GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Stimmen aus einem Geisterreich – Ingeborg Bachmanns „Malina"

Morrien, Rita

1998

https://doi.org/10.25595/4044

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morrien, Rita: *Stimmen aus einem Geisterreich – Ingeborg Bachmanns „Malina"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr: 2, 77–93. DOI: https://doi.org/10.25595/4044.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Stimmen aus einem Geisterreich – Ingeborg Bachmanns *Malina*

Rita Morrien

> „Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann."[1]

Ingeborg Bachmann spricht hier von ihrem Roman *Malina*, dem einzigen fertiggestellten und noch zu ihren Lebzeiten veröffentlichten Teil des *Todesarten*-Zyklus, dessen Planung sich bis in die frühen sechziger Jahre zurückverfolgen läßt. Mich interessiert an dieser Äußerung wie an dem gesamten Roman *Malina* vor allem eines: Nämlich warum Bachmann glaubte, von einer *männlichen* Position aus schreiben zu müssen – und das, obwohl es ihr doch ganz offenkundig um die psychosexuelle Entwicklung eines *weiblichen* Subjekts geht. Das ICH in *Malina* ist weiblich, titel- und formgebend ist aber die männliche Gegenfigur bzw. das männliche Alter ego. Das Spiel mit den geschlechtlichen Identitäten ist heute in Wissenschaft und Kunst so populär wie vielleicht nie zuvor; KonstruktivistInnen sprechen von Geschlechtermaskeraden und -parodien, von fluiden Persönlichkeiten und von der Überwindung hierarchisch-binärer Geschlechtermodelle. Weilte Bachmann noch unter den Lebenden, so hätte sie hierzu vermutlich einiges zu sagen: Schließlich ist ihr Figurenensemble in *Malina* ein früher Beleg dafür, daß der mit der geschlechtlichen Differenzierung entstehende Riß durch das einzelne Individuum geht, daß die Kontroverse um männliche und weibliche Zuschreibungen nicht nur ein intersubjektiver Konflikt ist, sondern sich im Innern des Subjekts abspielt.

Wenn es im folgenden um den Zusammenhang von Subjektkonstitution, geschlechtlicher Identität und Sprache geht, lehne ich mich an Jacques Lacans Erweiterung und Modifizierung der klassischen Psychoanalyse an – wenngleich es in dieser um den Phallus zentrierten Theorie wenig Raum für die spezifische Problematik der *weiblichen* Subjektkonstitution gibt. Einige Aspekte der Lacanschen Theorie möchte ich hier kurz skizzieren.

[1] Ingeborg Bachmann: *„Wir müssen wahre Sätze finden". Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München/Zürich 1991, S. 99.

Nach Lacan liegt die Funktion des Sprechens nicht primär im Mitteilen, Informieren und Kommunizieren, sondern in der Anerkennung des eigenen Begehrens durch die Instanz des Anderen: „Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des Anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage."[2] Das Begehren des Ich ist ein ausweglos, notwendigerweise unerfüllbares. Begehrt wird nämlich das für immer verlorene primäre Liebesobjekt (die Mutter, genauer das Begehren der Mutter), das nach der Zerstörung der Mutter-Kind-Symbiose durch die väterliche Instanz immer wieder neu substituiert werden muß. Der an die Anerkennung des väterlichen Gesetzes gebundene Eintritt in die symbolische Ordnung impliziert den Verzicht auf das primäre Objekt, stattet das Individuum aber zugleich mit dem Mittel aus, diesen Verlust durch Symbolisierung zu kompensieren.[3] Hervorzuheben ist, daß es nicht um die Erfüllung des Begehrens, um die Verschmelzung mit dem idealen Objekt geht, was gleichbedeutend mit Regression, Ich-Auflösung und in letzter Konsequenz Tod wäre, sondern um die Benennung und Anerkennung des Begehrens.

