

1. Einleitung

Musik übte auf Ingeborg Bachmann schon immer eine große Faszination aus. Von frühester Kindheit an beschäftigte sie sich mit der Musik, spielte Klavier und schrieb kleine Kompositionen. Verstärkt wurde diese Verbindung zur Musik durch ihre spätere Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hans Werner Henze; ihre gemeinsamen Arbeiten, *Der Prinz von Homburg* (1960) und *Der junge Lord* (1964), deren Libretti sie schrieb, begeisterten sie für das Zusammenspiel von Musik und Sprache und inspirierten Ingeborg Bachmann wohl auch zu den Dialogen des dritten Kapitels in *Malina*.¹

Ingeborg Bachmann sieht Musik als Herzenssprache, die ausdrückt, was Sprache nicht zu sagen vermag.² Musik setzt dort ein, wo der „Modus der Wortsprache“³ für die Darstellung eines Gefühls nicht mehr ausreicht.

„Sie [die Musik] hilft mir, indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe.“⁴

Die Musik steht für Ingeborg Bachmann über der Sprache, die allerdings durch ihre Vereinigung mit der Musik neue Überzeugungskraft⁵ gewinnen kann und so den ‚sprachlosen‘ Raum, den Ausdruck also, der das Schweigen beinhaltet, überwinden kann.

Die Bezugnahme auf die Musik, und damit auf das Unaussprechbare, verläuft in Ingeborg Bachmanns Werken nicht auf gewohnte Weise, und damit nicht nur durch die direkte Bezugnahme auf musikalische Ereignisse, Werke oder Komponisten. In ihren Texten ist die Musik hauptsächlich fassbar durch Klänge, Motive, Zitate, aber auch durch Kompositionstechniken, die sie auf sprachliche Figuren anwendet und diese so der Musik näher bringt.

„Komposition hat für mich immer eine große Rolle gespielt [...] wie verzahnt es [der Roman] ist, daß es fast keinen Satz gibt, der sich nicht auf einen anderen Satz bezieht.“⁶

und weiter:

„[...] das Problem der Komposition: daß kein Faden verloren geht, daß jeder Satz, der im ersten Kapitel auftaucht, sich noch einmal auf etwas bezieht, das etwa im dritten Teil vorkommt. So eine Geschichte ist ja ein Gewebe.“⁷

Dies impliziert die rationale Seite der Komposition: eine Konstruktion verschiedener Bausteine, die zusammengesetzt ein Musikstück bilden. Umgesetzt heißt dies, dass das Sprachmaterial bausteinartig organisiert und verbunden werden muss. Doch während die

¹ Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 2000: 175.

² Corinna Caduff, „*Dadim Dadam*“: *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln/Weimar/Wien 1998: 2.

³ Weigel: 162.

⁴ Christine Koschel / Inge von Weidenbaum (Hgg.), *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München 1983: 85.

⁵ Ingeborg Bachmann, „Musik und Dichtung“, in Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster (Hgg.), *Ingeborg Bachmann Werke. Vierter Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. München 1993: 59-62, hier 60/61.

⁶ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 96.

⁷ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 114.

Musik es dem Komponisten ‚relativ‘ einfach macht, ist es sehr schwer, dieses Prinzip auf die Literatur zu übertragen. Würde ein Autor an seinem Roman strikt nach dem Kompositionsprinzip der Musik arbeiten, dann würde darüber die Erzählkunst selbst verloren gehen. Der Roman ist zu lang, er braucht einen Fortgang und kann nicht nur in Figuren und deren Variationen existieren.

Ein weiteres Problem ist die Linearität. Wie sollen Parallelstimmen, die in der Musik vertikal angeordnet sind, in einem Roman dargestellt werden, der von Natur aus horizontal ist?

Ingeborg Bachmann versucht in ihrem Roman *Malina* diesem Anspruch der Musik gerecht zu werden. Die Verflechtung der musikalischen Figuren in *Malina* wird auf mehreren Ebenen sichtbar. Ingeborg Bachmann selbst bezeichnet ihren Roman als „Ouvertüre“¹ zum geamten Todesartenzyklus und gibt ihm auf diese Weise bereits ein musikalisches Prädikat. Es wurde auch versucht, die Kapitelstruktur in *Malina* auf eine musikalische Weise zu interpretieren.² Musikalische Figuren finden sich jedoch vor allem auf den verschiedenen Ebenen innerhalb des Textes, was die Komplexität des Romans ungemein vergrößert. Eva Lindemann³ unterscheidet hier aus Übersichtsgründen zwischen Makrostrukturen, deren ‚Kernmotiv‘ sich auf der Textebene befindet, und Mikrostrukturen, die auf der Satzebene verarbeitet werden.⁴ Diese Einteilung wird in der vorliegenden Arbeit übernommen.

Auf beiden Ebenen, den Makro- und den Mikrostrukturen, finden sich sowohl Figuren mit als auch ohne musikalischen Hintergrund. Auf der Textebene⁵ haben die Motive größtenteils keinen ausgeprägten musikalischen Hintergrund wie dies auf der Satzebene⁶ der Fall ist; dies disqualifiziert sie jedoch nicht als musikalische Figuren, denn ihre Verarbeitung gleicht einem Motiv und dessen Variationen in einem musikalischen Werk. Daher werden sowohl bei den Makro- als auch bei den Mikrostrukturen neben den Motiven mit musikalischem Hintergrund auch Motive nichtmusikalischen Ursprungs bearbeitet. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt hierbei auf der Satzebene und den darauf erscheinenden Motiven mit musikalischem Hintergrund, da diese auch für die Rolle der Musik in *Malina* die größte Bedeutung haben.

Die Motive der beiden Ebenen werden im Fortgang des Romans wiederholt aufgegriffen und variiert. Sie dienen als so genannte „Erinnerungsträger“⁷, die neben ihrer eigenen Bedeutung und gegebenenfalls ihrer Zugehörigkeit zu einem Werk der Musik auch die Kontexte, in denen sie erscheinen, mit sich tragen. Zusätzlich zu dem ‚horizontalen‘ Fortgang des Romans erschaffen diese Erinnerungsträger durch ihre, sich immer wieder erweiternden, Bedeutungen und den ihnen eingeschriebenen Erinnerungen an andere Kontexte, auch eine vertikale Ebene – es entsteht ein sehr komplexes Geflecht aus sich überlappenden Schichten

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 95.

² Eva Lindemann, *Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, Würzburg 2000: 27-30.

³ Ebd. Lindemann geht bei den Makrostrukturen jedoch nur auf die Kapitelstruktur ein und vergleicht diese u.a. mit der Sonatenhauptsatzform.

⁴ Die unterschiedlichen Variationen der jeweiligen Motive können jedoch die Ebenen wechseln.

⁵ Vgl. Kapitel 3: Makrostrukturen.

⁶ Vgl. Kapitel 4: Mikrostrukturen.

⁷ Hartmut Spiesecke, *Ein Wohlklang schmilzt das Eis: Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*, Berlin 1993: 210. Ähnlich Lindemann 2000: 41.

Diese zahlreichen Verknüpfungen und Übereinanderlagerungen von Motiven können erst nach und nach aufgedeckt werden, weil der Leser das nötige Hintergrundwissen erst mit dem Fortgang der Arbeit bekommt. Da die Komplexität der Verflechtung eine lineare Abhandlung fast unmöglich macht, werden die einzelnen musikalischen Figuren und ihre Position im ‚Gewebe‘ des Romans separat aufgeführt; auf ihre Verknüpfung mit anderen Motiven wird an den entsprechenden Stellen hingewiesen.

Mit dem Fortlauf der Handlung in *Malina* entsteht ein immer dichteres Gewebe von sich überlagernden Motive, die dem jeweiligen Kontext ihre Bedeutungen einschreiben – eine Art ‚Topographie der musikalischen Figuren‘, die das Unaussprechbare des Romans dem Leser verdeutlichen.

„In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend sagen zu lassen. Der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt.“¹

Ingeborg Bachmann versucht in ihrem Roman beide Künste zu vereinen, indem sie das Verschwiegene in ihrem Roman in den verschiedenen Musikziten zum Ausdruck bringt. *Malina* ist damit die „Geschichte einer Ankunft von Musik im Text.“²

¹ Richard Wagner. http://www.gak-speyer.de/archive/musik/theorie/mu_0726-73.htm.

² Caduff 1998: 3/4.

2. *Malina* - die Ouvertüre des Todesartenzyklus

Bevor in dieser Arbeit näher auf die Makro- und Mikrostrukturen des Romans eingegangen wird, soll ein kurzer Blick auf den gesamten Todesarten-Zyklus und den Versuch, die Erzählsituation und die Kapitelstruktur des Romans *Malina* musikalisch zu interpretieren, geworfen werden.

Ingeborg Bachmann selbst hat ihren Roman *Malina* als in sich geschlossene ‚Ouvertüre‘ zu dem Todesarten-Zyklus vorgestellt. Die Ouvertüre eines Musikstücks (meist einer Oper oder eines Balletts) soll den Leser auf das Hauptwerk vorbereiten und eventuelle Themen und Motive zumindest ansatzweise vorstellen.¹ Tatsächlich kommen auch einige Figuren der späteren, leider unvollendeten, Romane in *Malina* vor. Franziska Jordan, Martin Ranner und Fanny Goldmann (alle z.B. auf S. 275)² sind Hintergrundfiguren, Teile der Wiener Gesellschaft, in der sich die Ich-Figur in *Malina* bewegt. Da jedoch der Todesarten-Zyklus nicht vollendet wurde, ist es schwierig, der Bezeichnung als ‚Ouvertüre‘ vollständig nachzugehen.

2.1. Der Roman als Sonatenhauptsatzform?

Es wurde auch versucht, den Roman *Malina* und seine Kapitelaufteilung mit Hilfe einer musikalischen Form zu interpretieren. Lindemann³ beispielsweise hat die Kapitelstruktur des Romans als eine Sonatenhauptsatzform oder als eine Fuge gedeutet.

Die Fuge, die der Sonatenhauptsatzform eigentlich gegenübersteht, muss von vorn herein ausgeschlossen werden. In einer Fuge durchlaufen alle Stimmen dasselbe Thema mit versetzten Einsätzen, höchstens unterlegt von einem oder zwei Kontrapunkten.⁴ Dies ist hier nicht der Fall, denn es sind viele verschiedene Themen (Erinnerung, Gesellschaft, Wahnsinn etc.), die von der Ich-Figur, also einer einzelnen Stimme, vorgebracht werden.⁵

Die Sonatenhauptsatzform wiederum ist dreigeteilt in Exposition, Durchführung und Reprise (Engführung/ Coda)⁶. Diese Dreiteilung nimmt Lindemann zum Anlass, den Roman und seine drei Kapitel als eine schriftliche Version einer Sonatenhauptsatzform zu deuten; eine genauere Interpretation wird jedoch nicht gegeben. Zwar interpretiert sie die letzte Passage des Romans (332-337) und das dortige, gehäufte Auftreten der verschiedensten Motive als Engführung⁷, jedoch ist dies ein zu freier Gebrauch des Begriffs. Eine Engführung entsteht, wenn eine Stimme ein Thema zu spielen beginnt, das in einer anderen Stimme noch nicht beendet ist.⁸ In der Schlusspassage des Romans werden die Themen zwar verkürzt noch einmal aufgegriffen aber nicht zu Ende geführt oder von Stimme zu Stimme weitergereicht; sie werden lediglich noch einmal kurz angerissen und führen so dem Leser ihren jeweiligen Bedeutungskomplex in Erinnerung. Dies führt zwar zu einer

¹ Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Riemann-Musik-Lexikon: Sachteil*, Mainz 1967: 696.

² Alle Seitenangaben im Text dieser Arbeit beziehen sich auf: Ingeborg Bachmann, „Malina“, in Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster (Hgg.), *Ingeborg Bachmann Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, München 1993.

³ Vgl. Lindemann 2000: 29.

⁴ Vgl. Eggebrecht (Hg.): 308.

⁵ Es wäre auch recht eintönig aus solch einer ständigen Wiederholung der gleichen Themen in den verschiedenen Stimmen einen Roman zu formen; dies ist höchstens denkbar für experimentelle Kurzgeschichten.

⁶ Vgl. Eggebrecht (Hg.): 884-885.

⁷ Vgl. Lindemann 2000: 29.

⁸ Vgl. Eggebrecht (Hg.): 258-259.

Akkumulation der Zitate; die Passage kann jedoch nicht mit Hilfe des musikalischen Begriffs ‚Engführung‘ interpretiert werden.

Wenn auch das zweite Kapitel und die darin beschriebenen Träume entfernt als Durchführung und damit als Variation des Materials der Exposition betrachtet werden könnten,¹ da in ihm einige Hauptthemen (z.B. Erinnerung, Stimmgewinnung, Erlösungswunsch) des Romans verarbeitet werden, so ist das erste Kapitel doch weit davon entfernt, eine Exposition zu sein. Diese Rolle kann hier höchstens dem Prolog zugesprochen werden, denn dieser stellt die Personen und die Hauptmotive des gesamten Werkes vor,² was die Aufgabe einer Exposition ist. Jedoch lassen sich hier weder der charakteristische Haupt- noch der Seitensatz erkennen.³ Auch kann das letzte Kapitel nicht als Reprise des ersten Kapitels gesehen werden: das Themenmaterial der Exposition wird nicht zusammengefasst und „vereinigt“.⁴ Dieser „freie Gebrauch musikwissenschaftlicher Terminologie“⁵ bei Lindemann ist hier also außer Betracht zu lassen.

Ingeborg Bachmann hat demnach die Kapitelstruktur nicht (oder höchstens oberflächlich) „musikalisch“ organisiert. Die spezielle, für das Verständnis des Romans wichtige, Erzählsituation des Romans kommt der Musik jedoch bereits viel näher.

2.2. Die Erzählsituation des Romans *Malina*

Eigentlich kann bei *Malina* schon deshalb nicht von einer ‚musikalischen‘ Komposition gesprochen werden, weil eine Komposition ein Miteinander der Stimmen einschließt. Dies ist in der Literatur schlicht nicht möglich⁶, da Literatur niemals ‚wirklich‘ vertikal auf mehreren Ebenen darstellbar ist. Die Gleichzeitigkeit der Stimmen ist nur andeutungsweise möglich.

Ingeborg Bachmann arbeitet hier mit einem Trick: das Ich ist gespalten in ein erlebendes und ein erzählendes Ich. Durch den Schritt in die Wand verliert das Ich nicht die Wahrnehmung und das Bewusstsein, wohl aber seine Leiblichkeit und seine Fähigkeit zur Kommunikation: es „[...] kann nicht mehr schreien, [...]“ (336). Dieses „Ich ohne Leib“ hat die Eigenschaften des auktorialen Erzählers; dieser ist jedoch normalerweise nicht Teil der Geschichte. Hier kommt der Ich-Erzähler wieder in das Blickfeld.

Das Ich muss also eher als „halbauktorial“⁷ bezeichnet werden. Es berichtet über die Welt einer Person, die aber zugleich das Ich selbst ist. Das Ich erzählt seine eigene Geschichte als Rückblick aus der Wand heraus⁸. Es hat durch diesen Schritt in die Wand mit der Welt gebrochen, sinkt jedoch durch die Erzählung immer wieder in diese Welt zurück⁹ und wird in diesen Momenten als Ich-Erzähler gewertet. Die Ich-Figur wechselt gewissermaßen zwischen Nähe und Ferne zum erlebenden Ich. So beschreibt sie sich selbst im Prolog

¹ Vgl. Eggebrecht (Hg.): 247.

² Zum Beispiel die Musik-Zitate *Pierrot Lunaire* oder *dadim dadam* und das Motiv der Erinnerung.

³ Vgl. Eggebrecht (Hg.): 268.

⁴ Eggebrecht (Hg.): 885.

⁵ Schneider: 138.

⁶ Vgl. Schneider: 140.

⁷ Schneider: 274.

⁸ Eberhardt (325) sieht dies als dritten Versuch das ‚schöne Buch‘ zu schreiben. Nach dem Scheitern der Legende und den Visionen versucht das Ich durch dieses Buch das Glück mit Ivan erinnernd wiederherzustellen.

⁹ Vgl. Schneider: 272.

sehr distanziert (12) und überlegt sich ihre Haltung zu Zeit und Ort, „Nur die Zeitangabe musste ich mir lange überlegen.“ (12), nur um anschließend dann immer mehr in das eigene (vergangene) Leben einzutauchen. Besonders deutlich wird dieser Wechsel von Distanz und Nähe ganz am Ende des Romans, als Malina die Dinge der Ich-Figur zerstört (336). Das Ich betrachtet diese Zerstörung aus der Wand heraus: „Er hat meine Brille zerbrochen [...] (336)“. Plötzlich aber distanziert es sich und beschreibt sich selbst in der Wand: „[...] **es** ist etwas in der Wand, **es** kann nicht mehr schreien[...]“ (336) [Hervorhebungen TB].

Dieses doppelte Ich hat einen Vorteil: durch diese zwei Ebenen der Ich-Figur kann die Komposition als vertikal mehrschichtig angesehen werden – mit den begrenzten Mitteln der Literatur ist die Erzählposition demnach auf eine musikalische Weise dargestellt.

Ingeborg Bachmann arbeitet also auch bei den groben Strukturfragen des Romans (und des Zyklus) mit musikalischen Mitteln. Ihr Hauptaugenmerk liegt jedoch auf einer filigranen Ebene in *Malina*. Bei den Makrostrukturen (Textebene) und den Mikrostrukturen (Satzebene) finden sich zahlreiche, auf musikalische Weise verarbeitete Motive.

3. Makrostrukturen

Auf der Ebene der Makrostrukturen, der Textebene, finden sich viele Motive ohne musikalischen Hintergrund. Dies ist einleuchtend, denn Ingeborg Bachmann konnte schließlich nicht ganze Opern in ihr eigenes Werk übernehmen. Die Elemente der Textebene sind von dem Ich entworfene Geschichten oder immer wieder auftretende Textsorten. Dennoch hat Ingeborg Bachmann einen Weg gefunden, ein Motiv auf der Textebene mit einem musikalischen Hintergrund einzukleiden: die Dialoge des dritten Kapitels.

3.1. Die Dialoge – ein musikalisches Element der Textebene

Ein Dialog ist eigentlich nicht musikalischen Ursprungs. Doch die Dialoge zwischen Malina und der Ich-Figur gegen Ende des dritten Kapitels wurden von Ingeborg Bachmann selbst als „Partitur“ bezeichnet.

„Der Schluss ist fast wie eine Partitur geschrieben. Es gibt nur noch zwei Stimmen, die mit- oder gegeneinander geführt werden und wie in der Musik Anweisungen bekommen: *sotto voce*, *con sentimento*, etc. Dann versteht man sehr genau, was sich eigentlich abspielt. Malina gewinnt das Übergewicht, versucht dem weiblichen Ich klarzumachen, daß es nicht mehr weiterkann.“¹

Diese Dialoge beginnen bereits im zweiten Kapitel, wo sie häufig als Unterbrechung zu den Traumsequenzen dienen und diese weiter erläutern (179 ff.). In diesem ‚Duett‘ um die dominierende Stimme repräsentiert das Ich die weibliche Stimme der Erregung; Malina hingegen bleibt linear und vernünftig. Mit seiner rationalen Denkweise und den expliziten Fragen ordnet er die chaotischen Träume des Ichs und hilft ihm, sie besser zu verstehen.

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 75, ähnlich auch 107.

Erst im letzten Kapitel werden diese Dialoge, Elemente der Sprachebene, mit der musikalischen Ebene verknüpft. Im letzten Dialog ohne Vortragsangaben erinnert das Ich Malina an seine erlebten Todes- Erfahrungen (288-289). Es bringt ihn mit seinem Wissen in Bedrängnis, denn es war selbst eigentlich nicht dabei: „[...] es ist ganz unmöglich, daß du etwas weißt, du bist ja nicht dabeigewesen“ (289). Als das Ich Malina die Frage stellt, wie denn etwas, das es sich nur vorgestellt hat, wahr sein kann, verliert Malina einmal die Kontrolle über seine Gefühle und schlägt das Ich flach ins Gesicht.

Ab diesem Zeitpunkt sind die Aussagen der Ich-Figur von der Autorin mit italienischen Vortragsangaben der Musik versehen. Dieser Schlag und seine Auswirkung werden erst mit dem Rückblick auf die Kindheit und dem ersten Schlag in das Gesicht der Ich-Figur im Prolog bedeutsam: „jemand, der einmal ich war“ (25). Körperliche Gewalt trifft das Ich hier tief. Da nun Sprachlosigkeit¹ und ihre Auslöser in verschiedenen Variationen ebenfalls ein Thema des Romans sind, könnte man sagen, dass der Schlag das Ich im Innersten so verstört, dass es eine Unterstützung der eigenen Stimme benötigt. Es ‚verliert‘ also die Gewalt über die eigene Stimme.

3.1.1. Die musikalischen Angaben

Einige der Angaben stammen aus den späten Werken Beethovens, vornehmlich aus den Sonaten op. 109 und op. 111. Jedoch hat Eberhardt² nachgewiesen, dass nicht einmal die Hälfte aller Angaben aus diesen Werken stammt und Albrecht³ hat gezeigt, dass einige von ihnen auch aus Schuberts Streichquartett Nr. 14 d-moll *der Tod und das Mädchen* entnommen worden sind. Dennoch sind einige von diesen Angaben sehr speziell (z.B. „presto alla tedesca“ (296)) und kommen nur in Beethovens Sonaten vor, weshalb sie von der Forschung auch diesem Komponisten zugeteilt werden.⁴

Die musikalischen Angaben stehen in Klammern wie die Regieanweisungen eines Dramas und sind somit als Nebentext lesbar.⁵ Es ist nur die weibliche Stimme, die mit den Angaben versehen ist. Dies kann man unter anderem auch deren Erregung zuordnen, die dadurch besonders herausgestrichen wird. Malina hingegen ist der rationale männliche Part des Duetts, er bedarf keiner Angaben über Gefühle.⁶

Eine weitere Theorie geht davon aus, dass das Ich, das ja von Beginn an um eine Stimme kämpft⁷, hier an Gestaltungskraft verliert und damit am Ende aller Stimmgewinnungsversuche angelangt ist. Diese Situation verlangt nach einer Übergabe der Erzählposition an Malina und geht der endgültigen Verstummung durch den Schritt in die Wand voraus.⁸

¹ Vgl. Caduff 1998: 227ff.

² Vgl. Eberhardt 321.

³ Monika Albrecht/ Dirk Götsche (Hgg.), *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2002: 307.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 233-242; Lindemann 2000: 38.

⁵ Vgl. Caduff 242.

⁶ Für eine weitere Interpretation vgl. Kapitel 5.2.: Beethoven – der Vermittler von Sicherheit.

⁷ Z.B. S. 32: „er [Ivan] ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und fasslich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen[...]“ oder S.226: „Mir bleibt die Stimme weg [...]“.

⁸ Vgl. Caduff 1998: 243.

Die Angaben geben einen näheren Aufschluss über die Färbung des Gesagten, das ja von der halbauktorialen Erzählposition noch einmal dargelegt wird. Die Begriffe können also als von der Ich-Figur selbst eingefügt verstanden werden; der eigentliche Ausdruck der jeweiligen Aussage jedoch bestand schon davor. Bei den Angaben handelt es sich demnach nicht um eine Spiel-Vorschrift, wie dies in einer Partitur gegeben ist, sondern um eine Nachschrift für den Leser, um dessen Verstehen der Aussagen der Ich-Figur zu unterstützen.¹ Dies wird auch durch die oben bereits zitierte Aussage Ingeborg Bachmanns unterstützt: „[...] Dann versteht man sehr genau, was sich eigentlich abspielt. [...]“.² Diese Hilfe für den Leser wird durch die ca. 50 musikalischen Angaben gewährleistet. Sie zeigen noch einmal die gesamte Bandbreite der Erregung des Ichs und unterstützen so das genauere Verständnis seiner Aussagen.

Die Angaben umfassen alle Charakteristika der musikalischen Vortragsangaben, vom *Tempi* (*presto alla tedesca* (296)-*rasch wie die Deutschen*) über die Farbe (*con sordina* (297)- *mit Dämpfer*) bis hin zur Dynamik (*piano*(297)-*leise*). Darüber hinaus lassen sie sich vornehmlich drei Gruppen zuordnen: ‚forte‘, ‚dolce‘, ‚dolente‘: laut, süß und schmerzlich.³

Die Angaben passen zu den Aussagen und den schwankenden Intentionen der Ich-Figur: Strebt sie eine versöhnende Vereinigung mit Malina an, ist auch der Klang ihrer Stimme entsprechend vorgeschrieben: „(*andante con grazia*) [...] Nicht mich möchte ich, sondern dich [...]“ (292)). Auch aufkommende Wut und Auflehnung „(*crescendo*) Ich dich vergessen!“ (294)), oder Trauer und Klage im Hinblick auf ihre Situation „(*arioso dolente*) [...] Ich habe eben niemand, der mich braucht“ (293)) werden so expliziter dargestellt. Und wenn die Sprache auf Ivan kommt, wird das Ich ganz leise, es hat fast keine Stimme mehr: „Und nicht sprechen wie (*piano, pianissimo*) Ivan“ (295).

Diese Dialoge ziehen sich über 40 Seiten (290-332) bis zum letzten Dialog, in dem die Ich-Figur noch einmal alle Register zieht:⁴

„(*con fuoco – mit Feuer*) Ich hasse Dich! [...] (*forte - laut*) Herr von Malina [...] (*fortissimo - lauter*) Tausch mich meinetwegen um[...] (*perdendo le forze, dolente –die Lautstärke verlierend - schmerz erfüllt*) Bitte, behalt mich doch. [...] (*senza pedale – ohne Pedal*) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun[...] (*tempo giusto – angemessenes Tempo*) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir“ (331-332).

[Hervorhebungen und Übersetzungen TB].

Die Ich-Figur durchschreitet hier noch einmal alle Stufen der Gefühle. Die Themen der früheren Dialoge, Auflehnung Sehnsucht, Trauer, werden noch ein weiteres Mal aufgegriffen. Am Ende schließlich übergibt das Ich Malina seine Erzählposition auf unauffektierte, würdige Weise. Der Kampf der beiden Stimmen um die dominierende Position⁵, der

¹ Vgl. Eberhardt: 322.

² Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 75.

³ Vgl. Caduff 1998: 239.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 238.

⁵ Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 75.

Akt des Nebeneinanders ist beendet, die Herrschaft über die Doppelfigur ‚Ich‘ geht auf Malina über.¹

3.1.2. Die Dialoge- eine „Partitur“?

Die musikalischen Vortragsangaben werden erst im Nachhinein von der Ich-Figur als Nebentext eingefügt und entsprechen so streng genommen nicht ihrem eigentlichen Sinn: als Vorgabe der Spielweise für einen Musiker und nicht als Nachtrag zum besseren Verständnis des Lesers. Dennoch unterstützen sie die Vorstellung einer Partitur zusätzlich zu der optischen Übereinanderordnung der Aussagen von Malina und der Ich-Figur. Ingeborg Bachmann ist sich der Grenzen der Sprache und der Literatur durchaus bewusst;² ihre Beispiele aus der Musik in den Interviews³ dienen lediglich einer besseren Umschreibung und dem Versuch, der Musik annähernd nahe zu kommen. Und wenn auch der Begriff der Partitur hier nicht vollständig umgesetzt werden kann, da die übereinander stehenden Stimmen ja nicht gleichzeitig erklingen, so kommt der Begriff der ‚Partitur‘ dennoch der Beschreibung dieses ungewöhnlichen Dialoges, dieser Vermischung der Sprach- und Musikebene, am Nächsten.

Wie bereits beschrieben, gibt es also sogar auf der Textebene Motive, die einen musikalischen Hintergrund mit sich tragen. Die Mehrheit der Makrostrukturen hat diesen Hintergrund jedoch nicht. Dies disqualifiziert sie jedoch nicht als musikalische Figuren, denn die Verarbeitung ihrer Motive im Roman ist musikalisch deutbar.

Viele der Motive haben zusätzlich zu ihrer ursprünglichen Einführung auf der Textebene noch viele Variationen auf der Satzebene; dies trifft vor allem auf das ‚schöne Buch‘ und dessen Entwürfe zu, die zahlreiche Einzelmotive ihres jeweiligen Ursprungsmotivs⁴ auf der Satzebene noch einmal aufgreifen. Da jedoch die ursprünglichen Entwürfe des ‚schönen Buches‘, die Legende und die Visionen, der Textebene zuzuordnen sind, werden sie bereits in diesem Kapitel näher analysiert.

3.2. Das ‚schöne Buch‘

Als Ivan bei der Ich-Figur einige Überschriften für ihre Werke findet („TODESARTEN“, „Die ägyptische Finsternis“) sagt er, dass sie lieber Bücher schreiben sollte, die wie „EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann“ sein sollten (54f). Die Beschreibung des Buches durch „Exsultate Jubilate“ soll die darin enthaltene Freude besser zum Ausdruck bringen. Dieser Vergleich ist der Titel einer Motette, die Wolfgang Amadeus Mozart 1773 für den Kastraten Rauzzini komponiert hat. Der Titel bezieht sich auf die erste Strophe, die keinerlei negative Elemente enthält und sich so für eine Beschreibung über das „wie“ des ‚schönen Buches‘ eignet.

¹ Vgl. Caduff 1998: 239.

² Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983:85.

³ Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983.

⁴ Als Ursprungsmotiv wird hier der jeweilige Abschnitt auf der Textebene bezeichnet. Ein Einzelmotiv benennt hingegen nur einen Teil dieses Abschnittes, ggf. auch auf der Satzebene.

Jubelt, seid froh
O ihr glückseligen Seelen
Die höchst erhabene Dreifaltigkeit ist enthüllt
Und wird überall angebetet,
rühmt sie.¹

Nur der erste Vers kann als ‚neutral‘ bezeichnet werden, der übrige Teil der Strophe hat eine religiöse Orientierung, die für diese Arbeit relativ irrelevant ist.

Durch diese, als äußerst positiv zu bezeichnende, Referenz und durch die entsprechende Darstellung durch Ivan, wird der Ausdruck „Exsultate Jubilate“ ein „Klangsignal für Freude“². Das Ich nimmt sich voller Freude vor, dieses Buch nur für Ivan zu schreiben und so auch der Beziehung zu Ivan ein künstlerisches „memento“³ zu setzen. Ivan kann somit als der wahre Begründer des ‚schönen Buches‘ gesehen werden.

Der Titel der Mozart- Motette „Exsultate Jubilate“ wird hier programmatisch verwendet: ihm ist eine fröhliche Musik eingeschrieben, mit deren Hilfe das ‚schöne Buch‘ und dessen vorgesehener Inhalt über die Grenzen der Sprache hinaus beschrieben werden kann.⁴ Die Formulierung, dass das Buch WIE „Exsultate Jubilate“ sein soll, rückt den Ausdruck von Empfindung durch die Musik in den Vordergrund.

„Sie (die Musik) hilft mir, in dem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur.“⁵

Der Inhalt des Buches kann nicht durch Sprache beschrieben werden; um jedoch seine wahre Bedeutung erfassen zu können wird eine Musik hinzugezogen, die diese Bedeutung selbst zum Inhalt hat. Durch die Nennung des Titels dieser Musik („Exsultate Jubilate“) wird eine Art Assoziationsbogen zwischen Musik, Titel und intendiertem Buch-Inhalt gezogen.

