“ – Projekt andeuten. Nach der Lektüre scheint es ganz offensichtlich zu sein, dass Bachmann hier die Furcht mit Weiblichkeit bewusst konnotiert hat. Der ganze Zyklus wird sogar von dieser geschlechtsspezifischen Zuordnung bestimmt.

Aus den Entwürfen und ersten Versionen des „Todesarten“ – Projekts könnte man aber behaupten, dass die Angst vor der endgültigen Komposition der „Todesarten“ noch an männliche Figuren geknüpft ist und erst später schon ganz bewusst den Frauenfiguren zugeordnet worden ist. Zum Beispiel im zweiten Entwurf zum Roman leidet auch der männliche Protagonist unter Angstanfällen und Alpträumen und der ständigen Angst vor Ermordung.⁶⁴ Doch wird er als rationaler Wissenschaftler geschildert. In der Endversion wird dann der Unterschied zwischen „Ich“ und „Malina“ ganz deutlich. Malina wird als angstfreie rationale Figur, als Alter Ego des weiblichen „Ich“ beschrieben. Ihr werden dagegen Angst und Affekt zugeschrieben. Ähnliches passiert in dem „Buch Franza“, wo in den ersten Entwürfen Franzas Bruder Martin ängstlich ist und diese Angst wird dann später seiner Schwester zugeordnet.

In dem Kapitel „Von letzten Dingen“ des „Malina“- Romans wird von der weiblichen Hauptfigur angedeutet, dass sich die männliche Figur „Malina“ in Angstsituationen befand. Unter der Überschrift „Todesarten“ beschreibt die Protagonistin sie auf Zetteln und zeigt sie Malina. In diesem Zusammenhang berichtet sie über drei Gefahrensituationen und will, dass

⁶⁴ Vgl. Bachmann, I.: „Todesarten“ – Projekt. Kritische Ausgabe. S. 104

sich Malina daran erinnert und darüber spricht. Doch Malina bestreitet, sich in solchen Situationen zu befinden und gibt noch zu, dass er so etwas wie Angst niemals empfunden hat.⁶⁵ Dieses Interview mit der Frauenfigur irritiert ihn auch sehr und an dieser Stelle zeigt sich nicht nur eine leicht erregbare Furchtsamkeit des weiblichen „Ich“, sondern auch eine Brutalität Malinas:

„Malina nimmt mich an den Schultern und schüttelt mich, er könnte mir auch mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber das wird er nicht tun, er wird es ohnehin noch zu hören bekommen. Aber dann kommt ein flacher Schlag, der mich wach macht, ich weiß wieder, wo ich bin.“⁶⁶

Um nicht von der *Weiblichkeit* bedroht zu sein, muss er, so scheint es, sofort die männliche Überlegenheit und Stärke demonstrieren, indem er ihr Furcht einflößt. Dem Mann wird Mut zugesprochen, der Frau dagegen Angst. Viele Textpassagen aus „Malina“ beweisen, dass eine bewusste Verknüpfung von Weiblichkeit und Angst im „Todesarten“-Projekt vorliegt.

⁶⁵ Vgl. Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 633

⁶⁶ Bachmann, I.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. S. 635

IV. Der Roman „Malina“

„Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg.“⁶⁷

Der Roman *Malina*, der als ein Vorspiel oder „Ouvertüre“ - wie ihn Bachmann selbst bezeichnet hat - für den geplanten „Todesarten“- Zyklus, erschien am 17. März 1971. Also ein Jahr vor „Simultan“ und sieben Jahre nach der Veröffentlichung des Sammelbandes „Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays“ in der Reihe der „Bücher der Neunzehn“. Bald hatte sich der Band einen Platz auf der Rangliste der Bestseller erobert. Wie es mit dem Schreiben des Romans war, wurde bereits im bisherigen Text angedeutet. In den Interviews hat sich Bachmann auf verschiedenster Weise darüber geäußert. Schließlich wurde kennbar, dass die Fortsetzung von „Malina“ schon geschrieben sei und der Roman also ein lange Zeit gesuchter Anfang sei. Mit der Fortsetzung sind der unvollendet gebliebene Roman „Der Fall Franza“ und der Entwurf für „Requiem für Fanny Goldman“ gemeint, die zusammen mit „Malina“ den Romanzyklus „Todesarten“ bilden sollten.

Die Anfänge des Romans datieren sich bis 1966 zurück und die Vorformen einzelner Motive und Figuren entstanden bereits in den frühen 1950er Jahren. Also eine *Ouvertüre* und zugleich auch ein Endpunkt eines langen Schreibprozesses. Dabei erweist sich der Roman im doppelten Wortsinn als eine Komposition: Einerseits durchzieht Bachmann das Werk mit wiederkehrenden Themen und Motiven und stellt die Parallelität ihres Verfahrens zur Komposition musikalischer Stücke⁶⁸ bewusst aus, und andererseits lagert sie verschiedene

⁶⁷ Bachmann, I.: *Malina*. S. 235

⁶⁸ Bachmann hatte eine wirkliche Beziehung zur Musik, sie lernte Komponieren und zog eine musikalische Karriere in Erwägung, bevor sie sich ganz dem Schreiben zuwandte.

narrative Ebenen übereinander und teilweise auch gegeneinander, so dass die Erzählperspektive nicht immer eindeutig ist. Ergebnis dieses Verfahrens sind vielfache intertextuelle Bezüge innerhalb des Romans, die auf andere Motive und Texte des „Todesarten“ – Projekts verweisen.⁶⁹ Verstärkt wird die Struktur des Romans durch zahlreiche intertextuelle Verweise auf Literatur, Philosophie, Musik und Kulturgeschichte sowie durch die Auflösung der Gattungsgrenzen.

Die Gattung des Werkes ist also unbestimmbar. Die Titelauszeichnung markiert das Buch als einen Roman, dagegen die Auflistung der Personen am Beginn des Textes sowie die Einheit von Zeit („heute“) und Ort („Wien“) verweist auf ein Drama. Die musikalischen Anweisungen am Ende verwandeln die Dialoge teilweise in Duette. Andere Passagen, die als Text im Text graphisch hervorgehoben sind und die man als Märchen⁷⁰ deuten kann, werden jedoch als Legende bezeichnet. Auch die ursprüngliche inhaltliche Bestimmung ist uneindeutig. Von Bachmann verfasster Text auf dem Rückumschlag der Originalausgabe spricht über Mordgeschichte oder Krimi, die Innenseite des Klappentextes kündigt dagegen eine Romanze oder ein Buch über Liebe.⁷¹ Das Erzählen kann man auch kaum als narrativ bezeichnen. Zwischen lückenhaften Telefongesprächen, Monologen, Interviews, Traumanalysen, Legenden, Utopien, zahllosen Zitaten und Anspielungen auf die Literatur- und Kulturgeschichte nähert sich die Ich-Figur ihrer eigenen Geschichte. Der Leser erfährt weder den Namen des sprechenden Ichs, noch wird deutlich, um welche Geschichte es sich genau handelt, worin der Grund für die Erzählschwierigkeiten liegt, mit denen sich die Ich-Figur von Anfang an auseinandersetzen muss.⁷² Nach Karl Krokow ist „Malina“ nur „mit Vorbehalt zum Genre dessen zu zählen, was man im traditionellen Sprachgebrauch das

⁶⁹ Vgl. Albrecht, M., Götttsche, D.: S.131

⁷⁰ Die Texte fangen mit „Es war einmal...“ an.

⁷¹ Vgl. Albrecht, M., Götttsche, D.: S. 131

⁷² Ebd.: S. 132

Epische nennt. Das Buch lebt von anderen Intentionen und artistischen Mitteln als denen des geräumigen epischen Zusammenhangs.⁷³

Von den Kritikern wurde der Roman als altmodisch, unzeitgemäß und autobiographisch beurteilt. Dazu schrieb Rudolf Hartung:

„Was man in manchen Erzählungen damals schon mit Besorgnis konstatierte, nämlich den Rückzug aus der Welt auf die Innerlichkeit des erzählten oder erzählenden Subjekts, ist in diesem Ich-Roman bis zur äußersten Grenze vorgetrieben.“⁷⁴

Und wenn man „Malina“ mit zeitgenössischen Romanen vergleicht, dann ist er sicherlich auch „unzeitgemäß“. Obwohl sich die Handlung in der Gegenwart abspielt, wird diese einfach übergangen – politische und soziale Umstände spielen keine Rolle. Autobiographisch ist der Roman sicher, manche Details sind unübersehbar. Wie Ingeborg Bachmann ist die Heldin eine Schriftstellerin und ihr Geburtsort ist auch Klagenfurt. Ebenso ein Jurastudium, das Rigorosum am Philosophischen Institut der Universität Wien und Autoren, mit denen sich das erzählende Ich wie Ingeborg Bachmann während des Studiums beschäftigt hat (Kant, Locke, Leibniz usw.) – das alles haben beide gemeinsam. Viele Erfahrungen, die sicher nicht fiktiv sind, sondern zu Bachmann gehören, werden in dem Roman benutzt und erzählt.

⁷³ Zit.n. Pausch, H.: S. 77

⁷⁴ Zit.n. Pausch, H.: S. 75

IV. 1. Zur Komposition und Handlung

Das Werk besteht aus drei Kapiteln, denen ein Personenregister und eine Art Prolog vorangestellt sind. Im Personenregister werden nur die drei Hauptfiguren vorgestellt – Ivan mit seinen beiden Kindern, Malina und Ich. Der Prolog führt in Zeit und Ort der Romanhandlung sowie in die Art und Entstehung der Beziehung des Ichs zu Malina ein und erörtert das Verhältnis zwischen Erinnern und Erzählen als einen gegenseitigen Ausschluss, wobei zwischen gewöhnlicher und verschwiegener Erinnerung unterschieden wird. Nach Dirk Göttsche bietet der Roman zwei Lesarten an: die einer konventionellen Dreiecksgeschichte und die eines intrapsychischen Konfliktes.⁷⁵ Man muss damit einverstanden sein – nur eine Liebesgeschichte ist es sicher nicht. Abgesehen von dem Personenverzeichnis ist das Buch also in drei Kapitel und ein Vorkapitel untergegliedert.