Das Begehren findet also in der Sprache einen Raum, in dem es – ungeachtet des Umstands, daß sein Ursprung (das Begehren der Mutter) ein verbotener Ort ist – zirkulieren und von der Instanz des Anderen anerkannt werden kann. Hieran anknüpfend kann der Text als eine „Metapher der Anerkennung des Begehrens"[4] definiert werden. Die Verbalisierung des Begehrens erfolgt jedoch, eben weil es sich dabei letztlich um eine ständige Verschleierung und Substitution des eigentlich Begehrten handelt, nicht in Form einer klaren und eindeutigen Benennung. Vielmehr erscheint das Begehren im Bereich der Sprache, indem es „sich durch den 'normalen' Diskurs hindurch, durch die Verschiebung und Verdichtung der Signifikanten Ausdruck verschafft".[5] Hieraus resultiert die Notwendigkeit, zwischen einem *manifesten* (Text)Anliegen, das explizit formuliert wird, und

[2] Jacques Lacan: *Schriften I.* Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986, S. 143. Vgl. ders.: *Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften.* Hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Berlin 1990, S. 234f. Vgl. zu Lacans Subjekttheorie auch Helga Gallas: „Textbegehren und der Sinn der Literatur". In: dies.: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas". Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur,* Reinbek bei Hamburg 1981, S. 97-106, hier S. 102f.

[3] Vgl. Lacan (*Das Seminar. Buch I*; a.a.O., S. 218f.): „Bevor das Begehren nicht lernt, sich – sagen wir nun dies Wort – durch das Symbol anzuerkennen, wird es nur im andern gesehen. [...] Aber, Gott sei Dank, das Subjekt ist in der Welt des Symbols, das heißt in einer Welt von anderen, die sprechen. Deshalb ist sein Begehren der Vermittlung, der Anerkennung fähig. Anders könnte sich jede menschliche Funktion nur in dem unbeschränkten Wunsch nach der Destruktion des andern als solchen erschöpfen."

[4] H. Gallas: „Textbegehren und der Sinn der Literatur". A.a.O., S. 102.

[5] *Ebd.*, S. 105.

einem *latenten* Textbegehren, einem Subtext, den es erst noch zu entschlüsseln gilt, zu unterscheiden. Zu ergründen ist also, inwieweit die jeweils an der Textoberfläche erzählte Geschichte mit der verborgenen Botschaft – so es eine solche tatsächlich gibt – in Einklang zu bringen ist.

Textbegehren umfaßt das, was nicht explizit gesagt werden kann, das Unsagbare (ursprünglich das verbotene/verdrängte Begehren nach dem Begehren der Mutter), das aber doch gesagt werden muß, um die Existenz des Subjekts, seine Identität – wie imaginär auch immer diese sein mag -, zu garantieren. Ein Paradoxon, ein Verwirrspiel um die Begriffe des Sagens und Nicht-Sagens, das noch irritierender wird, sobald die Kategorie des Weiblichen hinzukommt. Gibt es ein spezifisch weibliches Textbegehren? Ist das Textbegehren einer Autorin automatisch ein *weibliches*? Laut Luce Irigaray und Hélène Cixous führen Frauen infolge der kulturellen Festschreibung als das vom „Mangel" gekennzeichnete Geschlecht ein eher wortkarges Dasein außerhalb der symbolischen Ordnung bzw. an deren Rändern, wenn sie sich nicht einer entfremdeten und entfremdenden – da männlichen – Sprache bedienen.[6] Das hieße, daß Autorinnen, die ihr Geschlecht nicht verleugnen, größere, möglicherweise unüberwindbare Probleme haben, innerhalb der symbolischen Ordnung adäquate Ausdrucksformen für ihr Textbegehren zu finden. Ist aber die Möglichkeit, das Begehren zu benennen, reduziert oder gar nicht vorhanden, so bleibt auch die existentiell notwendige Anerkennung durch den Anderen aus. Kann es das sprechende und schreibende *weibliche* Subjekt, ausgehend von den genannten Prämissen, überhaupt geben?