Jede Nennung des ‚schönen Buches‘ trägt nun die Bedeutung der damit verknüpften Musik in sich; der Titel der Mozart-Motette ist somit ein Garant für die Orientierung des ‚schönen Buches‘ an dieser fröhlichen Musik.⁶

3.2.1. Die unzulängliche Basis des ‚schönen Buches‘

Trotz dieser positiven Einführung ist dem Buch der Freude von Beginn an eine Störung eingeschrieben. Nachdem Ivan dem Ich sagt, er „liebe niemand“ (58) nimmt er dem schönen Buch seine Basis: die glückliche Liebesbeziehung zwischen dem Ich und Ivan, die Freude, durch die das Buch entstehen soll. „Für sie ist er der Transformator, der die Welt verändert, die Welt schön macht.“⁷ Da Ivan jedoch die Gefühle der Ich-Figur nicht erwi-

¹ Vgl. Eberhardt 324.

² Karl Solibakke, *Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg 2005: 196.

³ Lindemann 2000: 89.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 215.

⁵ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 85.

⁶ Vgl. Eberhardt: 324.

⁷ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 109.

dert, kann er nicht als „Transformator“ dienen: damit ist dem „schönen“ Buch die Basis genommen.

Dies ist in der anschließenden Variation des Titel-Motivs unmittelbar ersichtlich:

„JUBILATE. Über einem Abgrund hängend, fällt es mir dennoch ein,
wie es anfangen sollte: EXSULTATE“ (58).

Diese bereits sehr negativ besetzte Konstruktion kann man ebenfalls auf musikalische Weise deuten. Hier wirken zwei entgegen gesetzte Wortfelder: das harmonische „Jubilate“ ist gefolgt von der negativen Vorstellung eines Abgrundes, gleichsam einer ‚Dissonanz‘, die die Harmonie stört. Diese wird jedoch wieder von einer ‚Konsonanz‘, dem „Exsultate“, das durch seine Erstposition in der originalen Bezeichnung auch als „Tonika“¹ bezeichnet werden könnte, aufgelöst. Das Ich rettet seine illusorische Hoffnung auf eine glückliche Beziehung mit Ivan, indem es die, durch die Abweisung Ivans entstandene, Dissonanz auflöst (verdrängt).

Auch könnte man diese Stelle als eine Art ‚Fermate‘ interpretieren, ein Innehalten innerhalb des Jubelns, um sich dort über die wahre Situation klar zu werden („Abgrund“). Dieses Erkenntnis wird aber gleich durch eine Überlegung zu dem ‚schönen Buch‘ und dessen möglichem Anfang verdrängt. Dieser Anfang bringt die Fermate zum Abschluss: „Exsultate“.

Der Titel der Motette wirkt hier gewissermaßen wie ein ironischer Kontrapunkt, denn das Jubeln widerspricht der Selbstverständlichkeit, mit der hier über die fehlende Liebe gesprochen wird.² Der Selbstbetrug der Ich-Figur wird hier deutlich sichtbar. Bezeichnen-derweise erscheint der Titel der Mozart-Motette „Exsultate Jubilate“ an dieser Stelle, in der Nähe des Schmerzes, zum letzten Mal.³ Seine Bedeutung für das ‚schöne Buch‘ bleibt diesem jedoch weiterhin eingeschrieben.

Die Zweifel an diesem Buch sind jedoch auch an anderen Stellen im Text deutlich erkennbar. Ivan bemerkt: „Hoffen wir, dass es ein Buch mit gutem Ausgang wird“ worauf die Ich-Figur dieses „Hoffen wir“, ein Ausdruck voller Zweifel, noch einmal im Stillen wiederholt (82). Denn auch wenn Ivan das Ich zu diesem Buch motiviert hat, so ist die Basis des Buches doch das Glück in der gemeinsamen Liebesbeziehung, das faktisch nicht vorhanden ist, da Ivan das Ich nicht liebt.⁴

Trotz aller Störungen trägt die Ich-Figur nun die Idee des ‚schönen Buches‘ mit sich, sie will dieses ‚schöne Buch‘ für Ivan schreiben, ein Buch, dessen Glück ansteckend sein wird, so wie auch die traurigen Bücher das Leid vermehren (54-55). Der imperativische Text der Motette (s.o.) passt zu dieser Vorstellung der Verbreitung.

¹ Solibakke: 197.

² Vgl. Eberhardt: 324.

³ Suzanne Greuner, *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Hamburg 1990: 86.

⁴ Vgl. Eberhardt: 325.

3.2.2. Die Schreibversuche der Ich-Figur

Die zwei Versuche der Ich-Figur, dieses ‚schöne Buch‘ zu schreiben, werden im Roman abgedruckt, wobei beide Entwürfe durch Kursivschrift hervorgehoben werden und durch diese optische Ähnlichkeit bereits eine Verbindung zueinander herstellen. Diese beiden Texte haben zwar keinen musikalischen Ursprung; sie sind jedoch sowohl auf der Textebene, als auch auf der Satzebene auf musikalische Weise verarbeitet worden.

Das eine Werk ist die Legende der Prinzessin von Kagan, das den Märchen zuzuordnen ist („es war einmal“ (62)). Diese Legende ist ein erster Versuch¹ das Buch zu schreiben, das ja seine Basis durch das vermeintliche Glück der Beziehung zwischen Ivan und der Ich-Figur findet. Die Legende selbst blickt in die Vergangenheit und die Ich-Figur sagt schon zu Beginn: „verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat“ (62) – eine Vorausdeutung, dass die Legende möglicherweise als eine Art Vorgeschichte der Beziehung zwischen Ivan und dem Ich fungieren könnte.

3.2.3. Die Legende der Prinzessin von Kagan

Die Legende erzählt die Geschichte der Prinzessin von Kagan, die von einem geheimnisvollen Fremden aus der Gefangenschaft und somit vor der Verheiratung mit einem alten König² gerettet wird (62-70). Der Fremde singt einen geheimnisvollen Gesang für sie und verhilft ihr zur Flucht, begleitet sie jedoch nicht und spricht auch nicht mit ihr. Erst als die Prinzessin erschöpft und einsam in den Donauauen umherirrt, kommt der Fremde ein zweites Mal und rettet sie so vor dem Tod. Diesmal sprechen sie zueinander, sie sagen sich „Helles und Dunkles“ (68). Der Fremde verlässt sie ein zweites Mal, doch die Prophezeiung der Prinzessin, die über Nacht „das zweite Gesicht bekommen“ (69) hat, garantiert ihr Wiedersehen 20 Jahrhunderte später, in der Zeit in der das Ich nun lebt.³ Diesem Wiedersehen wird jedoch bereits eine negative Komponente zugewiesen, denn die Prophezeiung besagt, dass der Fremde ihr dann „Dornen ins Herz“ (69) treiben wird.

3.2.3.1. Die Legende als Parallelebene

Die Legende der Prinzessin von Kagan spiegelt die Hoffnung der Ich-Figur auf Errettung wieder und erschafft dabei eine Art Parallelebene, auf der die Geschichte des Ichs und Ivans erneut abgebildet wird.⁴ Dies zeigt sich einerseits an den ähnlichen Charaktereigenschaften der weiblichen Beteiligten, andererseits am Ablauf der jeweiligen Geschichte.

Beide weiblichen Protagonisten warten passiv auf ihre Errettung durch ihren ‚Helden‘; sie machen also die eigene Erlösung von einem männlichen Retter abhängig⁵ und ordnen sich den Befehlen⁶ dieses Gegenparts widerspruchslos unter.⁷

¹ Vgl. Eberhardt: 325.

² „König“ ist auch eine Metapher für den Vater – ein Verweis auf die Träume; vgl. Lücke 97.

³ Vgl. Spiesecke 205: der am Anfang der Legende erwähnte heilige Georg (70-71) lebte um das Jahr 303- die Geschichte der Prinzessin liegt vor dieser Zeit. Damit ist die Chance, dass sich die Prophezeiung der „20 Jahrhunderte“ jetzt erfüllt, gegeben.

⁴ Vgl. Albrecht/Göttsche (Hgg.): 134.

⁵ „dass er [der Fremde] gekommen war, um sie zu befreien“ (64) // „er [Ivan] soll mich erlösen“ (78).

⁶ „weil sie [Prinzessin] ihm gehorchen musste“ (65) // „weil mir [Ich] für heute kein letzter Anruf erlaubt war“ (41).

⁷ Bärbel Lücke, *Ingeborg Bachmann*: Malina, München 1993: 97.

Der Fremde rettet die Prinzessin im Verlauf der Geschichte zweimal, doch verlässt er sie auch wieder und „entwirft“ (70) am Ende ihren Tod. Während die Prinzessin in der Endfassung des Romans aber nur blutend vom Pferd fällt (70), stirbt sie in einer früheren Entwurfsphase tatsächlich.¹ Dies rückt den Inhalt der Legende wieder näher an die Ich-Figur, die ja bei Ivan erst ihr vermeintliches Glück findet, dann jedoch durch dessen fehlende Liebe ihr gegenüber in ihrer Persönlichkeit so von ihm verletzt wird, dass sie Malina unterliegt; ihr „Ich“ „stirbt“. Aber auch in der Endfassung wird das Ende des Romans von der Legende vorweggenommen, denn auch die Liebe der Prinzessin bleibt unerfüllt.²

Liebe und Tod („Eros und Thanatos“³) liegen hier nahe beieinander, worauf auch die symbolhafte Bedeutung des Türkenbundes weist: dieser ist eine Lilienart und damit auch eine Blume des Todes, die der Prinzessin wie „einer Toten“ (68) von dem Fremden auf die Brust gelegt wird. Somit ist also das Zeichen der ersten Begegnung (28) zwischen Ivan und dem Ich, die Blume, die das Ich überhaupt erst zu dem Schaufenster lockte vor dem auch Ivan stand, von Beginn an symbolhaft mit dem Tod verknüpft. Dieser Tod wird von der Prinzessin auch prophezeit. Sie sagt vorher, dass der Fremde ihr bei ihrer Widerbegegnung mehrere Dornen ins Herz treiben wird (69). Einer dieser Dornen steckt bereits in ihrem Herzen, der die Prinzessin blutend vom Pferd fallen lässt. Mehrere Dornen würden unweigerlich zu ihrem Tode führen.

Wie man am Beispiel des Türkenbundes deutlich sehen kann, wurden markante Textstellen der Legende in den Roman eingewoben um die Parallelen zwischen der Romanhandlung und der Handlung der Legende zu unterstützen. Als ‚Erinnerungsträger‘ verknüpfen diese Textstellen die Handlung mit der Legende, indem sie deren Inhalt und deren Bedeutung in einen neuen Kontext, die Beziehung zwischen Ivan und dem Ich, übermitteln. Der „siebenmal röter als rot[e]“(28) Türkenbund im Schaufenster eines Blumenladens ruft die Verbindung zu der Prophezeiung der Prinzessin hervor.⁴ Diese prophezeit, dass sich der Fremde und die Prinzessin vor einem „Fenster voller Blumen [...] und es werden die Blumen alle wie diese Blume hier sein!“ (70) wieder sehen werden. „Diese Blume“ bezieht sich auf den bereits beschriebenen, „röter als rot[en]“(68) Türkenbund, der der Prinzessin in der Legende von dem Fremden auf die Brust gelegt wird. Damit wird Ivan im Nachhinein durch das Motiv des Türkenbundes und der dazugehörigen, fast magischen, Formel „röter als rot“ mit dem Fremden aus der Legende und damit auch mit dessen Retterposition verknüpft.

Hier lässt sich auch deutlich ein Wechsel von der Text- auf die Satzebene erkennen, denn das Motiv des Türkenbundes ist ursprünglich in der Legende und damit in einen in sich geschlossenen Text auf der Textebene eingebunden. Seine Wiederverwendung jedoch wird auf die Satzebene verlegt und so unauffällig in die Handlung integriert. Ebenso werden auch Motive der Musik (bestimmte Akkorde, kleine Melodien, Rhythmusfiguren etc.) in einem größeren Werk immer wieder eingesetzt. Für den Hörer entsteht so ein struktur-

¹ Vgl. Kritische Ausgabe: 169.

² Vgl. Lücke: 99.

³ Solibakke: 194.

⁴ Die Legende erst nach diesem ersten Treffen beschrieben wird, jedoch hat die Reihenfolge in diesem Fall keine Bedeutung. Ivan wird so gewissermaßen mit dem Fremden verbunden.

bildendes Mittel, mit dessen Hilfe er sich innerhalb eines Werkes orientieren kann, selbst wenn sich die ‚Umgebung‘ des Motivs immer wieder ändert.

Auf diese Weise verarbeitet Ingeborg Bachmann auch noch andere Einzelmotive der Legende und verknüpft diese so mit der Beziehung zwischen Ivan und der Ich-Figur.

3.2.3.2. Einzelmotive der Legende auf der Satzebene

Zusätzlich zu der Prophezeiung über das Fenster voller Blumen, gehen auch noch andere Vorhersagen der Prinzessin in Erfüllung. „Wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen¹ verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein“ (69). Die Ich-Figur überlegt nun nach einem gemeinsam verbrachten Nachmittag und einem Kartenspiel (133) mit Ivan und dessen Kindern: „es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein.“(136)

Hier wird direkt ein Motiv aus der Legende variiert und in einen neuen Kontext übertragen; es fungiert als ‚Erinnerungsträger‘². Dabei behält das Motiv seine eigene Bedeutung auf der Satzebene bei („Karten spielen“), trägt jedoch auch die Bedeutung der gesamten Legende in sich („Errettung der Prinzessin, Wiedersehen mit Fremden“), da es in deren Kontext zuvor in Erscheinung trat, und verknüpft die Legende durch seine Wiederverwendung auf der Satzebene mit dem neuen Kontext und damit mit Ivan. Ivan wird so wieder mit dem Fremden verbunden und als Retter der Ich-Figur dargestellt. Somit wirkt ein solches Motiv einerseits horizontal, indem sein Wortlaut im Fortgang des Romans noch einmal wieder verwendet wird, andererseits aber auch vertikal, indem der Kontext, in dem es jeweils auftritt, ebenfalls mitgetragen wird und die neue Umgebung mit beeinflusst.

Auch im Traumkapitel, im Deportationstraum (192-195), wird die Legende wieder aufgegriffen und der Fremde ebenfalls mit Ivan verknüpft. In der Legende rettet ein schwarz bemäntelter Fremder die Prinzessin, die durch die Donauauen flieht (62-71). Im Traum sucht die Ich-Figur „jemand aus Pécs“, dem Ort, aus dem auch Ivan stammt (11). Schließlich findet sie ihn in einer Baracke neben einem Strauß Türkenbund, das magische („siebenmal röter als rot“) Zeichen ihrer ersten Begegnung (28) und das der Rettung der Prinzessin in der Legende durch den Fremden (68). Das Motiv des Türkenbundes wird hier folglich als Erinnerungsträger in einen weiteren Kontext übertragen.

Der Fremde im Traum ist in einen „schwärzer als schwarzen, siderischen Mantel“ gehüllt, indem ihn die Ich-Figur „vor einigen tausend Jahren gesehen“ hat (198). Sie sieht nur ein Kind, obwohl sie zwei erwartet, den Ivan hat ja zwei Kinder. Der Lastwagen, der sie schließlich abtransportiert fährt durch die Donauauen: „[...] hier [...] sind wir einander zum ersten Mal begegnet“(195). Und kurz darauf tritt ein Mann zu ihr und bringt einen Brief an die „Prinzessin von Kagran“ (195).

Obwohl sich die Motive der Legende und die Verknüpfungen des Fremden mit Ivan in diesem Traum häufen, findet sich hier jedoch auch ein Wendepunkt in der Bedeutung der Legende: sie „teilt“ sich gewissermaßen in zwei mögliche Interpretationen.

¹ Das Motiv der verlorenen Augen wird in die Prophezeiung des ‚schönen Buches‘ für Ivan übernommen und repräsentiert so auch den Zukunftsglauben an die Beziehung mit Ivan (→ Vgl. Kapitel 3.2.4.).

² Spiesecke: 210.

3.2.3.3. Malina als der Fremde der Legende?

Fast alle Zeichen des Deportationstraumes weisen auf Ivan als den Fremden aus der Legende hin. Dennoch irritiert den Leser die Aussage des Fremden in der Baracke: „Sei ganz ruhig [...] sei ganz ruhig, denk an den Stadtpark“. Denn der Stadtpark als Ort ist eigentlich Malina zugeordnet.¹ Ivan hingegen hat mit dem Stadtpark eine „unherzliche Beziehung“ (16). Diese Verbindung mit dem Fremden des Traumes wird durch das anschließende Gespräch in Prosaform der Ich-Figur mit Malina weiter unterstützt (195-197). Das Ich ist hier noch nicht in die Realität zurückgekehrt, die Traumbestandteile lassen sich nicht aus der Rede verdrängen. Malina wiederholt nun wortwörtlich die Aussage des Fremden im Traum: „sei ganz ruhig“(196). Er gibt hier durch seine Aussage einen indirekten Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Prophezeiung der Legende: er ‚stört‘ hier die Korrelation des Fremden der Legende mit Ivan und disqualifiziert ihn so leise als Retter des Ichs.

Die Ich-Figur möchte dies allerdings nicht wahrnehmen: sie verbleibt mit ihren Gedanken bei Ivan um sich zu beruhigen, ja klammert sich fast an diesen, indem sie ihn sogar vor Malina erwähnt, was das Ich sonst nie tun würde.²

Hier findet sich eine der zahlreichen Verknüpfungsstellen zwischen den Motiven des Romans. Die Legende ist an dieser Stelle mit dem Hauptmotiv *Pierrot Lunaire* verbunden, das jedoch einen sehr großen eigenen Komplex im weiteren Verlauf der Arbeit einnimmt. Auf die Verknüpfung der Legende mit dem Pierrot-Motiv (und damit mit Malina) wird in dem entsprechenden Kapitel *Pierrot Lunaire* näher eingegangen.³ Zuvor müssen jedoch einige Fragen bezüglich dieses Motivs noch besprochen werden (z.B. Verknüpfung Stadtpark- Malina).

Auch wenn sich die Bedeutung der Legende an der eben behandelten Stelle zu teilen scheint, so behält die Autorin doch auch die Verbindung der Legende zu der Beziehung der Ich-Figur mit Ivan bei. Innerhalb eines weiteren Traumes wird die Ich-Figur direkt mit der Prinzessin verknüpft. Dort sät das Ich Blumen, die aber nie „die richtigen Blumen sind“, sie haben „ungewünschte Farben“ – die gewünschte Farbe wäre das Rot des Türkenbundes und damit das Vorzeichen der Erlösung, das eng mit Ivan verknüpft ist. Da die Ich-Figur nicht zufrieden mit dem Ergebnis ist, verspottet ihr Vater⁴ sie: „Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was!“ (203). Die Autorin wechselt also nicht die Richtung der Deutung der Legende. Sie teilt lediglich einen Hauptfaden in zwei denkbare Seitenfäden auf, indem sie die Möglichkeit der Verbindung von Malina und dem Fremden aus der Legende ebenfalls zulässt.

¹ → Vgl. Kapitel 4.1.2.

² Eine genauere Interpretation der Passage nach dem Deportationstraum findet sich in → Kapitel 4.1.7.

³ → Vgl. Kapitel 4.1.

⁴ Vgl. zum Thema Vater auch Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 97.

Der Vater ist hier nicht als leiblicher Vater zu sehen. Er vereint in den Träumen all das auf sich, was einer Person von der Gesellschaft zugefügt werden kann.

Die Ich-Figur selbst hält jedoch zu diesem Zeitpunkt an Ivan als dem Fremden fest: „Ivan lebt und er hat früher einmal gelebt [...]“ (197). Diese generelle Verknüpfung von Ivan mit dem Fremden und der Ich-Figur mit der Prinzessin zeigt, dass die Legende gleichsam im Nachhinein von der Ich-Figur als Berechtigung der Liebe zwischen ihr und Ivan konzipiert wurde. Ivan ist ihr „Retter“, ihre Beziehung ist die Verwirklichung der Prophezeiung der Prinzessin. Die von ihr prophezeiten Dornen hingegen könnte man als unbewusste Botschaften des Ichs über eine Störung in der Beziehung deuten.

Die Motive der Legende werden aber nicht nur in Zusammenhang mit Ivan auf der Satzebene eingearbeitet, um der Beziehung eine Art Rechtfertigung zu geben. Eine weitere Verarbeitung findet sich auf der Textebene.

3.2.3.4. Motive der Legende auf der Textebene

In diesen Stellen steht die Erinnerung an das Original im Vordergrund. Hier werden die Sätze der Legende ‚erinnert‘ um einen Zustand des Ichs (der Prinzessin) näher zu beschreiben.

Auf diese Weise tritt die Legende an zwei anderen Stellen, während dem Besuch der Ich-Figur bei den Altenwyls, in den Romanablauf ein. Diese Fragmente sind aus variierten Sätzen/Motiven der ‚originalen‘ Legende zusammengesetzt, sind ebenfalls kursiv und haben eine sehr negative und hoffnungslose Einfärbung. Bereits im Zug zum Wolfgangsee wird ein Fragment der Verzweiflung in einer fremden Umgebung eingeschoben

„Sie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft [...] sie konnte nicht vor und nicht zurück[...]“ (151).

Das zweite Fragment kommt der Ich-Figur in den Sinn als sie mit Atti nachts auf dem See ist (166).¹ Die Haare der Ich-Figur „wehen im Wind“ und unmittelbar danach beginnt das Fragment der Legende. In der Legende selbst ist der Wind ein unheilschwangeres Ereignis, eine Art Antrieb, der die bedrohliche Umgebung der Donauauen zum Leben erweckt (65-68). Als jedoch der Fremde in Erscheinung tritt, verstummt der Wind, „er [der Fremde] hatte die wahren Unsterblichen, die Elemente, zum Schweigen gebracht“ (68). Die Tatsache, dass die Haare der Ich-Figur auf dem Wolfgangsee im Wind wehen impliziert die Abwesenheit eines Retters. So zeugt das Fragment von entsprechender Orientierungslosigkeit und der Angst der Ich-Figur:

„...und kein Mensch außer ihr lebte, und sie hatte die Orientierung verloren [...] eine nie gekannte Unruhe war in ihr und legte sich schwer auf ihr Herz...“ (166).

Beide Fragmente sind Spiegelungen des Gemütszustandes der Ich-Figur, die sich am Wolfgangsee das Scheitern ihrer Beziehung zu Ivan bewusst wird und sich daher auch nicht die selbst ausgedachten Prophezeiungen über eine gemeinsame Zukunft mit dem

¹ In dieser Szene verknüpfen sich fast alle bedeutenden musikalischen Elemente. Sie wird deshalb immer wieder aufgegriffen und neu analysiert. Gegen Ende dieser Arbeit findet sich eine vollständige Darstellung der Verflechtung der Motive (→ Kapitel 6).

Fremden, sondern die negativen Fragmente der Legende, die Einsamkeit und Orientierungslosigkeit der Prinzessin, in Erinnerung ruft. Auf diese Weise versetzt sich die Ich-Figur selbst wieder in die ‚noch nicht erlöste Position‘ der Prinzessin zurück.

3.2.3.5. In der Schlusspassage

Am Ende von *Malina* wird das Motiv der Legende noch einmal in den Text eingebaut.¹ Auf der Satzebene werden die einzelnen Motive abermals kurz angerissen:

„Es war einmal eine Prinzessin, es sind einmal die Ungarn heraufgeritten [...], es war einmal an der Donau und es zischelten die Weiden, es war einmal ein Strauß Türkenbund und ein schwarzer Mantel...“(334).

Die Motive werden hier auf der Satzebene in den Text eingewebt und beschwören so die Erinnerung an die Legende beim Leser erneut hervor. Die Prophezeiung auf ein Wiedersehen der Prinzessin mit dem Fremden hat sich bewahrheitet; jedoch auch die vorhergesagten „Dornen“, die der Fremde ihr in das Herz treiben wird (69). Die Hoffnung auf Erlösung ist durch das Scheitern der Beziehung von Ivan und der Ich-Figur zerbrochen, weshalb die Motive hier auch ironisch wirken – ein letzter Gedanke der Ich-Figur an etwas, das hätte sein können.

3.2.4. Die utopischen Zukunftsvisionen

Nachdem die negativen Elemente der Legende mit der fortschreitenden Handlung zu überwiegen scheinen und der Rückblick in die Vergangenheit und die Prophezeiungen der Prinzessin für das Heute damit nicht den Vorstellungen eines ‚schönen Buches‘ entsprechen, schreibt die Ich-Figur in einem zweiten Versuch des ‚schönen Buches‘ über eine bessere Zukunft. Die darin beschriebenen Visionen sind die konkret gestaltete Utopie des gelingenden Miteinanders, beruhend auf gegenseitiger Achtung und Freundlichkeit, wie sie sich Ingeborg Bachmann auch persönlich vorstellt.²

Diese Entwürfe sind nicht mehr an die Personen der Ich-Figur und an Ivan gekoppelt.

Sie sind jedoch mit der Legende verbunden und tragen daher auch eine Interpretation mit sich, die auf die Beziehung des Ichs mit Ivan deutet.

Die Verbindung entsteht einerseits durch die gemeinsame Darstellung in Kursivschrift, andererseits aber auch durch die Positionierung der beiden Entwürfe in der Zeit. Die Entwürfe des ‚schönen Buches‘ nach der Legende ähneln Visionen („Ein Tag wird kommen“ (121)), die gewissermaßen in der Zukunft entgegengesetzt zu der Anfangsformulierung der Legende, „es war einmal“, in der Vergangenheit stehen. In der Legende bekommt die Prinzessin das „zweite Gesicht“ (69) und kann so das Wiedertreffen mit dem Fremden prophezeien. Auch die Ich-Figur scheint solche Visionen zu haben, wie beispielsweise eine von ihr gedankenlos getippte Formulierung zeigt: „Der Tod wird kommen“ (79). Die Visio-

¹ Vor der Schlusspassage wird die Legende noch einmal am Ende des Traumkapitels im bedeutungsträchtigen Tanztraum (224-226) aufgegriffen. Hier findet sich auch das *dadam*-Motiv, das hier mit der Legende verknüpft wird. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird für eine genauere Analyse auf das entsprechende Kapitel (→ 4.2.4.) verwiesen.

² Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 92.

nen im ‚schönen Buch‘ bilden damit eine Art Fortsetzung der Reihe Prinzessin/Fremder, Ich/Ivan. Sie verheißen eine bessere, erlöste und freie Welt in der utopischen Zukunft. Es sind acht Visionen, von denen immer zwei nahe beieinander stehen. (121f, 136, 138, 140f). Schon die Legende weist mit der Prophezeiung „ich werde meine Augen verlieren“ auf diese Visionen hin, denn in einem Teil der Entwürfe werden die Menschen goldene (136) oder rotgoldene (136,138) Augen haben.¹ Auch werden Elemente der Legende mit diesen Visionen vermischt: in einer Vision über die Zukunft der Frauen wechselt die Pluralbezeichnung ‚sie‘ unmittelbar auf den Singular und damit auf die Prinzessin

„[...] sie werden goldene Schuh und goldene Kleider tragen, und sie kämmte sich ihr goldenes Haar [...] als sie auf ihrem Rappen die Donau hinauf ritt [...]“ (136).

In einem anderen Entwurf werden alle Menschen „siderische Stimmen“(138) haben, ein Hinweis auf den Fremden der Legende. In der letzten Vision (140) prophezeit das Ich sogar eine Rückkehr in eine Welt ohne moderne Technologie und damit in eine Utopie der „Märchenzeit“. Hier besteht sowohl eine Verbindung zu der Legende als auch zu dem Motiv des *Pierrot Lunaire*.²

Die Visionen sind also für die Zukunft das, was die Legende in der Vergangenheit ist: eine Hoffnung der Ich-Figur auf gemeinsames Glück mit Ivan und auf eine harmonische Umwelt, in der die Menschen nicht mehr verletzt werden, sondern nur noch die „Schönheit sehen“ (121). Beide bilde eine Art Klammer um die aktuelle Situation des Ichs, um sein „Heute“.

3.2.5. Das Ende des ‚schönen Buches‘

Die Entwürfe des ‚schönen Buches‘ werden also sowohl auf der Textebene (durch Kursivdruck markiert), als auch auf der Satzebene, auf der die jeweiligen Einzelmotive der Entwürfe weiterverarbeitet werden, dargestellt.

Wie bereits sein Anfang³ wird auch das ‚Ende‘ des ‚schönen Buches‘ wieder auf die Satzebene verlagert, indem sein Niedergang, die Unmöglichkeit dieses Buch zu schreiben, nach und nach durch entsprechende Bemerkungen der Ich-Figur immer deutlicher wird.

Das Ich kann dieses Buch der Freude nicht schreiben, denn es ist keine Freude in ihm. Es wird ein „Buch über die Hölle“ (177), denn die Abwesenheit von Ivan in ihrem Leben ist ein „Entzug von Freude“ (279); Freude, die die Ich-Figur für den Schreibakt des ‚schönen Buches‘ braucht. Die Erlösung wird es für das Ich nicht geben, denn Ivan ist nicht der erhoffte Retter. Dies lässt sich in einem früheren Entwurf des Romans gut nachvollziehen:

„Es gibt kein schönes Buch. Ich werde es nie finden, weil ich Ivan nicht finde. Weil Ivan fortgeht und kurz sagt, also dann, auf morgen. Ich rufe dich an. [...] Ist das was für ein schönes Buch? Ich glaube es nicht mehr.“⁴

¹ Das Augen-Motiv kommt ebenfalls sehr häufig im Roman vor und ist den nichtmusikalischen Motiven der Satzebene zuzuordnen (→Vgl. Kapitel 4.5.).

² → Vgl. Kapitel 4.1.9. Auch mit dem Motiv „Warten und Rauchen“ findet sich eine Verknüpfung zu den Visionen, welche jedoch im entsprechenden Kapitel (→4.4.3.) beschrieben wird.

³ → Vgl. Kapitel 3.2.

⁴ Kritische Ausgabe: 126.

Sie „kann das schöne Buch nicht mehr schreiben“, im Gegenteil, die Visionen negieren sich nun in diesem Buch über die Hölle:

„Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals [...] die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen [...] Es wird das Ende sein“ (303).

Diese Variation der Visionen auf der Satzebene gleicht dem Stil, den das Ich zu Beginn hatte. Denn bis Ivan das Ich auf die Idee des ‚schönen Buches‘ brachte, schrieb es Bücher über die negativen Seiten des Lebens (54). Mit dem ‚Rückfall‘ in ihre pessimistische Schreibweise gibt die Ich-Figur auch das ‚schöne Buch‘ auf. Dies bedeutet aber nicht das Ende der Entwürfe, denn diese werden auch noch danach in den Text eingewoben, wie die oben beschriebene Schlusspassage der Legende zeigt – jedoch in einer rein erinnernden Funktion, der die Hoffnung genommen wurde.

Das Visionen-Motiv wird ebenfalls noch einmal aufgegriffen, diesmal jedoch auf ironische Weise um die Vision vom Ende der Ich-Figur zu beschreiben:

„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“ (326).

Die Vision einer besseren Welt wird hier selbstironisch mit dem eigenen Verschwinden verknüpft.

3.2.5.1. Die Variation der Motive

Wie schon bei der Legende arbeitet die Autorin auch bei den Visionen sowohl auf der Text- als auch auf der Satzebene. Motive, die auf der Textebene eingeführt werden („ein Tag wird kommen“), werden auf die Satzebene verlegt und dort eventuell variationstechnisch (z. B. als Negation) weiterverarbeitet: „kein Tag wird kommen“ (303). Das Stichwort „das schöne Buch“ taucht mehrmals im Text auf und wird ebenfalls variiert („was für ein Buch suchst Du?“ (177)). Dieses Buch-Motiv steht für den gesamten Komplex der Visionen und der Legende sowie für die Liebesbeziehung zwischen dem Ich und Ivan. Mit jeder Erwähnung des ‚schönen Buches‘ evoziert es diese Zusammenhänge beim Leser. Durch seine Variationen („Buch über die Hölle“ (177)) wird auch dem gesamten Motiv-Komplex eine neue Bedeutung zugewiesen – in diesem Fall das Scheitern der Hoffnungen.