Das erste Kapitel – *Glücklich mit Ivan* – bietet eine Dreiecksgeschichte, die die Verliebtheit der Ich-Figur in Ivan, eine zufällige Straßenbekanntschaft, in eher konventioneller Weise verdeutlicht. Das Dreieck der Figuren wird eindeutig definiert:

„Ivan und Ich: die konvergierende Welt.

Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt.“⁷⁶

Es wird erzählt, wie die Beziehung zwischen Ich und Ivan begonnen hat und es wird auch angedeutet, dass die Ich-Erzählerin – eine Schriftstellerin – die Wohnung mit dem nüchtern und vernünftig auftretenden Malina teilt. Dabei ist die Frauenfigur die weibliche, emotional-subjektive Seite und Malina dagegen die männliche, rational-objektive Seite.⁷⁷ Man kann

⁷⁵ Vgl. Albrecht, M., Göttsche, D.: S. 132

⁷⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 126

⁷⁷ Vgl. Albrecht, M., Göttsche, D.: S. 132

zwischen zwei Erzählebenen unterscheiden – einerseits findet man einen Haupttext, der die Ausschließlichkeit der Liebe zwischen Ich und Ivan vorführt und andererseits gibt es dort einen immer noch dominanter werdenden Subtext, der das Scheitern dieser Liebeskonzeption präsentiert.

Die Beziehung des weiblichen „Ich“ und Ivan spielt sich in vielen Telefongesprächen, aber in wenigen Begegnungen ab. Das Verhältnis zu Ivan ist keineswegs einfach und ohne Komplikationen. Die Ich-Erzählerin lebt zwar mit Malina in einer Wohnung zusammen in Wiener Ungarngasse, jedoch handelt es sich hier nicht um eine zweite Liebesbeziehung, sondern eher um eine Symbiose besonderer Art. Bemerkenswert ist auch das, dass Bachmann die „Liebe“ zwischen dem Ich und Ivan ohne jede erotische Zugabe schildert. Wie auch sonst bei Ingeborg Bachmann, wird hier die Liebe aus der Sphäre des Alltäglichen in die Höhe des Ideals getragen. Leider handelt es sich um eine Liebesgeschichte, die schon durch ihre Voraussetzungen zum Scheitern bestimmt ist. Auf Die Trennung zwischen dem Ich und Ivan wird schon am Anfang des Romans hingewiesen:

„[...] ich bin sofort mit Ivan gegangen, zuerst bis zum Postamt in der Rasumofskygasse, wo wir zu zwei verschiedenen Schaltern gehen mussten, er zu ›Postanweisungen‹, ich zu ›Postwertzeichen‹, und schon diese erste Trennung war so schmerzhaft, dass ich am Ausgang, beim Wiederfinden von Ivan, kein Wort mehr herausbrachte [...].“⁷⁸

Die Ich-Erzählerin spricht über Ivan als sei er Retter und Heiler ihres Lebens, sie spricht über Sicherheit, wenn sie mit ihm ist. Obwohl sehr unsicher ist, ob er mit ihr sein wird. Denn er ist immer derjenige, der die Beziehung beherrscht und regelt – wie er pfeift, so tanzt sie:

⁷⁸ Bachmann, I.: *Malina*. S. 30

„Ich will dich sofort hierhaben!

Ich werfe den Hörer hin, werfe meine Müdigkeit ab, laufe die Stiege hinunter und schräg über die Straße.“⁷⁹

Ihr persönliches Glück hängt davon ab, was Ivan macht und sagt:

„[...] Ivan hat großzügig gesagt, er wird mir für das nächst Jahr diese Steuererklärung machen, es geht mir nicht um die Steuer und was diese Steuer von mir schon will für ein anderes Jahr, nun um Ivan geht es für mich, wenn es spricht vom kommenden Jahr, [...]“⁸⁰

Aus mehreren Passagen erfährt man, dass es für Ivan vielleicht nur ein Spiel ist, das ihr nicht gefällt, aber sie sagt es nicht – wie immer – laut:

„Er fordert mich auf, im Spiel zu bleiben, denn er weiß nicht, dass es für mich kein Spiel mehr gibt, dass das Spiel eben aus ist.“⁸¹

„Ich will kein Spiel.

Es geht aber nicht ohne Spiel.“⁸²

Ivan kennt sie auch, wie sie sagt, gar nicht. Aus den wenigen Sätzen, die er sagt, sieht man, dass er auch über sie nicht besonders schön spricht – beleidigt sie und macht sie zu einer Marionette: „Spiel doch, spiel mir etwas vor!“⁸³ Trotz allen ihren Andeutungen an

⁷⁹ Bachmann, I.: *Malina*. S. 73

⁸⁰ Ebd.: S. 79

⁸¹ Ebd.: S. 85

⁸² Ebd.: S. 86

⁸³ Ebd.: S. 85

Ivans Verhalten, scheint sie aus ihrer persönlichen Sicht wirklich glücklich zu sein aber zu Ende gibt sie auch zu, dass es in solcher Weise nicht unendlich geht.

Es zeigt sich, dass was Ingeborg Bachmann an dem Verhältnis der beiden interessierte, nicht die physiologische Attraktivität der Liebenden zueinander war, sondern das System ihrer Kommunikation. Die Sprache, in der diese spezielle menschliche Beziehung abgewickelt wird, ist anders als die alltägliche. Es ist eine Sprache, die als ein umfassendes semiotisches Zeichensystem allen Äußerungen, d.h. Worten, Gesten, Berührungen und Situationen neue Sinngehalte zumisst. Nach Ingeborg Bachmann liegt in der Sprache der Grund dafür verborgen, dass Menschen einander anziehen oder abstoßen.⁸⁴ Am Gebrauch der Sprache wird die wachsende Liebe zwischen Ich und Ivan gezeigt.

„Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, törichte Satzanfänge, Halbsätzen, Satzenden, von der Gloriole gegenseitiger Nachsicht umgeben, und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden. [...]

Hallo. Hallo?

Ich, wer sonst

Ja, natürlich, verzeih

Wie es mir? Und dir?

Weiß ich nicht. Heute abend? [...]⁸⁵

Aus diesen Satzanfängen entwickeln das weibliche „Ich“ und Ivan eine Basis ihrer Sprache, die mit „Kopfsätzen“⁸⁶, „Schimpfsätzen“⁸⁷, „Müdigkeitssätzen“⁸⁸ erweitert wird.

⁸⁴ Vgl. Pausch, H.: S. 80

⁸⁵ Bachmann, I.: *Malina*. S. 39

⁸⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 48

⁸⁷ Ebd.

So wie das weibliche „Ich“ sich dessen bewusst ist, dass die Trennung von Ivan einmal stattfinden wird, so ist es davon überzeugt, dass Malina „nie verlorengehen wird“. Er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil des Ichs, der andere Pol, das Alter Ego, er besitzt „störungsfreies Vertrauen“. Malina sorgt dafür, dass immer Geld im Hause ist, dass die Rechnungen, Miete usw. bezahlt werden. Er ist für die Frauengestalt ein Freund, der sie in allem versteht, auch ohne Erklärungen und der sie akzeptiert. Und es ist nur Malina, der alles wissen darf. Es ist ein Doppelleben, das das Ich mit Ivan und Malina führt, ein Doppelleben mit prinzipiell verschiedenen Voraussetzungen.

„Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beiden Du sind durch einen unmessbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden. [...] Mein Du für Malina ist genau und geeignet für unsere Gespräche und unsere Auseinandersetzungen. Mein Du für Ivan ist ungenau, es kann sich verfärben, verdunkeln, lichten, es kann spröde, mild oder zaghaft werden, unbegrenzt ist die Skala seiner Expressionen [...].⁸⁹

Dieses Leben ist für das weibliche „Ich“ eine Notwendigkeit:

„[...] ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebenso wenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.“⁹⁰

Spätestens wird angedeutet, dass Malina nicht nur ein Gegensatz zu der Frauenfigur ist, sondern ein integraler Teil von ihr. Das spannende Verhältnis des Ichs zu Malina und Ivan

⁸⁸ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 73

⁸⁹ Ebd.: S. 127f.

⁹⁰ Ebd.: S. 124

verlangt nach einer Lösung, zumindest nach einem Ausgleich. Der findet später auch statt, aber nicht mit Ivan, sondern zwischen dem Ich und Malina.

In dem ersten Kapitel stoßen wir auch auf Legende – „Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ an. Hier wird eine Gegenwelt mit utopischen Zügen errichtet. Diese Wunschwelt erklärt, was Bachmann als Ungargassenland und Haus Österreich in „Malina“ hineintopographiert hat. Der paradiesische Zauber und die Sehnsucht nach einer schönen Welt kulminieren in der wundersamen Begegnung mit einem Fremden, die vielseitig Bachmanns enge Beziehung zu Paul Celan widerspiegelt, vor allem auch in den vielen versteckten Hinweisen auf Celans Gedichte im ganzen Buch.⁹¹

Das Zweite Kapitel *Der dritte Mann* besteht aus einer Serie von Traumszenen, die gleichsam die Nachtseite zum „heute“ des Ichs darstellen: „Es sind die Träume von heute nacht“, steht dort. Zeit und Ort des Traumgeschehens unterscheiden sich vom sonstigen Romangeschehen aufgrund der Ort- und Zeitlosigkeit von Träumen:

„Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr [...]. Für die Einheiten dieser Zeit, [...], gibt es kein Maß [...].“⁹²

Die Traumszenen, in die teilweise eine bekannte Symbolik aus Holocaustdarstellungen – wie Baracke, Gaskammer, Transporte – eingespiegelt ist, werden von einer allmächtigen Figur des Vaters beherrscht. Er tritt als Verkörperung verschiedenster Macht- und Wissensinstanzen auf. Es ist auch eine Alptraumwelt, in der sich die mörderischen Zwänge vervielfältigen. In diesem Traumkapitel werden die Leiden der Frauen eindringlich

⁹¹ Vgl. Beicken, P.: S.150

⁹² Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 174

vergegenwärtigt – Stimmverlust, inzestuöse Vergewaltigung, Zerstörung und Verwüstung der Psyche und des Körpers. Es ist „der Friedhof der ermordeten Töchter“⁹³. Unterbrochen werden die über dreißig Traumbilder von einigen Gesprächen zwischen Malina und dem weiblichen „Ich“ über die Träume, in denen Malina als ein Fragender auftritt.