Nach diesem theoretischen Exkurs möchte ich zurückkehren zu Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und zu der eingangs zitierten Aussage der Autorin, nur von einer männlichen Position aus schreiben zu können. Die Genese dieser Überzeugung bzw. die Problematisierung der weiblichen Subjekt- und Autorposition steht m.E. im Zentrum des Romans, vielleicht auch des ganzen *Todesarten*-Projekts. In ihrer Studie über Vaterbücher weiblicher Autoren kommt Regula Venske zu dem Schluß, daß „Tochtergraphien" den Vater – trotz aller Kritik – als legitimierende Instanz benötigen.[7] Auch in *Malina* ist der Vater als Repräsentant der symbolischen Ordnung die Instanz, an die sich das weibliche Ich mit der Bitte um Aner-

[6] Vgl. Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980. Dies.: „Geschlecht oder Kopf". In: dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977, S. 15-45. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1989. Dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt a.M. 1991.

[7] Vgl. Regula Venske: *Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen*, Hamburg/Zürich 1991, S. 20.

kennung als begehrendes Subjekt wendet – und von der es immer wieder brutal zurückgestoßen wird. Gezeigt wird in *Malina* eine nach dem Gesetz des Vaters ausgerichtete Ordnung, die sich über die symbolische Kastration des weiblichen Geschlechts konstituiert. Gezeigt wird auch, daß der Part der Mutter hierbei der einer stummen, ohnmächtigen Komplizin der väterlichen Gewalt ist. In den Alpträumen des namenlosen Ich geht es um Inzest und Blutschande, um die Ausmerzung des Anderen (auch des anderen Geschlechts) und um das Versagen der Mutter bzw. die Nicht-Existenz einer starken mütterlichen Instanz. Vor diesem Hintergrund ist Bachmanns paradoxes Diktum von der Notwendigkeit einer *männlichen* Position, von der aus ein *weibliches* Subjekt sein (Text)Begehren artikulieren kann, zu sehen. Die Genese dieser männlichen Position möchte ich nun anhand von zwei Aspekten, von denen der erste in der Bachmann-Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde, nachzeichnen: der symbolischen Bedeutung der Schwester(n) und der Entwicklung der Doppelgängerkonstellation Malina – weibliches Ich. Am Ende von *Malina* verschwindet das weibliche Ich bekanntlich in einem Riß in der Wand. Auf die Mehrdeutigkeit dieser Metapher, welche neben dem Moment der Resignation und des Verstummens der weiblichen Stimme auch eine utopische Dimension birgt, werde ich am Schluß meiner Untersuchung zu sprechen kommen.

Die „Schwester" – die *andere* weibliche Stimme

Den quantitativ geringsten, zugleich aber mysteriösesten, da systematisch widersprüchlich gestalteten Part im familiären Drama in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* nimmt die Schwester ein. „Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben, [...] eine Schwester haben wir schließlich alle [...]" (M 246)[8]. Während die weibliche Ichfigur die Nicht-Existenz des Bruders als potentieller Retter beklagt, wird die Möglichkeit einer schwesterlichen Solidarität von vornherein ausgeklammert. Auf der manifesten Textebene erweist sich die Schwester als ein weiteres Opfer der väterlichen Gewalt, zweifellos hat auch sie ihren Ort auf dem „Friedhof der ermordeten Töchter". Wie die Mutter ist sie stumm, ohnmächtig und zudem von Nachteil für die Ichfigur, wenn sie zum willenlosen Instrument des Vaters wird oder vor dessen Zugriff geschützt werden muß:

> Meine Mutter und meine Schwester haben einen internationalen Parlamentär zu mir geschickt, sie wollen wissen, ob ich >nach< diesem Vorfall bereit wäre, mit meinem Vater die Beziehungen weiterzuführen. [...] Nachher gehe

[8] Die Zitation folgt der Ausgabe: Ingeborg Bachmann: *Werke Bd. 3*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München/Zürich 1992.

> ich von meiner Mutter und meiner Schwester, die stumm und hilflos herumstehen, weg in das Nebenzimmer, um selbst mit meinem Vater darüber zu sprechen. Obwohl ich unbeugsam denke, unbeugsam urteile, mein ganzer Körper unbeugsam geworden ist, werde ich die Vorstellung nicht los, daß ich meine Pflicht tun müsse, ich werde wieder mit ihm schlafen, mit den zusammengebissenen Zähnen, dem unbewegten Körper. Er soll aber wissen, daß ich es nur den anderen zuliebe tue [...]. (M 212)