Es gibt in dem Roman noch viele verschiedene Textsorten, die jedoch ganz unterschiedliche Funktionen haben und die auch für die Geschichte an sich mehr oder weniger wichtig sind. Im Folgenden werden noch zwei Textarten vorgestellt, deren Inhalte für den Roman weniger von Bedeutung sind, die jedoch durch konstante Wiederholung und Variation ein weiteres formgebendes Element des Romans bilden und deshalb ebenfalls eine Art musikalisches Motiv darstellen.

3.3. Briefe

Die Briefe, die das Ich schreibt, stellen ebenfalls ein Element dar, das sich als Motiv durch den Roman zieht. Sie betreffen eher den Beruf der Ich-Figur¹, jedoch kann man in ihnen den Charakter des Ichs genauer erfassen. Denn da es die meisten dieser Briefe nicht abschickt, kann es sich seine innersten Gefühle ‚von der Seele schreiben‘.

Diese Textart der Briefe zieht sich auf der Textebene durch den gesamten Roman, eingeleitet mit den Absagen, die das Ich Fräulein Jellinek zu schreiben aufgibt (51). Mehrere Briefe an Herrn Schönthal (70, 90), Herrn Ganz (105), den Präsidenten (107, 141), ihre Freundin Lily (141, 2x143) und den Traum-Vater (226) beschreiben die innersten Gedanken und Gefühle der Ich-Figur, sind also eine Art Selbstbeschreibung. Die Ich-Figur denkt jedoch auch generell über die Funktion von Briefen, über Briefträger (239, 244) und das Briefgeheimnis (242) nach. Dann wechselt das Motiv von der Textebene auf die Satzebene. Gegen Ende beschäftigt sich die Ich-Figur mit ihrem Testament und schreibt fünf Briefe an Herrn Richter²(327 f.), in denen sie ihn um Rat fragt. Kurz vor dem eigenen Verschwinden versteckt das Ich Ivan's Briefe in einem Geheimfach: „meine einzigen Briefe“ (333). Dies bildet eine Art Abschluss zu der Geschichte mit Ivan. Es ist die letzte, für die Ich-Figur wichtige Handlung bevor der eigentliche Schluss beginnt: „bist du fertig?“ (333) fragt Malina. Das Ich ist nicht mehr mit sich, seinen Gefühlen und Ivan beschäftigt. Es ist zu sehr zerstört worden und hat damit seine Existenzberechtigung verloren. Das Ich gibt auf – es unterliegt Malina und akzeptiert den eigenen Abgang.

3.4. Satzgruppen

Ein weiteres, vor allem das erste Kapitel stützendes, Element sind die verschiedenen Satzgruppen, die das Ich mit Ivan besitzt. Dazu gehören Telefonsätze (38), Beispielsätze (40), Lehrsätze (41), Kopfsätze (48), Müdigkeitssätze (73) und Ungeduldsätze (140). Was bei diesen Sätzen auffällt: sie sind alle sehr profan und oberflächlich, wie auch die Beziehung des Ichs zu Ivan nur an der Oberfläche existiert. Das Ich erwähnt aber auch noch eine andere Gruppe von Sätzen: die nicht geäußerten Gefühlssätze (48), „weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage“.³ Diese Gruppe von Sätzen betont die Einseitigkeit der Beziehung. Denn während das Ich Ivan Gefühle entgegenbringt und sein Leben nach ihm ausrichtet, „liebt“ Ivan „niemand“ (58). Da die Gefühlssätze jedoch auch von der Ich-Figur nicht geäußert werden und Ivan ihr so auch nicht ihre Illusion nehmen kann, bleibt das Missverhältnis weiter bestehen. Als Ersatz zu den Gefühlssätzen akzeptiert das Ich die Schimpfsätze: „[...] nun bin ich fast süchtig geworden und warte auf die Schimpfsätze, weil es ein gutes Zeichen ist, wenn Ivan zu schimpfen beginnt“ (85).

Beide Satzarten sind tiefgehender, gefühlsbetont. Und da auch Wut und Schimpfen Gefühle beinhaltet, ist das Ich „süchtig“ nach der einzigen Art von Gefühl, die Ivan äußert.

Die Satzgruppen werden im dritten Kapitel noch einmal aufgegriffen: „einige andere Satzgruppen erleiden auch Einbußen. [...] Aber eine neue Satzgruppe entsteht“. Die „Zeitsät-

¹ Vgl. Lücke: 105.

² Schon der Name „Richter“ lässt sich interpretieren: gibt die Ich-Figur ihr Leben und Leiden zur Beurteilung frei oder fühlt sie sich selbst gegenüber schuldig?

³ Verknüpfung mit der ‚Diktatur‘ der Augen (→ vgl. Kapitel 4.5.2.).

ze“ (253) sind eine Satzgruppe, die die Hinfälligkeit der Beziehung betont, denn Ivan und die Ich-Figur haben nun keine Zeit mehr füreinander und so auch keine Zeit mehr, andere Sätze zu wechseln. Die Zeitsätze sind ein deutliches Zeichen für die Hinfälligkeit der Beziehung.

4. Mikrostrukturen

Nachdem im vorhergehenden Teil die Makrostrukturen des Romans *Malina* und ihre musikalische Verarbeitung näher betrachtet wurden, soll nun im Folgenden näher auf die Mikrostrukturen eingegangen werden. Da die Mikrostrukturen sich auf der Satzebene entfalten, sind sie viel häufiger als die Makrostrukturen mit einem musikalischen Hintergrund verknüpft.¹ Es gibt jedoch auch hier Motive ohne musikalischen Hintergrund, die auf musikalische Weise im Text verarbeitet werden. Anhand von zwei Beispielen wird diese Gruppe am Ende des folgenden Kapitels vorgestellt.

Einen bedeutenden Anteil der Mikrostrukturen nehmen jedoch die Motive mit musikalischem Hintergrund ein. Diese sind nicht mit der simplen Erwähnung einzelner Musiktitel oder Komponisten zu verwechseln: es sind Zitate oder Figuren aus Musikwerken, die im Roman auf musikalische Weise (z.B. durch Variation und Wiederholung) verarbeitet werden. Die am häufigsten angeführte und wohl auch wichtigste Zitatgruppe ist Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* entnommen.

4.1. Die Pierrot-Figur

Ursprünglich ist *Pierrot Lunaire* ein Gedichtszyklus von Albert Giraud von 1884. Dieser schrieb 50 Gedichte über den Pierrot, der auf die oberitalienische „Commedia dell’ arte“ zurückzuführen ist. In dieser um 1550 entstandenen Stegreiffaufführung mit der vorgeschriebenen Struktur aus Herren und Dienern, übernimmt der Pierrot die Rolle eines Dieners („Zanni“), der die Herren heimlich provoziert und narrt.²

Als unbeholfener Pedrolino findet sich der Pierrot im Jahre 1673 als Jahrmarktsfigur in Frankreich wieder.

„Seine Tätigkeit konzentrierte sich – anders als im Theater – auf einen stoischen, hilflos, aber auch selbstbewusst wirkenden Ausdruck graziöser Anteilnahme.“³

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts sah man darin ein Paradigma von Melancholie und künstlerischer Maske.⁴

In der Kunst hingegen übernimmt der Pierrot eine andere Rolle: er ist das „schweigende Erlebnis von Gesellschaft“. Der Pierrot wirkt einsam, sein Blick ist Suchen, Lächeln, Bewundern und Trauern in einem. „Pierrot verändert nicht, er zeigt uns die Welt“.⁵ Die Pierrot-Figur wurzelt also im Theater, wird jedoch durch die Darstellung in der Kunst geprägt,

¹ Das Einfügen eines einzelnen Zitats in einen Roman ist einfacher als ganze Libretti einer Oper zu übernehmen.

² Thomas Kellein, *Pierrot: Melancholie und Maske*, München 1995: 13.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Kellein: 14.

in der sich durch alle Epochen und Stilrichtungen verschiedenste Darstellungen dieser Figur finden.¹

In der heutigen Zeit ist der Pierrot hauptsächlich der Repräsentant einer märchenhaften Weltflucht, eine Figur zwischen Wahnsinn, Hysterie und Melancholie. So bedeutet „lunaire“ auch „tagesentrückt“, phantastisch², aber auch wahnsinnig.

Da die Pierrot-Figur durch ihre vielfältige Darstellung keine eindeutig charakterisierbare Figur ist, ist ein Interpretationszugang zum Roman *Malina* über die Figur des Pierrots schwierig.³ Eine Eigenschaft des Pierrots lässt sich jedoch problemlos auf den gesamten Roman übertragen: diese Figur, mit ihrer schwarzen und weißen Gesichtshälfte, ist das Symbol für eine Doppelfigur schlechthin. Damit weist sie auch auf den inneren Gegensatz der Malina-Ich-Figur hin, der ja für die Deutung des Romans essentiell ist und auch in der Forschung allgemein, durch Ingeborg Bachmann bestätigt⁴, angenommen wird.

„Ivan und Ich: die konvergierende Welt.

Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt“ (126).

Diese Vermischung zweier Personen korreliert mit der Vorstellung des Pierrots als androgynem Wesen, der (wie wahrscheinlich alle Menschen) beide Geschlechter in sich trägt.⁵ Dies ist jedoch in der Ich-Figur nicht möglich, wie es auch eine Wahrsagerin innerhalb des Romans erwähnt:

„eine unheimliche Spannung sei [...] zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen sondern von zweien, die in einem äußersten Gegensatz stünden [...] Getrennt [...] wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.“
(248)

Diese Einschätzung der Wahrsagerin gibt einen guten Überblick über den Charakter ‚Ich‘ und zeigt auch die Verbindung zu der Pierrot-Figur auf, der diese ‚Zweiheit‘ ebenfalls zugeschrieben wird.

4.1.1. Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire* op. 21

Otto Hartleben übersetzte Giraud's Werk 1911 ins Deutsche und es ist diese Übersetzung, mit der Arnold Schönberg im Auftrag der Sängerin Albertine Zehme 1912 arbeitete. Hierfür verwendete er 21 der 50 Gedichte ohne deren Reihenfolge einzuhalten; beginnend mit „Mondestrunken“ und abschließend mit „Oh alter Duft“ (bei Hartleben auf Position 35) sind diese 21 Gedichte in dreimal sieben Gedichte unterteilt, die einer eigenen inneren Ordnung gehorchen.⁶ Die ersten zwanzig Strophen behandeln unerfüllte Wün-

¹ Vgl. Kellein für einen generellen Überblick über die Pierrot-Figur.

² Vgl. Caduff 1998: 196.

³ Vgl. Caduff 1998: 205.

⁴ Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 87.

⁵ Vgl. Spiesecke: 194/195; Albrecht: 305; Solibakke: 159.

⁶ Vgl. Eberhardt: 307.

sche, Ängste, Taten und Alpträume der Pierrot-Figur, während das „O alter Duft“ am Ende beinahe wie ein Happy-End wirkt.¹ Das Stück wurde für Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello geschrieben, die sich in den Stücken in jeweils unterschiedlichen Kombinationen abwechseln. Schönberg wertet die Klangfarben der Instrumente auf, das heißt, nicht die Melodie ist das Wichtigste, sondern die Stimmung, die durch die individuelle Farbe eines Instruments vermittelt wird.² Alle vereint sind die Instrumente erst im letzten Stück „O alter Duft“, das somit auch deutlich als Finale markiert ist. Hinzu kommt die Sprechstimme, die die Gedichte Hartlebens rezitiert und zwischen Gesang und Sprechen liegen soll, was von Schönberg mit durchkreuzten Notenhälsen gekennzeichnet ist. Die vorgegebenen Noten soll der „Ausführende [...] unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie um[zu]wandeln“.³ Er soll die Tonhöhe treffen und sofort wieder verlassen und um keinen Preis in eine singende Sprechweise verfallen. Dieser Form des Ausdrucks kommt im Roman eine besondere Bedeutung zu, in dem genau diese Eigenart der Darstellung ebenfalls übernommen wird (15, 319).⁴

Das Besondere an dem entstandenen Stück *Pierrot Lunaire op.21* ist dessen Schwellenposition⁵ zwischen der ‚neuen‘ und der ‚alten‘ Musik. Es ist eines der ersten nicht mehr tonal gebundenen Werke, jedoch auch kein Vertreter der „neuen“ 12-Ton-Technik, deren bedeutendster Vertreter Schönberg noch werden sollte. Es finden sich in dem Stück durchaus Anklänge an Tonalität inmitten sonstiger Atonalität; das Stück erinnert symbolisch an die Tonalität, vor allem in der letzten Strophe „O alter Duft“, da diese Strophe in E-Dur beginnt und endet. Sie besitzt somit ein ‚provisorisches‘ tonales Zentrum und doch bekundet die letzte Strophe dessen Verlust durch den Verzicht auf eine durchgehende Tonart.⁶

4.1.2. Das erste Notenzitat und sein Gegenstück in der Klavierszene

Die Zitate aus der *Pierrot Lunaire*-Komposition Schönbergs ziehen sich durch den gesamten Roman. Bereits im Prolog findet sich die Einführung des Zitats „O alter Duft aus Märchenzeit“, das der Ich-Figur durch eine kalkweiße Pierrot-Statue im Stadtpark „überschnappend“, und damit gerade nicht die Bedeutung des Zitats als sehnsuchtsvolle Assoziation mit der Märchenzeit unterstützend⁷, entgegentönt (15). Durch die Erwähnung des Pierrots weist die Autorin auf den Titel des Stückes von Arnold Schönberg hin, ein wichtiger Hinweis, da der Komponist selbst nicht im Roman erwähnt wird.

Eingeleitet wird dieses erste Notenzitat „O alter Duft aus Märchenzeit“ mit der Überlegung von welcher Seite ein Fremder wohl kommen könnte: „näher könnte der Fremde sich vielleicht von der anderen Seite [...] wenn er zu weit in den Stadtpark spaziert“ (15). Die-

¹ Vgl. Caduff 1998: 197.

² Hartmut Krones, „Pierrot Lunaire Op.21.“, in Gerold Gruber (Hg.), *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2002: 296-320, hier 300.

³ Krones in Gruber (Hg.): 301 (zitiert aus dem Vorwort der Partitur Schönbergs).

⁴ → Vgl. Kapitel 4.1.8.2.

⁵ Vgl. Eberhardt: 306; Caduff 1998: 197.

⁶ Vgl. Caduff 1998: 198; Krones in Gruber (Hg.): 319.

⁷ Vgl. Greuner: 83.

ser „Fremde“ ist eine Verbindung zu dem Fremden aus der Legende¹, der allgemein als Ivan interpretiert wird.

Die Einführung dieses am meisten auftretenden Zitats ist an einen Ort, den Stadtpark, gebunden, der mit Malina in Verbindung gebracht wird. Hier hätte die Ich-Figur Malina „fast“ schon früher kennen gelernt (18), sie kehrt zu der Stätte der „verpassten Begegnung“² mehrmals zurück (19) und auch der gemeinsame Heimweg nach dem Abend bei den Gebauers führt Malina und die Ich-Figur durch den Stadtpark (320). Ivan hingegen „kennt ihn gar nur vom Vorüberfahren“ (15), er hat keine Verbindung zu diesem Park und zu diesem Zitat. Da der oben erwähnte Fremde nun im Kontext des Pierrot-Motivs und des Stadtparks auftritt, könnte er auch Malina zugeschrieben werden.

Von diesem Stadtpark geht für das Ich aber auch eine Bedrohung aus: so fühlt es sich bei einem Spaziergang „bedroht von der Nähe des Stadtparks“ und meint „da weiß man ja nie“ (137). Verbindet man nun den Stadtpark mit Malina und kennt man den Ausgang des Romans, so lassen sich auch diese Aussagen tiefer deuten. Schließlich ist Malina eine Bedrohung für die Existenz des Ichs. All dies ist den Pierrot-Zitaten von Beginn an eingeschrieben, auch wenn der Leser diese Bedeutung erst ganz zum Schluss verstehen kann.³

Unterstrichen ist diese erste Einführung des Zitats mit Hilfe eines Abdrucks der entsprechenden Noten aus Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Diese Notenschriften haben nur das erste und eines der letzten Pierrot-Zitate (319); keines der anderen Motive wird auf diese Weise in den Text eingeführt. Man könnte diese Notenabschriften als Anführungszeichen, als Klammern interpretieren.⁴ Auf diese Weise würden auch die rein textuell wiedergegebenen Zitate zwischen den beiden Notenschriften einen Zitatcharakter⁵ erhalten. Andererseits werden diese beiden Zitate durch diese Notenschrift besonders hervorgehoben. Das erste von ihnen soll auffallen, damit der Leser sich dieses Motiv einprägt und es auch wieder erkennt, selbst wenn es zu diesem Zeitpunkt noch nicht in das Geflecht des Romans eingebunden, also kontextuell ‚leer‘ ist, und nur seine eigene Bedeutung in sich trägt. Das zweite Zitat am Ende des Romans verbindet das Motiv gewissermaßen im Nachhinein mit Malina und ist deshalb für die Deutung von großer Wichtigkeit (→ Vgl. Kapitel 4.1.8.1.)

Das zweite Notenzitat ist viel umfangreicher als das erste. Wie Eberhardt in seiner Analyse der Notenschriften zeigt⁶ und wie auch ein Blick in die kritische Ausgabe bestätigt, ist es auch die bedeutendere Abschrift der Notenzitate. Während dem ersten Zitat erst in der Entwurfstufe M 6 ein Freiraum für die Noteneinfügung gegeben wurde⁷, teilte Ingeborg Bachmann diesen Freiraum dem zweiten Zitat bereits in der Entwurfstufe M 4 zu – in der

¹ Vgl. Spiesecke: 191.

² Caduff 1998: 194; ähnlich bei Greuner: 83.

³ Von dieser Stelle aus erklärt sich nun auch die bereits gezogene Verbindung Malinas mit dem Fremden der Legende im Deportationsraum (→ Vgl. Kapitel 3.2.3.3.). Malina ist mit dem Stadtpark verknüpft. Da der Fremde im Deportationsraum diesen Stadtpark erwähnt, ist eine Verbindung beider Figuren nahe liegend.

⁴ Vgl. Lindemann 2000: 35.

⁵ Vgl. Spiesecke: 191.

⁶ Vgl. Eberhardt: 307.

⁷ Vgl. Kritische Ausgabe: 281.

Stufe M 5 wurde der Notenauszug bereits eingeklebt.¹ Das bedeutet, dass Ingeborg Bachmann erst nachdem sie sich für das letzte Notenzitat entschieden hatte, ein korrespondierendes Zitat am Anfang einfügte. Deshalb lohnt es sich, dieses zweite Zitat näher zu interpretieren und seine Verflechtungen mit dem Roman genau zu analysieren.² Um jedoch die Bedeutung dieses letzten Zitates und die Funktion der Pierrot-Zitate innerhalb der Handlung richtig zu erfassen, sollen erst die motivischen Verflechtungen der einzelnen Zitate mit dem Roman näher betrachtet werden.

4.1.3. Das Zitat als Vertreter der (gestörten) Erinnerung

Das Zitat „O alter Duft aus Märchenzeit“ ist von Beginn an mit dem Thema der Erinnerung, bzw. der gestörten Erinnerung,³ verknüpft. Direkt nach der Einführung stellt die Ich-Figur mit Hilfe einer Diminution (Verkleinerung) des Motives klar: „(Ich) erinnere mich an nichts mehr aus Märchenzeit“ (16). Auch als die Ich-Figur danach an der Beatrixgasse 26 vorbeigeht bemerkt sie: „es war einmal an dieser Stelle, ein Duft aus alter Zeit, er ist nicht mehr zu spüren“ (17). Die Ich-Figur erinnert sich demnach nicht mehr an Begebenheiten während ihres Wohnens in der Beatrixgasse. Es ist vor allem diese letzte Strophe⁴ (Nr. 21) innerhalb von Schönbergs Zyklus, die sowohl auf die Vergangenheit (die „Märchenzeit“) als auch auf die Zukunft hinweist („und träum hinaus in sel’ge Weiten“).⁵ Hier findet sich bereits eine erste Verknüpfung mit dem ‚schönen Buch‘, das ja durch seine beiden Entwürfe ebenfalls sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blickt.⁶ Die drei im Roman aufgeführten Zeiten, Vergangenheit (Legende), Zukunft (Visionen) und das ‚Heute‘ (im Zitat: „berauschest wieder mich“⁷) der Ich-Figur, spielen eine zentrale Rolle. Sie sind alle in dieser letzten Strophe des Zyklus vertreten. Daher erklärt sich auch die zentrale Stellung der Strophe „O alter Duft“ für den Roman: sie ist eine Anpassung an dessen Konzept und dessen Verarbeitung der Zeit, vor allem symbolisiert in dem „schönen Buch“ und dessen Entwürfe.

Eine Funktion des Zitats ist demnach die Erinnerung, doch die Ich-Figur erinnert sich nicht.⁸ Die unbestimmte Sehnsuchtsfigur, der „Duft aus Märchenzeit“, bekommt erst mit der Erzählung der Legende eine Bedeutung zugewiesen.⁹

Ein weiterer, nicht zu unterschätzender, Hinweis auf die Verbindung des „Duftes“ mit einer gestörten Erinnerung findet sich in dem Gedichtszyklus *Pierrot Lunaire op.21* von Schönberg. Dort heißt es zu Beginn des zweiten Teils in Gedicht Nummer acht, „Nacht“,¹⁰ in den Zeilen fünf und sechs „Aus dem Qualm verlornen Tiefen / steigt ein Duft, Erinnerung mordend!“. Hier ist also der „Duft“ explizit mit der verschwundenen Erinnerung verknüpft.

¹ Vgl. Kritische Ausgabe: 673.

² → Vgl. Kapitel 4.1.8.

³ Vgl. Spiesecke: 192.

⁴ Um die Arbeit mit den *Pierrot Lunaire*-Zitaten zu erleichtern, sind Teile des Gedichts im Anhang aufgeführt.

⁵ Vgl. Spiesecke: 195.

⁶ → Vgl. Kapitel 3.2.4.

⁷ Siehe Anhang: „O alter Duft“.

⁸ Vgl. Spiesecke: 192.

⁹ Vgl. Caduff 1998: 199.

¹⁰ Siehe Anhang: „Nacht“.

Dieser erste Zitatkomplex im Prolog enthält also die Selbständigkeit der Erinnerung, indem die Pierrot-Figur im Park dem Ich das Zitat zuruft, und die Absage des Ichs an diese Erinnerung („ich erinnere mich nicht“). Ivan stellt ein Hindernis für diese Erinnerung dar, da das Ich mit ihm nie in den Park und die damit verbundene Erinnerung ‚geht‘.¹

4.1.4. Verknüpfung des Strophe „O alter Duft“ mit der Legende

Das zu Beginn noch ‚leere‘ Zitat über die Märchenzeit wird mit dem Text der Legende, die ja von der erwähnten Märchenzeit handelt, aufgeladen und erhält so eine Bedeutung, die von nun an mit jeder Erwähnung des *Pierrot Lunaire* in einen neuen Kontext übertragen wird. Die Legende (Märchen) ‚belegt‘ gewissermaßen das Pierrot-Zitat mit einer Bedeutung.² In ihm spiegelt sich nun ebenfalls die Hoffnung auf die Erfüllung der Legende, der Wunsch nach der Rückkehr in eine bessere, kindlichere Welt, in der die Ich-Figur die Enttäuschungen ihres Erwachsenenlebens noch nicht erleiden musste. Die Legende, bisher mit Ivan verbunden, kann nun durch die Verknüpfung mit dem Pierrot-Zitat ebenfalls Malina zugeordnet werden.

4.1.5. Auf dem Wolfgangsee

Die Zitate zu Beginn des ersten Kapitels werden gegen Ende des ersten Kapitels noch einmal aufgegriffen. Die Ich-Figur besucht dort die Altenwyls am Wolfgangsee. Auch in dieser Umgebung ist das Thema Erinnerung greifbar nahe: „es fällt mir wieder ein“ (156), „nichts wird mich stören in meiner Erinnerung“ (157), „vergessener See“ (164). Die sich lockernde Beziehung zu Ivan wird von den nun häufiger auftretenden Pierrot-Zitaten zugunsten Malinas markiert.³

Auf dem See hört das Ich immerzu die Musik von *Pierrot Lunaire op.21* (166) „und träum hinaus in sel’ge Weiten“, dem auf die Zukunft hinweisenden Teil des Gedichts „O alter Duft“. Dieses Hinausträumen ruft ein weiteres Motiv des Romans hervor: das Ich denkt an Venedig, das als Symbol für eine erfüllte Liebe angesehen werden kann und dem *dadam*-Motiv untergeordnet ist, was jedoch im entsprechenden Kapitel näher analysiert wird.⁴ Direkt danach folgt ein Fragment der Legende, dessen Position in dieser Szene bereits beschrieben wurde.⁵

Dieses Fragment wird nicht von der Ich-Figur zitiert sondern erinnert und ‚verdrängt‘ die Erzählung über das Boot. Die Erinnerung, das Träumen in „sel’ge Weiten“, mit dem anschließenden Fragment wird also erst möglich wenn die Erzählrede zerstört wurde.⁶ Es werden hier, wie bereits erörtert, besonders negative Elemente der Legende, die Orientierungslosigkeit, die Unruhe der Prinzessin, die bedrohliche Umgebung hervorgehoben. Die Orientierungslosigkeit der Prinzessin in dem Fragment spiegelt die Orientierungslosigkeit

¹ Vgl. Eberhardt: 310.

² Eine weitere Verknüpfung besteht zu den Visionen, da sie eine utopische, bessere Welt entwerfen. Durch die Einheit der Zeit in der Strophe „O alter Duft“, die ja auch in die Zukunft blickt, beschreibt das Motiv auch eine Märchenzeit in dieser utopischen Zukunft.

³ Vgl. Lindemann 2000: 36.

⁴ → Vgl. Kapitel 4.2.2.

⁵ → Vgl. Kapitel 3.2.3.4.

⁶ Vgl. Caduff 1998: 201.

der Ich-Figur wieder, die hin- und her- gerissen zwischen Ivan und Malina,¹ zwischen Wien, dem Mondsee und dem Wolfgangsee, nicht mehr weiß, was das Beste für sie selbst ist. Durch dieses negativ gefärbte Fragment wird das Träumen „in sel’ge Weiten“ der Ich-Figur, das ja auch im Originalgedicht direkt vor der „Märchenzeit“ und damit für das Ich vor der erfüllten Liebe steht, zerstört. Das durch das Pierrot-Zitat evozierte Fragment der Legende ist zu pessimistisch – die Zukunft ist damit hoffnungslos. Dieses Zerstören der Hoffnung auf eine erfüllte Liebe wird der Ich-Figur unmittelbar bewusst: „wenn der Fahrtwind nicht wäre, würde ich bitterlich weinen“ (166).

Jedes dieser drei Motive, *Pierrot Lunaire*, Venedig und das Fragment der Legende, gehört zu einem der großen Motivkomplexe des Romans, die an dieser Stelle miteinander verwoben werden. Da diese Szene ein gutes Beispiel für die Verflechtung der verschiedenen Motiv-Fäden des Romans ist, wird sie in den Kapiteln der in ihr auftretenden Motive jeweils von der Seite dieses Motivs näher betrachtet um so mit steigendem Hintergrundwissen des Lesers Schicht für Schicht der Szene aufzeigen zu können. Eine endgültige Analyse der Szene findet sich in Kapitel sechs.

4.1.6. Am Klavier bei den Altenwyls

Es gibt in dieser Passage noch ein weiteres Pierrot-Zitat. Bei den Altenwyls sitzt das Ich eines Abends am Klavier und spielt Lieder aus seiner Kindheit. Es spielt immer wieder falsch; das einzig richtig gespielte, also auch richtig erinnerte Stück ist ausgerechnet der Eröffnungsvers des *Pierrot Lunaire op.21* „der Wein, den man mit Augen trinkt“², ein Zitat, das nur an dieser Stelle des Romans auftritt und hier auch das Augen-Motiv mit den Pierrot-Zitaten verknüpft.³ Dieses Zitat könnte einerseits das Gefühl der Isolation des Ichs⁴ in der Gesellschaft der Altenwyls verkörpern, da dieses Stück nicht Teil der ‚Klassik‘ ist, die für die Gesellschaft am Wolfgangsee relevant ist.⁵ Führt man diesen Gedanken fort, so drückt sich das Ich also durch ‚moderne‘ Musik wie *Pierrot Lunaire* aus,⁶ und ist nicht wie etwa Antoinette Altenwyl an der neuen Inszenierung von Mozarts Zauberflöte interessiert (159 f.). Interpretiert man diese Szene als Verdeutlichung der Isolationsgefühle der Ich-Figur ist das Zitat damit lediglich ein Repräsentant des gesamten Werkes *Pierrot Lunaire*.

Ein weiterer Interpretationsansatz wäre die genauere Betrachtung der Eigenbedeutung dieses Zitats. In der korrespondierenden Strophe wird das Mondlicht als Wein bezeichnet, der den Dichter inspiriert: er „berauscht sich an dem heiligen Tranke“.⁷ Die Fähigkeit, gerade dieses Zitat korrekt zu singen, ist somit ein Zeichen für die Autorschaft der Ich-Figur.

Darüber hinaus könnte man das Motiv des Mondes hier als Sehnsuchtsausdruck nach Ivan interpretieren, der ja zu diesem Zeitpunkt am Mondsee ist, wo „das Leben ist“ (168), wo also das Ich gerne wäre. Es kann dort jedoch nicht hinfahren, da an der entsprechen-

¹ Vgl. Caduff 1998: 202.

² Siehe Anhang: „Mondestrunken“.

³ → Vgl. Kapitel 4.5.1.

⁴ Vgl. Eberhardt: 310; Albrecht: 305.

⁵ → Vgl. Kapitel 5.1.

⁶ Vgl. Achberger 1988: 208.

⁷ Siehe Anhang: „Mondestrunken“.

den Stelle im Roman „nicht die Rede vom Mondsee und mir [Ich]“ (146) war, ein weiteres deutliches Zeichen der passiven Erwartungshaltung der Ich-Figur, die im Kapitel über die Legende schon näher beleuchtet wurde.¹

In diesem Zusammenhang wird das siebte Gedicht des Zyklus „Der kranke Mond“ nicht explizit genannt, jedoch teilt er mit dem obigen Zitat die Mondsymbolik. Der Inhalt dieser Strophe ist für die Altenwyl-Passage von großer Bedeutung. In diesem Gedicht „stirbt“ der Mond, „an Sehnsucht“ nach dem Liebsten „tief erstickt“²: eine Strophe, die den Wahnsinn fanatischer Liebe für den Leser fühlbar macht. Auch die Ich-Figur „erstick[t] wenn es Abend wird [...] erstick[t] vor Angst, [...] Angst vor einem Verlust [...] das einzig Wichtige“ (167). In der folgenden Nacht fingiert die Ich-Figur den Rückruf nach Wien und verlässt panikartig den Wolfgangsee. Nach einer verwirrten Zugfahrt kommt das Ich am Westbahnhof an und bemerkt angesichts der Tatsache, dass es von einer Telefonzelle aus telefonieren muss: „ich werde ja wahnsinnig“ (170). Ab dieser Stelle, kurz vor dem Traumkapitel, und damit auch dieses einleitend, gleitet die Ich-Figur immer mehr dem Wahnsinn entgegen.