Das dritte Kapitel *Von letzten Dingen* nimmt die Konstellation aus dem ersten Kapitel wieder auf, wobei Ivan eher in den Hintergrund tritt und Malina immer dominanter wird. Insbesondere in einer Serie von Dialogen zwischen Ich und Malina, die sich gegen Ende verdichten und deren Stimmführung durch musikalische Tempobezeichnungen kommentiert wird, z.B. wie *crescendo*, *forte*, *dolcissimo* etc. Die musikalischen Motive und Musikzitate, die den ganzen Roman durchziehen, werden in diesem letzten Kapitel auch mit Hilfe des Schriftbildes hervorgehoben. Malina ist hier die entscheidende Autoritätsinstanz, die das Ich immer mehr in die Enge drängt:

„Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.“⁹⁴

Kurz vor dem Ende des Romans verschwindet nach mehreren Versuchen ein Testament zu schreiben das weibliche „Ich“ in der Wand und überlässt Malina seine Hinterlassenschaften, seine Geschichten und Erzählen. Diese Konstellation wird in ihrer symbolischen Bedeutung für die Struktur des Figurendreiecks klar definiert, wenn geschrieben wird: „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina.“⁹⁵ Nach dem Verschwinden der Frauenfigur gibt es noch eine Szene, die allein mit Malina besetzt ist. Der letzte Absatz des Romans lautet:

⁹³ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 175

⁹⁴ Ebd.: S. 326

⁹⁵ Ebd.: S. 335

„Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, [...]. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.

Es war Mord.“⁹⁶

Nach Pausch⁹⁷ hat der Versuch des epischen Ichs, die Schizothymie der Welt zu überwinden, gescheitert. Ein Teil des ganzen Menschen muss aufgegeben, abgetötet werden. Diesen Vorgang bezeichnet Bachmann mit dem nicht mehr unpassend erscheinenden Wort „Mord“. Die Gründe, die das epische Ich in „Malina“ in den Tod führen, sind nach ihm sprachliche. Eine Sprache, die für das „Ich“ eine Grundlage für Überwinden und Überleben wäre und in der sich die beiden Teile des ursprünglich ganzen Menschen ausleben würden, ist nicht vorhanden.

„Sprache ist für Ingeborg Bachmann die Mauer des Gefängnisses Existenz, greifbar in allen Konflikten der Gegenwart, mit denen sich der Schriftsteller mit dem Instrument unzureichender Begriffe beschäftigt.“⁹⁸

⁹⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 337

⁹⁷ Vgl. Pausch, H.: S. 87

⁹⁸ Pausch, H.: S. 87

IV. 2. Die Erzählstruktur – Das erzählende *Ich*

Die Frage *Wer erzählt den Roman* scheint sich ganz am Anfang beantwortet werden. „Malina“ wird vom „Ich“ erzählt und die genaue Beschreibung der Person erfährt man in einem Personenregister, wo die drei Hauptprotagonisten wie in einem Drama – knapp, präzise und dokumentarisch – vorgestellt werden.

„Österreichischer Pass, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, [...]“⁹⁹

Dass die hier auftauchende Erzählfigur *Ich* identisch mit dem im Personenregister auftauchenden Protagonisten „Ich“ ist, ergibt sich aus einem Satz, wo das erzählende Ich über von ihm erstelltes Register spricht. Noch weiß man über sein Geschlecht nichts. Die Vermutung, dass es sich um eine Frau handelt, wird später bestätigt:

„Auszuschließen ist es nicht, dass Malina Frauen gekannt hat vor mir, er kennt ja viele Leute, also auch Frauen, aber es ist völlig bedeutungslos, seit wir miteinander leben [...]“¹⁰⁰

Andere Details können den Roman in das Genre Autobiographie verschieben: die Personenbeschreibung, der Geburtsort Klagenfurt, der Beruf Schriftstellerin und sogar die Wohnung Ingeborg Bachmanns in der Beatrixgasse 26 wird erwähnt. So kann man sich nicht wundern, dass nach Erscheinen von „Malina“ die Literaturkritiker den Roman als Autobiographie lasen. Reinhard Baumgart sprach davon, man könne die Träume als

⁹⁹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 12

¹⁰⁰ Ebd.: S. 21

„autobiographischen Schlüsselroman der Autorin entziffern“¹⁰¹. Immer wieder betonte Bachmann, dass sie „Malina“ nicht als eine Autobiographie schrieb, sondern allenfalls als geistiger Prozess einer Person. Sie erläuterte das Personal, die Figurenkonstellation und den Aufbau des Romans und polemisierte gegen ein Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und „ähnlichen Peinlichkeiten“.¹⁰² In einem Interview sagte sie direkt dazu:

„Ausdrücklich eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Eine geistige, imaginäre Autobiographie. Diese monologische oder Nachtexistenz hat nichts mit der gewöhnlichen Autobiographie zu tun, in der ein Lebenslauf und Geschichten von irgendwelchen Leuten erzählt werden.“¹⁰³

Die autobiographischen Details sind aber zweifellos vorhanden, was Sabine Grimkowski¹⁰⁴ an zwei Beispielen zeigt. Eines der Beispiele findet man schon in der ersten Verletzung, von der die Ich-Figur berichtet. Das bestand in einer Ohrfeige, die zwei Jungen dem sechsjährigen Mädchen auf der Glanbrücke gaben, nachdem sie sie freundlich gelockt hatten.¹⁰⁵ Im unveröffentlichten Nachlass Bachmanns findet sich ein Entwurf, der mit der Überschrift „Versuch einer Autobiographie“ betitelt wird. Die Autorin berichtet hier über ihr Erlebnis auf der genannten Brücke. Dieses autobiographische Erlebnis lässt also Bachmann die Ich-Figur im Roman erwähnen.

¹⁰¹ Zit. N.: Grimkowski, S.: S. 71

¹⁰² Vgl. Weigel, S.: S. 225

¹⁰³ Bachmann, I.: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. S. 73

¹⁰⁴ Vgl. Grimkowski, S.: 71-74

¹⁰⁵ Bachman, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 24f.

Zugleich wird in dem Prolog thematisiert, dass in den folgenden Kapiteln die „verschwiegene Erinnerung“¹⁰⁶ im Mittelpunkt stehen wird. Der Prozess des Erinnerns und des Erzählens wird also langwierig und widersprüchlich:

„Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.“¹⁰⁷

„Ich will nicht erzählen. Es stört mich alles in meiner Erinnerung.“¹⁰⁸

Das Erinnern wird also gestört und noch eine Sache verhindert die Ich-Erzählerin im Erzählen – das „Ich“ unterliegt Redeverboten, die in der Traumpassage von dem Vater kommen. Eigentlich macht in „Malina“ die Ich-Figur ausdrücklich nur die männlichen Protagonisten dafür verantwortlich. In diesem Prozess des Erinnerns spielt dann die Faktizität der Ereignisse eine untergeordnete Rolle.

Grimkowski¹⁰⁹ vergleicht die Motive und Strukturen des Romans mit Motiven im Werk von E.T.A. Hoffmann, in dem Ingeborg Bachmann Vorliebe hatte. Es wird vor allem das zentrale Motiv der Doppelfiguren – auch Motiv der Doppelgänger genannt, das strukturbildend den „Malina“- Roman durchzieht und das als Grundelement in der gesamten Dichtung Hoffmanns erscheint. Auch das Motiv der Erinnerung als Selbsterkenntnis (z. B. in Hoffmanns „Elixieren des Teufels“) und das erzählstrukturelle Problem der Darstellbarkeit eines Lebensprozesses lassen sich bei Bachmann und Hoffmann beobachten.

¹⁰⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 23

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.: S. 27

¹⁰⁹ Vgl. Grimkowski, S.: S. 74-75

Zusammenfassend lassen sich folgende Aussagen treffen: Es wird über Geschehen und Erleben von dem Ich-Erzähler berichtet – wie z. B. der Besuch bei den Altenwyls im ersten Kapitel – aber das stellt so wenig den Inhalt dar wie im „Fall Franza“ die Erlebnisse der Ägypten-Reise. In der Vorrede zu „Franza“ steht sogar: „Der Inhalt also, der nicht der Inhalt ist [...]“¹¹⁰ Der Roman vereint in höchstem Maße Fiktion und Wirklichkeitsaussage. Die fiktionalisierenden Darstellungsformen (Monologe, Dialoge) werden zwar auch angewendet, aber in die Gesamtkonzeption des Romans, die Ingeborg Bachmann selbst als Komposition bezeichnet, eingegliedert. „Der Roman ist eine Zusammensetzung von erzählerischen Elementen, in der als roter Faden nicht die Erzähltechnik, sondern die erzählende Figur fungiert, der jede erzählerische Freiheit gelassen wird.“¹¹¹ Das erzählende „Ich“ macht den Erzählgegenstand zum Objekt seiner Aussage. Weil aber der eigentliche Erzählgegenstand gar nicht im äußeren Geschehen, sondern im Innern der Ich-Figur selbst liegt. Es wird also eher ein geistiger Prozess erzählt und es muss von einer Versubjektivierung des Erzählgegenstands die Rede sein.¹¹²

Es ist die Romanform selbst, die den Tod der Ich-Stimme erfordert. „Malina“ kann als Bildungsroman der Erzählposition gelesen werden, als Text, in dem die Gewinnung dieser überlegenen Position selbst zur Darstellung kommt.