Undurchsichtig wird die Figur der Schwester dadurch, daß das weibliche Ich im Gespräch mit Malina zwischen einer „wirklichen" und einer *anderen* Schwester mit Namen Eleonore[9] differenziert, die beiden Ebenen jedoch gleich wieder verwischt. Mit der „wirklichen" Schwester teilt die Ichfigur Kindheit und Jugend:

> In der Kinderzeit waren wir natürlich *immer* beisammen, dann noch eine Weile in Wien, [...] manchmal verabredeten wir uns mit *denselben* Männern, lesen konnte sie auch, einmal schrieb sie drei traurige Seiten, die gar nicht zu ihr paßten, wie eben vieles nicht zu *uns* paßt, und ich habe das nicht ernst genommen. Ich habe etwas versäumt. (Hvh. d. Verf., M 213)

Diese Darstellung einer beinahe symbiotisch zu nennenden Schwesternbeziehung wirft die Frage auf, ob es sich bei der vermeintlich „wirklichen" Schwester nicht um eine Projektion, eine weitere imaginäre Abspaltung der Ichfigur handelt. Vor allem der Hinweis auf das Schreiben legt die Vermutung nahe, daß die Schwester eine alternative Existenzweise des weiblichen Ich als schreibende Frau, eine vorzeitig aufgegebene allerdings, verkörpert. Die Erinnerung an die Schwester – an die eigene verpaßte Möglichkeit – ist an ein Schuldeingeständnis geknüpft: „Ich habe etwas versäumt." Worin besteht nun aber das Versäumnis des Ich? Warum verliert sich die Spur der Schwester plötzlich? Und vor allem: Welche Rolle spielen die „drei traurige[n] Seiten, die gar nicht zu ihr paßten, weil eben vieles nicht zu uns paßt" – wer ist hier „uns"?

Denkbar wäre folgender Entwicklungsgang: Die Schwester, Personifikation einer möglichen *anderen* Existenzweise als schreibende Frau, wurde in dem Moment zu einer untragbaren Bedrohung, als sie dazu ansetzte, ein Tabu zu brechen, sich über ein Gesetz – das väterliche – hinwegzusetzen. Die „drei traurige[n] Seiten" könnten der Beginn eines Buches über Gewalt, symbolische Kastration, Inzest und die Ausmerzung des weiblichen Geschlechts gewesen sein. Die Thematisierung dieser Verbrechen wäre gleichbedeutend mit einem Angriff auf die väterliche Ordnung,

[9] Monika Albrecht versteht den Namen Eleonore auch als Anspielung auf die italienische Schauspielerin Eleonora Duse und ihre Beziehung zu Gabriele d'Annunzio. Vgl. Monika Albrecht: *„Die andere Seite". Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten"*. Würzburg 1989. S. 352.

indirekt aber auch auf die davon abhängige (imaginäre) Identität der Ichfigur. Um dieses Risiko zu vermeiden, mußte die *andere* weibliche Stimme/Schrift verdrängt, d.h. die „Schwester" geopfert werden.

Die Ichfigur erhält von ihrem Geliebten Ivan wiederholt den Auftrag, ein „schönes Buch" zu schreiben, in dem es ausdrücklich nicht um „TODESARTEN", „Drei Mörder" u.ä. gehen soll (M 53ff.). Die trotz dieser Anweisung heimlich verfaßten „TODESARTEN" sind möglicherweise die Fortsetzung der verbotenen „traurige[n] Seiten", um deren Verschwinden die Ichfigur sich einerseits bemüht, an deren Weiterführung sie andererseits zwanghaft festhält. Die Schuld, das Versäumnis, besteht nun darin, die gesetzesbrecherische und ordnungswidrige weibliche Stimme geleugnet zu haben. Die Schwester – die *andere* Existenzweise als schreibende Frau – wurde aufgegeben zugunsten einer soliden männlichen Position: Malina. Ein Vorschatten dieser männlichen Position zeichnet sich in den Treffen mit „denselben Männern" (M 213) ab. Unmittelbar danach ist von den unpassenden – da verbotenen – Schreibversuchen der Schwester die Rede, von einem Versäumnis der Ichfigur und von der verlorenen Spur der Schwester. Die zurückgedrängte *andere* weibliche Stimme ist jedoch nicht vollkommen verstummt, sondern wirkt in Gestalt der nur bruchstückhaft existierenden, heimlich verfaßten „TODESARTEN" weiter. Die Schwester figuriert demnach das latente weibliche Textbegehren der Ichfigur.