4.1.7. Der Deportationstraum

Die im ersten Kapitel auftretenden Pierrot-Zitate werden im Traumkapitel wieder aufgegriffen und weiter ‚ausgebaut‘.

Im Traumkapitel ergibt sich im Zusammenhang mit dem Zitat „O alter Duft“ auch eine weitere Besonderheit: nach dem bereits analysierten Deportationstraum³ und die in ihm auftretende Verknüpfung zwischen Malina und dem Fremden, findet das Gespräch zwischen Malina und der Ich-Figur nicht wie sonst in Dialogform, sondern in Prosaform statt und scheint fast ein weiterer Traum zu sein. Das Ich ist zutiefst verstört nach diesem (durchaus sehr bedeutsamen) Traum und scheint nicht in die Realität zurückzufinden; es befindet sich zwischen Traum- und Erwachenssprache.⁴

Das Ich sieht einen „anderen Mond und eine siderische Welt“ (196). Der ‚andere‘ Mond ist ein weiterer Hinweis auf die Strophe ‚der kranke Mond‘ in *Pierrot Lunaire*,⁵ in dem der „todeskranke Mond“ an „unstillbarem Liebesleid“ und „Sehnsucht tief erstickt“.⁶ Diese Strophe, die unmittelbar auf die Situation des Ichs anwendbar ist (s.o.), wird mit dem Begriff der „siderischen Welt“ verknüpft. Diese Welt sieht die Prinzessin in der Legende, wenn sie ihr Zelt öffnet, den sternenbedeckten Himmel Asiens betrachtet und so das erste Mal auf den Fremden trifft, ihren „Retter“ (64). Hier beginnt die Hoffnung auf Erlösung⁷, die jedoch nach dem Deportationstraum mit der damit verbundenen Erwähnung des „anderen Mond“ mit der Enttäuschung der Ich-Figur und dem Abgleiten in den Wahnsinn gleichgesetzt wird. Die auf dem See beginnende Negation der Legende als ein Element der Hoffnung wird demnach im Traumkapitel nach dem Deportationstraum fortgesetzt.

¹ → Vgl. Kapitel 3.2.3.1.

² Siehe Anhang: „Der kranke Mond“.

³ → Vgl. Kapitel 3.2.3.2/3.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 206.

⁵ Vgl. Spiesecke: 198.

⁶ Siehe Anhang: „Der kranke Mond“..

⁷ Corinna Caduff, *Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann*, in Text + Kritik 6 (November 1995): 99-110, hier 101.

Um nach diesem Traum die Realität wieder zu erkennen, bittet die Ich-Figur Malina ihr eine Schallplatte vorzuspielen auf der „O alter Duft“ zu hören ist und die Malina „mitgebracht“ hat (196), eine weitere Verbindung des Motivs mit der Titelfigur.

Der Wunsch des Ichs nach der Schallplatte ist eine Verlagerung des Schreckens, resultierend aus den Träumen, auf ein neutrales Medium.¹ Es versucht durch ein Stück Realität, dem Abspielen einer Schallplatte und dem Gespräch mit Malina, einen Anker zu schaffen um so der dominierenden Traumwelt zu entkommen.

Das Pierrot-Zitat „O alter Duft“, das durch seine Herkunft aus dem selben Stück die Deutung des „anderen“ Mondes (196) als „kranken“ Mond unterstützt, wird hier von dem panikerfüllten Ich wie in der Szene auf dem See mit negativen Elementen der Legende verknüpft: „O alter Duft! Rede mit mir [...] dann sind wir nicht mehr in Sibirien, nicht mehr in dem Fluß, nicht mehr in den Auen, den Donauauen [...]“ (196). Denn in den Donauauen sind sich der Fremde und die Prinzessin zuerst begegnet, und genau dort ertrinkt nun der Fremde im Traum, und damit die Hoffnung auf Errettung, im Fluss: „er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben.“ (195).

„Das ‚O alter Duft!‘ in diesem anschließenden Gespräch mit Malina erinnert das Ich an das Andere dieses Schreckens, an das verlorene Schöne, an das mythische Märchen, das nun allerdings nicht mehr ohne seine Kehrseite denkbar ist. Infolgedessen sucht die Ich-Figur nicht nur der traumatischen Legende-Vergegenwärtigung, sondern auch deren schöner mythischen Variante zu entkommen“.²

Das Stück „O alter Duft“ dient hier also nicht als Erinnerungsfigur sondern als eine Art Verdrängungshilfe gegen die Träume und damit auch als Flucht aus den Bildern der Legende, den Donauauen, und als Rückkehr in das „gelobte[s] Land, mein Ungarland“ (196). Denn die Legende, mit der in ihr eingeschriebenen Erlösungsutopie, und der Traum mit seinen Schreckensszenarien werden hier als Kehrseiten dargestellt. Im Kontext der Träume wird die Erinnerung an das einstmals schöne, mythische Bild zur traumatischen Erfahrung.³ Der Erinnerungsfigur *Pierrot Lunaire* wird hier endgültig auch der Schrecken der Legende, die Möglichkeit der unerfüllten Erwartungen und zerstörten Hoffnungen, eingeschrieben.⁴

4.1.8. Das Finale der Pierrot-Zitate – die Klavierszene bei den Gebauers

Im dritten Kapitel werden die Zitate bis kurz vor das Ende ausgespart; dort stehen sie jedoch an einer, durch den Abdruck von vier Notensystemen, markanten Stelle. Hier wird das Ende des Ichs eingeleitet; es scheint von diesem Zeitpunkt an immer schneller auf den eigenen Untergang zuzusteuern, was vom Ich auch selbst beschrieben wird: „[...] bei der Barbara Gebauer, welche Anfänge zu welchem Ende dort stattfanden [...]“ (276). Unterstützt wird diese Interpretation von der Verwendung der zweiten Notenabschrift

¹ Vgl. Caduff 1998: 206; Eberhardt: 313.

² Caduff 1998: 206.

³ Vgl. Caduff 1995: 102.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 206.

(319), also dem zweiten und wichtigeren Teil der bereits erwähnten ‚Klammer‘¹ um das Textgeschehen. Sie wird innerhalb einer Klavierszene bei den Gebauers eingefügt um das Spiel Malinas und der Ich-Figur besser verfolgen und analysieren zu können. Während dieser Szene wird die Herkunft des Pierrot-Motivs gewissermaßen im Nachhinein erklärt. Aber auch das Thema der Scheidung von Sprache und Gesang wird hier aufgeführt; darüber hinaus stellt sich die Frage nach der Verdrängung des Weiblichen. Da diese Szene sehr viele Interpretationen zulässt, soll sie zunächst genau beschrieben werden.

Die Szene beginnt mit dem Klavierspiel der Ich-Figur, die stehend (also vorläufig), unsicher und ungeschickt ein paar Töne aus dem Stück „O alter Duft“ spielt: die Takte 1 – 3 und 14-18. Der dazugehörige Text lautet: „O alter Duft aus Märchenzeit [T 1-3]... O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder mich [T 14-18]“²; dieser ist jedoch nicht abgedruckt. Die Ich-Figur wiederholt damit die Stellen der Strophe, die auch im Roman durch ihr gehäuftes Auftreten eine zentrale Stellung innehaben.

Mit ihrem Spiel möchte sie an eine Begegnung mit Malina und dessen Klavierspiel erinnern, in der die beiden noch nicht miteinander sprachen; ihre Sprache also noch ungeschieden in männlich und weiblich war: „Mir fällt ein, was Malina zum erstenmal für mich gespielt hat, ehe wir anfangen, miteinander wirklich zu reden [...]“ (319). Ihre Erinnerung und ihr Begehren nach Wiederholung spricht die Ich-Figur jedoch nicht aus: sie drückt ihr Empfinden aus indem sie Malina eine Klangerinnerung anbietet und ihn so zum Spiel auffordert. Nach den ersten Takten unterbricht sie sich selbst, um sich von der Wirkung des Gespielten auf Malina zu überzeugen – dieser aber „rührt sich nicht“; er reagiert erst nach ein paar weiteren Takten.³

Malina übernimmt nun ihre Position, „drängt“ sie weg und setzt sich. Er schließt an ihr Spiel an mit Takt 19 – 21, überspringt 22 und setzt wieder ein mit den abschließenden Takten 23 – 30. Während die Ich – Figur nur die einfachen Töne spielt, ist Malina’s Spiel korrekt mit allen Vortragsangaben und Text versehen. Er „spricht halb und singt halb und nur hörbar“ (319) für die Ich- Figur und bringt deren Spiel zu Ende⁴:

„All meinen Unmut geb ich preis; und träum hinaus in sel’ge Weiten [...]“

O alter Duft aus Märchenzeit!“ (319).

Alle Zitate, die Malina spielt, sind bereits im Verlauf des Romans in Erscheinung getreten und an der jeweiligen Stelle mit Bedeutung aufgeladen worden.⁵ Sein Teil des Stückes enthält sowohl die Vergangenheit („Märchenzeit“), die Gegenwart („geb“) und die Zukunft („und träum hinaus“) während das Spiel des Ichs sich nur mit der Vergangenheit und der Gegenwart („berauschest“) beschäftigt⁶ – ein verborgener Hinweis darauf, dass das Ich keine Zukunft hat. Diese Szene ist in mehrfacher Weise bedeutungsvoll.

¹ → Vgl. Kapitel 4.1.2.

² Vgl. Caduff 1998: 192.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Im Mädchentraum (216) (→ Vgl. Kapitel 4.3.3.), auf dem See (166), im Stadtpark (15, 320), auf der Schallplatte (196) und repräsentiert in der Legende, der Märchenzeit.

⁶ Vgl. Eberhardt: 316.

4.1.8.1. Die Bedeutung der Klavierszene

Das Ich wird von Malina verdrängt, der dessen Position einnimmt und dessen Spiel zu Ende führt. Damit wird auf das Ende hingedeutet wo Malina die Position und die Erzählung des Ichs übernimmt (335 ff.).¹ Auch wenn diese Verdrängung in der entsprechenden Literatur manchmal als gewalttätige Unterdrückung der Frau dargestellt wird², so muss doch die ursprüngliche Intention der Ich-Figur, Malina um das Spiel zu bitten, ihr vorläufiges Stehen und die Unterbrechung des eigenen Spiels eigentlich als Zustimmung gedeutet werden.³ Von diesem Gesichtspunkt aus scheint es, als ob das Ich nicht nur diese Szene zu restituieren sucht, sondern auch Malinas Überlegenheit über ihr eigenes Spiel testen möchte; eine Art Vorentscheidung seiner Würdigkeit, ihre Erzählposition übernehmen zu können, die Malina ganz offensichtlich gewinnt.

Viele Interpretationen des Romans beschäftigen sich bis heute mit dem Fehler in Malina's Vortrag: Normalerweise ein 4/4-Takt, finden sich im dritten Takt des Abdrucks nur noch fünf Achtel. Die Takte 21 und 23 wurden zusammengeklebt; es fehlen die Verse „aus meinen sonnenumrahmten Fenster / Beschau ich frei die liebe Welt“ aus dem Original.⁴ Ist dies nun eine „Störung“ in Malina's ansonsten perfekten Vortrag⁵ oder ein zu positiver Ausdruck für die düstere Grundstimmung⁶ des Romans? Auch ein willkürlicher Akt Malinas, der das Begehren des Ichs nach vollständiger Wiederherstellung der Urszene unerfüllt lassen möchte, wäre denkbar.⁷

Solibakke⁸ weist daraufhin, dass das Fenster ein Befreiungsmoment des Pierrots in *Pierrot Lunaire* ist: er beschaut „frei die liebe Welt“. Durch die Auslassung dieses Textes verkündet Malina, dass alle „Fenster“ geschlossen, alle Hoffnungen vergebens, alle Träume für das Ich ausgeträumt sind. Darüber hinaus verweist das Fenster auch auf die Träume, denn durch ein Fenster erblickt die Ich-Figur in drei Träumen den „Friedhof der ermordeten Töchter“ (174/198/219). Da die Ich-Figur selbst eine Tochter ist, ist dies ein unmittelbarer Hinweis auf den kommenden „Mord“ (337). Damit wäre die Formulierung „sonnenumrahmt“ tatsächlich ein zu positiver Ausdruck in der aktuellen Situation der Ich-Figur; der eigene Blick aus dem Fenster ist bereits zu fest mit dem Friedhof verbunden – die „liebe Welt“ kann daraus nicht mehr betrachtet werden.

Die verschiedenen Interpretationsansätze der Forschungsliteratur zeigen die vielen möglichen Deutungen der Szene.⁹ Eine These, die jedoch nicht haltbar ist, ist die Aussage, dass Ingeborg Bachmann der unpassende Rhythmus hier einfach nicht wichtig war.¹⁰ Doch warum sollte ausgerechnet eine Autorin, die jedes einzelne Detail ihres Romans

¹ Vgl. Caduff 1998: 194.

² Vgl. Achberger 1984: 122; Solibakke: 159.

³ Vgl. Eberhardt: 316.

⁴ Siehe Anhang: „O alter Duft“.

⁵ Vgl. Caduff 1998: 193. Kritik von Eberhardt: 315 (wertet dies als Überinterpretation).

⁶ Vgl. Caduff 1998: 193. Beipflichtung Eberhardt: 315.

⁷ Vgl. Solibakke: 159.

⁸ Vgl. Solibakke: 160.

⁹ An dieser Stelle soll darauf verwiesen werden, dass Achberger 1984: 84 die Analyse der Klavierszene anhand eines Vergleiches mit Thomas Mann's Dr. Faustus (1947) vorgenommen hat, was jedoch in der Forschung oft kritisiert wurde (z.B. Eberhardt: 313).

¹⁰ Vgl. Eberhardt: 315.

gewissenhaft entwarf und musikalisch ausgezeichnet ausgebildet war, bei dieser wichtigen Szene nachlässig gearbeitet haben?

4.1.8.2. Der ungeschiedene Gesang

Die geschlechterspezifischen Unterschiede in den Sprechweisen sind ebenfalls ein Thema in *Malina*, das in dieser Szene stark zum Ausdruck kommt. Ist die Spielweise des Ichs unsicher und unvollkommen, so ist die des männlichen Parts korrekt und abschließend.¹ Schon die Erinnerung des Ichs an die Klavier-urszene macht dieses Thema deutlich: „ehe wir anfangen, miteinander wirklich zu reden“, also ehe noch ihre Sprechweisen in eine weibliche Stimme der Erregung (326) und eine männliche Stimme des Gleichmuts (248) getrennt waren. Aber nicht nur die ungeschiedene Ursprache wird mit dieser Urszene ins Bewusstsein gerückt. Diese erste Szene müsste ebenfalls die erste ‚Trennung‘ des Ichs von Malina gewesen sein², das erste unabhängige Agieren Malinas, also auch eine für den Gesamtroman nicht unerhebliche ‚Urszene‘. Denn so wird nicht nur die ‚ungeschiedene Sprache‘ in den Mittelpunkt gerückt, sondern mit ihr auch eine noch heile Persönlichkeit verbunden.

Da Malina in dieser Urszene das *Pierrot*-Stück zum ersten Mal für die Ich-Figur spielt, ist er auch der eigentliche Begründer der *Pierrot*-Verse; wenn diese zitiert werden, wird gleichzeitig auch Malina zitiert.³ Und da das Stück ein Teil der ‚Moderne‘ ist, ist auch Malina der ‚Moderne‘ zuzuordnen.⁴

Dieser spezielle Gesang aus dem *Pierrot Lunaire* unterscheidet jedoch nicht nur Malina und die Ich-Figur sondern verknüpft Malina auch mit dem Fremden der Legende. Am Anfang der Legende verfällt die Prinzessin dem wunderbaren Gesang des Fremden: „eine Stimme [...], die sang und sprach nicht [...] und sie war dieser Stimme verfallen“ (64). Dieser ‚wunderbare Gesang‘ zwischen Sprechen und Singen, der „*noch nicht differenten Redeweisen*“⁵, wird in der Urszene der Begegnung zwischen Malina und dem Ich und deren späteren Wiederholung im Klavierspiel bei den Gebauers (319) wieder aufgegriffen.

Während das Ich nur ungeschickt am Klavier die Töne zusammensucht, stimmt Malinas Spiel und sein „Sprechgesang“ mit den Vorgaben Schönbergs in der Original-Partitur überein. Diese besagt dass die Melodie „[...] nicht zum Singen bestimmt“ ist und dass der Vortragende das Stück „[...] unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umwandeln“ solle „[...] als ob er sänge“⁶. Dieses spezifische Artikulieren zwischen Sprache und Gesang erinnert an die Idee der ursprünglichen Einheit von Sprache und Musik, die für Ingeborg Bachmann der ideale Ausdruck ist. Es ist ein

„[...] Verdacht, daß eine Spur von der einen zur anderen Kunst führt. [...] Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. [...] Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur.“⁷

¹ Vgl. Caduff 1998: 194.

² Vgl. Eberhardt: 317.

³ Vgl. Caduff 1998: 203.

⁴ → Vgl. Kapitel 5.4.

⁵ Caduff 1998: 191.

⁶ Vgl. Krones in Gruber (Hg.): 301.

⁷ Bachmann in Koschel/ von Weidenbaum (Hgg.) 1993, Band IV: 60.

Die Idee einer ursprünglichen Einheit, die jedoch seit der Trennung der beiden Künste nur noch durch ‚Spuren‘ zwischen diesen erkennbar ist, wird in *Malina* durch die Pierrot-Zitate repräsentiert.

„so sind die Zitate aus Schönbergs *Pierrot Lunaire* bei Bachmann poetisiert als Erinnerung an ein verlorenes mythisches Narrativ“¹.

Malina ist demnach aufgrund seiner Fähigkeit, sich ebenfalls in dieser ‚Einheit der Künste‘, zwischen Sprache und Musik, ausdrücken zu können, dem Fremden aus der Legende zuzuordnen.

Dem Gesang der Legende, der am Anfang der Beziehung zwischen der Prinzessin und dem Fremden steht, folgt die Berührung (68) während des Wiedersehens in der Freiheit, gefolgt von Fragen und Gesprächen (69). Am Ende jedoch „... entwarf [der Fremde] schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum Abschied.“ (70), das heißt, nachdem sich die Sprechweise in Geschlechter differenziert hat, ist der mythische Gesang nicht länger möglich – es herrscht tödliches Schweigen.²

Hier findet sich ebenfalls eine Parallele zu Malina und der Ich-Figur, denn auch Malina sang erst für das Ich, bevor sie miteinander sprachen (319, vgl. auch Klavierszene oben). Diesem Sprechen jedoch folgt ganz am Ende, kurz bevor das Ich in die Wand tritt, das Schweigen: „er [Malina] bricht das Schweigen nicht [...] wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord“ (335). Da er jedoch nichts sagt, tritt das Ich in die Wand und verschwindet.

4.1.9. Der Gesang des Fremden programmiert in „O alter Duft“

Der Gesang des Fremden in der Legende und der Gesang Malinas, die beide am Anfang einer Begegnung stehen, verschwinden nicht: sie bleiben in „O alter Duft“ erhalten. Der Gesang des Fremden wird durch den Rückblick in die Märchenzeit (Legende) dem Zitat zugeschrieben. Das (319) erwähnte „erste“ Spiel Malinas und die halb gesungenen und gesprochenen Pierrot-Verse sind eine entmythisierte Variante des magischen Gesangs des Fremden³, da sie aus einem modernen Musikstück stammen, dessen Text wiederum ein Hinweis auf den Gesang des Fremden beinhaltet – eine kreisförmige Verknüpfung also. Die Klavierszene ist die Urszene der noch nicht geschlechterdifferenzierten Sprechweise von Malina und der Ich-Figur. Der ungeschiedene Gesang haftet damit an dem Zitat „O alter Duft“. Dieses markiert als profanes Kunstzitat den Verlust des Mythischen, aber auch die Hoffnung auf dessen Wiederkehr, und damit auf die Erfüllung der Prophezeiung.⁴

„[...] wo das Pierrot-Zitat die Erinnerung an die Legende evoziert, [da ist] auch dieser Erinnerung an die Legende die Erinnerung der ersten Begegnung mit Malina eingeschrieben“.⁵

¹ Caduff 1998: 198.

² Vgl. Caduff 1998: 200.

³ Vgl. Caduff 1998: 202.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 200.

⁵ Caduff 1998: 203.

Konsequenterweise betrifft diese Verbindung Malinas mit der Legende jedoch nur die Zitate, die der letzten Strophe des Stückes *Pierrot Lunaire* „O alter Duft“ entnommen sind, also der Strophe, die auch mit der Märchenzeit verknüpft ist; die anderen Zitate des Zyklus werden von der Ich-Figur in anderen Kontexten verwendet.

Wenn Malina nun aber dem Fremden zugeordnet werden kann, so wirft dies ein ganz neues Bild auf die Legende und die Prophezeiung der Prinzessin.

Malina ist ein Teil der Ich-Figur: die Rettung des Ichs liegt also in ihr selbst. Dies korreliert auch mit der unterschwelligen Kritik am passiven Verhalten der Ich-Figur. Über die stille Erwartungshaltung Ivan gegenüber vergisst die Ich-Figur ihre eigenen Kräfte. Die letztlich enttäuschte Hoffnung auf Rettung von außerhalb, diese weitere Verletzung, zerstört das Ich. „[...] der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod.“ (70). Die Bedeutung dieses Satzes in der Schlusszene der Legende versteht der Leser erst am Ende des Romans und mit dem Wissen, dass der Fremde auch Malina darstellt.

„Sie [Malina und das Ich] kommen immer wieder auseinander, sie geraten aneinander, und dieser männliche und ihr überlegene Doppelgänger, also dieses denkende Ich, hilft ihr am Ende den Tod zu finden, weil sie nicht mehr weiter kann.“¹

Malina ist es, der das Ich „schweigend“ (s.o.) in die Wand geleitet und damit den letzten Teil der Prophezeiung erfüllt. Dieser, vom Fremden entworfene Tod ist jedoch nicht das absolute Ende der Ich-Figur. Denn da Malina überlebt und er auch ein Teil des Ichs ist, „rettet“ er das, was von der zerstörten Ich-Figur übrig geblieben ist: das Rationale, das Vernünftige. Und damit hätte sich auch die der Legende eingeschriebene Hoffnung auf Rettung (zumindest teilweise) verwirklicht.

Diese vielfältige Deutung der zweiten Notenschrift veranschaulicht deren Bedeutung für den Gesamtroman und erklärt, warum Ingeborg Bachmann dieses Zitat bereits sehr früh in den Entwürfen entwickelte (s.o.). In dieser Szene sind alle Themenbereiche des *Pierrot*-Zitates noch einmal aufgeführt und verarbeitet; ein Hinweis auf das baldige Finale der Handlung.

4.1.10. Der Heimweg durch den Park

Jedoch spricht nicht nur dieser zweite Teil der ‚Klammer‘ für das Ende des eigentlichen Textgeschehens und dem immer rasanter näher rückenden Finale des Romans. Der direkt an die Klavierszene anschließende gemeinsame Heimweg durch den bedeutungsträchtigen Stadtpark unterstreicht dieses Gefühl einer mitreißenden Strömung durch eine Anhäufung von *Pierrot*-Zitaten. Nach dem Signalwort „Stadtpark“ wird eine Szenerie der *Pierrot*-Zitate evoziert.²

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 102.

² Vgl. Eberhardt: 319.

„[...] durch den Stadtpark, in dem die finsternen schwarzen Riesenfalter kreisen und die Akkorde stärker zu hören sind unter dem kranken Mond, es ist wieder der Wein im Park, den man mit Augen trinkt, es ist wieder die Seerose, die als Boot dient, es ist wieder das Heimweh und eine Parodie, eine Gemeinheit und die Serenade vor dem Heimkommen“ (320).

Eberhardt¹ sieht die dort erwähnten Pierrot-Zitate als „wildes“, unkontrolliertes Zitieren durch die Ich-Figur, als Konterkarierung von Malinas korrektem Klavierspiel, die mit dem Nachhauseweg nichts zu tun hätten. Dadurch verlören die Pierrot-Zitate ihre Bedeutung als Träger der Erinnerung.

Eberhardt erkennt zwar den Zusammenhang mit dem Stadtpark, übersieht jedoch, dass die Zitate zusätzlich zu dem Abdruck der Noten auch eine ortsbezogene Klammer bilden. An dieser Stelle finden sich größtenteils vorher nicht eingeführte Zitate aus dem gesamten *Pierrot Lunaire*, die jedoch eine Besonderheit aufweisen. Es werden an dieser Stelle strategisch wichtige Verse des gesamten Zyklus aufgeführt: Der „Wein, den man mit Augen trinkt“ findet sich im ersten Gedicht, gefolgt von „Akkorde“ in der Nummer fünf. Der „kranke Mond“ im siebten Gedicht schließt den ersten Teil des Zyklus ab. Die „schwarzen Riesenfalter“ eröffnen den zweiten Teil mit Gedicht Nummer acht. Weiter geht es mit Teil drei und den Gedichten „Heimweh“ (Nummer 15), „Gemeinheit“ (Nummer 16), „Parodie“ (Nummer 17), „Serenade“ (Nummer 19) und „Heimfahrt“ mit der „Seerose“, die als Boot dient (Nummer 20).²

Alle Zitate wurden syntaktisch sinnvoll zusammengesetzt und in einem einzigen Satz genannt, was den Eindruck einer mitreißenden Strömung, eines kreisenden Soges unterstützt. Bemerkenswert ist bei dieser Textstelle die Steigerung dem Ende hinzu, wo jedoch das Finale und damit auch das am meisten zitierte Gedicht „O alter Duft“ (Nummer 21) fehlt. Warum dieser abrupte Abbruch vor dem Ende? Eine Erklärung hierfür wäre die Beziehung des Zitats zu der gestörten Erinnerung und zu den Hoffnungen auf erfüllte Liebe (s.u.). Erinnerung ist zu diesem Zeitpunkt kein Thema mehr für das Ich, genauso wie die ebenfalls in diesem Zitat verborgenen Zukunftshoffnungen: die Romanhandlung geht nun dem Ende zu. Der Anfang zum Ende findet bei den Gebauers statt (319), der Riss in der Wand ist bereits bemerkt (317), das Ende der verzweifelten Ich-Figur ist unaufhaltsam, sie hat keine Zukunft mehr und ihre Vergangenheit ist nun ohne Bedeutung. Somit ist das Einzelmotiv „O alter Duft“, das genau diese beiden Bereiche, Erinnerung und Hoffnung, hervorruft, hier nicht mehr von Belang.³

4.1.11. Fazit der Pierrot-Zitate

Die *Pierrot Lunaire*-Zitate sind ein Schwellenort. Sie sind aus einem Musikwerk der Moderne und somit im Heute verhaftet, werden auch im „Heute“ zitiert, und doch fungieren

¹ Vgl. Eberhardt: 320.

² Ausführlicher Text: http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op21_texts_e.htm.

³ Caduff (1998: 204) sieht diesen Heimweg als letztes „Durchqueren der Märchenzeit“, eine These, die durch das Fehlen des zentralen Zitates „O alter Duft“ so nicht unterstützt werden kann.

sie zugleich als fragmentarische Erinnerungsformen¹ an das verlorene mythische Narrativ der Kagra-Legende und beinhalten auch den Blick in eine bessere („sel’ge“) Zukunft (und damit auch die Visionen). Damit einhergehend ist in der letzten Strophe des Zyklus „O alter Duft“ eine Einheit der Zeit gegeben. Dabei ist dieses Zitat speziell mit Malina verknüpft, der sich in der Urszene des Klavierspiels mit genau diesem Zitat verband und so ebenfalls bei jeder Erwähnung von *Pierrot Lunaire* ‚mitassoziiert‘ wird.

Die beiden Notenschrift-Zitate bilden eine Klammer um das Geschehen, markiert durch abgedruckte Noten und die örtliche Bindung an den Stadtpark. Zwischen diesen Klammern ziehen sich die Pierrot-Zitate durch die Handlung. Durch ihren eigenen Inhalt sind sie bereits semantisch aufgeladen und werden nun im Roman, als Besonderheit des Romankonzepts, mit dem Thema (gestörter) Erinnerung verknüpft. Darüber hinaus verdeutlichen sie, vor allem in den mit dem Mond verknüpften Einzelzitaten, die melancholische, in den Wahnsinn abgleitende Stimmung der Ich-Figur. Als Träger dieser Bedeutungen führen die Pierrot-Zitate diese von einem in einen anderen Zusammenhang² und geben jedem Kontext damit eine weitere Bedeutung. Sie erfüllen durch ihr Auftreten auch eine strukturelle Funktion³, da sich die Motive durch den Roman hindurch weiterentwickeln können und durch ihre regelmäßige Einbindung in die Handlung in dem Geflecht der Motive einen roten Faden darstellen. Die Pierrot-Zitate verknüpfen und vereinen alle Ebenen, die Haupthandlung mit dem Traumkapitel und der Legende, die Vergangenheit mit der erhofften Zukunft. Darüber hinaus ist dieser Motivkomplex mit jedem der weiteren Haupt-Motive wenigstens einmal verbunden. Von all diesen Bereichen ist den Zitaten eine Bedeutung zugeschrieben, die dadurch in den verschiedenen Kontexten wieder in das Bewusstsein des Lesers rücken.

4.2. „Dadim Dadam“

Wie Malina mit dem *Pierrot Lunaire*-Zitat, so ist auch Ivan mit einem wichtigen musikalischen Element des Romans verknüpft: dem *Dadam*-Motiv, das so gewissermaßen dem Pierrot-Motiv gegenübergestellt wird. Es ist die Projektion der Liebessprache zwischen Ivan und der Ich-Figur.⁴ Dieses Motiv ist eng mit dem ‚schönen Buch‘ und den Visionen verknüpft,⁵ wird jedoch von der Autorin auf einer anderen Ebene eingesetzt und ist daher zu den Mikrostrukturen zu rechnen.

4.2.1. Die Herkunft des *dadam*-Motivs

Das *dadam*-Motiv wird ebenfalls im Prolog eingeführt, in dem das Ich von einem Kinobesuch in Wien erzählt, wo es diese Musik zum ersten Mal gehört hat. Einen entscheidenden Hinweis auf den gesehenen Film gibt die vorangehende Überlegung der Ich-Figur über den eigenen Geburtstag. Das Ich bemerkt, dass an diesem Tag jemand gestorben ist. Unmittelbar darauf erwähnt es die Episode im Kino. Durch die Gedanken über Geburt

¹ Vgl. Caduff 1998: 202/203.

² Vgl. Spiesecke: 211/212.

³ Vgl. Spiesecke: 199.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 207.

⁵ → Vgl. Kapitel 3.2.4.

und Tod, gibt die Ich-Figur auf diese Weise einen Hinweis auf *Hoffmanns Erzählungen*, einer Oper von Jacques Offenbach, in der die Frauen aus drei Erzählungen von E.T.A. Hoffmann mit diesem selbst verknüpft werden: die Puppe Olympia (*der Sandmann*), Antonia (*Rat Crespel*) und die Kurtisane Giulietta (*die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild*). Der Name Hoffmann wird in der Endfassung explizit nicht mehr erwähnt: „den Namen des Mannes nenne ich nicht“ (26), jedoch tritt er in den früheren Fassungen in Erscheinung:

„Ich habe sofort eine Buchhandlung angerufen, daß sie mir den ganzen E.T.A. Hoffmann schickt, denn sofort fiel mir das Kino [...] ein, an dem ich Hoffmanns Erzählungen gesehen hatte, und Venedig [...]“.¹

4.2.2. Zu Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*

Da Jacques Offenbach vor der Vollendung seiner Oper starb und diese von Ernest Guiraud zu Ende geführt wurde, finden sich viele Streichungen und Umstellungen die zu verschiedenen Versionen führten. Die Forschung ist sich nun einig, dass die Originalabfolge Offenbachs „Rahmenhandlung -- Olympia-Akt -- Antonia-Akt -- Giulietta-Akt -- Rahmenhandlung“² ist. Es gibt aber auch andere Versionen, die den Akt der Giulietta und den Akt der Antonia miteinander vertauschen.³ Da so die Zitatangabe eines Aktes nicht universell zu gewährleisten ist, beziehen sich alle Angaben dieser Arbeit auf den jeweiligen Giulietta-Akt der vorliegenden Oper.