Bachmann „setzt die andere, erregte Stimme voraus, die mit der Vollendung dieses Vorgangs buchstäblich im Textkörper aufgehoben, in ihn eingegangen ist.“¹¹³

¹¹⁰ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 341

¹¹¹ Grimkowski, S.: S. 79

¹¹² Vgl. Grimkowski, S.: S. 79

¹¹³ Weigel, S.: S. 228

IV. 3. Montage verschiedener Textarten

Der Roman „Malina“ besteht aus einem Konglomerat verschiedenster Textarten – Briefe, Interviews, Telefongespräche, eine Legende, Träume, Dialoge, die einem Libretto ähnlich sind. Man findet auch mehr oder weniger sichtbarer literarischer Anspielungen und Zitate.

Im Zentralpunkt der ersten Kapitel steht das *Interview* mit Herrn Mühlbauer¹¹⁴. Er als Interviewer kommt als Person gar nicht vor, seine Fragen lassen sich nur von den Wiederholungen am Beginn der Antwort des Ichs entnehmen, seine Reaktionen erfährt man durch Kommentare der Ich-Figur. Er hat sich wahrscheinlich auf ein klassisches Interview eingestellt, mit den üblichen Fragen nach Lieblingsbeschäftigung, Lieblingslektüre, Jugend heute usw. Die Ich-Figur weicht jedoch von dem Standardspiel des Fragens und Antwortens ab, verlässt das konventionelle Verfahren und das für sie Wahre und Wichtige. Ihre Wahrheit ist aber eine andere als die des Herrn Mühlbauer, der hier Antworten laut gesellschaftlich anerkannten Regeln erwartet:

„4. Frage:? (Zum zweiten Mal.)

Antwort: Bücher? Ja, ich lese viel, ich habe immer schon viel gelesen. [...] Ich lese am liebsten auf dem Fußboden, auch auf dem Bett, fast alles liegend, nein, es geht dabei weniger um die Bücher, es hat vor allem mit dem Lesen zu tun, mit Schwarz auf Weiß, mit den Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn, der aus den Menschen kommt.“¹¹⁵

¹¹⁴ Vgl. Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 88-100

¹¹⁵ Ebd.: S. 93

Möglicherweise nimmt hier Ingeborg Bachmann Rache für all die Interviews, die ihr selbst angetan wurden.¹¹⁶ Bezüglich der Erzählstruktur steht hier im Vordergrund, dass der Interviewer zur Nicht-Person degradiert wird und dass sich das weibliche Ich uneingeschränkt äußern darf. Dasselbe Phänomen weisen die nicht abgeschickten, zerrissenen *Briefe* auf. Die Ich-Figur darf schreiben, was in Wirklichkeit jede Konvention verbieten würde:

„Sehr geehrter Herr Ganz,

das erste, was mich an Ihnen gestört hat, war der gespreizte kleine Finger, als Sie einer Runde von Leuten sich in Szene setzten und Ihre Aperçus zum besten gaben, [...].“¹¹⁷

„Sehr geehrter Herr,

Ihren Vornamen konnte ich nie aussprechen. Sie haben mir das oft vorgeworfen.“¹¹⁸

„Sehr geehrter Herr Präsident,

Ihr Brief überbringt mir, in Ihrem Namen und im Namen aller, Glückwünsche zu meinem Geburtstag. Verzeihen Sie mein Befremden. Dieser Tag scheint mir nämlich, meiner Eltern wegen, in die Intimität zweier Menschen zu gehören, die Sie und die anderen nicht kennen.“¹¹⁹

Die Adressaten bekommen die Briefe nicht, aber der Leser schon. Der erzählenden Frauenfigur wird Freiheit gelassen, ihre Gedanken mitzuteilen, und sogar ohne Einschränkung. Personen und Dinge werden aus der Sicht der Ich-Figur gesehen, sie

¹¹⁶ Vgl. Grimkowski, S.: S. 90

¹¹⁷ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 105

¹¹⁸ Ebd.: S. 106

¹¹⁹ Ebd.: S. 107f.

besitzen auch kein Eigenleben, das kommt besonders in einer anderen Textart zum Ausdruck, zwar in den Telefongesprächen mit Ivan.¹²⁰

Die *Telefongespräche* zwischen dem weiblichen „Ich“ und Ivan, die das erste Kapitel durchziehen, sind durch die Alltagssprache und fragmentarische Sätze charakterisiert. Es geht um Verabredungen, die getroffen oder abgesagt werden oder um Mitteilungen, wie der eine oder der andere den Tag verbracht hat, dass man müde ist oder wann man wieder anrufen wird. Die Fragmente der Sätze lassen nur manchmal erahnen, worum es in dem Gespräch geht, wie z. B.:

„Ich heute abend?

Nein, wenn du nicht kannst

Aber du bist doch

Das schon, aber dahin will ich nicht

Ich halte das aber für, entschuldige

Ich sage dir doch, es ist ganz ohne

Du gehst besser hin, denn ich habe vergessen

Du hast also. Du bist also

Dann bis morgen, schlaf gut!“¹²¹

Teilweise weiß der Leser auch nicht, wer welchen Viertelsatz ausspricht. Das erfährt man erst nach gründlichem nochmaligem Lesen.

Schon früher wurde in dem vorliegenden Text erwähnt, dass es neben den Telefonsätzen noch „Kopfsätze“¹²², „Schachsätze“¹²³, „Müdigkeitssätze“¹²⁴ und „Schimpfsätze“¹²⁵ gibt.

¹²⁰ Vgl. Grimkowski, S.: S. 90f.

¹²¹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 44

Die Benennung der Sätze hat die Ich-Erzählerin selbst erfunden, das indiziert ihre besondere Art von Kommunikation. Die Telefongespräche treten, mit Ausnahme des letzten Anrufs von Ivan am Ende des Romans, nur im ersten Kapitel auf und sind in Verbindung mit dessen Titel zu betrachten: „Glücklich mit Ivan“. Ende der „Ivan-Zeit“ wurde mit Ichs letztem Satz des letzten Telefongesprächs eingeleitet: „Nein, bestimmt nicht, ich muss jetzt Schluss machen!“¹²⁶ Die Ich-Erzählerin selbst bezeichnet die Telefongespräche als „Injektionen von Wirklichkeit“¹²⁷. Ivan wird in diesen Gesprächen zwar die direkte Rede zugestanden, aber er bleibt im Schatten, ohne eigene Konturen. Nach Sabine Grimkowski¹²⁸ war es nicht Bachmanns Absicht, ihn als Subjekt zu Wort kommen zu lassen, sondern die Wichtigkeit der Telefonate für die Ich-Figur hervorzuheben, für die Empfindungen und alle Dinge und Personen aus dem Ichs Blickwinkel geschildert werden. Ein Anruf von Ivan bedeutet für das „Ich“ alles, auch bei Störungen und sprachlichen Missverständnissen:

„Aber selbst wenn vier Personen durcheinanderreden, kann ich Ivans Stimmen noch heraushören, und solange ich ihn höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben.“¹²⁹

Und wenn Ivan dagegen keine Zeit für Anrufen hat, wird der Telefonhörer zum Revolver, zur Waffe, die die Ich-Figur töten kann:

„Ivan hat also keine Zeit, und der Hörer fühlt sich eiskalt an, [...], und rutscht hinauf zu meiner Schläfen, denn ich höre, wie er einhängt, und ich wollte, dieses Geräusch wäre ein

¹²² Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 48

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.: S. 73

¹²⁵ Ebd.: S. 85

¹²⁶ Ebd.: S. 172

¹²⁷ Ebd.: S. 45

¹²⁸ Vgl. Grimkowski, S.: S. 92f

¹²⁹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 42

Schuss, kurz, schnell, damit es zu Ende sei, ich möchte nicht, dass Ivan heute so ist und dass es immer so ist, ich möchte ein Ende.¹³⁰

Von dem zweiten Kapitel an steht das Graben nach der eigenen Geschichte und Vergangenheit im Mittelpunkt. Entsprechend ändern sich auch die Textarten. Hier herrschen die Träume der weiblichen Ich-Figur vor, in denen ihre Leidensgeschichte vorkommt, im dritten Kapitel dann die *Dialoge* mit Malina, in denen durch die analytische Gesprächsstruktur das Ich zum eigenen Kern vordringt.¹³¹ Im letzten Anruf von Ivan am Ende des Romans, nach Auslösung des Ichs, spricht nur Malina. Ivans Stimme vernimmt man nicht - ein Zeichen, dass ihm auf der erzählerischen Ebene nur durch das weibliche „Ich“ Leben zugeteilt wurde, während inhaltlich vom Ich betont wird¹³²: „Ich lebe in Ivan.“¹³³ In dem Moment, wenn die Erzählinstanz „Ich“ verschwindet, gibt es auch Ivan nicht mehr und nicht die Telefongespräche, deren Funktion in ihrer Bedeutung für die Frauenfigur bestand. Für Malina entscheidet das Telefonklingeln nicht über Leben oder Tod, er benutzt den Apparat als Mitteilungsinstrument. Das weibliche „Ich“ vermag den Dingen Leben einzugeben, mit seinem Verschwinden verlieren sie ihre Bedeutung. Das spiegelt sich auch auf der Inhaltsebene: Ivan ist nur so lange der geliebte Ivan, solange ihn das „Ich“ mit ihren Augen und ihrer Idee von Liebe sieht. Der geliebte Ivan schwindet:

„Ivan ist nicht mehr Ivan, ich sehe ihn an wie ein Kliniker, der eine Röntgenaufnahme studiert, ich sehe sein Skelett, Flecken in seiner Lunge vom Rauchen, ich sehe ihn selber nicht mehr.“¹³⁴

¹³⁰ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 44

¹³¹ Vgl. Grimkowski, S.: S. 92

¹³² Vgl. Ebd.: S. 93

¹³³ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 45

¹³⁴ Ebd.: S. 314

Erzählstrukturell wird in „Malina“ die Verabsolutierung des Ichs durchgehalten, mit Ausnahme des Endes, wo ein Erzähler auftritt, nachdem das weibliche „Ich“ bereits verschwunden ist. Nach Grimkowski¹³⁵ wurde dem Leser vermittelt, dass die Welt in der Tat nur aus den Empfindungen und der Wahrnehmung des Ichs besteht. Es allein entscheidet, wann es was zu Gehör bringen will, es stören dabei keine äußere Handlung und keine andere Erzählinstanz. Den Roman durchzieht die Spannung zwischen Verabsolutierung des Erzählers „Ich“ und der zunehmenden Selbsterkenntnis der Ich-Figur, die sie erst zu einem identischen, aber nicht mehr lebensfähigen „Ich“ macht um am Ende ganz verschwinden lässt. Damit spaltet sich die Ich-Figur in ein „erzählendes“ und ein „erlebendes“ Ich.