Das Verwirrspiel um eine „wirkliche" Schwester und eine eher symbolische Figur mit Namen Eleonore ist Ausdruck der ambivalenten Haltung des weiblichen Ich gegenüber der *anderen* Stimme. Die Existenz der Schwester wird zunächst geleugnet, „ich habe keine Schwester, die Eleonore heißt", unmittelbar darauf folgt der widersprechende Hinweis, „[a]ber wir haben doch alle eine Schwester, nicht wahr?", und schließlich wird Eleonore als historische Frauenfigur beschrieben, an die sich das Ich jedoch nur undeutlich erinnert:

> Sie [Eleonore, d. Verf.] ist viel älter als meine Schwester, sie muß in einer anderen Zeit gelebt haben, in einem anderen Jahrhundert sogar, Bilder kenne ich von ihr, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht ... [Auslassungszeichen sind im Text, d. Verf.] Gelesen hat sie auch, einmal hat mir geträumt, sie liest mir vor, mit einer Geisterstimme. Vivere ardendo e non sentire il male. Wo steht das? (M 213f.)

Die Aussagen über Identität und Verbleib der Schwester werden immer diffuser und unzusammenhängender. Offenbar bewegt sich das Ich hier in einem Übergangsstadium zwischen bewußtem Erinnern und tranceartigem

Traumerleben. Analog zur Struktur des Traums[10] gibt es kein aktiv gestaltendes Subjekt, das Ich erscheint vielmehr als passive Rezipientin der vorbeiziehenden Traumbilder: „[...] einmal hat mir geträumt" statt „ich habe geträumt". Die Sprechweise verlangsamt sich, wird stockender, brüchiger, was auf einen gestörten Ablauf des tranceartigen Erlebens schließen läßt: „[...] aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht [...]". Zudem wird, gleichfalls der Traumstruktur entsprechend, die Einheit von Ort und Zeit aufgegeben: Die Frauenfigur, an die sich das Ich zu erinnern versucht, wird einem früheren Jahrhundert und einem anderen Land zugeordnet. Die zitierte Gedichtzeile, „[v]ivere ardendo e non sentire il male", stammt von der italienischen Schriftstellerin Gaspara Stampa, über die Bachmann in einem Interview folgendes sagt: „Ihr ist, glaub' ich, rasch – wie das im 16. Jahrhundert häufig war – eine Lungenschwindsucht zu Hilfe gekommen, sich aus dieser für sie nicht mehr erträglichen Welt davonzumachen."[11]

Bei der verlorenen und nur mühsam ins Gedächtnis zurückgerufenen „Schwester" handelt es sich also gleichfalls um eine schreibende Frau. Diese liest dem Ich mit einer „Geisterstimme" vor, offenbar die Stimme einer nicht zur Ruhe gekommenen, da gewaltsam verdrängten/ermordeten Toten. Die zitierte Gedichtzeile, zu deutsch „Glühendleben und das Böse nicht fühlen" (*ebd.*), erinnert in Zusammenhang mit verbotenem Schreiben an Inquisition, Hexen- und Bücherverbrennung. *Die Vernichtung der weisen Frauen*[12], Bücherverbrennungen während des Nationalsozialismus sowie die Be-/Verhinderung schreibender Frauen in der patriarchalischen Kultur sind also im Sinne Bachmanns offenbar einer gemeinsamen Traditionslinie zuzuordnen.[13]

Wenn als Todesursache der italienischen Dichterin eine „Lungenschwindsucht" genannt wird, so deutet das nicht unmittelbar auf ein Verbrechen hin. Bachmann verleiht dem Phänomen Krankheit jedoch eine tie-

[10] Zur Bedeutung des Traums als Medium für ein latentes Textbegehren vgl. Gallas: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas"*. A.a.O., S. 53-61.