Der Giulietta-Akt wird von einem Duett der Kurtisane Giulietta mit Hoffmanns Muse Nikolaus⁴ eröffnet. Dieses Duett namens „Belle nuit, ô nuit d'amour – schöne Nacht, Du Liebesnacht“⁵ gehört in den musikalischen Bereich der ‚Barcarole‘, italienisch für ‚Gondellied‘ im 6/8 (oder 12/8) –Takt und erinnert deshalb auch an einen Walzer (3/4-Takt).⁶ Die Sänger besingen in diesem Duett die Schönheit einer Liebesnacht in Venedig und stellen damit diese Stadt als ‚Ort der Liebe‘ dar. Die Hörerinnerung an den Rhythmus dieser Barcarole, wie sie auch von Giulietta am Ende des Aktes genannt wird: „l'heure des bacarolles – Es ist die Stunde der Bacarolen“⁷, wird in der *Dadam*-Figur bildlich wiederhergestellt (pro 3 Schläge – zwei Silben).⁸

Die *Dadam*-Figur ist also nicht von der Ich-Figur kreiert worden, sondern versprachlicht einen von ihr gehörten Klang. Dieser Klang ist mit Glücksgefühlen oder Euphorie assoziiert, da die Vorführung im Kino die Ich-Figur begeistert hat. Diese *Dadam*-Figur wird von der Ich-Figur in den glücklichen Episoden ihres Lebens erinnert und untermalt die jeweiligen Szenen mit dem Motiv.⁹ So wird das Gefühl auch für den Leser greifbar.

¹ Kritische Ausgabe: 154.

² Z.B. auf <http://www.impresario.ch/synopsis/synoffcon.htm> oder auch Bregenzer Festspiele 1987. (Vgl. zu diesem Thema auch Solibakke: 175).

³ Jules Barbier/ Michel Carré (Hgg.), *Libretto: Les Contes d'Hoffmann (The Tales of Hoffmann) by Jacques Offenbach*, London 1981.

⁴ Ebenfalls eine Doppelfigur: Mann und Muse. Vgl. dazu auch Albrecht: 305.

⁵ Vgl. Barbier/ Carré (Hgg.): 34.

⁶ Barcarole: http://www.klassik-heute.de/lexikon/lexikon_barcarole.shtml.

⁷ Barbier/ Carré (Hgg.): 43.

⁸ Vgl. Caduff 1998: 208.

⁹ Vgl. Eberhardt: 296.

Venedig ist in diesem Roman mit dem Ort der Liebe verknüpft, was bereits durch das Duett in der Oper vorgegeben wird. Im Gegensatz zu dem Stadtpark bleibt dieser Ort jedoch imaginär, das Ich wird ihn „nie sehen“ (26), eine Vorausdeutung auf die unerfüllten Liebeshoffnungen der Ich-Figur. Unterstützt wird die Deutung auch von der Szene, in der Fräulein Jellinek der Ich-Figur ihre Hochzeitspläne verrät: „sie wird nach Venedig fahren“ um dort die Hochzeit mit dem Geliebten zu feiern (71). Damit ist der Ort Venedig nicht mehr nur eine Stadt in Italien, sondern eine Metapher der, für die Ich-Figur imaginär bleibenden, Liebe. Das Ich versucht zwar mit Ivan einmal nach Venedig zu reisen, doch der Versuch an einem chaotischen Nachmittag mit den Kindern schlägt fehl.

„I have to speak to you, den Brief mit der Einladung nach Venedig, den Antwortbrief, das Telegramm mit bezahlter Rückantwort, ich habe noch nichts abgeschickt, es ist nicht so wichtig, Venedig ist nicht so wichtig, wir können ja später einmal...Ivan ist mit Béla ins Bad gegangen“ (147).

Die Situation mit den Kindern überlagert diese Aussage der Ich-Figur, Ivan geht nicht auf diesen Wunsch ein.

Das *Dadam*-Motiv ist eng mit dieser Hoffnung auf Venedig und damit auf die erfüllte Liebe verknüpft, denn es ist das Motiv, welches das ‚Glück mit Ivan‘ ausdrückt. Doch bleibt Venedig für die Ich-Figur ein nicht realisierbarer Sehnsuchtsort.¹

4.2.3. Die Verknüpfung des *dadam*-Motivs mit Ivan – die Autofahrt

Das *Dadam*-Motiv wird nicht gleich zu Beginn mit Ivan verbunden, es gibt keine „Urszene“ wie im Falle des Pierrot-Motivs.² Zur genauen Analyse der Figur ist eine Lektüre der früheren Fassungen des Romans notwendig, da die Autorin dort dieses Motiv sehr viel öfter einsetzte und es daher in diesen Entwürfen in seiner ursprünglichen Entfaltung erkannt werden kann. Dort wird es beispielsweise als Glücksmotiv während der Autofahrt (58) mit Ivan wiederholt eingesetzt.³ In der mittleren Hauptentwurfsphase überflutet das *Dadam*-Motiv gleichsam die Autofahrt mit Ivan und die Erzählung des ‚schönen Buches‘, das zu schreiben sich das Ich kurz vor dieser Fahrt vorgenommen hatte (54ff., vergleiche Kapitel).

„[...] dadadam dam, und ich habe in diesem ◊ vierhundertsechstausendachtzig Silben geschrieben, dadam dada, dadadam dadam, dadam dam, dada, und ich bin glücklich und habe keine Silbe geschrieben und doch schon dreihunderteinundsechzig pro Kurve, ich schreibe dreihundert mindestens pro Kurve, und ich schreie zu Ivan hinüber, damdam, dam, dadamdam, dam, du hast eine ungeheure Importanz, und er schreit zurück, was hast du gesagt, ich sage, ich habe nichts gesagt [...]“⁴

¹ Vgl. Eberhardt: 298.

² Vgl. Caduff 1998: 209.

³ Vgl. Caduff 1998: 207-220.

⁴ Kritische Ausgabe: 62.

Das Motiv *Dadam* zieht sich durch die gesamte Szene,¹ unterstreicht die rauschhafte Glückserfahrung des Ichs und wird an dieser Stelle mit dem ‚schönen Buch‘ verknüpft.² Das Buch ruft ab diesem Zeitpunkt mit jedem Zitat, mit jeder Vision, diesen rauschhaften Glückszustand noch einmal in Erinnerung, denn es kann nur auf der Basis einer glücklichen Beziehung zu Ivan geschrieben werden.³ Das Motiv ist also die Ekstase am Ausgangspunkt des schönen Schreibens, die sich aber im Verlauf des Romans als zu brüchig erweist – das Ich kann aus dieser Erinnerung nicht die für das ‚schöne Buch‘ benötigte Freude ziehen.⁴

In den Entwürfen ist außerdem das Ende des ‚schönen Buches‘ („es gibt kein schönes Buch“ 303) ebenfalls mit dem *Dadam*-Motiv verknüpft: „Es gibt kein glückliches Buch. Dadam. Dadam. Traurig und alt bin ich [...]“⁵ Hier wird das *Dadam*-Motiv als eine zögerliche Erinnerung dargestellt. Die Interpunktion, die in den rauschhaften *Dadam*-Episoden fast völlig fehlt, bremst die Euphorie und evoziert hier bereits die anschließend ausformulierte Traurigkeit.

In der Endfassung hingegen kommt das *Dadam*-Motiv in dem Kontext des ‚schönen Buches‘ nicht mehr vor.⁶ Auch während der Autofahrt ist das *Dadam*-Motiv nicht mehr zu finden; es wird dort durch zwei weitere Motive ersetzt.

4.2.3.1. *Auprès de ma blonde*

Während des Dialogs zwischen Ivan und der Ich-Figur im Auto erklingt ein Lied aus dem Radio, *Auprès de ma blonde*, von dem nun Textfragmente zusätzlich zu dem Dialog abgedruckt werden.⁷

*Auprès de ma blonde*⁸ ist ein französisches Volkslied von Martial Singher. Dieses Lied übertönt die Aussage der Ich-Figur, dass sie glücklich ist. Die Aussage des Lieds, es sei so schön in der Nähe des Partners, hängt unmittelbar mit der Situation des Ichs zusammen. Die körperliche Nähe zu Ivan ist einer der Auslöser des Glücks; die Ich-Figur ist in dieser Szene voller Erregung und Gefühle. Einen zusätzlichen Hinweis auf eine solche Deutung gibt ein weiterer Blick in die Entwürfe: „Auprès de ma blonde / qu’il fait bon dormir“ (Nahe bei meinem Mädchen / schläft es sich so gut) lässt sich auch auf den ursprünglichen Titel dieses Kapitels beziehen: „Glücklich schlafen mit Ivan“⁹.

In der Endfassung wirkt das Lied wie ein zufällig ertönendes Stück, das einen Dialog unterlegt. Das Stück scheint aber die positiven Glücksgefühle der Ich-Figur zu unterstützen. Es ‚kommentiert‘ deren Aussagen und geht auf ihre Erwartungen ein „Ich bin glücklich – qu’il fait bon“, während Ivan nicht versteht: „Sagst du etwas?“¹⁰ Das Ich führt also eher ein Gespräch mit der Musik des Radios als mit Ivan.

¹ Vgl. Kritische Ausgabe: 60-63.

² Das Ich erwähnt im Entwurf übrigens auch Marihuana. (Vgl. Kritische Ausgabe: 62).

³ → Vgl. Kapitel 3.2.1.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 209, 212-213.

⁵ Kritische Ausgabe: 73.

⁶ Dessen musikalische Orientierung wird jedoch durch den Titel der Mozart-Motette gewährt (Vgl. Caduff 1998: 213).

⁷ Ein ähnlich aufgebauter Monolog des Ichs, unterbrochen von dem *Dadam*-Motiv, findet sich ebenfalls in der Entwurfstufe. Vgl. Kritische Ausgabe: 62/63.

⁸ Liedtext unter: <http://www.ingeb.org/songs/aupresde.html>.

⁹ Kritische Ausgabe: 156; Solibakke: 211.

¹⁰ Vgl. Brachmann: 112.

Obwohl das *Dadam*-Motiv der Entwürfe durch dieses Lied ersetzt wird, bleibt dabei doch das Musikalische des Motivs bestehen; die Musik behält ihre Bedeutung in dieser Szene bei: als Ausdrucksmöglichkeit des Glücksgefühls.

Abgesehen von dieser Textstelle taucht das Lied noch einmal in dem Roman auf: kurz bevor das Ich in der Wand verschwindet, hört es die Musik vom Hof her klingen. Doch diesmal unterstreicht die Musik nicht eine Glücksekstase der Ich-Figur, im Gegenteil: diese Erregung wird negiert in „meine Hände zittern nicht“ (335).¹

4.2.3.2. Die Formel ‚glücklich‘

Der zweite Ausdruck, der das *Dadam*-Motiv in dieser Szene ersetzt, ist der Begriff ‚glücklich‘ (58-61). Diese wird nicht ganz so häufig wie das *Dadam*-Motiv eingesetzt², doch der Eindruck eines Rausches³ bleibt durch die Durchwebung der Szene mit dem Wort ‚glücklich‘ bestehen. Durch die konstante Wiederholung und die worteigene Bedeutung des Begriffes „glücklich“ wird dem Leser das Glücksgefühl der Ich-Figur eher verdeutlicht als mit dem *Dadam*-Motiv. Das Ich sieht die Autofahrt wie einen Film mit dem Titel „GLÜCKLICH MIT IVAN“ (59), was auch der Titel des Kapitels ist und einzig in dieser Szene seine Berechtigung zu finden scheint. Der Begriff ‚glücklich‘ verliert jedoch gegen Ende seine Bedeutung, denn auch nach diesem Tag verlässt Ivan abends das Ich. Und durch seinen Befehl „sei glücklich“ wird aus dem positiven Gefühl ein Zwang.⁴ Diese Einschätzung wird durch einen anschließenden Alptraum der Ich-Figur unterstützt: „Ich springe auf, knipse die Nachttischlampe an, stehe entsetzt im Zimmer mit zerrauten Haaren, mit den zerbissenen Lippen“ (61). Das ‚glückliche‘ Gefühl ist nun endgültig verschwunden, die Realität hat das Ich wieder eingeholt.

Das *Dadam*-Motiv der Entwürfe wird also in der Endfassung durch die Formel ‚glücklich‘ und durch die Musik *Auprès de ma blonde* ersetzt. Diese beiden Figuren dienen der besseren Umschreibung der Emotionen der Ich-Figur.

4.2.4. Das *Dadam*-Motiv in den Träumen

In der Endfassung tritt das *Dadam*-Motiv noch zweimal im Traumkapitel auf, in dem es als Moment des Widerstandes gegen den Vater fungiert.⁵

Das erste Mal erscheint die *Dadam*-Figur in dem Traum, in dem Ivan und das Ich ein Fußbad nehmen, also gemeinsam den „Dreck abwaschen“, den das Ich von dem „langen Weg“ vom Vater bis zu Ivan an den Füßen hat. Nebenan spielt aus dem Radio die Musik *dadim dadam* (198). Der Vater versucht das Ich einzuschüchtern und ihm das Radio zu verbieten, doch es ist nicht das Radio des Ichs – die Musik ist also unabhängig. Mit Hilfe von laut gebrüllten Fragen versucht der Vater das Ich zu unterdrücken, doch es kann, wenn auch nur leise, dem Vater widerstehen und „richtige“ Antworten geben. Der Vater

¹ Vgl. Caduff 1998: 226.

² Jedoch noch immerhin 19 Mal in der Szene.

³ Vgl. Caduff 1998: 211.

⁴ Vgl. Greuner: 88.

⁵ Vgl. Eberhardt: 298.

wirkt hier seltsam machtlos angesichts der Situation; das *Dadam*-Motiv, das Glück, ist hier ein Moment des Widerstandes.¹

Das letzte Mal tritt das *Dadam*-Motiv in der Endfassung im Tanztraum auf, in dem die Ich-Figur, befähigt durch die *Dadam*-Musik, einen Walzer gegen den Willen des Vaters tanzt.² Die Ich-Figur lacht und ruft „Ivan! Es ist unsere Musik [...] es ist die Rettung“ (225). Hier ist die *Dadam*-Figur explizit als Erinnerungsfigur an das Glück mit Ivan genannt. In den Entwürfen zu diesem Traum werden die Wörter „Ivan“ und „dadim“ noch stärker miteinander verbunden: „[...] und Ivan ivanidvavjavanja, dadam ivandam“³, die Wörter scheinen eins zu werden. Hier wird die Tatsache, dass die Worte „Ivan“ und „dadim“ die gleichen Vokale haben, genutzt um sie miteinander zu verschmelzen.

Der Vater kann das Ich in seinem Tanz nicht aufhalten, denn er kennt weder Ivans Namen noch hat er das Ich je tanzen sehen. Die Unabhängigkeit wird auch mit einem Rückgriff auf die Legende unterstrichen, die an dieser Stelle mit *Dadam*-Motiv verknüpft wird. „[...] mit der Sternstimme, der siderischen Stimme, erzeuge ich den Namen Ivan und seine Allgegenwart“ (225). Die siderische Stimme ist ein Motiv des Fremden der Legende. Die Ich-Figur nimmt jedoch an dieser Stelle nicht die Rolle der Prinzessin ein sondern die des Fremden selbst. Sie erschöpft mit ihrer Stimme Ivan und dessen Gegenwart – ein unmittelbarer Hinweis auf sich selbst als Autorin der Legende und des ‚schönen Buches‘. Das Ich hat in diesem Traum seine passive Rolle überwunden und kann so auch gegen den Vater bestehen.

Erst als das Ich versucht, ihr Hemd, ihre Briefe und einen Schlüssel dem kleinen Krokodil im Traum zu entwenden, gewinnt der Vater wieder die Kontrolle über die Ich-Figur.⁴ Zwar tanzt das Ich während dieses Versuchs weiter, doch sein Hauptaugenmerk ist nicht mehr auf den Tanz und den Gesang gerichtet – dadurch gibt es dem Vater eine Angriffsfläche. Der Vater nimmt ihr den Schlüssel ab (226) und raubt ihr so buchstäblich die Rettung: „Mir bleibt die Stimme weg, ich kann nicht mehr rufen: Ivan so hilf mir doch, er will mich töten!“ (226). Die Ich-Figur erkennt mit Entsetzen einen Brief an den Vater im Maul des Krokodils. In diesem Brief scheinen der Vater und Ivan eine Person zu werden,

„Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen. Krakkrak gebrochen
damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam Ivan, ich will
Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater“ (226).

Das *Dadam*-Motiv unterliegt einem hässlichen Ausdruck der Zerstörung durch die Gewalt des Vaters⁵, der das Brechen des Herzens bildlich wiedergibt⁶: „krakkrak“.⁷ Das akustische Glücksmotiv „dadam“ wird durch ein gleichfalls akustisches Zerstörungsmotiv vernichtet.

¹ Ebd. 299.

² Ebd.

³ Kritische Ausgabe: 112.

⁴ Vgl. Eberhardt: 299.

⁵ Vgl. Caduff 1998: 217.

⁶ Vgl. Eberhardt: 300.

⁷ Vgl. Caduff 1998: 216. Caduff sieht in der Verwendung des dadidam eine Störung des Rhythmus⁷, aber ein Blick in die Entwürfe zeigt, dass das dadam in den verschiedensten Variationen verwendet wird. Außerdem passt dadidam sehr viel besser zu dem Walzertakt (Vgl. Eberhardt: 299).

Die *Dadam*-Figur ist nun Teil eines traumatischen Erlebnisses, der Vermischung der Vater-Figur mit Ivan, und taucht daher nicht mehr im Text auf.¹ Die Euphorie und das Glück sind nicht mehr eindeutig chiffrierbar und unterliegen so der Zerstörung; dies ist der Preis für das „entsetzte“ Erkennen, also das Eintreten der Erinnerung des Ichs.²

Diese Ersetzung Ivans durch den Vater ist allerdings schon am Anfang des Traumes gegeben, denn der Vater pfeift als er ins Zimmer kommt. Es ist diese Vater-Musik aus der das Ich die Musik für den Ivan-Tanz übernimmt. Es ist nicht ihre eigene Musik und deshalb zum Scheitern verurteilt.³

4.2.5. Die Verbindung des Pierrot-Zitats und des *Dadam*-Motivs

Auch zwischen dem *Dadam*-Motiv und dem zentralen Motiv *Pierrot Lunaire* besteht eine Verknüpfung. Wie bereits erwähnt, stehen sich die beiden Motive gegenüber: das *Dadam*-Motiv wird Ivan zugerechnet, das Pierrot-Motiv hingegen Malina. In den Entwürfen findet sich aber auch eine Stelle, in der das *Dadam*-Motiv in der Endfassung durch ein Pierrot-Zitat ersetzt wurde.⁴ Wie bereits erläutert,⁵ werden in der Szene auf dem Wolfgangsee mehrere Hauptmotive des Romans miteinander verflochten. Auch das *Dadam*-Motiv wurde in den Entwürfen an dieser Stelle eingefügt.

„Dadam. Dam. Dada, dadam. In der Nacht auf dem Wolfgangsee, wenn wir mit dem Boot hinüberriesen, [...] höre ich immerzu die Musik, dadam, und ich denke an Venedig [...]“.⁶

Evoziert wird diese Musik bei der Ich-Figur wahrscheinlich durch das schnelle Dahingleiten des Bootes, das an die Szene der Autofahrt erinnert. Auch hier wirkt das Motiv durch die Interpunktion stockend und traurig. Angesichts der zerbrechenden Beziehung zu Ivan hat das Ich auf dem See das Gefühl, „bitterlich weinen“ zu müssen.⁷

In der Endfassung weicht das *Dadam*-Motiv einem Pierrot-Zitat: „und träum hinaus in sel’ge Weiten..., ich bin in Venedig, ich denke an Wien“ (166) gefolgt von der Legende, die in der früheren Fassung ebenfalls noch nicht in Erscheinung tritt.

Der mit der Liebe und dem *Dadam*-Motiv assoziierte Ort Venedig wird an dieser Stelle beibehalten; er repräsentiert also gewissermaßen den *Dadam*-Komplex. Venedig ist jedoch bereits an dieser Stelle nicht mehr absolut. Die Gedanken des Ichs verlassen es sehr schnell um nach Wien zurückzukehren und damit zu ihrer tatsächlichen Situation, in der die Liebeserwartungen enttäuscht wurden.⁸

Das Ich erinnert sich auf dem See an die „dunklen Geschichten“ (166). Das Motiv der Erinnerung ist jedoch mit dem Motiv-Komplex *Pierrot Lunaire* verknüpft,⁹ daher passt ein Pierrot-Zitat an dieser Stelle besser. Das Ablösen des *Dadam*-Motivs, der Figur der Eks-

¹ Vgl. Caduff 1998: 217.

² Vgl. Eberhardt: 300.

³ Vgl. Caduff 1998: 216/217.

⁴ Vgl. Caduff 1998: 218.

⁵ → Vgl. Kapitel 3.2.3.4. und Kapitel 4.1.5.

⁶ Kritische Ausgabe: 199.

⁷ Kritische Ausgabe: 200; Endfassung: 166.

⁸ Vgl. Eberhardt: 311.

⁹ → Vgl. Kapitel 4.1.3.

tase, durch das Pierrot-Zitat geschieht erst, nachdem das Ich nicht mehr an dem ‚schönen Buch‘ arbeitet; es ist sich also der fehlenden glücklichen Basis bewusst geworden. Diese „Literarisierung der Erinnerung“¹ in den Pierrot-Zitaten ist als Auftakt für das Traumkapitel von zentraler Bedeutung, da die Erinnerungen dort die Hauptrolle spielen.

In den Entwürfen wird das *Dadam*-Motiv eingesetzt um Glück auszudrücken – die Endfassung jedoch verliert diesen Klangausdruck um ihn durch einen sprachlich ‚sinnvollen‘ oder besser passenden zu ersetzen: „Glück“, dessen vermeintliches Fundament Ivan ist², oder das Pierrot-Zitat auf dem See, das die Stimmung und die aufkommenden Erinnerungen der Ich-Figur besser repräsentiert. Die Visionen hingegen, die das Glück der Menschheit in einer Utopie darstellen, können als Fortschreibung des *Dadam*-Motivs gesehen werden.

Das *Dadam*-Motiv tritt in der Endfassung nur noch an drei Stellen auf, an denen jedoch die Assoziation mit Glück bis zu seiner Zerstörung durch das „krak“ im Tanztraum gewahrt wird.

4.2.5.1. Die Stellung der beiden Motive im Gesamtkonzept des Romans

Beide Figuren, das Pierrot-Motiv und das *Dadam*-Motiv sind als Erinnerung und Hoffnung auf Glück in das „poetologische Gesamtkonzept“ des Romans eingebunden.³

„Wo das Pierrot-Motiv als Kunst-Zitat die verlorene Märchenzeit profanisiert und damit einen poetologischen Ort darstellt, der die Rede über den Verlust des Mythischen auch im Heute ermöglicht, da steht am Anfang des ‚schönen Buches‘ für Ivan das „dadim dadam“, dessen Symbolisierung letztlich in die prophetischen Fragmente mündet.“⁴

Beide Motive sind jeweils durch ihre motivische Verflechtung einem männlichen Gegenpart zugeteilt⁵ und an einen Ort gebunden, der so topographisch mit einer Bedeutung überschrieben wird. Das Pierrot-Motiv ist an den bedrohlichen Stadtpark, das *Dadam*-Motiv an das imaginär bleibende, mit der Liebe verbundene, Venedig geknüpft.

Das Pierrot-Zitat ist eng mit Malina und der Legende verknüpft. Das *Dadam*-Motiv hingegen ist mit Ivan und den Visionen verbunden, die ebenfalls die, dem *Dadam*-Motiv eingeschriebene, positive Färbung in sich tragen und die wiederum mit der Legende eng verknüpft sind. Beide Elemente der Textebene, die Visionen und die Legende, entspringen derselben Hoffnung der Ich-Figur und korrelieren so ebenfalls miteinander. Da Ivan jedoch auch der Legende zugerechnet werden kann, ist das *Dadam*-Motiv auch über ihn der Legende zuzuordnen. Durch diese Verflechtung der Legende mit dem *Dadam*-Motiv wird so auch eine direkte Verbindung mit den Pierrot-Zitaten hergestellt, die ja ebenfalls die „Märchenzeit“ repräsentieren – die beiden Motive stehen sich also nicht nur als Vertreter zweier entgegen gesetzter Motiv-Komplexe gegenüber, sondern verknüpfen sich

¹ Caduff 1998: 219.

² Vgl. Eberhardt: 298.

³ Vgl. Caduff 1998: 220.

⁴ Caduff 1998: 217.

⁵ Vgl. Greuner: 85.

auch durch ihre Einbindung in das „Gewebe“¹ des Romans. Dennoch unterscheiden sich die beiden Motiv-Komplexe grundlegend voneinander; sie stehen sich semantisch sogar gegenüber. Das Pierrot-Zitat erhält durch seine ‚eigene‘ Bedeutung von Beginn an eine melancholisch- sehnnende Färbung. Das *Dadam*-Motiv hingegen wird durch seine Herkunft aus einem Walzerduett über die Liebe und seiner rauschartigen Verwendung in den Entwürfen mit Euphorie assoziiert,² die jedoch im Verlauf des Romans immer mehr zurückgenommen wird, bis das Motiv schließlich ganz verschwindet.

In der Positionierung dieser großen Motive innerhalb des Romans lässt sich die Verflechtung der verschiedenen Figuren gut erkennen. Dieses Übereinanderschichten erinnert dabei an eine Komposition: auch dort werden verschiedene Motive auf unterschiedlichste Weise miteinander verbunden und lassen so aus der, immer wieder neuen, Verbindung vieler Einzelmotive ein dynamisches Gesamtwerk entstehen.

4.2.6. Die Bedeutung der Offenbach- Oper für den Roman *Malina*

Der Wandel der *Dadam*-Figur zeigt, wie ein Motiv durch den Text mit einer eigenen Bedeutung versehen wird. Obwohl das *Dadam*-Motiv einem Prätext entnommen wird, spielt dieser in der Verarbeitung und Wiederaufnahme der Figur kaum eine Rolle; lediglich der Ort und die damit verknüpfte Liebesbedeutung werden quasi als ‚Begleitmotiv‘ in den Text übernommen. Seine eigentliche Bedeutung erhält die *Dadam*-Figur in ihrem ersten Kontext, der Autofahrt.³

Für das Buch *Malina* hingegen ist die Oper von weit reichender Bedeutung. Die bereits im Prolog erwähnten Doppelfiguren (26) beziehen sich auf Hoffmanns Liebe Stella und die Vorstellung, dass die drei literarischen Frauenfiguren der Oper Stella jeweils von einer Seite zeigen, also ihre Doppelgängerinnen sind. Solibakke⁴ wendet dieses Konzept der Doppelfiguren auch auf die Ich-Figur in *Malina* an.

Im ersten Kapitel gleicht diese der Puppe Olympia, da sie für Ivan trotz ihrer Bildung reine Weiblichkeit inszeniert, seine Wünsche zu erfüllen versucht und fast mechanisch seinen Befehlen folgt.⁵ „[...] dankbar bin ich, wenn ich ihm seinen Drink und das Essen richten darf [...] mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf [...]“ (39).

Das zweite Kapitel setzt die Ich-Figur mit Giulietta gleich, die die Männerseelen betört, um ihnen den Schatten oder das Spiegelbild zu rauben. Die Liebe wird so als Krieg der Geschlechter dargestellt. Das von ihr genommene Spiegelbild Hoffmanns und der ebenfalls von ihr entwendete Schatten von Hoffmanns Konkurrenten Schlemihl⁶ sind Symbole der Menschlichkeit. Im Traumkapitel wird sich die Ich-Figur dem Scheitern der Menschlichkeit bewusst.⁷ Es erleidet in den Träumen nicht nur Identitätsverluste, es wird als Steigerung dieses Identitätsverlustes zahlreiche Male durch Unmenschlichkeit getötet:

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 114.

² Vgl. Caduff 1998: 216.

³ Vgl. Eberhardt: 300.

⁴ Vgl. Solibakke: 177-180.

⁵ Vgl. Solibakke: 177.

⁶ Peter Schlemihl ist eine Figur aus Adelbert Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von 1813.

⁷ Vgl. Solibakke: 180.

„Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem angerichtet wird“¹

Auch der Sieg Malinas über die Ich-Figur am Ende des Romans ist ein Identitätsverlust. In diesem Sinne könnte man ebenfalls vom Verlust der Menschlichkeit sprechen, denn mit der Ich-Figur stirbt auch das „Gefühl“ – übrig bleibt, vernünftig handelnd und rational denkend, Malina.

Die Sängerin Antonia entspricht der Ich-Figur allgemein in ihrem gemeinsamen Konflikt um die eigene Stimme, die das Ich zu gewinnen versucht und die Antonia besitzt, aber nicht gebrauchen darf. Im dritten Kapitel begehrt das Ich in den Dialogen stimmhaft gegen Malina auf; die italienischen Vortragsangaben sind wieder ein Hinweis auf Antonia, die die Fähigkeit des Gesangs von ihrer italienischen Mutter erhalten hat.²

Auch in dem zentralen Thema der enttäuschten Liebe weisen beide Werke Ähnlichkeiten auf. Giulietta spielt Hoffmann die Möglichkeit auf ein erfülltes Miteinander vor, um ihm, auf Geheiß ihres Meisters, dem dämonischen Dapertutto, das Spiegelbild zu nehmen. Hoffmann verfällt Giulietta; er gibt ihr einen Teil seiner Identität in der Hoffnung auf eine erfüllte Liebe. Auch das Ich richtet sein Leben ganz auf Ivan aus; es lebt nur noch „in Ivan“ (335). Den Identitätsverlust müssen beide Figuren erleiden, denn sowohl Giulietta als auch Ivan verlassen die Liebenden, enttäuschen so all ihre Hoffnungen³ und rauben ihnen damit auch ein Stück heiler Persönlichkeit.

Letztlich zeigt auch das Duett der Kurtisane mit der Muse/Niklaus, dem das *Dadam*-Motiv entnommen wurde, die Barcarole als „Chiffre der Bewusstseinsspaltung“⁴: Giulietta ist die Stimme der Verführung, Niklaus (und seine Warnung an Hoffmann vor der Kurtisane) hingegen der Vertreter der Vernunft.

4.3. Tristan und Isolde

Ein weiteres musikalisches Werk, das in dem Roman *Malina* verarbeitet wurde, ist Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Diese Oper nimmt nicht einen solch bedeutenden Stellenwert wie die *Pierrot*-Zitate oder das *Dadam*-Motiv ein; sie wird lediglich an zwei Stellen zitiert. Der Inhalt der Oper und die Position des Komponisten Richard Wagners in der Musikgeschichte sind jedoch für die Interpretation des Romans von großer Bedeutung.