An dieser Stelle kommt man zur anderen Textart, und zwar zu den *Träumen*. Aus den Träumen der Ich-Figur besteht ausschließlich das ganze zweite Kapitel, unterbrochen lediglich durch die psychoanalytischen Dialoge mit Malina, in denen Malina durch Fragen und Bemerkungen, die weibliche Ich-Figur zum Entschlüsseln ihrer Träume zu führen versucht. Sie kann aber die Träume nicht interpretieren. In diesem Kapitel lebt Ivan für die Ich-Figur noch, allerdings nur als Möglichkeit. Er darf das „Ich“ auf dem Weg zu sich selbst nicht stören und wird unterdrückt:

„Ivan lebt noch, er wird mich anrufen. Wenn er anruft, dann sag ihm – Malina geht wieder mit mir auf und ab, weil ich nicht still liegen kann, er weiß nicht, was er Ivan sagen soll, ich höre das Telefon läuten. Sag ihm, [...], sag ihm nichts. Am besten: Ich bin nicht zu Hause.“¹³⁶

¹³⁵ Vgl. Grimkowski, S.: S. 96f.

¹³⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 197

Ivan würde das „Ich“ in ihrer Traumarbeit stören, weil er einem konkreten Ort und einer konkreten Zeit zugeordnet ist. Und die Welt mit solchen konkreten Angaben wird in dem zweiten Kapitel außer Kraft gesetzt. Der Ort der Träume heißt nämlich „Überall und Nirgends“¹³⁷. Dass im Traum die verschiedensten Zeitebenen verschmelzen, dass neue Erlebnisse sich mit Erinnerungen mischen und eine neue Einheit bilden, ist spätestens seit Sigmund Freuds Untersuchungen zur Traumdeutung¹³⁸ genug bekannt. Eine unmittelbare Anwendung der Freudschen Theorie auf einen fiktiven künstlerisch gestalteten Text muss aber notwendigerweise zu begrenzten Aussagen kommen. Bei dieser Vorgehensweise würde der Aspekt völlig fehlen, dass es sich um eine bewusste Gestaltung von der Seite der Autorin handelt - das Traumkapitel hat innerhalb der gesamten Erzählstruktur eine besondere Funktion.¹³⁹

Hans Höller¹⁴⁰ betont den geschichtlichen Aspekt des Traumkapitels. Nach ihm geht die Zerstörung der Ich-Figur, die sich in den Träumen manifestiert, weit über eine individuelle Erfahrung hinaus. Er schützt sich dabei mit einer Selbstaussage Bachmanns, in der sie tatsächlich die geschichtliche und gesellschaftliche Komponente hervorhebt, dass an der Ich-Figur explizit gezeigt wird, was uns allen passiert. Das soll die Intention dieses Kapitels sein. Die Erfahrungen des Ichs spiegeln das in der Welt Mögliche an Furchtbarkeiten wider. Dieses Ziel hätte nicht durch bloßes Erzählen der Geschichte der Ich-Figur erreicht werden können. Und durch die Parabeln, durch den hohen Grad an Poetik, durch Metaphern und Symbole in der Traumdarstellung erhält die Rekonstruktion der Geschichte des weiblichen Ichs einen hohen Abstraktionsgrad.¹⁴¹

¹³⁷ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 174

¹³⁸ Freud, S.: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M., 1982.

¹³⁹ Vgl. Grimkowski, S.: S. 99f.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Ebd.: S.100f.

Neben dem Aspekt der Abstraktion, nannte Ingeborg Bachmann in einem Interview noch einen weiteren Gesichtspunkt, der die Erzählstruktur betrifft. Sie wollte nämlich vermeiden, im Präteritum die Träume zu erzählen.¹⁴² Für die Ich-Figur ist alles gegenwärtig, also auch die Vergangenheit. Ein Präteritum wäre dann ein Bruch in der Erzählstruktur. „Es war Mord“¹⁴³ ist der letzte Satz des Romans und auch der einzige mit wirklich imperfektischer Bedeutung. Mit dem Präteritum hört die Ich-Figur auf zu existieren.

Die Verwendung der Textart Träume in der Literatur geht bis in die Antike zurück. Träume hatten damals die Funktion, etwas Zukünftiges prophezeien, was dann den Gang der Handlung unabwendbar bestimmte. Eine grundsätzlich andere Funktion hatten Träume in der Literatur der Romantik – Entzauberung der Innern des Menschen und seiner Seele. Zum Beispiel in den Werken von E.T.A. Hoffmann werden Träume zum konstitutionellen Bestandteil des Erzählens. Kaum unterscheiden sich Leben und Traum, der Traum wird zum Leben und umgekehrt. Bereits wurde die Verschmelzung von Autobiographie und Dichtung bei den Werken von Hoffmann erwähnt, und das entspricht auch der Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit. Solche Züge findet man auch im Werk von Franz Kafka. Die Romane „Der Prozess“ und „Das Schloss“ lesen sich wie Darstellung eines Traumes oder eher eines Alptraums, aus dem – so der Leser hofft – der Protagonist aufwachen wird. Dieser Effekt wird zum einen durch die Erzählperspektive in der erlebten Rede erreicht, zum anderen durch ein Außerkraftsetzen der zeitlichen Fixierbarkeit. Besonders die Gegenwärtigkeit durchbricht die Trennung von Wach- und Traumzustand, lässt reales Geschehen mit Irrealem verschmelzen.¹⁴⁴

Die im ersten Kapitel nur in der Gegenwart lebende Ich-Figur wird durch das Traumkapitel in ihrer Vergangenheit rekonstruiert, die Geschichte des Ichs wird beleuchtet. Damit wird das Entzweiende, das die Ich-Figur ihrer Vergangenheit nicht mächtig war,

¹⁴² Vgl. Bachmann, I.: *Wir müssen wahre Sätze finden*. S. 103

¹⁴³ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 337

¹⁴⁴ Vgl. Grimkowski, S.: S. 102-105

aufgehoben und die Möglichkeit zu einer ganzheitlichen Identität der Ich-Figur eingeräumt. Durch die Träume und mit Hilfe Ichs Dialogpartners Malina wird sich die Ich-Figur zwar ihrer Geschichte bemächtigen, jedoch nicht zu einer ganzheitlichen Identität zu finden, sondern den Ich-Teil der Person aufgeben müssen.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Vgl. Grimkowski, S.: S. 107f.

IV. 4. Sieg der Vernunft

Die Aufteilung des Doppelgängers in eine weibliche Person (Ich) und eine männliche Person (Malina) hat zu Interpretationen geführt, die das Verschwinden des weiblichen „Ich“ mit der Unterdrückung weiblicher Ansprüche seitens des männlichen rationalen Doppelgängers oder mit der Verhinderung weiblicher Identität gleichsetzen.¹⁴⁶ Auch Ingeborg Bachmann selbst äußerte sich zu diesem Dualismus männlich vs. weiblich:

„[...] ich immerzu nach dieser 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 [...].“¹⁴⁷

Das bedeutet zunächst, dass die Protagonisten männlich sind, wie es tatsächlich in den meisten Bachmanns Erzählungen des Bandes „Das dreißigste Jahr“ der Fall ist. Die Protagonisten zeichnen sich durch einen hohen Grad an Reflexionsvermögen aus. Sie sind in der Lage über ihr persönliches Leben nachzudenken – im Gegensatz zu den weiblichen Figuren, die als stumme Opfer auftreten – und reflektieren auch philosophische Begriffe wie Wahrheit oder Existenz. Die Protagonisten der frühen Erzählungen tragen Züge existenzialistischer Weltanschauung. Nach einem Sinnverlust ziehen sie Bilanz des eigenen

¹⁴⁶ Vgl. Grimkowski, S.: S. 150

¹⁴⁷ Bachmann, I.: *Wir müssen wahre Sätze finden*. S. 99f.

Lebens und kommen zu dem Schluss, dass es keinen Sinn außer der Existenz gibt. Das erinnert stark an den Existenzbegriff von Heidegger.¹⁴⁸

In den Erzählungen, die zwischen 1956 und 1957 entstanden sind, wird der Dualismus Denken/Leben oder Rationalität/Emotionalität bereits thematisiert, und zwar aus der Perspektive des Denkenden. Diese Perspektive meinte Ingeborg Bachmann in dem Interview, als sie von der „männlichen Position“ beim Schreiben sprach. In den Erzählungen regiert der Wunsch nach Erlösung des Denkenden durch unmittelbares Leben, durch Emotionalität. Das sprachlose Dulden der Frauenfiguren könnte man als leise Warnung interpretieren, als Anzeichen, welcher Preis man für die unmittelbare Emotionalität zahlt.¹⁴⁹ Alle Protagonistinnen in den Erzählungen aus „Das dreißigste Jahr“ verfügen nicht über Reflexionsmöglichkeiten, sie reagieren emotional mit Weinen und Schluchzen und psychosomatisch mit Kopfschmerzen. Die mangelnde Selbstreflexion macht sie verletzbar und zu Opfern, ohne einen Täter. Diese Erzählungen veranschaulichen, wie das Leben ohne eine *Malina-Instanz* aussehen würde, ohne Denken.