[11] Bachmann: *„Wir müssen wahre Sätze finden". Gespräche und Interviews.* A.a.O., S. 110.

[12] So lautet der Titel eines Buches über Hexenverfolgung im Mittelalter von Gunnar Heinsohn und Otto Steiger (München 1987).

[13] Sowohl in *Malina* als auch in *Der Fall Franza* setzt Bachmann sich – mehr oder weniger explizit – mit der Erfahrung des Nationalsozialismus auseinander, wobei sie diese Erfahrung unter Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht reflektiert. Vgl. Ortrud Gutjahr: „Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*". In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche.* Hg. v. Johannes Cremerius u.a., Bd. 6, Literatur und Aggression, Würzburg 1987, S. 89-100.

fergehende Bedeutung: „Sie [die Krankheit, d. Verf.] will etwas sagen, sie sagt es durch eine bestimmte Art zu erscheinen, zu verlaufen und zu vergehn oder tödlich zu enden."[14] Krankheit ist demnach kein Zufallsprodukt, sondern das möglicherweise einzige und letzte Artikulationsmedium eines (weiblichen) Individuums, dem sprachliche Mittel vorenthalten werden. Bachmann stellt die Krankheit der Gaspara Stampa als einen indirekten Selbstmord dar – ein Selbstmord allerdings, der für die Dichterin angesichts einer „nicht mehr erträglichen Welt" unausweichlich war. Insofern handelt es sich nicht wirklich um einen Freitod, sondern um die zwangsläufige Reaktion auf eine verbrecherische Umwelt, auf eine mörderische Ordnung im Namen des Vaters.

Auf Malinas Frage nach dem Verbleib der Schwester antwortet die Ichfigur: „Sie ist in der Fremde gestorben." (M 214) Damit ist ein weiterer Hinweis auf die Problematik schreibender Frauen wie auch auf die Biographie Bachmanns (welche große Abschnitte ihres Lebens quasi im Exil, in Rom nämlich, verbrachte) gegeben.[15] Die schreibende Frau findet keinen Ort innerhalb der männlichen Ordnung, also muß sie sich in ein – nicht notwendigerweise geographisches – Exil begeben. Dabei setzt sie sich jedoch der Gefahr aus, das noch verbliebene Eigene in der Fremde zu verlieren und daran zugrunde zu gehen.

Ich fasse die Bedeutung der Schwester(n) noch einmal zusammen: Auf der manifesten Textebene ist die Schwester ein weiteres ohnmächtiges Opfer der väterlichen Gewalt oder – schlimmer noch – Komplizin derselben. Die Möglichkeit einer weiblichen Solidarität scheint völlig ausgeschlossen. Das Verwirrspiel um eine „wirkliche" und eine *andere* Schwester mit Namen Eleonore verweist jedoch auf eine zusätzliche Text- und Bedeutungsebene. Auf dieser zweiten Ebene geht es um die Existenz einer verbotenen *anderen* weiblichen Stimme, um deren Verdrängung zugunsten einer soliden männlichen Position und um deren fortgesetztes Kursieren in Gestalt des heimlich verfaßten „TODESARTEN"-Projekts. Die Einbeziehung der historischen Dimension, der Hinweis auf das Schicksal der italienischen Dichterin Stampa aus dem 16. Jahrhundert, läßt darauf schließen, daß der Dialog mit Malina auf das Aufspüren einer verschütteten weiblichen Genealogie abzielt. Ähnlich wie in Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza* sind auch hier die Spuren einer weiblichen Tradition nicht als vererbte und gehütete Kulturdenkmäler präsent, sondern nur noch als „gei-

[14] Bachmann: „(Georg Groddeck). Entwurf". In: dies.: *Werke Bd. 4.* A.a.O., S. 346-353, hier S. 351.

[15] Über Bachmanns Exil in Rom vgl. Kapitel IV.1 meiner Diss. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn,* Würzburg 1996.

sterhaft" zirkulierende Stimmen vorstellbar – eine versteckte Kritik am Kultur- und Schriftmonopol des Mannes wie auch an der verbrecherischen Ausmerzung des Weiblichen. Von Bedeutung ist die Schwester also nicht primär als reale Person innerhalb des familiären Dramas, sondern als symbolische Textfigur, die auf einen verborgenen *anderen* Text, eine *andere* weibliche Stimme verweist.