4.3.1. Zu Wagners Oper *Tristan und Isolde*

Die Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner wurde 1865 in München uraufgeführt und handelt von der tragischen Liebesgeschichte der beiden Titelfiguren.

Die Geschichte beginnt im ersten Akt mit einer Schifffahrt nach Cornwall, wo die irische Prinzessin Isolde König Marke heiraten soll. Tristan, ein Getreuer des Königs, der einst Isoldes Verlobten Morold erschlug und der dennoch von Isolde nach einer Verletzung

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 110.

² Vgl. Solibakke: 179.

³ Vgl. Achberger 1988: 198; Brachmann: 80.

⁴ Vgl. Solibakke: 119.

gesund gepflegt wurde, begleitet Isolde auf diesem Weg. Die beiden haben sich ineinander verliebt, wagen es jedoch nicht, ihre wahren Gefühle zu zeigen, da sie diese nicht erwidert glauben – im Gegenteil, Isolde wirft Tristan den Tod ihres Verlobten vor und ihre jetzige Heirat mit König Marke. Sie möchte Tristan und sich selbst vergiften, doch die Zofe Brangäne gibt den beiden einen Liebestrank von Isoldes Mutter. Vom Trank gelöst gestehen sich beide ihre Liebe, sehen jedoch auch die hoffnungslose Situation, da Isolde den König Tristans heiraten soll.

Im zweiten Akt treffen sich die Liebenden heimlich in der Nacht während Brangäne Wache hält, doch werden die beiden vom König und seinem Gefolge überrascht. Ein Ritter des Königs verletzt Tristan schwer, doch Kurwenal, sein treuer Gefährte, rettet Tristan und reist mit ihm zu dessen Burg. Er schickt nach Isolde, damit diese Tristan noch einmal heile, doch Tristan kommt dem Tod immer näher. Als Isolde schließlich eintrifft stirbt er in ihren Armen. Isolde erträgt den Schmerz nicht, sie stirbt, da sie ohne Tristan nicht leben kann¹ und wird so in alle Ewigkeit mit ihm vereint.

Wagner war sehr kühn im Versuch, eine Oper erstmalig fast vollkommen in die Seelen zweier Liebender zu verlegen und nahezu ohne äußere Handlung auszukommen.² Dies verbindet seine Oper mit dem Roman *Malina*, der von der Autorin ebenfalls als „erzählte Innenwelt“³ beschrieben wird.

Wagner schildert in dieser Oper ungewöhnliche Seelenzustände: Hysterie, Wahnsinn und Selbstzerstörung, die für den Durchschnittsmenschen kaum nachvollziehbar sind. Furchtbar musste diese Musik für die damaligen Zuhörer gewesen sein, da sie Vorgänge in der menschlichen Psyche bloßlegt, die die Psychoanalyse erst Jahrzehnte später zu verstehen versuchte.⁴ Diese Einblicke werden nicht nur durch den Inhalt sondern auch durch die Musik vermittelt und rufen einen Zustand der Erschütterung beim Hörer hervor.⁵

Das Werk beschäftigt sich nicht mit dem Duett Liebe-Sehnsucht sondern mit dem Vierklang Liebe-Sehnsucht-Nacht-Tod, denn nur die Nacht (II. Akt) und der Tod (III. Akt) können die Liebenden vereinen und die Sehnsucht befriedigen.⁶ Diese Oper zeigt ein mythisches und psychologisches Bild einer unheilvollen Liebe, Eros und Thanatos sind eng miteinander verflochten.⁷

In dem Roman *Malina* treten die Zitate der Oper ebenfalls in der Nacht in Erscheinung. Sie finden sich auf der Ebene der Träume, die die tiefsten Verletzungen der Ich-Figur repräsentieren.

4.3.2. Der Operntraum

Im Operntraum (187-189) soll das Ich auf Wunsch des Intendanten in der Oper seines Vaters singen, jedoch nur um das Publikum anzuziehen. Es versucht ängstlich dem Vater

¹ Kurt Pahlen, *Richard Wagner – Tristan und Isolde*, München 1983: 198.

² Vgl. Pahlen: 198.

³ Köschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 112.

⁴ Vgl. Pahlen: 172.

⁵ Vgl. Pahlen: 308.

⁶ Vgl. Pahlen: 318.

⁷ Vgl. Solibakke: 163.

gerecht zu werden, doch das Ich kennt seine Rolle nicht und sucht verzweifelt nach einem Textbuch. Als die Ich-Figur schließlich mit dem männlichen Sänger auf der Bühne steht, singt sie was ihr in ihrer hilflosen Situation zuerst in den Sinn kommt „Wer hülfe mir, wer hülfe mir!“ (188). Doch ihre Stimme wird von der Musik übertönt. Schließlich begreift sie, dass das vermeintliche Duett nur für eine Stimme, die Männliche, geschrieben wurde. Die Ich-Figur wurde also vom Vater zweifach missachtet: er hat keine Rolle für seine Tochter geschrieben und lässt ihren Gesang nun von der Musik übertönen. Nachdem die Vorstellung beendet ist, singt das, auf der Bühne zurückgebliebene, Ich weiter; diesmal „wirklich“ (189). Das Singen hinter dem Vorhang ist zwar eine weitere Form der Unhörbarkeit¹, doch diesmal wählt die Ich-Figur ihre Rolle selbst und füllt diesen Part auch stimmlich aus. Der Gesang, den das Ich nach der Aufführung anstimmt, ist direkt aus der Oper Richard Wagners entlehnt.

„So stürben wir, so stürben wir...“ ist einem Duett von *Tristan und Isolde* entnommen, in dem sie sich nachts ihrer gegenseitigen Liebe versichern und den Tod als Möglichkeit zur ewigen Vereinigung besingen (II. Akt, 2. Szene). Bezeichnenderweise gibt der männliche Sänger der Ich-Figur zu verstehen, dass er diese Rolle nicht kennt. Er kennt die große Liebe nicht.² Der Ich-Figur fehlt also der Partner, der Isolde in der Oper gegeben ist; diese Tatsache unterstreicht auch ihre Isolation im realen Leben.³

Das erste Zitat aus der Oper, „stürben“, gleicht dem vorangehenden „hülfe“(vokalischer und rhythmischer Gleichklang). Diese Ähnlichkeit könnte der Ich-Figur als Assoziation zu der Oper gedient haben. Aber auch inhaltlich weisen beide Werke, *Tristan und Isolde* und *Malina*, Ähnlichkeiten auf.

„Tot ist alles. Alles tot!“ ist ein Ausruf König Markes, als er Tristan tot auf dem Boden liegen sieht (III. Akt 3. Szene), ein Ausdruck absoluter Hoffnungslosigkeit. „Seht ihr's Freunde, seht ihr's nicht!“ wird von Isolde während des letzten Stückes gesungen, wo sie den toten Tristan betrauert und in ihrer Verzweiflung zu sehen glaubt, wie er sich wieder bewegt. Diese irrige Hoffnung geht dem eigenen Tod voraus und ist so ebenfalls ein Hinweis auf die Situation der Ich-Figur, die ja ebenfalls die Hoffnung auf Errettung durch Ivan hat, bevor sie diese schließlich begraben muss und selbst ‚stirbt‘. Auch das Traum-Ich stirbt als es singend in den Orchestergraben stürzt. Mit gebrochenem Genick zwischen den Stühlen liegend, hat es dennoch die Aufführung „gerettet“. Es empfindet seinen Tod aufgrund dieser Rettung der Aufführung als sinnvoll, wie auch Isolde ihren Liebestod als sinnvoll erachtet, denn dieser bringt die, vorher im Duett besungene, ewige Vereinigung mit Tristan.

Im Singen wird der aus der Oper zitierte Text zum „Medium der Wahrheit“⁴. Das singende Ich des Traumes vermittelt dem träumenden Ich die Wahrheit über seine Situation; dazu gehört auch die Tatsache, dass die Situation des Ichs von niemandem bemerkt wird („kein Publikum“). Die Zerstörungsgeschichte der Ich-Figur, sein Anspruch auf Leben und die

¹ Vgl. Eberhardt: 301.

² Vgl. Spiesecke: 200; kritisiert von Eberhardt: 302.

³ Vgl. Solibakke: 165.

⁴ Eberhardt: 303.

Klage um seine Vernichtung werden hier durch die Wagnersche Todessymbolik zum Ausdruck gebracht.¹

4.3.3. Der Mädchentraum

Der Mädchentraum (216-217) steht dem Operntraum gegenüber, denn in ihm treten keine männlichen Akteure auf. Nicht der Vater, sondern das Verhältnis des Ichs zu sich selbst ist hier das Thema.²

Die weiblichen Akteure, Frau Breitner (Die Hausmeisterin der Ich-Figur), ein junges Mädchen und das Ich befinden sich in einem Zimmer und versuchen abwechselnd zu einer erklingenden Musik zu singen. Diese Musik wird als „mild und leise“ (217) beschrieben – „Mild und leise“ ist auch der Titel von Isoldes letztem großen Solo in der Oper, in dem sie den Tod Tristans (III. Akt, 3. Szene) beklagt. Frau Breitner und das Mädchen singen auch tatsächlich Zitate aus der Oper, wobei das Zitat des Mädchens „seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht?“ aus dem bereits genannten Solo stammt und somit vor den anderen hervorgehoben wird.³ Das Mädchen singt demnach „richtig“.

Es wurden Vermutungen über eine lesbische Beziehung zwischen dem Mädchen und der Ich-Figur angestellt,⁴ weil die beiden sich verlieben, umarmen und unter einer Decke versteckt sind. Auch würde die Rolle der Frau Breitner in dieser Konstellation für diese Interpretation sprechen. Frau Breitner singt im Traum: „Habet acht! habet acht! Bald entweicht die Nacht!“. Dieses Zitat wurde ebenfalls der Wagner-Oper *Tristan und Isolde* entnommen (II. Akt, 2. Szene) und wird von Isoldes Zofe Brangäne gesungen, während Tristan und Isolde das nächtliche Liebesduett singen. Das ‚Entweichen der Nacht‘ bedeutet Gefahr, die drohende Entdeckung, der die beiden (Tristan und Isolde bzw. die Ich-Figur und das Mädchen) zu Liebenden, aber auch zu Gefährdeten erklärt.⁵ Dies legt eine Interpretation nahe, nach der das Ich und das Mädchen eine lesbische Beziehung haben.⁶

Vieles spricht aber auch dafür, dass das Mädchen ein jüngerer Selbst der Ich-Figur ist,⁷ da es ebenfalls von der Seepromenade am Wörthersee spricht (217) auf der auch das Ich seinen ersten Kuss erhielt (24). Das Ich traut sich nicht „du“ zu dem Mädchen zu sagen, da es „sonst dahinter käme“, wer das Ich ist. „Sie soll es nie erfahren“ (217). Es hat sich gewissermaßen in sein jüngerer Selbst verliebt, will sich jedoch nicht zu erkennen geben, da das Mädchen dadurch erschreckt werden könnte.

Auch ist das ‚Duett‘ des Mädchens mit der Ich-Figur kein wirkliches Duett, denn im Gegensatz zu Frau Breitner und dem Mädchen singt das Ich keine Stelle aus der Oper. Der Gesang der Ich-Figur „All meinen Unmut geb’ ich preis“ ist der letzten Strophe „O alter Duft“ von Arnold Schönbergs Werk *Pierrot Lunaire* entnommen, das an dieser Stelle mit dem Motiv *Tristan und Isolde* verknüpft wird.

¹ Vgl. Albrecht: 306.

² Vgl. Greuner: 95.

³ Vgl. Eberhardt: 304.

⁴ Vgl. Achberger 1988: 199.

⁵ Vgl. Eberhardt: 304.

⁶ Ein Thema, das bei Ingeborg Bachmann durchaus denkbar ist, siehe auch *Ein Schritt nach Gomorrha* (1949).

⁷ Vgl. Caduff 1998: 231.

4.3.4. Die Verknüpfung *Pierrot Lunaire* mit *Tristan und Isolde*

Dieses Ineinanderflechten von Zitaten aus verschiedenen Teilbereichen lässt mehrere Interpretationen zu.

Der Ausspruch „seht ihr's?“ ist der Hinweis einer Person an mehrere andere Personen über einen sichtbaren Zustand oder eine Situation. Da der Roman *Malina* beschreibt, wie eine in die Gesellschaft integrierte Person unbemerkt dem Wahnsinn entgegen gleitet und an einer unerfüllten Liebe verzweifelt, ohne Beistand von ihrem Umfeld erwarten zu können, ist die Aussage des Mädchens hier also eine Bitte um Erkenntnis anderer, eine Hoffnung auf doch noch eintreffende Hilfe. Dafür sprechen auch die unterschiedlichen Satzzeichen.¹ Der Ausspruch „seht ihr's nicht!“ der Ich-Figur im Operntraum (189, s.o.) ist mit einem Ausrufezeichen versehen und birgt so einen versteckten Vorwurf an die Außenwelt. Das Mädchen hingegen verwendet in diesem Traum ein Fragezeichen – ihrem Gesang ist die Hoffnung auf Hilfe von außen noch eingeschrieben. Die Aussage der Ich-Figur entstammt an dieser Stelle jedoch nicht mehr der Oper sondern den Schönberg-Zitaten. „All meinen Unmut geb ich preis“ spricht an dieser Stelle von der verlorenen Hoffnung: die erwartete Hilfe trifft nicht ein, was gezwungenermaßen den Unmut des Ichs erregt. Der bereits im Operntraum anklingende Vorwurf an die Gesellschaft kommt hier noch deutlicher zum Ausdruck und wird im dritten Kapitel schließlich konkret ausformuliert:

„Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. [...] Es gibt Worte, es gibt Blicke, die töten können, niemand bemerkt es, alle halten sich an die Fassade [...]“ (276).²

Der Ausspruch des Mädchens kann jedoch in dieser Situation auch an die Ich-Figur selbst gerichtet sein, um dieser einen Hinweis auf den drohenden Untergang zu geben.³

Achberger⁴ und auch Caduff⁵ wiederum interpretieren den Abschnitt so, dass das Ich hier seinen Unmut darüber ausdrücke, dass es nicht erkannt werden dürfe. Es drücke so seine Sehnsucht nach dem ‚Gekanntsein‘ und dem ‚Sich-Mitteilen‘⁶ aus. Caduff bemerkt darüber hinaus, dass der Aussage des Mädchens der Tod schon eingeschrieben ist, da die halluzinierende Isolde hier kurz vor ihrem eigenen Liebestod steht. Beide Autorinnen bleiben jedoch eine Erklärung schuldig, warum das Ich nicht von seinem jüngeren Selbst erkannt werden darf und was ihre Aussagen bezüglich des Werkes *Malina* und seiner Verbindung zu dieser Oper genau bedeuten.

Eberhardt⁷ gibt hier einen wichtigen Hinweis: Das Mädchen darf die Ich-Figur deshalb nicht erkennen, weil ihm deren Leidenserfahrung noch bevorsteht und es mit dieser Erkenntnis eine große Last aufgebürdet bekommen würde. Denn dieser erste Kuss, von dem das Mädchen im Traum erzählt (217), wird im Prolog bei der Ich-Figur mit dem Beginn des „es“ verknüpft: „als es wirklich passierte“(24), der Beginn der Verletzungen. Der

¹ Vgl. auch Eberhardt 304.

² Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 110-111.

³ Vgl. Eberhardt: 304.

⁴ Vgl. Achberger 1988: 200.

⁵ Vgl. Caduff 1998: 232/233.

⁶ Caduff 1998: 233.

⁷ Vgl. Eberhardt: 303.

Kuss ist eine erste Enttäuschung, denn der Fremde kommt am nächsten Tag nicht wieder, sondern ist bei der schönsten Frau der Stadt eingeladen.

Der Ausspruch „seht ihr's nicht?“ von Isolde zeigt deren wilde Hoffnung, dass Tristan doch noch lebt. Dies ist eine Halluzination, ein Missverhältnis zwischen dem Wunsch und der Realität. Das Mädchen befindet sich in einer ähnlichen Situation: es ist noch voller Hoffnung auf die große Liebe, doch bringt es sich damit nur selbst in die Nähe des Todes, da es enttäuscht werden wird. Dies ist der Ich-Figur natürlich bekannt und sie gibt ihren Unmut über die eigene Schweigepflicht, aber auch über die bereits erlebten Enttäuschungen, preis.

Das Mädchen hat somit durch den Kuss, von ihm selbst wahrscheinlich unbemerkt, den Weg der Ich-Figur schon beschritten. Doch ist es noch nicht zerstört, noch ist es hoffnungsvoll und das Ich verliebt sich (216) in diese „heile“ Version seines Selbst. Um jedoch diesen Zustand des Hoffens und Liebens erhalten zu können, darf das Mädchen die Erfahrung, die zwischen ihm und dem Ich steht, nicht entdecken. Dieser Abstand wird durch die Ablehnung des „du“ angesprochen.¹

Am Ende des Traumes erklingt das Zitat Brangänes, gesungen von der Hausmeisterin der Ich-Figur, Frau Breitner: „Habet acht! Habet acht! Bald entweicht die Nacht!“. Die Nacht ist in der Oper die Zeit, in der die Liebe zwischen Tristan und Isolde möglich ist; die Illusion einer erfüllten Liebe wird jedoch zerstört, sobald der Tag anbricht, da dann die Liebenden entdeckt werden. Mit dieser Aussage bedeutet Frau Breitner dem Mädchen und der Ich-Figur, dass ihre Liebe nicht von Bestand ist, da das Mädchen bald erfahren wird, dass seine Hoffnung auf Liebe eine Illusion ist.

Mit dieser Szene enden die, von Ingeborg Bachmann eingefügten, Zitate aus der Wagner-Oper. Dennoch bleibt eine Verbindung zwischen der Oper und dem Roman weiterhin bestehen, denn beide haben viele Einzelmotive gemeinsam.

4.3.5. Die Wagner-Oper und ihre Bedeutung für den Roman

Tristan und Isolde gehört für Ingeborg Bachmann zu einer der fünf schönsten Liebesgeschichten der Welt, wie sie es auch von den Eichhörnchen Frankie und Billy in *Der gute Gott von Manhattan* ankündigen lässt:

„Tristan und Isolde- Stück von einer langhaarigen Königin und ihrem Helden, einem wirksamen Zaubertrank, einem schwarzen Segel im rechten Augenblick und einem langen schmerzhaften Sterben“² (294).

Dem aufmerksamen Leser fällt auf, dass sich alle vier Motive dieser Aussage problemlos auf *Malina* anwenden lassen. In dem oben genannten Zitat ist es eben eine Königin und keine Prinzessin, deren ‚Haare im Wind wehen‘ und die von einem Helden in schwarzem Mantel (Segel) vor der drohenden Verheiratung gerettet wird. Der Zaubertrank, der Isolde von Brangäne anstatt des Giftes im ersten Akt gereicht wird, löst deren Liebeshemmung

¹ Ebd.

² Ingeborg Bachmann, „Der gute Gott von Manhattan“, in Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster (Hgg.), *Ingeborg Bachmann Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München 1993: 269-327, hier 294.

gen. Die Ich-Figur scheint ebenfalls unter der Wirkung eines solchen ‚Zaubertranks‘ zu stehen; ihre Besessenheit durch Liebe treibt sie in den Wahnsinn. Das Sterben der beiden weiblichen Hauptfiguren ist lang und schmerzlich. Isolde stirbt den Liebestod über Tristans Leiche - das Sterben der Ich-Figur ist hingegen der gesamte Roman *Malina*. Sie stirbt durch die ihr zugefügten Verletzungen der Gesellschaft, insbesondere durch die Zurückweisung Ivans, ein Phänomen gut erklärt von Ingeborg Bachmann selbst:

„Sie [die Liebe] will Ewigkeit, führt aber daher immer zum Untergang. Die Liebe ist für das Ich im Buch von solcher Ausschließlichkeit, dass nichts daneben Platz hat. Sie drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Liebe kann nicht in der Zeit bestehen. Andere Arten können das – es gibt nicht nur eine Art.“¹

Wenn dieser Fanatismus keinen Ausweg mehr findet, also nicht erwidert wird, wird der Liebende wahnsinnig. Diesem Wahnsinn („töte sie“ (315)) entgehen beide, Isolde und die Ich-Figur durch den Tod.

Achberger² hat versucht, die beiden Werke auch strukturell aufeinander abzugleichen. So sieht sie beispielsweise den Tristan-Akkord in der Ouvertüre, der an der Kreuzung einer aufsteigenden (sehnenden) und einer absteigenden (leidenden) chromatischen Tonleiter steht als vergleichbar mit der unerfüllten Sehnsucht³ nach Ivan. Das Thema Sehnsucht ist eines der großen Leitmotive in beiden Werken; es bleibt jedoch fraglich in wie weit sich ein Akkord, der ein Thema einer Oper verdeutlicht, mit dem Inneren einer literarischen Person vergleichen lässt. Auch interpretiert Achberger die Träume als negative Variante der Liebesnacht. Nun mag beides in der Nacht stattfinden, doch die Verbindung zwischen einem Liebesduett und der alptraumartigen Verarbeitung einer Vergangenheit⁴ lässt sich nur schwer nachvollziehen.

Achberger weist aber auch auf eine interessante Textstelle⁵ hin, in der die beiden Werke ineinander verschmelzen. Eine der bekanntesten Stellen in *Tristan und Isolde* ist das bereits erwähnte Liebesduett „so stürben wir, um ungetrennt“ (II. Akt, 2.Szene). Dort findet sich eine Stelle, an der Tristan und Isolde eins zu werden scheinen: „(Tristan:) Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan (Isolde:) Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!“. Eine ähnliche Stelle findet sich auch in *Malina*: „In einem Moment heißt es: Ivan und ich. In einem anderen Moment: wir. Dann gleich wieder: du und ich.“ (104). Beide Paare scheinen dort für einen kurzen Moment eins zu werden.

Die Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner zeigt, auf welche Weise Ingeborg Bachmann Elemente eines Musikwerkes entnimmt und sie in ihren Roman einflacht, aber auch, wie die gesamte Oper für die Interpretation des Romans bedeutsam wird. Die

¹ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 74.

² Vgl. Achberger 1988: 200.

³ Vgl. Pahlen: 54. Chromatik als Ausdruck der Sehnsucht.

⁴ Vgl. Achberger 1988: 201.

⁵ Vgl. Achberger 1988: 202.

Einarbeitung eines Werkes der Musik findet also nicht nur auf der Ebene des Zitierens, sondern auch auf der Ebene der Deutung statt.

Zusätzlich zu den oben besprochenen Zitaten mit musikalischem Hintergrund gibt es in dem Roman auch eine Gruppe von Mikrostrukturen, die nicht einem Musikwerk entnommen wurden und denen somit eine „Ebene“ der Bedeutung fehlt. Ihre Verarbeitung im Roman wurde jedoch ebenfalls auf eine musikalische Weise umgesetzt, daher zählen auch sie zu den musikalischen Figuren.

Zwei dieser Motive sollen im nun folgenden Teil der Arbeit näher analysiert werden:

4.4. „Warten und Rauchen“

„Warten und Rauchen“¹ ist eines der dominanten Elemente nichtmusikalischen Ursprungs, das im Text mit Hilfe musikalischer Variationstechnik verarbeitet wird.

Es steht ursprünglich für eine Zeitspanne im Roman, in der sich das Ich mit seinen Gedanken und Sehnsüchten Ivan zuwendet und erwartungsvoll auf eine Fortentwicklung und Vertiefung ihrer Liebe hofft – und sei es nur die Rückkehr des Geliebten von einer Geschäftsreise und damit eine zeitliche Fortführung dieser Beziehung. An dieser Stelle wird der Infinitiv, die ‚Grundtonart‘, das ‚Kernmotiv‘, in den Text eingeführt: „Warten und Rauchen“ (29).²

Das Ich ‚wartet‘ auf eine Erlösung durch Ivan, wobei hier wieder die Passivität der Ich-Figur in den Mittelpunkt rückt, und ‚raucht‘, um sich zu sammeln. Die Formulierung „Warten und Rauchen“ soll dem Leser einen zeitlichen Eindruck für dieses ‚Warten‘ und ‚sich Sammeln‘ geben. Für das Ich gehört dieser Ausdruck wie selbstverständlich zu der Beziehung mit Ivan dazu (29).

Das Motiv steht schon zu Beginn im Zusammenhang mit dem Telefon, dem technischen Medium der Kommunikation zwischen Ivan und der Ich-Figur;³ immer wieder wird das Motiv mit diesem Medium verknüpft: „da ich den Atem anhalte, die Zeit aufhalte und telefoniere und rauche und warte“(30). Das Kernmotiv erfährt hier eine Umkehrung, die beiden Verben tauschen Plätze. Zusätzlich wird das mit dem Motiv verbundene Medium hinzugefügt: „telefonieren“. Das bereits umgekehrte Kernmotiv wird erweitert („Augmentation“). In der Formulierung des obigen Zitats lässt sich auch die Bedeutung des Motivs erkennen: das Ich wird durch das Telefonat mit Ivan kurzfristig von den Lasten seines Alltagslebens erlöst; die Zeit wird ‚aufgehalten‘, Erinnerungen und Visionen werden wirkungslos, das Ich ist nur im „Heute“.

4.4.1. „Siegen“ durch Warten

Eine weitere Bedeutung der Wendung „Warten und Rauchen“ wird klar wenn das Ich beschreibt, wie es jeden Abend seine „Stellung“ hält.

¹ Vergleiche zu diesem Motiv auch Eva Lindemann 2000: 54-78.

² Vgl. Lindemann 2000: 55.

³ Da der Leser jedoch weiß, dass die Wohnungen der beiden nur wenige Meter auseinander liegen, steht der Gebrauch eines solchen Mediums für Gespräche eher für ein Scheitern der Beziehung.

„[Ich] warte und rauche, immer zuversichtlicher und sicherer [...] denn ich werde siegen in diesem Zeichen“(32).

Dieses ‚Zeichen‘ ist das geduldige Warten, das die Ich-Figur durch den Roman hindurch immer mehr zu kultivieren scheint und das mit der bereits beschriebenen, passiven Heilserwartung korreliert.

Wie Lindemann bemerkt, ist „In diesem Zeichen werde ich siegen“ ein Ausspruch, den der Kaiser Konstantin bezüglich seiner Unterstützung für das gerade entstehende Christentum getätigt haben soll. Indem sie Konstantin zitiert, wird die „private Heilserwartung des Ich religiös und historisch überhöht“.¹ Diese Heilserwartung wird im anschließenden Absatz des Romans konkret formuliert: Ivan soll ihr beim Sprechen helfen, ihre „Probleme erlösen“; Ivan soll das Ich heilen (32). Doch das Gegenteil ist der Fall:

„Siegen wollte ich in einem Zeichen, aber da ich nicht gebraucht werde, da es mir gesagt worden ist, bin ich besiegt worden von Ivan [...]“ (252).

Ivan hat sich den Erwartungen der Ich-Figur nicht gebeugt; er hat das Ich nicht geheilt, sondern nur noch tiefer verletzt. Die Ich-Figur muss sich ihre Niederlage eingestehen. Auch wenn das Motiv „Warten und Rauchen“ in dem oben genannten Zitat nicht explizit noch einmal aufgeführt wird, so evoziert diese Stelle es doch bei einem aufmerksamen Leser.

Die Niederlage des Ichs, durch (passives) Warten nicht das gewünschte Ziel erreichen zu können, lässt sich aber nicht nur durch die „Siegen“-Figur sondern auch anhand der gesamten „Warten und Rauchen“-Reihe durch den Roman nachvollziehen.

Das Motiv wird dort immer wieder verändert, bleibt jedoch als Variation des Grundmotivs „Warten und Rauchen“ durchweg erkennbar. Um beispielsweise die mit dem Warten verbundene Zeit für den Leser fühlbar zu machen, wird das Motiv erweitert:

„heute warte ich und warte und rauche ich vor dem Telefon bis nach Mitternacht, und ich hebe ab und Ivan fragt und ich antworte“ (42).

Die lange Wartezeit wird durch die musikalische Methode der Erweiterung, der ‚Augmentation‘ eines Motivs, für den Leser fühlbar. Ein Teil des Motivs, das Warten, wird verdoppelt und an das ‚Kernmotiv‘ angehängt. Dieses Vorgehen findet sich noch an einer weiteren Stelle, an der die Ich-Figur bei den Altenwyls auf eine Telegramm-Annahme wartet:

„Telegrammannahme bitte warten, bitte warten, bitte warten, bitte warten...Ich warte und rauche und warte“ (168).

Die gefühlte Zeit scheint eine Ewigkeit zu sein und so muss sie auch auf das Ich wirken, das heimlich und verstört versucht, einen plausiblen Grund für seine Rückkehr nach Wien zu schaffen.

¹ Lindemann 2000: 57, Anm. 99.

Es findet sich jedoch auch die gegensätzliche Methode, die Verkleinerung oder ‚Diminution‘ des Motivs. „Eine äußerste Beherrschung lässt mich Ivan vorher gegenüber sitzen und [...] rauchen[...]“ (104). Das Warten wurde hier herausgenommen, denn der ‚Erwartete‘ ist ja anwesend. Jedoch lässt sich am engen Zusammenhang „Rauchen“ und „Beherrschung“ gut die Bedeutung des Einzelmotivs „Rauchen – sich sammeln“ erkennen. Im Gegenzug findet sich diese Diminution auch bei einem „Warten“-Motiv. Nachdem ein Bulgare mit einem ‚Morbus‘ sie um Hilfe bittet, ruft das Ich eilig bei seinem Reisebüro an (115), um dem Bulgaren eine Fahrkarte und extra Bargeld zu besorgen. „Ich telefoniere und warte [...]“. Diesmal raucht das Ich nicht um sich zu sammeln, denn dazu ist zu viel Eile geboten. Es ist diesmal nicht aufgeregt und muss sich aufgrund eines zu tätigen Telefonanrufs sammeln, sondern es ist aufgrund eines Ereignisses erregt, das erst den Telefonanruf nötig macht und damit das Rauchen als Zeitverschwendung deutet.

4.4.2. Aufkommende Zweifel der Ich-Figur bezüglich des Wartens

Obwohl die Ich-Figur ihre ‚Eroberungsmethode‘ „Warten und Rauchen“ bis zum Ende beibehält, mischen sich im Fortgang des Romans leise Zweifel in die Richtigkeit der eigenen Handlung. Nach einem gemeinsamen Nachmittag mit den Kindern, an dem Ivan und das Ich kurz eine ruhige Minute finden in der Ivan seine Blicke zwischen dem Ich und den Kindern fast fragend hin und her gleiten lässt, fragt das Ich sich: „Soll ich denn ewig? Soll man denn ewig? Muss man ein Leben warten?“ (134). Den Begriffen ‚ewig‘ und ‚ein Leben‘ in Verbindung mit ‚Warten‘ ist die Hoffnungslosigkeit bezüglich einer Erlösung durch Ivan schon eingeschrieben. Das Ich zweifelt hier an seiner eigenen passiven Wartehaltung. Verstärkt wird dies kurz darauf in einer der Visionen, die das Ich für das ‚schöne Buch‘ schreibt. Dort heißt es

„[...] sie werden nach dem höchsten aller Güter [...] greifen, denn sie sollen nicht ewig, denn es sollen die Menschen nicht ewig, sie werden nicht ewig warten müssen...“ (138).

Das hier erwähnte höchste Gut ist die Heilung durch die gegenseitige Liebe zu einem anderen Menschen. Das „ewige“ Warten soll in der entworfenen besseren Welt des Ichs nicht mehr existieren; es wird explizit negiert. In dieser Vision lässt sich der Unmut der Ich-Figur über das Warten deutlich erkennen.