Die Doppelgängerstruktur erlaubt es Ingeborg Bachmann in „Malina“, auf der Vernunft zu bestehen, ohne das weibliche „Ich“ zu verleugnen, ohne dessen Wahrnehmungen zu unterdrücken. Am Ende siegt in Malina die Vernunft, und das weibliche „Ich“ schlägt diesen Weg willfährig ein, auch um den Preis ihres Verschwindens:

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

Ich: (soavemente) Ist das ein Widerspruch?

Malina: Doch.

¹⁴⁸ Vgl. Grimkowski, S.: S. 152

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.: S. 153

Ich: (andante con grazia) Es ist kein Widerspruch, solange ich dich will. Nicht mich möchte ich, sondern dich, wie findest du das?¹⁵⁰

¹⁵⁰ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 292

V. Das Buch Franza

Ingeborg Bachmann hat den Roman über die Figur Franziska Ranner, der im März 1967 erschienen sollte, nie fertig gestellt. Der Roman ist also unvollendet geblieben und zu Bachmanns Lebzeiten nicht publiziert worden. Erst im Jahre 1978 erschien das Romanfragment in der vierbändigen Werkausgabe mit anderen bis dahin unveröffentlichten Materialien. Das erste und dritte Kapitel können von ihrer Gestalt als weitestgehend ausgearbeitet betrachtet werden. Während einer Lesereise im März 1966 trug die Autorin Teile daraus vor.¹⁵¹ Das zweite Kapitel „Jordanische Zeit“ wurde von den Herausgebern der Werkausgabe in der dort vorliegenden Form aus den Entwürfen rekonstruiert. Ingeborg Bachmann hat den Titel „Der Fall Franza“ neben anderen erwogen. Wie die kritische Ausgabe des „Todesarten“ – Projektes von 1995 belegt, stützt eine Reihe von Briefen jedoch die Vermutung, dass Bachmann sich zuletzt für „Das Buch Franza“ entschieden hat.

Das Fragment zeigt wie „Requiem für Fanny Goldmann“ die Zerstörung eines Menschen, wieder eines weiblichen „Ich“, durch einen nahen Außenstehenden, ihren Ehemann Leo Jordan. Bachmann, die bei Lesungen das Werk einführte, charakterisierte es als eine „Reise durch eine Krankheit“ und fügte auch dazu: „Das ist ein Buch über ein Verbrechen.“¹⁵² Es gibt zwar eine wirkliche Reisetopographie mit den Schauplätzen Wien, einem fiktiven Dorf Galicien, Kärnten und der arabischen, lybischen, sudanesischen Wüste. Aber dann kommt eine entscheidende Differenzierung: „Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt.“¹⁵³

Mit den Schauplätzen Kärnten, Wien und Ägypten gliedert sich der Text formal zunächst in drei Kapiteln. In den drei Kapiteln vollzieht sich Franzas Zerstörung durch

¹⁵¹ Vgl. Grimkowski, S.: S. 6

¹⁵² Zit. n. Beicken, P.: S. 151

¹⁵³ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 342

unausweichliche Gewalten, allen voran ihr Mann Leo, der sie zum Fall macht, zum Studienobjekt, das seine Analysefähigkeiten befriedigen soll. Franza entzieht sich dieser Tortur und seiner Beherrschung mit Hilfe ihres Bruders, Martin Ranner, im ersten Kapitel *Heimkehr nach Galicien*. Was im „Malina“ als „Gemetzel“¹⁵⁴ und bei Fanny Goldmann als ein literarischer „Schlächter“ auftritt, belegt Franza mit dem von Bachmann bevorzugten Begriff „Faschismus“, ein „Wort für ein privates Verhalten“¹⁵⁵. Dabei werden zahlreiche Bilder und Denkfiguren entwickelt, die auch im Roman „Malina“ auftauchen: etwa der Gaskammertraum und der Friedhof der Töchter als Bilder für die strukturelle Identität von Patriarchat und Faschismus, dann auch die schizoide Spaltung der Ich-Figur und das Problem von Erinnern und Erzählen. Wie Bachmann in einer Vorrede verdeutlicht, hat Literatur die Aufgabe, den alltäglichen Verbrechen und sublimen Todesarten in der Zivilisation ihre „schreckliche Poesie“¹⁵⁶ zurückzuerstatten.

Im zweiten Kapitel *Jordanische Zeit* wird Franzas psychische Quälerei und Misshandlung geschildert. Das führt die Protagonistin dazu, sich von ihren Ursprüngen und ihrer ethnischen Zugehörigkeit loszusagen und sich für eine „Papua“ zu erklären¹⁵⁷.

„Es ist ein Austritt aus der rassistischen Gesellschaft der Weißen, die noch immer den Kolonialismus verfallen ist.“¹⁵⁸

Franza beklagt den Verlust ihres Selbst, den Verlust ihres „Vermögens“:

¹⁵⁴ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 34

¹⁵⁵ Ebd.: S. 403

¹⁵⁶ Zit. n. Albrecht, M., Göttsche, D.: S. 145

¹⁵⁷ Vgl. Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 414

¹⁵⁸ Beicken, P.: S.152

„Er hat mit meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Frauenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist.“¹⁵⁹

Im dritten Kapitel *Die ägyptische Finsternis* erfährt Franza in der Wüste eine Katharsis, die sie die zerstörerischen Mächte zeitweilig aufheben und angstlose Momente erleben lässt. Bei einem Fest der Eingeborenen erlebt sie im Rausch eine Ursprünglichkeit, die sie der Hölle der Weißen enthebt. Im Totentempel in Theben wird ihr das ausgekratzte Bild der ägyptischen Königin Hatschepsut zum Erlebnis, insofern das ausgelöschte Porträt ihr als Beweis dient, dass sie an der Stelle, wo sie getilgt wurde, doch „stehen geblieben ist“¹⁶⁰. Im Negativ wird das Bildnis zum Sinnbild der Unzerstörbarkeit. Leider ist Franzas Ende aber unausweichlich. Auf einem Nilhausboot begegnet sie dem ehemaligen SS-Hauptsturmführer und Euthanasiearzt Körner, von dem sie Tabletten als Sterbehilfe erhandeln will. Der von ihr erkannte untergetauchte Nazi zieht es vor, das Weite zu suchen. Sie ist froh, dass sie einem solchen Schergen das Fürchten beigebracht hat:

„Körner war wirklich weggefahren, ihretwegen, aus Furcht vor ihr. Jemand hatte Furcht von ihr gehabt, zum erstenmal jemand vor ihr und nicht mehr sie vor jemand.“¹⁶¹

Von der Pyramide von Gizeh wird sie aber angefallen, geschwächt und erleidet beim Sturz auf die Steinquader eine Bewusstlosigkeit, an der sie stirbt.

¹⁵⁹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 413

¹⁶⁰ Ebd.: S. 436

¹⁶¹ Ebd.: S. 464

V.1. Die Erzählstruktur

Wenn man die Autorin beiseite lässt, stellt man fest, dass es im „Fall Franza“ nicht nur einen, sondern drei Erzähler gibt: die Figuren Martin und Franza, die beide in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlicher Funktion als Erzähler auftreten, und einen weiteren Erzähler, eine dritte namenlose und manchmal direkt kommentierend eingreifende Erzählinstanz. *Martin* wirkt zunächst wie der Überlieferer der Geschichte von seiner Schwester Franza, wie ein Chronist. Er findet die kranke zerstörte Franza in einem großelterlichen Haus in Galizien und nimmt sie mit auf die Reise nach Ägypten, was für Franza eine Reise durch ihre Krankheit wird und mit ihrem Tod endet. Als Überlebender kehrt er schließlich nach Wien zurück. Diese Wirkung wird durch das Präteritum als Erzählzeit verstärkt. Der Eindruck täuscht aber. Martin fehlt jedes Bewusstsein über den Ablauf und das Ende der Handlung, im ersten Kapitel sucht er seine Schwester wie ein Kriminalinspektor und er ist dem Leser nicht einen Schritt voraus. Je mehr Franza im dritten Kapitel zum Wort kommt, desto größer wird der Vorsprung des Lesers.¹⁶² Martins Bewusstsein ist immer nur auf dem jeweiligen Stand der Ereignisse. Der Leser wird ihm aber als Erzähler anvertraut, weil durch seine Augen er die dargestellte Wirklichkeit wahrnimmt, auch die kranke Franza, wie sie Martin findet.

Gleich am Anfang des ersten Kapitels, setzt ein von Bachmann betitelter „Exkurs, während ein Zug durch den Tunnel fährt“¹⁶³ ein. Der Exkurs unterbricht den eingeschlagenen Weg des Erzählens, die Handlung wird ausgeblendet, und ein *Erzähler* schaltet sich mit seinen Überlegungen ein. Sie beziehen sich nicht auf die Erzählsituation, sondern weisen auf den grundsätzlich fiktionalen Charakter von Kunst und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit hin. Alle Personen, Handlungen, Orte, auch wenn es sie in der Wirklichkeit

¹⁶² Vgl. Grimkowski, S.: S. 10

¹⁶³ Zit. n.. Grimkowski, S.: S. 10

gibt, sind Fiktion und existieren nur im Kopf der von ihnen Erzählenden, so der Erzähler. Grimkowski¹⁶⁴ meint, dass der letzte Satz des Exkurses an eine Identität des Erzählers mit der Schriftstellerin denken lässt: „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“¹⁶⁵ Dieser Satz verberge weitgehende Reflexionen und ein ästhetisches Konzept. Grimkowski erwähnt Ähnlichkeiten mit Ludwig Wittgensteins „Tractatus logico-philosophicus“ und Bachmanns Beschäftigung mit Martin Heidegger. Die Grunderlebnisse, um sie es in der Existentialphilosophie gehe, seien tatsächlich im Menschen lebendig und drängten nach Aussage. Diesem Bedürfnis komme „die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen“¹⁶⁶. Zur Kunst also gehört der Bereich des „Nichttatsächlichen“ und gegenüber steht der empirische rationale Bereich der „Tatsachen“.

Im Verlauf des ersten Kapitels wird an einer Stelle der Erzähler wieder bemerkbar. Diesmal bleibt er innerhalb des Erzählrahmens, aber er überschreitet die Grenzen, die seinem Denken gesetzt sind.

„Nachtfahrt. Heim nach Galicien. Matth. 12,20. [...] Nun ja, ein paar Kleider brachte er ihr mit. Sonst fiel ihm nichts ein, ihm ging nichts dergleichen durch den Kopf, er kannte solche Sätze nicht, [...]“¹⁶⁷

Martin kann diese Sätze nicht sagen, weil er sie gar nicht kennt, sie müssen also von einem anderen Erzähler stammen, der über Martins Bewusstseinsstand hinausblickt. Daneben spricht durch die Sätze schon unmittelbar Franza, denn es ist ihre Sprache, die sich hier

¹⁶⁴ Vgl. Grimkowski, S.: S.12f.

¹⁶⁵ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 346

¹⁶⁶ Zit.n. Grimkowski, S.: S.13

¹⁶⁷ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 356f.

andeutet. Es deutet sich hier auch an, wie wenig Martin zur Rolle eines Erzählers passt – er reflektiert nicht, er weiß nichts, er erinnert sich nicht -, wie wenig diese Geschichte seine Geschichte ist.

Im stark fragmentarischen zweiten Kapitel „Jordanische Zeit“, das noch fragmentarischer in die Werkausgabe übernommen wurde, als es im Nachlass vorhanden ist, wird *Franza* zur Hauptprotagonistin und zur erzählenden bzw. erinnernden Figur. Die „galizische Zeit“ vertritt die Heimat und Kindheit von Geschwistern Franza und Martin, die „ägyptische Zeit“ vereint die zwei wieder, auch wenn Franzas Krankheit zwischen ihnen steht. Die „Jordanische Zeit“ dagegen ist allein Franzas Zeit, in diesem Zeitraum fand ihre Entfremdung von der Heimat und von Martin statt. Sie hat Jordan kennengelernt, der sie zerstört und zu einem kranken, zitternden Wesen gemacht hat. Dieses zweite Kapitel beinhaltet, wie in „Malina“ das zweite Kapitel auch, eine Rekonstruktion der Verletzungen.

Fast alle in der Werkausgabe veröffentlichten Fragmente des zweiten Kapitels sind in der Ich-Form geschrieben. Es bleibt unklar, in welcher Form die Erinnerungen und Träume übermittelt werden. Von den gelegentlichen Einschüben wie „Verstehst du?“ oder „Du weißt, was ich sagen will?“ kann man behaupten, dass Martin angesprochen wird, aber ein Dialog findet nicht statt. In den Nachlass-Fragmenten wird die Anwesenheit Martins als Zuhörer deutlicher. Es wird auch deutlich, dass es von Bachmann keine Dialogform wie in „Malina“ geplant wurde. Martin spielt nicht die Rolle eines analysierenden Gesprächspartners.¹⁶⁸ Nur die geplante Erzählstruktur erfordert seine Anwesenheit. Franza, das Objekt des Romans, der Fall, wird im zweiten Kapitel zum Subjekt. Sie spricht als Ich, keine Vermittlung durch den Bruder. Franza ist aber zugleich das erzählte Objekt. Dieser Widerspruch kann wahrscheinlich auch ein Grund dazu sein, dass das Werk von Bachmann

¹⁶⁸ Vgl. Grimkowski, S.: S. 16f.

nie vollendet wurde. Aus dem unveröffentlichten Nachlass wird klar, dass Ingeborg Bachmann nach Möglichkeiten suchte, das zweite Kapitel in das Gesamtkonzept einzugliedern. Das zeigt ihr Experimentieren mit Erzählfiguren und Perspektiven.¹⁶⁹

Während sich die Autorin im ersten und zweiten Kapitel auf eine Erzählperson zu konzentrieren versucht (obwohl es ihr nicht immer gelang), lässt sie im dritten Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ alle drei – Franza, Martin und den Erzähler – nebeneinander und miteinander auftreten. Im ersten Abschnitt des dritten Kapitels muss der Erzähler sprechen: „Sie sind in die Wüste gegangen.“¹⁷⁰ Weil er mit dem Pronomen „Sie“ Franza und Martin meint. Die Bezeichnungen für Wüste: „die große Heilanstalt“ und „das große unverlässbare Purgatorium“¹⁷¹, könnten aus Franzas Mund kommen. Weil kurz darauf in einer Passage, Franza schon in ähnlicher Weise spricht.¹⁷² An einer anderen Stelle verschmelzen Erzähler und Franza miteinander:

„Was suchst du in dieser Wüste, in dieser Totenstadt, [...]. Was willst du hier? [...] Wo ist der Golf von Akaba! Gehetzt immer noch, über den Nil setzend, in der Nacht am Nil, im Segelschatten, [...]“¹⁷³

Es bleibt unklar, ob hier Franza mit sich selbst redet, oder sie der Erzähler anspricht. Die Grenzen des Prosaischen und der sonst herrschenden traditionellen Erzählweise werden überschritten. Auch die letzte Passage des Kapitels ist merkwürdig.¹⁷⁴ Wieder stellt man

¹⁶⁹ Vgl. Grimkowski, S.: S. 18

¹⁷⁰ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 415

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Ebd.: S. 416

¹⁷³ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 438

¹⁷⁴ Ebd.: S. 474

sich die Frage nach der Identität der sprechenden Person. Franza ist schon tot und Martin schläft.

Neben dem Verhältnis Franza – Erzähler verlangt noch Verhältnis zwischen Franza und Martin Beachtung. Dieses Verhältnis ist eng und zum Teil symbiotisch, doch verkörpert jede Figur eine der anderen entgegengesetzte Welt. Die verschiedensten Welten korrespondieren mit der Unterscheidung in „äußere“ und „inwendige“ Schauplätze, über die Bachmann in der Vorrede spricht.¹⁷⁵ Martins Welt sind die äußeren Schauplätze. Er nimmt in verstümmelter Form seine Chronisten-Rolle wieder auf. Er besorgt den Ablauf der Ereignisse und er sieht sie mit Augen eines „normalen“ Menschen: Kairo ist für ihn Kairo und nicht, wie für Franza, der „Anblick einer gefesselten, von dem Araber an ihrem zu einem Strick gezwirbelten Haar gehaltenen Frau“¹⁷⁶. Für den Leser ist es klar: seine Wahrnehmungen bleiben auf der Oberfläche der Realität, er nimmt die Dinge, wie sie sich ihm darbieten und liest nicht zwischen den Zeilen. Diese Erzählweise überwiegt im ersten Kapitel, im dritten Kapitel wird dazu Franzas Sprache und Wahrnehmung, die in den Monologen zum Ausdruck kommen, zugefügt. Sie lassen sich als „stark poetisch und bildlich, mit assoziativen Zügen durchsetzt“¹⁷⁷ charakterisieren und durchbrechen das Präteritum, indem sie meist vom Präsens bestimmt sind. In den Monologen lebt Franza noch einmal auf, um dann allerdings für immer zu schweigen.

Ihr „wird auf der erzählstrukturellen Ebene durch Zuerkennung des Ichs die Subjekthaftigkeit zuteilt, die ihr auf der Handlungsebene verweigert wird. Das Ich spricht nur, solange es lebt. Franza ist am Ende tot, sie kann also nicht rückblickend ihre Geschichte erzählen.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 342

¹⁷⁶ Grimowski, S.: S. 21

¹⁷⁷ Zit.n. Grimowski, S.: S. 21

¹⁷⁸ Grimowski, S.: S.22

So sind wir auf Martin und den Erzähler angewiesen, die Franza lebendig machen können.

V. 2. Krankheit und Verbrechen

Bevor Franza in dem Werk an die Reihe kommt, erfährt man von Martin, ihrem Bruder, dass etwas mit ihr geschehen sein muss. Im Text steht:

„Wer war sie geworden, sie, die, er dachte wohl nur an jemand, der nicht mehr sie war und nicht mehr die.“¹⁷⁹

Und später heißt es:

„Warum war etwas mit ihr geschehen, und wodurch konnte sie so zerstört werden?“¹⁸⁰

Der Bruder folgt diese Fragen in ganzer Erzählung und am Ende hat er seine Schwester noch einmal kennengelernt, hat etwas von ihrer *Krankheit*, von ihrer Zerstörung begriffen.

Martin stellt sich Franza vor, die er als Kind gekannt hat, die ihn als Jüngeren beschützte, als wäre er ihr eigener Sohn. Die Franza, die er dann im großelterlichen Haus begegnet, unterscheidet sich wesentlich von der erinnerten Schwester. In Galicien scheint Franza todkrank zu sein:

„[...] sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, [...]“¹⁸¹

¹⁷⁹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 344f.

¹⁸⁰ Ebd.: S. 387

¹⁸¹ Ebd.: S. 361

Sie „machte lauter Bewegungen, als suche sie etwas, sie suchte immer etwas und wischte an sich herum“¹⁸². Diese physischen Symptome sind Ausdruck einer psychischen Zerstörung.

Vor allem das dritte Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ gibt eine Antwort auf Martins Frage: „Wer war sie geworden?“ Franza kann auf der Reise durch die Wüste noch einmal ihre Subjektivität entwickeln, die ihr von ihrem Ehemann weggenommen wurde. Sie redet wieder in ihrer eigenen Sprache und äußert unzensiert ihre Gedanken. Franzas Krankheit lässt sich als Verlust der eigenen Identität, Verwirrung des Moralsystems und als unüberwundene Verletzung bezeichnen. Die Symptome und das Erscheinungsbild der Krankheit von Franza könnten auf eine Hysterie hindeuten – eine Art epileptischer Anfälle, Totenstarre, Zittern und Halluzinationen. Die Ursache solle ein Schreckaffekt, ein psychisches Trauma sein.¹⁸³ Die Ursache für Franzas Krankheit besteht in einem an ihr begangenen Verbrechen und dieses ist kein Zufall, sondern es liegt in der „Struktur der Gesellschaft“¹⁸⁴. Der Roman sollte nicht nur ein Psychogramm des Opfers darstellen, sondern auch, wie Bachmann schon mehrmals angedeutet hat, den Prozess des Getötet-Werdens, also das Verbrechen selbst, womit „Fall Franza“ zum „Fall Welt“¹⁸⁵ würde. Das ist Bachmann leider nicht ganz gelungen, weil die individuelle Leidensgeschichte zu viel im Mittelpunkt steht.