Hier findet sich wieder eine Überlappung der ‚musikalischen Figuren‘: ein Motiv der Satzebene („Warten und Rauchen“), das eng mit Ivan verknüpft ist, wird in ein Motiv der Textebene („Utopische Zukunftsvisionen“) eingebaut, das ja ebenfalls mit dem Geliebten korreliert: „[...] dieses Wort, das heute schon für die Zukunft steht [...] Es heißt Ivan.“ (31).

4.4.3. Das Motiv „Warten und Rauchen“ im dritten Kapitel

Während das Motiv „Warten und Rauchen“ im ersten Kapitel zahlreich verwendet wird (s.a. 113,171), wird es im Traumkapitel von der Autorin ausgespart. Dies entspricht der Logik, denn im Traumkapitel hat dieses Motiv keine Funktion. Seine Aufgabe ist das

„Stiften einer Erfahrung von Zeitlichkeit“¹. Die Träume jedoch lösen diese Zeitlichkeit auf, die Zeit spielt hier keine Rolle: Vergangenheit, Heute und Zukunft, Realität und Phantasie sind eine Einheit.²

Folglich tritt das Motiv erst wieder im dritten Kapitel in Erscheinung. Eines Nachts fährt Ivan die Ich-Figur in die Stadt, damit sie sich Zigaretten kaufen kann. Diese gemeinsame Handlung macht das Ich glücklich; jedoch erkennt der Leser schnell, dass das Ich sich mit Hilfe einer Illusion von Glück zu schützen versucht.

„Da er [Ivan] wieder zu fürchten beginnt, dass ich ihn liebe, und da er mir Feuer gibt und ich wieder rauchen kann und warten, brauche ich nicht zu sagen: Mach Dir bloß keine Sorgen [...]“ (285).

Die Furcht Ivans impliziert, dass er selbst keinerlei derartigen Gefühle für die Ich-Figur hegt, was dieser bewusst ist. Die Ausschließlichkeit der Liebe der Ich-Figur kann von Ivan nicht erwidert werden; sie ist für ihn nicht „lebbar“.³ Dennoch bewertet das Ich den höflichen Akt des Feuergebens⁴ über; Ivan befeuert dadurch erneut ihre Hoffnung auf Erlösung, da das Ich nun wieder „rauchen kann und warten“. Diese Rückkehr zur Hoffnung auf Erlösung, die das Ich am Anfang noch hatte, ist jedoch Selbstbetrug, wie die Aussage des Ichs zur Furcht Ivans vor der Liebe deutlich zeigt.

Bei einem der letzten Treffen mit Ivan sitzen die beiden im Kaffee. Die Ich-Figur wird von den Befehlen Malinas, den „Stimmen im Kopf“ gequält: „Töte sie (Ivan und die Kinder)“, in ihrem Hals „steckt ein wahnsinniges Lachen. [...] Nach dem Kaffee bin ich ganz verstummt, ich rauche“ (316). Hier raucht und sammelt sich das Ich, es reißt sich zusammen um den Wahnsinn nicht aufbrechen zu lassen. Bei der endgültig letzten Begegnung mit Ivan schließlich, bei der „er die Worte nicht findet für das Ende“, muss das Ich „nach einer Zigarette für ihn suchen und nach einer für mich, ich muss beide anzünden, und wir dürfen noch einmal rauchen“ (324).

Diese Handlung wirkt wie ein letztes Ritual, ein kurzer Moment der Rückkehr in eine frühere Zeit und ein letztes „sich beherrschen“ oder „sich sammeln“. Die wahre Bedeutung dieser Zigarette wird erst dann ganz klar, wenn das Ich kurz vor seinem Eintritt in die Wand am Herd steht (335)⁵, denn an diesem Herd entzündete sie ihre nächtliche „letzte und allerletzte Zigarette. Aber ich rauche ja nicht mehr, ich habe es mir heute abgewöhnt“ (335).

Die Tatsache, dass das Ich nicht mehr raucht, durchtrennt einerseits ein Band zu Ivan; andererseits aber hat das Ich nun kein Medium mehr um sich zu sammeln – es geht unrettbar dem Wahnsinn entgegen, es „stirbt“ mit dem Eintritt in die Wand.

¹ Lindemann 2000: 70.

² Vgl. auch Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 103.

³ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 75.

⁴ Vgl. Lindemann 2000: 71.

⁵ Und damit in der Stelle des Textes, in der fast alle bedeutenden Motive noch einmal aufgegriffen werden.

4.5. Das Augenmotiv

Ein weiteres Motiv, das wie das „Warten und Rauchen“-Motiv nichtmusikalischen Ursprungs ist und auf der Ebene der Mikrostrukturen verarbeitet wird, ist das Motiv der Augen.

Bereits in der Legende prophezeit die Prinzessin unter anderem, dass sie in der Zukunft ihre „Augen verlieren“ (69) würde. Viele Teile dieser Prophezeiung lassen sich auf die aktuelle Situation des Ichs übertragen (zum Beispiel das Kartenspiel oder der Türkenbund¹). Doch warum erfüllt sich die Prophezeiung der Prinzessin über die Augen im Gegensatz zu den übrigen Vorhersagen nicht?

4.5.1. Die Aufnahme der Umwelt durch die Augen

Das Motiv der Augen hat für die Ich-Figur eine große Bedeutung, denn in ihren Augen speichert sie gewissermaßen die schrecklichen Bilder ihrer Erinnerungen.

Folglich hat sie auch diesbezüglich eine Erlösungserwartung gegenüber Ivan. Er soll

„mit seinen Blicken [...] die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinah nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein liches darüber, damit kein böser Blick von mir ausgeht, damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere, von dem ich weiß, wieso ich ihn bekommen habe, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht...“ (32-33).

Verletzungen, die dem Menschen durch die Gesellschaft zugefügt werden, werden von diesem durch seine Augen aufgenommen und auf der Netzhaut gespeichert. Mit dieser Interpretation des Augenmotivs lohnt sich auch ein Rückblick auf die Klavierszene bei den Altenwyls und auf das damit verbundene, vom Ich am Klavier richtig gespielte, Pierrot-Zitat: „der Wein, den man mit Augen trinkt...“ (163).² Dieser „Wein“ ist das Mondlicht, ein Motiv, das eng mit den Pierrot-Zitaten, Ivan („Mondsee“) und dem Wahnsinn der fanatischen Liebe („der kranke Mond“³) verknüpft ist. All diese Bedeutungen des Mondes sind von dem Ich, verdeutlicht durch das Pierrot-Zitat, durch dessen Augen aufgenommen und gespeichert worden. Darüber hinaus wird das Zitat in einer Umgebung genannt, die von der Wiener Gesellschaft (dem „Mordschauplatz“ (276)) geprägt ist. Durch diesen Kontext bekommt der „Wein“ noch eine weitere Bedeutung. Er steht auch für die Verletzungen, die die Gesellschaft dem Einzelnen zufügt, und die von diesem durch die Augen aufgenommen werden: „[...] es gibt Blicke, die töten können [...]“ (276).

Die Heilung der Augen der Ich-Figur hängt mit der Prophezeiung der Prinzessin eng zusammen. Würde das Ich seine Augen verlieren, dann wären damit auch die schrecklichen Bilder verschwunden, die Liebe fände einen Weg und die Erinnerungen würden das Ich

¹ → Vgl. Kapitel 3.2.3.1./2.

² → Vgl. Kapitel 4.1.6.

³ Siehe Anhang: „Der kranke Mond“.

nicht mehr unterdrücken. Ivan wird auch durch diese Verbindung des Augen-Motivs mit der Legende und seine eigene Verknüpfung mit dem Fremden als Heilsbringer dargestellt. Diese Heilung der Augen verarbeitet die Ich-Figur in ihren Visionen im schönen Buch, indem sie dieses Augenmotiv auf die generelle Zukunft umwandelt:

„Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein [...]“
(121).

In den Visionen, in dem Entwurf einer besseren Welt, sehen diese Augen nur Schönheit; die Menschen werden also nicht mehr von ihrem Umfeld gekränkt. Sie „verlieren“ ihre alten Augen und deren Verletzungen und bekommen neue, „schwarzgoldene“ Augen.

Die Verletzung der Augen durch das Umfeld bestätigt sich auch in einer Textstelle, in der die Umgebung der Ich-Figur keinen Einfluss auf diese ausübt:

„[...] wenn ich auch für Momente meine abwesenden Augen habe, dann nur weil eine furchtbare Spannung entsteht, im Gedanken an Malina [...]“ (129).

Die Augen sind abwesend, das heißt, sie sind nach innen gerichtet, auf das Problem, das in der Ich-Figur schwelt: der Zwist zwischen Malina und dem Ich. Hier sind die Augen nicht mehr von Belang, denn dies ist keine Kränkung durch die Außenwelt, es ist ein Problem, das im Innersten des Ichs entsteht.

4.5.2. Die Diktatur der Augen

Die Augen der Ich-Figur empfangen jedoch nicht nur Handlungen der Außenwelt; sie nehmen auch Einfluss auf genau diese Welt und damit auf Ivan.

Eines Nachts liegt das Ich neben dem schlafenden Ivan und sieht diesen im Halbdunkel immerzu an. Die Ich-Figur wartet und hofft vergeblich auf einen Satz der Gruppe „Gefühlssätze“¹ um sich in Sicherheit wiegen zu können. Durch das Beobachten Ivans, das „hoffen“ und „betteln“ (74), versucht die Ich-Figur ihm diesen Satz zu entlocken. Da Ivan aber schläft und damit seine Netzhaut nichts empfängt oder weiterleitet, ist der Versuch vergeblich. Als der gewünschte Satz nicht kommt, füllen sich ihre Augen mit Tränen - eine erneute Verletzung. Das Ich versucht Ivan mit Hilfe der „Diktatur“ seiner „Augen“ Gefühlsätze zu entlocken und ihn an sich zu binden. Dies scheint Ivan zu stören, denn als das Ich diese Diktatur „mildert“, „glätten“ sich die Falten auf seiner Stirn (130).

Bei einem Spaziergang vermeidet das Ich alle Orte, die ihm Aufschluss über Ivan's Anwesenheit in seiner Wohnung geben könnten und versucht ihm so seine „Freiheit“ (137) zu gewähren. Als es schließlich daheim ankommt, ruft Ivan gerade in diesem Moment bei ihm an. Das Ich versucht nun zu erklären warum es keine Spuren von Ivans Anwesenheit gesehen hat, indem es ihm von seiner Wegstrecke erzählt, unter anderem auch von dem Stadtpark: „da weiß man ja nie“. Unmittelbar auf die Aussage über den Stadtpark fragt das Ich „wo hab ich bloß meine Augen gehabt“² (137). Dies ruft noch einmal die „Diktatur“

¹ → Vgl. Kapitel 3.4.

² Hier verschränkt sich das Motiv der Augen mit dem Stadtpark und daher auch mit *Pierrot Lunaire*-Motiv.

der Augen in Erinnerung, denn das Ich versucht hier, eine Kontrolle zu vermeiden, also seine Augen nicht zu gebrauchen. Ivan jedoch macht diesen Versuch der Distanzierung unwirksam, da er nun eine Rechtfertigung von der Ich-Figur verlangt.¹

Auch in den Träumen findet sich das Motiv der Augen. Dort versucht das Ich sich gegen die Befehle des Vaters zu wehren, indem es in vielen Sprachen „Nein“ sagt. Um die Ich-Figur davon abzuhalten, sticht der Vater ihr in die Augen um sie blind zu machen. Erst danach versucht er ihr die Zunge herauszureißen (177). Der Vater nimmt ihr so die Möglichkeit einer „Diktatur“ ihrer Augen. Sie kann durch ihre Augen keinen Einfluss mehr auf die Umgebung haben, ein Aspekt, der dem Vater wichtiger zu sein scheint als das Verhindern der Worte der Ich-Figur. In einem weiteren Traum wird die Ich-Figur von ihrem Vater und einer Frau vergiftet. Die Frau, die der Ich-Figur ihr Essen bringt, ist verschleiert: „[...] nur ihre Augen kann ich sehen, sie weiß etwas“ (201). Das Ich kann ihre Augen „sehen“ und erzwingt so ein Wissen aus der Netzhaut der Frau.

4.5.3. Das Fazit des Augenmotivs

Die Ich-Figur stellt also durch ihre Augen eine Verbindung zu ihrer Umwelt her. Sie nimmt über ihre Augen Einfluss auf ihr Umfeld, empfängt aber durch sie auch das Leid, das ihr von anderen Menschen zugefügt wird.

Dass das Ich nicht, wie von der Prinzessin prophezeit, ihre Augen verliert, korrespondiert mit dem übrigen Roman. Denn die Heilserwartung, die die Ich-Figur bezüglich ihrer Augen mit sich trägt, wird ebenfalls enttäuscht – sie „verliert“ ihre Augen, den Speicherplatz der schrecklichen Erinnerungen, nicht. Ivan hat ihre Augen nicht erneuert.

In der Schlusspassage, dem Treffpunkt aller Motive, findet sich das Augenmotiv noch einmal in einer Variation. Während das Ich am Herd steht und den letzten Kaffee kocht, sagt es: „[...] wie es unübersehbar sein müßte, daß ich hier stehe und noch denke.“ (334). Mit dem Konjunktiv drückt die Ich-Figur aus, dass ihr Umfeld sie und ihre Situation erkennen müsste. Dies korrespondiert auch mit der bereits beschriebenen Wagner-Oper und dem auffordernden Zitat „seht ihr's Freunde, seht ihr's nicht?“, das das Ich (189) bzw. sein jüngeres Selbst (217) in den Träumen singt: ein Aufruf an weitere Personen, einen Zustand zu erkennen – ihren Zustand. Doch die Gesellschaft erkennt beziehungsweise ‚sieht‘ die Not der Ich-Figur nicht, sie „[...] halten sich an die Fassade [...]“ (276) – der Vorwurf der Ich-Figur an die Gesellschaft über die Verweigerung des ‚Sehens‘ ist damit durchaus berechtigt.

Ganz am Ende, nachdem die Ich-Figur in die Wand getreten ist, wird jedoch klar, dass das Ich doch gesehen worden ist. Denn „Malina sieht genau um sich, er sieht alles [...]“ (336). Malina hat die Situation der Ich-Figur erkannt, was auch mit der Tatsache korrespondiert, dass es Malina ist, der mit der Ich-Figur über ihre Probleme redet und der ihr die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation klarmacht. In dieser Szene erfüllt sich die Prophezeiung der Prinzessin schließlich doch noch. Als Malina die Brille der Ich-Figur zerbricht und in

¹ Hier verliert sie im gewissen Sinne auch ihre Augen, womit die Prophezeiung erfüllt wäre – was an dieser Stelle jedoch keinen Sinn ergibt.

den Papierkorb wirft, bemerkt das Ich: „[...] es sind meine Augen [...]“ (336). Tatsächlich rettet Malina einen Teil der Ich-Figur, denn mit ihm ‚überlebt‘ der rationale, nicht verletzbare Teil der ehemals heilen Persönlichkeit – die Erinnerungen haben bei Malina keine Bedeutung. Wie oben bereits beschrieben („abwesende Augen“), ist Malina nicht mit der Augenthematik verbunden. Dies wird durch das Wegwerfen der Brille ebenfalls bildlich dargestellt – er ‚verliert‘ die Augen der Ich-Figur. Die Prophezeiung erfüllt sich demnach, jedoch nicht auf die, vom Ich in der Wand, gewünschte Weise durch Ivan, sondern durch Malina.

5. Die Komponisten: vier Fluchtpunkte

Ingeborg Bachmann verwendet in ihrem Roman unzählige Anspielungen auf Schriftsteller, Philosophen oder Komponisten. Da sich diese Arbeit mit der ‚musikalischen Seite‘ des Romans *Malina* befasst, sollen im folgenden Abschnitt die Komponisten näher betrachtet werden.

Vier von ihnen spielen eine ganz besondere Rolle, denn diese Komponisten werden nicht einfach namentlich erwähnt (wie z.B. Verdi (160) oder Chopin (81)), sondern ihr Werk wird Teil des Romans und gestaltet diesen mit. Diese Werke wurden bereits in der vorliegenden Arbeit näher analysiert, wobei jedoch eine Betrachtung der jeweiligen Komponisten aus Übersichtsgründen noch nicht vorgenommen wurde. Denn nur wenn man diese vier Komponisten in einer Reihe betrachtet kann man ihre Bedeutung für den Roman *Malina* erkennen. Die vier, für den Roman wichtigen, Komponisten sind Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner und Arnold Schönberg. Zählt man sie in dieser Reihenfolge auf, fällt bereits auf, dass sie musikhistorisch gesehen eine Art ‚Linie‘ bilden.¹ Im Roman selbst vertritt jeder von ihnen einen ganz bestimmten Aspekt in der Welt der Ich-Figur, daher könnte man sie auch mit einem Begriff der Kunst beschreiben: ‚Fluchtpunkte‘.²

In den ihnen zugeteilten Positionen im Roman scheinen sich die Komponisten gegenüber zu stehen – jedoch darf man nicht übersehen, dass jeder von ihnen eine ganz bestimmte Entwicklung vertritt, die gewissermaßen den nächsten bedeutenden Komponisten beeinflusst und dessen neuer Idee vorangeht. Diese Entwicklung betrifft vor allem das Thema der Dissonanz,³ die im Roman eine bedeutende Rolle spielt.

Diese vier Fluchtpunkte des Romans, ihre jeweilige Stellung in der Musikgeschichte und die daraus resultierende Bedeutung für den Roman *Malina* vor allem im Hinblick auf die Dissonanz, sollen im folgenden Teil näher betrachtet werden.

5.1. Mozart – der Vertreter der Tradition

Mozart wird bereits im Prolog eingeführt, allerdings explizit in einer Verneinung: „oder wie ich die Große Messe von Mozart nicht hören konnte“ (27). Die große Messe gehört zur Kirchenmusik und ist ähnlich formell und sakral⁴ wie die Motette ‚Exsultate Ju-

¹ Alle bis auf Wagner sind Teil des „Hauses Österreich“. Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 79/80.

² Vgl. Solibakke: 200.

³ Mit der Dissonanz eng verknüpft sind auch die ebenfalls für den Roman bedeutende Chromatik und die Atonalität.

⁴ Vgl. Solibakke: 196.

bilate'.¹ Mit beiden Stücken wird durch das Etikett „Kirchenmusik“ der Begriff „Tradition“ verbunden.

Auch eine weitere Erwähnung Mozarts ist ähnlich gleichgültig wie im Prolog. András, der jüngere Sohn Ivans, zerkratzt eine Schallplatte des Ichs. Doch anstatt ihn davon abzuhalten, sagt das Ich „glücklich“ zu Ivan: „Laß ihn doch, es macht nichts, es ist nur das D-Dur-Konzert, es ist meine Schuld!“ (145). Einen Leuchter hingegen rettet sie kurz darauf vor einem Übergriff. Die Bezeichnung ‚glücklich‘ bezieht sich hier wahrscheinlich nicht auf die Zerstörung der Schallplatte, sondern auf die Anwesenheit Ivans. Dennoch wertet das Ich durch diesen Ausspruch und die Verwendung des Wortes „nur“ die Musik Mozarts eindeutig herab.

Warum aber diese Abwertung der Musik, diese Gleichgültigkeit?

Die Mozart-Motive haben zwar von Beginn an eine ‚traditionelle‘ Bedeutung, bekommen aber erst durch die Episode bei den Altenwyls eine Position im Leben des Ichs zugewiesen. Während des Abendessens bei den Altenwyls fragt Antoinette Altenwyl: „Übrigens, die Zauberflöte, warts ihr alle drin? Und was sagts ihr jetzt dazu?“ (159).

Die am Wolfgangsee versammelte, konservative (155) Oberklassen-Gesellschaft wird hier fast lächerlich² dargestellt: Musik dient ihr als gesellschaftliches Ereignis, als kulturelles Selbstbewusstsein³ und hilft dieser Gesellschaft damit, die eigene Fassade aufrecht zu erhalten. Dies ist eine Rolle der Musik, die sie so für die Ich-Figur nicht innehat. Es ist, wie bereits erwähnt,⁴ eine Gesellschaft, in der sich die Ich-Figur nicht wohl fühlt und auch nicht recht hineinzupassen scheint. Dies gilt auch für die dort bevorzugte Musik, was in der Klavierszene (163) deutlich zum Ausdruck kommt. Hier kann das Ich Lieder, die sie als Kind beherrschte, nicht länger „richtig“ singen. Nur den Liedvers „den Wein, den man mit Augen trinkt“⁵ und damit ein Stück der Musik, das eindeutig der Ich-Figur (damit auch Malina) zugeschrieben werden kann, wird von dem Ich richtig gesungen. Es hat sich von dieser Welt der Klassik, der „Tradition“, also in Richtung der Moderne abgewendet.

Diese Deutung wird ebenfalls von dem Opertraum unterstützt, in dem das Ich eine Oper singen soll, deren Text es nicht kennt. Das Ich beteuert dreimal „es ist keine Rolle für mich“ (188), doch es muss trotzdem auf die Bühne:

„[...] es ist nicht meine Rolle. Die Musik ist mir wohlbekannt, oh, ich kenne sie, diese Musik, aber die Worte weiß ich nicht, ich kann diese Rolle nicht“ (188).

Die Ich-Figur hat diese Musik demnach schon zahlreiche Male gehört. Ihr Vater⁶ hat sie geschrieben, daher ist die Ich-Figur wahrscheinlich mit ihr aufgewachsen. Der Blick in die Kindheit führt wieder zurück zu der Klavierszene bei den Altenwyls und zu den klassischen Stücken: Mozart, Schubert etc. und betont nun wörtlich, dass das Ich diese Rolle in der Gesellschaft nicht ausfüllen kann.

¹ → Vgl. Kapitel 3.2.

² Vgl. Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 98.

³ Vgl. Eberhardt: 290.

⁴ → Vgl. Kapitel 4.1.6.

⁵ Siehe Anhang: „Mondestrunken“.

⁶ Der Vater ist ebenfalls ein Symbol der Tradition.

5.2. Beethoven - Der Vermittler von Sicherheit

Beethoven hebt sich in seiner Darstellung von den anderen drei Komponisten ab, denn von ihm wird kein Libretto oder ein Titel zitiert, um eine Situation oder eine Gefühlsstimmung der Ich-Figur zu unterlegen. Es werden lediglich die Vortragsangaben seiner Spätwerke im letzten Kapitel dazu verwendet, um die Aussagen der Ich-Figur näher zu beschreiben.¹

Darüber hinaus liegt die Bedeutsamkeit Beethovens für die Ich-Figur eher in der Darstellung ihrer Umgebung, des Ortes „Ungargasse“.

Das Ich lebt in physischer Gegenüberstellung zu Beethoven in der Ungargasse. Während es selbst die Hausnummer 6 hat und damit in der Nähe des Stadtparks lebt,² wohnte Beethoven ihm gegenüber in der Nummer 5 und komponierte dort die 9. Sinfonie (75). Ivan lebt ebenfalls auf dieser Seite, in der Nummer 9.

Diese örtliche Einteilung ist durchaus von Wichtigkeit für das Ich: gegen Ende des Romans hat es eine Wahnvorstellung, in der es in einer Blutlache steht. Die Ich-Figur findet beim Beethoven-Haus Zuflucht „ich bin bei Beethoven in Sicherheit“; die anschließende Überquerung zu ihrem eigenen, „fremd gewordenen“ Haus gleicht einem Kampf, bis sie schließlich „das andere Ufer erreicht“ und damit auch Frau Breitner, für die ebenfalls das „schöne Buch‘ sein soll“ (303).

Von diesem Punkt über das ‚schöne Buch‘ muss jetzt zu dem wohl auffälligsten und wichtigsten Hinweis auf Mozart zurückgedacht werden: die Motette ‚Exsultate Jubilate‘ und deren Bedeutung für das ‚schöne Buch‘.³ Die Erwähnung des ‚schönen Buches‘ impliziert unterschwellig den Ausdruck „Exsultate Jubilate“ und so auch den Komponisten Mozart. An dieser Stelle wird dieser Motivkomplex auch mit Beethoven verknüpft und schließt so einen Kreis. Denn der Titel der Motette wird von Ivan genannt, die Motivation des ‚schönen Buches‘ ist Ivan. Ivan wohnt auf der gegenüberliegenden ‚Beethoven-Seite‘ der Ungargasse und geht niemals in den Stadtpark. Er ist daher der traditionellen Seite⁴ zuzuordnen, wie auch das Buch, Mozart und Beethoven. Da das Ich nicht mehr Teil dieser Tradition sein kann (s.o.), kann es das ‚schöne Buch‘ auch nicht schreiben. Der darin geforderte Ausdruck des Fröhlichen und Jubilierenden ist nicht der klagende und lamentierende Ausdruck des Ichs,⁵ den Ivan einmal umschreibt:

„Was ist denn das für eine Obsession, mit dieser Finsternis, alles ist immer traurig [...]“ (54).

5.2.1. Der späte Beethoven als Mittler zwischen ‚Altem‘ und ‚Neuem‘

Während sich jedoch die Ich-Figur in Mozart überhaupt nicht heimisch fühlt, nimmt Beethoven eher eine ‚Mittlerposition‘ ein. Auch er steht ihr ‚gegenüber‘, jedoch fühlt sie sich bei ihm in ‚Sicherheit‘ (303). Wenn die Aussagen der Ich-Figur in den Dialogen mit den Vortragsangaben Beethovens versehen werden, so ist demnach die „Sicherheit“ in dieser

¹ Jedoch ist die Herkunft der Musikangaben nicht vollständig gesichert (→ vgl. Kapitel 3.1.1.).

² Achberger 1984: 127.

³ → Vgl. Kapitel 3.2.

⁴ Achberger 1984: 127.

⁵ Achberger 1988: 163.

Situation ebenfalls gegeben. Da die Vortragsangaben nach dem Schlag Malinas zuerst verwendet werden, deutet dies darauf hin, dass die Vortragsangaben entweder eine Stütze für das Ich darstellen oder über die Färbung der Aussage keinen Zweifel mehr zulassen sollen: also dem Ich oder dem Leser eine Art von Sicherheit geben.¹

Es ist diese Sicherheit, die der Tradition anhaftet. Sie wird bereits bei der ersten Erwähnung Beethovens thematisiert: nachdem Ivan dem Ich sagt, dass er diese Woche keine Zeit haben wird (75), versucht das Ich aufkommende Tränen zu unterdrücken – mit Hilfe von Beethoven: „ehe ich mir vorrede, daß in dem Haus vis-à-vis immerhin Beethoven taub die neunte Sinfonie komponiert hat [...]“ (75). Die Ich-Figur versucht hier ihre Fassung zu bewahren, indem sie an Beethoven denkt. Er ist ein „nüchterner“, unbelasteter Anker² in ihrem Leben, an dessen Beständigkeit sie sich zu klammern vermag, gerade weil Beethoven der traditionellen Seite zuzuordnen ist. Doch obwohl Mozart ebenfalls der Tradition zuzuordnen ist, ist es Beethoven, an den sich die Ich-Figur wendet.

Eine Erklärung für diese Diskrepanz zwischen den beiden großen Vertretern der Wiener Klassik ist die Betonung, die im Roman auf Beethovens Spätwerk liegt und damit auf der 9. Sinfonie (Ungargasse 5) und den Vortragsangaben aus den Sonaten op. 109-111.³

Beethoven tendiert in seinem Spätwerk eher zu „antiharmonischen Gesten, Dissonanzen und spannungsgeladener Polyphonie“⁴, bewegt sich also am weitesten von der Klassizität weg. Seine Spätwerke (und damit auch die Vortragsangaben) markieren eine aufs äußerste gespannte Zerrissenheit, die sich schon außerhalb der Harmonielehre bewegt und extreme motivische Dichte hervorbringt:

„Diese Spannung zwischen den Zerfallstendenzen der traditionellen Formsprache einerseits, dem Akt aggressiver Zertrümmerung des Überlieferten und dem äußersten Ringen um formale Gestaltung andererseits“.⁵

Diese Spannung charakterisiert Beethovens Spätwerk und mag der Grund dafür sein, dass Ingeborg Bachmann ihre Bezeichnungen hier leiht.⁶

Doch Beethoven geht in dieser Entfremdung von der Klassik und deren klaren Strukturen nicht über die Tonalität hinaus. Adorno setzt Beethoven sogar mit dieser Tonalität gleich, sie ist sein Prinzip und liegt seinem Werk zugrunde, ihre Beschränkungen sind die Grenzen Beethovens und zugleich sein Antrieb.⁷ Damit ist selbst der späte Beethoven noch ein Vertreter der Tradition, auch wenn er diese bereits hinterfragt und auf die weitere Entwicklung voraus weist:

¹ Eine weitere Analyse der Vortragsangaben wurde bereits im Kapitel 3.1.1. vorgenommen.

² Vgl. Solibakke: 202.

³ Vgl. Eberhardt: 321; Greuner: 100.

⁴ Greuner: 81.

⁵ Lindemann: 38.

⁶ Ebd.

⁷ Theodor Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1993: 82.

„Die Musik hat gleichsam Löcher, kunstvolle Brüche. Dadurch wird das Affirmative, das Hedonistische, das der Musik sonst innewohnt, erstmals so gekündigt, und *darin* allerdings gibt es beim letzten Beethoven bereits eine Beziehung zu gewissen Phänomenen der modernen Musik.“¹

Warum aber bleibt die Ich-Figur nicht auf dieser Beethoven-Ivan-Sicherheit Seite? Ein Hinweis gibt der Blick auf das eigene Haus: es ist ihr „fremd geworden“ (303). Dieser Blick von der ‚jüngeren‘ Tradition aus auf die Moderne entspricht dem ewigen Konflikt zwischen Altem und Neuem.² Das Ich kann auf dieser sicheren Seite nicht endgültig bleiben, da es seine „Rolle“ dort nicht mehr spielen kann - zu eng ist es mit Malina und damit mit dem Stadtpark und mit dem *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg verknüpft: der Moderne. Und als es schließlich unter großer Anstrengung die Straße überquert hat, ist es in diesem Sinne ganz richtig „nach Hause gekommen“ (303).

5.3. Wagner – Ausdruck des Leidens

Die Musik Beethovens und Mozarts bestimmt sich von einem tonalen Zentrum her; alle Akkorde beziehen sich auf eine Grundtonart. Dieses Prinzip geriet bei Wagner ins Wanken, da er der chromatischen Tonleiter neben den Dur- und Moll-Tonleitern ebenfalls eine eigene Stellung zugestand.³ Jedoch blieben die „Eckpunkte“ einer solchen chromatischen Reihe immer noch auf eine Grundtonart bezogen.⁴ Die für den Roman wichtige Weiterentwicklung Wagners hängt mit einem Begleiteffekt dieser chromatischen Tonleiter zusammen: der Dissonanz.

Im bereits beschriebenen Operntraum wechselt die Ich-Figur schließlich von der ihr unbekannten Rolle auf Wagners Oper „Tristan und Isolde“, einem Text also, den sie kennt und dessen „Klage“ (189) sie singen kann!

Wie bereits festgestellt wurde, ist das fröhliche Jubilieren nicht die Ausdrucksweise des Ich – es klagt.⁵ Dieser Ausdruck der Klage spielt eine entscheidende Bedeutung in der Zuteilung der Komponisten zu den Positionen innerhalb des Romans. Bei Mozart und auch noch bei Beethoven sind die „harmonischen Ausdruckswerte fixiert“⁶. Die Dissonanz steht hier für das Negative, das Leiden; die Konsonanz hingegen für das Positive. Eine Dissonanz wird bei beiden Komponisten immer wieder in eine Konsonanz zurückgeführt. Dies ändert sich bei Wagner, denn der Stoff seiner Opern fordert quasi eine Befreiung von den Regeln der Klassik, der ‚Tradition‘. Erst dann kann dieser Stoff „wirklich“ beschrieben werden. Um diese Aufgabe zu bewältigen, entwickelte Wagner die ‚unendliche Melodie‘, die sich gleich einem roten Faden durch das gesamte Werk⁷ zieht und immer wieder von Instrument zu Instrument weitergegeben und variiert wird. Trotz unzähliger Variationen

¹ Ebd. 270.

² Gut erklärbar auch durch den Begriff ‚Generationenkonflikt‘.

³ Vgl. Greuner: 76.

⁴ Vgl. Greuner: 77.

⁵ → Vgl. Kapitel 5.2.

⁶ Theodor Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main 1952: 82.

⁷ Vgl. auch Pahlen: 314. Mozart benutzte meist endliche Melodien von 16 Takten Länge, die damit auch eine Einheit bilden und das Hören erleichtern.

bezieht sie sich immer auf eine Grundmelodie und hilft so, ein Musikwerk zu strukturieren – und kann in dieser Funktion auch mit dem *Pierrot Lunaire*-Motiv des Romans verglichen werden.¹

Die unendliche Melodie ist für Wagner das Sprachrohr des Unausgesprochenen, Unausprechlichen. Das Schweigen der Sänger drückt das Orchester mit Hilfe dieser unendlichen Melodie aus – dadurch erhält es eine eigene ‚Stimme‘.² Im Roman ist es gerade dieses Schweigen an der Grenze der Sprache, das Unausprechliche, das von den Musikzitataten ausgedrückt wird. Mit ihrer Hilfe kann die Grenze der Sprache demnach überwunden werden.

5.3.1. Die Dissonanz bei Wagner und in *Malina*

Wagners „Hang zur Modulation“³, der die unendliche Melodie erst möglich machte, erforderte zahlreiche Tonartenwechsel. Diese häufigen Wechsel konnten nur durch Dissonanzen gewährleistet werden, was zu einer Aufweichung der relativ starren Regeln der Tonleitern führte. Um nun einen solchen emotionalen, aufwühlenden, zerreißen Stoff behandeln zu können, durfte die Spannung der Musik nicht abreißen – die Dissonanz stand zunehmend selbständig neben der Konsonanz und wurde vom Begriff „Missklang“ befreit. Immer häufiger wurde sie eingesetzt wenn ein Komponist Klage, Sehnsucht, Schmerzen oder andere schwere Gefühle darstellen wollte.⁴ Mit Hilfe dieser Dissonanz erschuf Wagner mit seiner Oper die ‚Lust an der Spannung‘ und das ‚süße Leiden‘ und gibt durch diesen ‚Genuss der Qual‘ der Dissonanz einen neuen, verlockenden Stellenwert.⁵

Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung der Dissonanz und die Erosion der tonalen Grenzen in der Oper *Tristan und Isolde*, in der der Ausdruck sich auf das innere Geschehen in der Seele bezieht und es ist diese Position, die die Ich-Figur einnimmt, wenn sie im Traum die Oper *Tristan und Isolde* singt – der ‚Genuss der Qual‘ entspricht der bevorzugten Ausdrucksweise des Ichs.

Hier ist die Musik an ihrer äußersten Grenze der tonalen Ordnung angelangt ohne diese jedoch zu überschreiten.⁶ Über diese Rolle der Dissonanz bei Wagner sagt Adorno:

„Alle Energie ist bei der Dissonanz; an ihr gemessen werden die einzelnen Lösungen immer dünner, unverbindliches Dekor oder restaurative Beteuerung. Spannung wird zum totalen Prinzip, gerade, indem die Negation der Negation, die volle Begleichung der Schuld einer jeglichen Dissonanz, wie in einem riesigen Kreditsystem, unendlich verschoben ist.“⁷

Durch diese Verschiebung der Dissonanz, durch das Hinauszögern bzw. die Enthaltung einer Auflösung, ist Wagner in der Lage, die innere Spannung seiner Protagonisten bis zum Schluss zu halten. Und auch bei Ingeborg Bachmann findet sich diese Art des Ver-

¹ → Vgl. Kapitel 4.1.11.

² Vgl. Pahlen: 315.

³ Pahlen: 312.

⁴ Vgl. Pahlen: 312.

⁵ Vgl. Adorno 1952: 82/83.

⁶ Vgl. Greuner: 76.

⁷ Adorno 1952: 80.

schiebens der Auflösung: die Spannungen im Inneren des Ichs, Malina und die Ich-Figur, bleiben bis zum Ende bestehen, ja verstärken sich im Laufe des Romans noch und lassen den Leser bis zur letzten Seite im Ungewissen über die Wahrheit dieser Geschichte.

Die Dissonanz bekommt also von Wagner eine bedeutende Rolle zugewiesen, weshalb diese Oper auch durch das Ich ausgewählt wird, denn sie unterstützt die eigene Klage.

Wagner ging damit den entscheidenden Schritt aus der Tonalität (auch wenn er sie nicht verlässt), der für die weitere Entwicklung in der Musikgeschichte von Bedeutung sein sollte. Es muss jedoch an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Dissonanz in Wagners Werk zwar an Bedeutung gewinnt, dass sie jedoch auch immer in der Gegenposition der Konsonanz bleibt. die zentrale Stellung der Tonalität bleibt unangefochten.¹

Im Mädchentraum hingegen wechselt die Ich-Figur ihre Position noch einmal: Statt des zu erwartenden Wagner-Zitats singt das Ich nun ein Zitat aus Schönbergs *Pierrot Lunaire*.

Im Text reflektiert Ingeborg Bachmann das musikhistorische Aufeinanderfolgen von Wagner und Schönberg im Mädchentraum in einer Verklammerung. Damit evoziert sie unterschwellig Adornos These des historisch sich erinnernden Klangmaterials, nach der alle musikgeschichtlichen Entwicklungen sich in der einen oder anderen Weise auf Schönbergs Entwicklung der Reihentechnik auswirkten.²

Warum aber wechselt die Ich-Figur hier von Wagner zu Schönberg?

Eine Erklärungsmöglichkeit findet sich in der eben beschriebenen Stellung der Dissonanz, die den Ausdruck des Leidens in Wagners Werk hervorhebt, die jedoch noch nicht selbständig wird; ihr gegenüber steht immer die Konsonanz und die damit verbundene Tonalität des Werkes.

5.4. Schönberg – Revolution des Ausdrucks

Schönberg hingegen gewährleistet diese „Emanzipation der Dissonanz“³, die endgültige Gleichstellung von Konsonanz und Dissonanz, mit seinem Austritt aus der Tonalität. In seinen, von Wagner bereits vorgestellten, chromatischen Tonleitern ist eine Grundtonart nicht mehr feststellbar.⁴

Schönbergs Musik ist durch diese Entwicklung auch nicht länger sehnsüchtig ausdrucksvoll; seine Musik evoziert „traumatische Schocks“, „Triebkonflikte“ und „unverstellt leibhaftige Regungen des Unterbewussten“.⁵ Sie ist eine Revolution des Ausdrucks indem sie das in Worten unbeschreibbare in der Musik darzustellen versucht.⁶

Arnold Schönbergs Werk *Pierrot Lunaire* gehört zu den Werken der freien oder ungebundenen Atonalität. Es ist nicht mehr Teil der ‚alten‘ Musik, da es außerhalb der tonalen Ordnung organisiert ist; es ist aber auch noch nicht ein Werk der ‚neuen Musik‘, da es nicht nach dem Prinzip der 12-Ton-Technik organisiert ist, die Schönberg erst etwa 8 Jahre später entwickeln sollte. Somit steht es nach der Kontrolle durch die Tonalität und vor

¹ Vgl. Adorno 1952: 83.

² Vgl. Solibakke: 167.

³ Greuner: 76.

⁴ Vgl. Greuner: 77.

⁵ Greuner: 77.

⁶ Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997: 43/44.

der Kontrolle durch die 12-Ton-Musik und damit wohl an der zwanglosesten Stelle der Musikgeschichte.

Durch seine Spannung innerhalb der Musik und durch die Art der Sprechstimme scheint der Text zu zerreißen und seine Bedeutung zu verlieren: dahinter erscheint die Musik und stellt das Unaussprechliche dar. Schönberg verbietet es im Vorwort der Partitur auch explizit, vom Text auf den Inhalt zu schließen – die Musik soll diesen darstellen.¹

Was aber ist nun das, was die Musik darstellt und was Ingeborg Bachmann durch die Verwendung von Zitaten aus diesem Werk in schriftlicher Form hervorrufen möchte?

5.5. „Schmerzton“²

Das Motiv *Pierrot Lunaire*, seine Stellung in der Atonalität und die mit ihm verbundenen Dissonanzen repräsentieren den im Buch verankerten Grundton von Spannung, Widerspruch und Schmerz. Das Motiv variiert diesen Grundton durch die verschiedenen Zitate, doch behält es ihn bei und ‚hilft‘ ihm so durch den Roman hindurch zu bestehen.³ Dieser Schmerz lässt sich in einem literarischen Werk nur auf diese Weise darstellen, denn er ist Teil des Unaussprechlichen, das die Sprache nur bedingt beschreiben kann.

Ingeborg Bachmanns Werk und das darin enthaltene Ringen um einen Ausdruck lässt sich gut mit dem Begriff der Dissonanz umschreiben. Die Verwendung einer Dissonanz in der Musik ist mit einem Gefühl der äußersten Spannung verknüpft, einer Grenze des Ausdrucks.

„Sie [die Dissonanzen] führen die Musik an diese Grenze und bis dorthin, wo sie – wer weiß es – entweder ausbricht in einen alles zerreißenden Schrei oder zurückkehrt und den Schmerz vielleicht doch noch einmal zu lösen sucht.“⁴

Dort wo die Musik diesen Ton aushält, trifft sie den inneren Schmerz und weiß diesen so zu beschreiben.⁵ Da sich Dissonanzen in literarischen Werken aber nur schwer darstellen lassen, ist die Verwendung von entsprechenden Zitaten aus Werken der Musik eine gute Möglichkeit, diesen Schmerz zu zeigen. Und da diese Dissonanzen in den Werken Mozarts und Beethovens immer wieder aufgelöst werden, sind sie (und die Welt die sie vertreten) kein Ort für die Ich-Figur und ihre Klage.

Wagner hingegen ist bereits Teil der Welt des Ichs; er betont die Dissonanz, lässt sie ohne Auflösung bestehen und ruft mit ihrer Hilfe eine ‚Lust am Leiden‘ hervor, welche in seinen Werken allgegenwärtig scheint und dem Ausdruck des Ichs entspricht.

In seinem Musikdrama *Tristan und Isolde* praktiziert er einen Bruch mit der Tonsprache: er sprengt das tonale System und öffnet so den Weg in die Atonalität. Der Schritt vom unauflösbaren Tristanakkord⁶ bis zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* ist nicht mehr sehr groß.⁷

¹ Vgl. Greuner: 79.

² Nach Greuner.

³ Vgl. Greuner: 83.

⁴ Greuner: 73.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Pahlen: 325.

⁷ Vgl. Achberger 1988: 206/207.

Für die große Bedeutung dieser beiden Werke für die Ich-Figur spricht ebenfalls, dass Ingeborg Bachmann in Zusammenhang mit ihnen das Adverb ‚wirklich‘ benutzt: das Ich singt „wirklich“ die Oper *Tristan und Isolde* im Opernraum (184) und Malina „spielt wirklich“ das Stück „O alter Duft“ am Klavier der Gebauers (319).¹

Doch auch Wagner lässt der Tonalität ihren Platz und ordnet sich ihren Regeln unter.

Erst Schönberg und sein Werk *Pierrot Lunaire*, das weder den Regeln der Tonalität, noch den Regeln der 12-Ton-Technik unterliegt und das die Dissonanz ‚emanzipiert‘, ist in der Lage, den Grundton des Romans, den Ausdruck der Ich-Figur ‚wirklich‘ zu treffen. Die im *Pierrot Lunaire*-Kapitel² beschriebenen Zitate und die ihnen zugeordnete Semantik ihres jeweiligen sprachlichen Inhalts, bekommen hier durch ihre Zugehörigkeit zu einem modernen Stück noch eine weitere Rolle zugewiesen. Sie sind die Repräsentanten des schmerzlichen, gespannten Grundtons des Werkes.

Genau darin liegt der Grund, warum es gerade dieses Stück ist, das die Autorin als zentrales Werk für ihren Roman gewählt hat. Dennoch könnte eine ‚Komposition‘ nicht ohne die Verflechtung von diesem Hauptmotiv mit den zahlreichen anderen Motiven des Romans gebildet werden.

6. *Malina* – eine Komposition

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wurde bereits auf die vertikale und horizontale Ausrichtung der einzelnen Motive eingegangen. Zum besseren Verständnis der besonderen Einarbeitung der Erinnerungsträger in den Roman, soll nun die Verflechtung der verschiedenen Schichten anhand eines Beispiels dargestellt werden. Die vertikale Übereinanderschichtung kann besonders gut in der, bereits mehrmals erwähnten, Szene auf dem See beobachtet werden. Da nun alle hier eingeflochtenen Motive in der vorliegenden Arbeit bereits vorgestellt und näher analysiert wurden, soll im Folgenden gezeigt werden, wie sich die verschiedenen Motive an dieser Stelle (166) miteinander verweben.

Die Szene beginnt während einer Bootsfahrt auf dem ‚vergessenen‘, und damit mit dem Thema der Erinnerung verknüpften, See (166). Eingeleitet wird die Verflechtung von dem Pierrot-Zitat „Und träum hinaus in sel’ge Weiten“, einem Zitat, das der letzten Strophe des Zyklus’ *Pierrot Lunaire* entnommen wurde, die ebenfalls das Thema ‚Erinnerung‘ in sich trägt. Das Zitat überschreibt die, ursprünglich in den Entwürfen hier eingesetzte, fröhliche Figur „dadim dadam“;³ eine Anpassung an die melancholische Stimmung in dieser Szene. Das hier verwendete Zitat weist unmittelbar auf die (in der Strophe „O alter Duft“ folgende) Märchenzeit und damit auf die Legende und die darin enthaltene Hoffnung auf eine erfüllte Liebe hin. Konsequenterweise folgt direkt darauf der, mit dem Thema der Liebe verbundene, Ort Venedig, der auch Teil des *dadam*-Komplexes ist und diesen hier ebenfalls repräsentiert.⁴ Diese Metapher der Liebe ist jedoch aufgrund der bereits enttäuschten Hoffnungen nicht lange haltbar – die Ich-Figur kehrt in ihren Gedanken zurück nach Wien und damit in ihre Realität. Diese wird unmittelbar darauf in den „dunklen Geschichten“

¹ Vgl. Achberger 1988: 207.

² → Vgl. Kapitel 4.1.

³ → Vgl. Kapitel 4.2.5.

⁴ → Vgl. Kapitel 4.2.5.

repräsentiert, den ihr zugefügten Verletzungen durch ihr Umfeld. Ivans Liebe sollte die Ich-Figur heilen, doch er enttäuscht ihre Hoffnungen und zieht sich aus ihrer Beziehung zurück. Die enttäuschte Hoffnung ist dem, auf die „dunklen Geschichten“ folgenden, Fragment der Legende eingeschrieben, das hier nicht wie zu Beginn des Kapitels die Hoffnungen der Ich-Figur auf Erlösung repräsentiert, sondern die negativen Elemente, die Einsamkeit und Orientierungslosigkeit der Prinzessin, in sich vereint.¹ Dieses Fragment verdeutlicht, dass es für die Ich-Figur keinen Retter gibt und zerstört so das Träumen in „sel’ge Weiten“.² Bestätigt wird die Hoffnungslosigkeit durch das Gefühl der Ich-Figur „bitterlich weinen“ zu müssen.

Alle in der Szene auf dem See beteiligten Motive tragen ihre eigene, semantische Bedeutung mit sich. Darüber hinaus repräsentieren sie jedoch auch den mit ihnen verbundenen Bedeutungskomplex und positionieren diesen als ‚Erinnerungsträger‘ in der Kulisse des Sees. Mit ihrer Erwähnung tritt dieser Bedeutungskomplex in das Bewusstsein des Lesers. Er kann dadurch die Szene auf mehreren Ebenen sehen und so beispielsweise die Bedeutung des Ortes Venedig als Ort der Liebe verstehen. In dem Pierrot-Zitat kann der Leser (u.a.) den Wunsch nach einer utopischen Märchenzeit erkennen. Darüber hinaus beinhaltet dieses Zitat auch durch seine Zugehörigkeit zu dem Zyklus *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg den, im Roman als Grundstimmung verankerten, ‚Schmerzton‘.³

Die vertikale Bedeutung der einzelnen Zitate und ihre Verflechtung untereinander, bricht die linear-chronologische Darstellung auf und erlaubt so eine musikalische Mehrstimmigkeit. Diese Mehrstimmigkeit, die in der Szene auf dem See durch die Anhäufung der verschiedenen Motive ihren Höhepunkt an Komplexität erreicht, ist an jeder anderen Stelle des Romans, an der eines oder mehrere dieser Motive zitiert werden, ebenfalls gegeben. Zusätzlich zu dieser vertikalen Aufschichtung der Bedeutungskomplexe, wirken die einzelnen Motive durch ihre parallele Verwendung und ihr wiederholtes Auftreten in der Handlung ebenfalls polyphon. Aus dieser Besonderheit der Schreibweise, der Mehrstimmigkeit auf den verschiedensten Ebenen, leitet sich auch der Vergleich des Romans mit dem Begriff der „Komposition“ durch Ingeborg Bachmann ab.

¹ → Vgl. Kapitel 3.2.3.4.

² → Vgl. Kapitel 4.1.5.

³ → Vgl. Kapitel 5.5.

7. Zusammenfassung

„So müßte man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft.“¹

„Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung.“²

In ihrem Roman *Malina* hat Ingeborg Bachmann teilweise eine Vereinigung der beiden Künste Sprache und Musik erreicht, indem sie diesen Roman als Komposition gestaltete. Dazu arbeitete sie mit der Figur des musikalischen Motivs.

Ihre Motive entnahm Ingeborg Bachmann hauptsächlich Werken der Musik; es sind Sätze aus deren Libretti, Titel oder auch Versprachlichungen von Rhythmen. Durch die Einarbeitung der Zitate in *Malina* wurde diesen Musikwerken und ihren Komponisten ebenfalls eine Bedeutung für den Roman zuteil, die sich teilweise auch von den verwendeten Stellen der Stücke emanzipiert.

Ingeborg Bachmann arbeitete allerdings nicht nur mit Zitaten, die sie der Musik entnommen hatte. Sie erschuf auch Motive ohne musikalischen Hintergrund, die jedoch innerhalb des Romans auf musikalische Weise, z.B. durch Variation, verarbeitet wurden.

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Autorin nicht die *Erwähnung* von Musik als Vereinigung der Künste Sprache und Musik verstand. Die Einarbeitung der Musik in den Roman geschah auf eine andere Weise und auf den verschiedensten Ebenen, denn Ingeborg Bachmann arbeitete sowohl auf der Text- als auch auf der Satzebene mit musikalischen Motiven.

Die musikalischen Figuren fungieren in *Malina* als Erinnerungsträger, die ihre eigene, semantische Bedeutung, eventuell auch die Bedeutung ihrer Werke, und die der Kontexte, in denen sie innerhalb des Romans auftreten, mit sich tragen. Durch ihre wiederholte (horizontale) Einarbeitung in die Handlung rufen sie (vertikal) den, mit ihnen verknüpften, Bedeutungskomplex im Gedächtnis des Lesers hervor. Auch untereinander sind die verschiedenen Motive auf vielfältige Weise verknüpft, was die Komplexität ihrer Bedeutung ungemein vergrößert.

Durch diese, an musikalische Komposition erinnernde, Verarbeitung von Motiven entsteht eine enorme Polyphonie der Bedeutungen. Im Fortgang des Romans wird das „Gewebe“³ des Textes so mit jeder Erwähnung einer musikalischen Figur dichter – die Motive verknüpfen sich untereinander immer stärker, bis sie schließlich alle miteinander verbunden sind und so den Bedeutungskomplex des gesamten Romans darstellen können. Der Roman *Malina* ist ein enges „Gewebe“ von Motiven mit oder ohne musikalischen Hintergrund, die jedoch alle auf musikalische Weise im Text verarbeitet werden und den Vergleich des Romans mit einem Begriff der Musik, der ‚Komposition‘, rechtfertigen.

¹ Bachmann in Koschel/von Weidenbaum (Hgg.) 1993, Band IV: 61.

² Bachmann in Koschel/von Weidenbaum (Hgg.) 1993, Band IV: 60.

³ Koschel / von Weidenbaum (Hgg.) 1983: 114.

Darüber hinaus drücken die Motive durch ihre jeweilige Bedeutung das Unaussprechliche aus; sie stehen dort, wo die Sprache das Gefühl in einem Menschen nicht mehr beschreiben kann: an der Grenze der Sprache und dem darauf folgenden Schweigen. Musik ist das „Gedächtnis der Gefühle“¹: ihre Motive profilieren sich bei Ingeborg Bachmann als Figuren der Erlösung und der Ekstase, des Erinnerns und des Vergessens sowie der Liebe und drücken so aus, was Sprache nicht mehr zu sagen vermag.

So ist die Musik in *Malina* nicht nur in der technischen Verarbeitung der einzelnen Motive und deren Mehrstimmigkeit erkennbar, sondern sie ist fühlbar, indem sie dort, wo die Sprache versagt, dem Leser das Innerste eines Menschen vermittelt.

¹ Vgl. Weigel 2000: 170.

Zur Forschung

Das Thema Musik in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* stieß bereits bei vielen Autoren auf großes Interesse. An dieser Stelle soll nur ein kurzer Überblick über die wichtigsten Werke gegeben werden.

Joachim Eberhardt analysiert in seinem Buch *Es gibt für mich keine Zitate* sehr genau die verschiedenen Beziehungen, die Ingeborg Bachmann in *Malina* zu anderen Autoren, zu Komponisten und zu Philosophen herstellt. Sein Buch ist ein breit gefächelter Überblick über die Einarbeitung verschiedener Musikwerke in den Roman und wie diese Einarbeitung in den bereits erschienenen Interpretationen des Romans dargestellt wurde. Es gibt daher dem Leser eine gute Vorstellung über die ‚Komposition‘ des Romans *Malina* und dessen Rezeption durch verschiedene andere Autoren.

Eva Lindemann entwickelte eine gute Möglichkeit den Roman einzuteilen. Ihre Unterscheidung in Makro- und Mikrostrukturen verdeutlicht zwei verschiedene Ebenen auf denen Ingeborg Bachmann Motive auf musikalische Weise verarbeitet. Ihr Versuch, den gesamten Roman als eine musikalische Form (Sonatenhauptsatzform) zu interpretieren, findet viel Beachtung aber auch, durchaus berechtigte, Kritik.¹ Ferner ist es Eva Lindemann, die die musikalische Verarbeitung zweier Motive ohne musikalischen Hintergrund genau analysiert und so deren Anspruch, als ‚musikalische Figur‘ bezeichnet zu werden, unterstützt.²

Karen Achberger geht in ihren drei Werken auf alle wichtigen musikalischen Figuren des Romans ein. Sie analysiert den Roman allerdings größtenteils von einem genderorientierten Gesichtspunkt aus und überinterpretiert daher manche Stellen im Sinne des Geschlechterkampfes.³ Achberger sieht Schönberg und Beethoven als Kontrahenten im Gefüge des Romans, ohne jedoch auf die genauen Bezüge des Ichs zu diesen Komponisten einzugehen oder Mozart und Wagner in diese Einteilung zu integrieren.

Suzanne Greuner zeigt ebenfalls die musikalischen Figuren in ihrem jeweiligen Kontext im Roman. Darüber hinaus bietet ihr Buch auch eine gute allgemeine Interpretation, die für das Verständnis des Romans von großem Nutzen ist. Sie weist auch auf die Bedeutung der Komponisten und, damit verbunden, auf die grundlegende Bedeutung der Dissonanz für den Roman hin, wobei sie jedoch nur eine oberflächliche Verknüpfung zwischen den Komponisten und der Ich-Figur zieht.

Gut recherchierte Übersichten über die musikalischen Figuren des Romans geben Corina Caduff, Hartmut Spiesecke und Karl Solibakke. Alle drei gehen auf den jeweiligen Hinter-

¹ Jost Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*. Bielefeld 1999: 138. Außerdem: Joachim Eberhardt, „*Es gibt für mich keine Zitate*“: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Tübingen 2002: 217 ff.

² Vgl. Lindemann 2000: 42-78.

³ Karen Achberger, *Der Fall Schönberg: Musik und Mythos in Malina*, in Text + Kritik Sonderband Ingeborg Bachmann (1984): 120-131, hier 122 (Klavierszene).

grund einer Figur ein und analysieren deren Auftreten im Roman sehr genau, wobei auch der Aufbau des Romans, die individuellen Besonderheiten der Kapitel oder die Bedeutung der Legende in diese Analyse integriert werden. Solibakke widmet darüber hinaus den Komponisten der musikalischen Werke eine genaue Betrachtung und zeigt in Ansätzen auf welche Weise diese im Leben der Ich-Figur eine Rolle spielen.

Letztlich muss noch ein weiterer Autor genannt werden, wenn man die Komponisten und deren musikhistorische Bedeutung näher betrachten möchte. Theodor W. Adorno gibt hier eine musikalisch-philosophische Übersicht über jeden Komponisten und erklärt deren Position in der Musikgeschichte aber auch deren individuelle musikalische Entwicklung und ihre Bedeutung für die ihnen folgende Generation. Auch wenn Adorno natürlich nicht auf den Roman eingeht, so sind die Informationen aus seinen Werken eine nicht zu unterschätzende Quelle für die Analyse der Bedeutung der Komponisten und ihre Positionierung innerhalb des Romans, vor allem da sich mindestens eines seiner Werke (*Versuch über Wagner*) in Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek befand.¹

¹ Achberger, *Musik und „Komposition“ in Ingeborg Bachmanns Zikaden und Malina*, in *The German Quarterly* 61, Nr.2 (1988): 193-212, hier 198.

Bibliographie

Literatur Ingeborg Bachmann

- _ Bachmann, Ingeborg. „Malina“. In Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster (Hgg.). *Ingeborg Bachmann Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. München: Piper 1993: 11-337.
- _ Bachmann, Ingeborg. „Todesarten“-Projekt: Kritische Ausgabe. Band 3.I: Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche. München 1995.
- _ Bachmann, Ingeborg. „Der gute Gott von Manhattan“. In Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster (Hgg.). *Ingeborg Bachmann Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. München: Piper 1993: 269-327.
- _ Bachmann, Ingeborg. „Musik und Dichtung“. In Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum/ Clemens Münster (Hgg.). *Ingeborg Bachmann Werke. Vierter Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. München: Piper 1993: 59-62.

Sekundärliteratur

- _ Achberger, Karen R.. „Bachmann, Brecht und die Musik.“ In Göttsche, Dirk/ Hubert Ohl (Hgg.). *Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993: 265-279.
- _ Achberger, Karen. „Musik und ‚Komposition‘ in Ingeborg Bachmanns *Zikaden* und *Malina*“. *The German Quarterly* 61, Nr. 2 (1988): 193-212.
- _ Achberger, Karen. „Der Fall Schönberg: Musik und Mythos in *Malina*.“ *Text + Kritik* Sonderband Ingeborg Bachmann (1984): 120-131.
- _ Beck, Hans-Joachim. „*Malina* oder die Romantik: Literarische Rezeption und Komposition in Ingeborg Bachmanns Romantriologie *Todesarten*“. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 38, Nr. 3 (1988): 304-324.
- _ Brachmann, Jens. *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns Malina*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1999.
- _ Caduff, Corinna. „Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann“. *Text + Kritik* 6 (November 1995): 99-110.
- _ Caduff, Corina. „*Dadim Dadam*“: *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau 1998.
- _ Eberhardt, Joachim. „*Es gibt für mich keine Zitate*“: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Max Niemeyer 2002.
- _ Greuner, Suzanne. *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Hamburg: Argument 1990.
- _ Herrmann, Britta. „Malina“. In Albrecht, Monika/ Dirk Göttsche (Hgg.). *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2002: 130-144.
- _ Koschel, Christine/ Inge von Weidenbaum (Hgg.). *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München: R. Piper & Co. 1983.
- _ Lindemann, Eva U. „Die Gangart des Geistes: Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns.“ In Göttsche, Dirk/ Hubert Ohl (Hgg.). *Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993: 281-296.

- _ Lindemann, Eva. *Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- _ Lücke, Bärbel. *Ingeborg Bachmann: Malina*. München: Oldenbourg 1993.
- _ Schmidt-Wistoff, Katja. *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens*. München: Iudicium 2001.
- _ Schneider, Jost. *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*. Bielefeld: Aisthesis 1999.
- _ Solibakke, Karl. *Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- _ Spiesecke, Hartmut. *Ein Wohlklang schmilzt das Eis: Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*. Berlin: Norman Klaunig 1993.
- _ Steiger, Robert. *Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978.
- _ Weigel, Sigrid. *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien: Zsolnay 2000.

Texte über Musik und Kunst

- _ Adorno, Theodor. *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1952.
- _ Adorno, Theodor. *Beethoven. Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- _ Adorno, Theodor. *Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren (I), Quasi una fantasia (II), Musikalische Schriften (III)*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- _ Adorno, Theodor. *Philosophie der neuen Musik*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- _ Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.). *Riemann-Musik-Lexikon: Sachteil*. Mainz: Schott 1967.
- _ Kellein, Thomas. *Pierrot: Melancholie und Maske*. München: Prestel 1995.
- _ Krones, Hartmut. „Pierrot Lunaire Op.21.“ In Gruber (Hg.). *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke*. Laaber: Laaber 2002: 296-320.
- _ Barbier, Jules / Michel Carré (Hgg.). *Libretto: Les Contes d'Hoffmann (The Tales of Hoffmann) by Jacques Offenbach*. London: Covent Garden Video Productions and Royal Opera House 1981.
- _ Pahlen, Kurt. *Richard Wagner – Tristan und Isolde*. München: Wilhelm Goldmann 1983.

Internet

- _ <http://www.impresario.ch/synopsis/synoffcon.htm> (5.4.2006): Inhaltsangabe Hoffmanns Erzählungen.
- _ http://www.angrin.ch/htm_Seiten/Hauptframe.htm (5.4.2006): Musikbegriffe von A-Z
- _ http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op21_texts.htm (5.4.2006): *Pierrot Lunaire op. 21* (Texte)
- _ <http://www.ingeb.org/songs/aupresde.html> (5.4.2006): *Auprès de ma blonde* (Text)
- _ http://www.gak-speyer.de/archive/musik/theorie/mu_0726-73.htm (6.4.2006): Informationen zu Wagner.
- _ http://www.klassik-heute.de/lexikon/lexikon_barcarolle.shtml (7.4.2006): Informationen zur Barcarole.

Anhang

Ausgewählte *Pierrot Lunaire*-Strophen¹

1. Mondestrunken

**Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.**

**Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder.**

**Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und
schlüpft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.**

8. Nacht

**Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschloßnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.**

**Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.**

**Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.**

7. Der kranke Mond

**Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem
Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
Bannt mich, wie fremde Melodie.**

**An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond,
Dort auf des Himmels schwarzem
Pfühl.**

**Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten geht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel, –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond!**

21. O alter Duft

**O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.**

**Ein glücklich Wunschen macht mich
froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet.
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich.**

**All meinen Unmut geb ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft aus Märchenzeit!**

¹ Alle Gedichte unter: http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op21_texts.htm.