Mit dem „Fall Franza“ wird viel über den Begriff *Verbrechen* gesprochen. Was unter diesem Begriff aber steht, ist nicht leicht zu bestimmen. Er taucht in dem Romanfragment auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Bedeutungsbereichen auf. Einerseits ist hier die Absicht von Bachmann, die sich aus der Vorrede ergibt, andererseits, wie das

¹⁸² Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 370

¹⁸³ Vgl. Grimkowski, S.: S. 51f.

¹⁸⁴ Zit.n.. Grimkowski, S.: S. 54

¹⁸⁵ Grimkowski, S.: S. 54

Verbrechen sich auf der Ebene des Romansgeschehens im Zusammenhang mit den Figuren gestaltet. Auffallend ist hier auch die Tatsache, dass das Wort *Verbrechen* in Zusammenhang mit dem Wort *Faschismus* gestellt wird. Es ist hier nicht nur die historische Gesellschaftsform gemeint, auch nicht nur Ansichten und öffentliche Handlung, sondern Faschismus wird hier „als Wort für privates Verhalten“¹⁸⁶ gebraucht. Zwar wird in dem Romanfragment immer wieder Bezug auf den Faschismus genommen – Jordans Vergangenheit, seine Arbeit in Nürnberger Ärzteprozesse, sein Bruder, der im KZ war, Franzas Begegnung mit dem ehemaligen SS-Hauptsturmführer -, geht es eigentlich nicht um Faschismus als historisches Phänomen. Franza verbindet das Verbrechen an ihr mit dem Auslösen der Zeichen Königin Hatschepsuts durch Tuthmosis III., mit der Plünderung der Königsgräber und mit der Unterwerfung der Welt durch die „Weißen“, das bedeutet, dass Bachmann das hier gemeintes Verbrechen nicht mehr nur auf den faschistischen Terror bezieht. Jede Gewalt – von der archaischen bis zur modernen wird angeklagt.¹⁸⁷

Jedes Verbrechen muss ein *Opfer* und einen *Täter* haben. Die Betonung wird in dem „Fall Franza“ auf das Opfer gelegt, das Opfer-Sein wird an die Figur Franza gebunden. Die Täter-Seite wird von ihrem Ehemann Jordan repräsentiert. Über Jordan erfährt man in dem ersten Kapitel nur wenig, eigentlich nur Martins Abneigung gegenüber ihm, Franza äußert sich in diesem ersten Kapitel nicht über Jordan. Etwas verrät erst das zweite Kapitel, was schon der Titel des Kapitels „Jordanische Zeit“ verspricht. Hier wird die Franzas Entwicklung zur Wiener Dame als auch Verbrechen an ihr, das sie krank werden lässt, dargestellt. Über Jordan wird hier Folgendes gesagt: Er „zerlegte“ alle Menschen, „bis nichts mehr da war, nichts geblieben außer einem Befund“¹⁸⁸. An Franza bezogen heißt es: Jordan macht einen

¹⁸⁶ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 403

¹⁸⁷ Vgl. Grimkowski, S.: S. 58

¹⁸⁸ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 402

Analysenfall aus ihr, beobachtet sie, legt eine Kartei über sie an und beschreibt, wie sie sich verhält:

„F. s Vorliebe für Zungenkuss stop, Gier nicht Sinnlichkeit stop, [...] F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch.“¹⁸⁹

Das ist alles, was im zweiten Kapitel über Jordans Verbrechen berichtet wird und das alles ist auch nur aus Franzas Mund. Eine unabhängige Schilderung, zum Beispiel von der Seite des Erzählers gibt es nicht. Mehr Raum nehmen Franzas Reflexionen und Gedanken über das Verbrechen ein. Der unveröffentlichte Nachlass zum zweiten Kapitel bietet mehr Material. Ingeborg Bachmann versuche hier, eine direkte Verbindung zum Faschismus herzustellen, die im dritten Kapitel mit dem Auftreten des ehemaligen KZ-Arztes wieder aufgenommen wird.¹⁹⁰ Im dritten Kapitel gibt es Erwähnung über Abtreibung, zu der Franza von Jordan gezwungen wurde.

Ein Verbrechen im Sinne einer Tat kann man aber Jordan nicht nachweisen. Angeklagt werden nur der Geist und das Denken von Jordan. Er behandelt die Menschen als Objekte, macht Franza zum Fall und „den Opfern des Faschismus durch die Art, wie mit ihnen verfahren wird, noch einmal ihre Würde nimmt“¹⁹¹. Als Figur kommt Jordan selbst gar nicht zu Wort. Alles, was der Leser über ihn erfährt, kommt von dem Erzähler oder von Franza. Ingeborg Bachmann vermeidet es, den Täter sprechen zu lassen. Nach einem Geistesverwandten Bachmanns Jean Améry¹⁹² wird man selbst zum Verbrecher, wenn man das Verbrechen mit der Sprache der Verbrecher beschreibt. Bachmann selbst glaubte, dass von einem Schriftsteller müssen Maßstäbe von Wahrheit und Lüge immer neu errichtet

¹⁸⁹ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 407f.

¹⁹⁰ Vgl. Grimkowski, S.: S. 62f.

¹⁹¹ Grimkowski, S.: S. 63

¹⁹² Vgl. Grimkowski, S.: S. 63

werden. Die wahren Worte liegen also in dem Mund von Franza und nicht im Jordans. Ein anderer Grund ist ebenso bedeutend: Die Figur von Jordan spielt keine Rolle und ist überflüssig. Das Verbrechen an Franza braucht keinen einzelnen Täter, das Verbrechen ist all das Schrecklichste, was Franza passiert, was sie liest, sieht, erfährt. In der Mörder-Figur, die in „Malina“ von dem Vater repräsentiert wird, werden alle Taten zusammengefasst, und zwar nicht nur die jetzigen, sondern alle, die je und je ausgeübt wurden.

Franza wurde von Ingeborg Bachmann als wahrhaftige Figur konzipiert. Die Wahrhaftigkeit enthält sie dadurch, dass es ihr an Diskursivität mangelt, „dass sie der rationalen Logik der Welt, die sie als zerstörerische erfährt, keine rationale Logik entgegenhält, mit den anderen nicht an einem Tisch sitzt“¹⁹³. Die klassische Erzählweise, die figurale Trennung von Täter und Opfer, das unbedingte Opfer-Sein der Figur Franza und das Gegenüberstehen von Rationalität (Jordan) und Emotionalität (Franza) sollen die Vollendung des Romans leider verhindern.¹⁹⁴

¹⁹³ Grimkowski, S.: S. 67

¹⁹⁴ Vgl. Grimkowski, S.: S. 68

VI. Schlusswort

„Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen. Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein.“¹⁹⁵

Das „Todesarten“ – Projekt bietet eine qualvolle Prosa an. Die Texte erzählen über verschiedene Gewalt, über mehreren Mächten, die Menschen um ihr Leben und Identität bringen. Ingeborg Bachmann beschreibt hier, wie die vielen Formen des Gemordet-Werdens und Sterbens ausgeübt werden. Die nicht leichte Erzählstruktur Bachmanns erlaubt nur wenig die wahren Geschichten zu erkennen und zu begreifen, trotzdem findet man dort so viel unter der Oberfläche, dass man sich bei der Analyse und Interpretation auf die wichtigsten Punkten seiner vorher bestimmten Ziele beschränken muss.

Auch die Figuren haben sich oftmals in ihren Geschichten, und in dem eigenen Leben, „verloren“. Das obere Zitat – eine Utopiegeschichte aus „Malina“ - zeigt aber, dass aus der unausweichlichen Leidensgeschichte heraus immer wieder Momente der Hoffnung auf eine Aufhebung der Auslöschung führen.

¹⁹⁵ Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. S. 121

VII. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bachmann, I.: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, Cl. Münster. München: R. Piper & Co. Verlag, 1982.

Bachmann, I.: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

Bachmann, I.: „*Todesarten*“ – *Projekt. Band 3.2. Malina. Kritische Ausgabe*. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von M. Albrecht und D. Götsche. München: Piper GmbH, 1995.

Bachmann, I.: „*Todesarten*“ – *Projekt. Band 2. Das Buch Franza. Kritische Ausgabe*. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von M. Albrecht und D. Götsche. München: Piper GmbH, 1995.

Sekundärliteratur:

Albrecht, M.: *Bitte aber keine Geschichten. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem „Todesarten“-Projekt*. In: *Text + Kritik*, Heft 6: Ingeborg Bachmann. München: 1995.

Albrecht, M., Götsche, D. (Hrsg.): *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2002.

Bachmann, I.: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. V. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München: 1991.

Bartsch, K.: *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler Band 242. Stuttgart: 1988.

Becker, R., Kortendiek, B. (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: 2004.

Beicken, P.: *Literaturwissen für Schule und Studium. Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2001.

Bossinade, J.: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2004.

Braun, Ch. von, Stephan, I. (Hrsg.): *Gender Studies: Eine Einführung*. Stuttgart: 2000.

Göttsche, D.: *Malina und die nachgelassenen Todesarten-Fragmente*. In: Stoll, A. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1992.

Göttsche, D., Ohl, H. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 1993.

Grimkowski, S.: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.

Hildesheim, D.: *Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in „Malina“ und „Antigone“*. Berlin: Weissensee Verlag, 2000.

Kanz, Ch.: *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ – Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1999.

Pausch, H.: *Köpfe des 20. Jahrhunderts. Ingeborg Bachmann*. Berlin: Colloquium Verlag, 1987.

Weigel, S.: *Zur Genese, Topographie und Komposition von Malina*. In: *Interpretationen, Werke von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam, 2002.