„[A]ls hätte er mich ausgeschieden"[16] – zur Doppelgängerkonstellation Malina – weibliches Ich

Die Verlagerung der Geschlechterdifferenz in das Innere eines Individuums anhand der Doppelgängerkonstellation weibliches Ich – Malina ist zweifellos ein entscheidender innovativer Kunstgriff Ingeborg Bachmanns, durch den die Problematik der weiblichen Autorposition in einem neuen Licht erscheint. In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß Malina als „analytischer Dialogpartner des traumatisch verstörten Ich"[17] – unangefochten in seiner Souveränität und Überlegenheit – fungiert. Divergierende Meinungen gibt es lediglich darüber, wie diese männliche Überlegenheit zu bewerten ist: Ob als notwendiges Korrektiv, um den Wahnsinns- und Hysterietendenzen des weiblichen Ich Einhalt zu gebieten, oder aber als aggressive Repräsentation einer symbolischen Ordnung, in der es keinen Raum für das weibliche Ich gibt. Ich möchte mich hier der Auffassung Gudrun Kohn-Waechters anschließen, die in ihrer Untersuchung *Das Verschwinden in der Wand* überzeugend nachweist, daß die Malina-Position durchaus keine ungebrochen souveräne ist.[18] Ausgehend von Foucaults Verständnis des Begriffs Wahnsinn als Kehrseite bzw. Doppelgänger der modernen Vernunftkonzeption, begreift sie den Roman *Malina* als Versuch Bachmanns, das Phänomen der „weiblichen Verrücktheit" als (Abfall)Produkt des männlichen Rationalitätsanspruches zu erklären.[19] Die Autorin habe dabei die Perspektive eines weiblichen Ich in den Mittelpunkt gerückt, das sich in der Position des ausgeschlossenen Anderen der Vernunft befindet. Die anfängliche Ruhe und Gelassenheit Malinas werden von der Ichfigur selbst als Resultat eines Abspaltungsprozesses entlarvt:

[16] Bachmann: *Malina*. A.a.O., S. 22.
[17] Vgl. z.B. Andrea Stoll: „Der Bruch des epischen Atems. Zum Konflikt von Erinnerung und Erzählvorhaben in Ingeborg Bachmanns *Malina*-Roman". In: dies.: *Ingeborg Bachmanns „Malina"*, Frankfurt a.M. 1992, S. 250-265, hier S. 255.
[18] Gudrun Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina"*, Stuttgart 1992.
[19] Vgl. *ebd.*, S. 9ff.

> Mir scheint es dann, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. (M 22f.)

Die „dunkle Geschichte" des weiblichen Ich betrifft also auch die Existenzgrundlagen Malinas. Dessen Geschichte konnte erst klare Züge annehmen, nachdem alle negativen, störenden Anteile wie Angst, Irrationalität, Disparatheit als weibliches Mangelwesen ausgeschieden worden waren.[20] Unfälle, Mißgeschicke, Katastrophen unterschiedlichen Ausmaßes widerfahren ausschließlich dem weiblichen Ich: „Ich habe es nur ausgestanden. Ich bin beinahe ertrunken, doch nicht du." (M 291)[21] Unordnung entsteht nur durch ihre Anwesenheit, während Malina die Personifikation einer statischen Ordnung ist: „[W]enn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung." (M 171)

Das duale Trennungssystem funktioniert jedoch nur unter der Voraussetzung, daß die Rollenverteilung – Malina als analysierender Part und das weibliche Ich als hilfsbedürftige Patientin – strikt eingehalten wird. Die Souveränität Malinas droht verloren zu gehen, als er mit der Frage nach den Grundlagen seiner Existenz konfrontiert wird. „Weißt du, zum Beispiel, wer dein Vater ist?" (M 179), so ein Versuch der Ichfigur, das Frage-Antwort-Spiel mit umgekehrten Vorzeichen zu praktizieren. Malina weicht aus („Lassen wir das.") und insistiert noch hartnäckiger, beinahe aggressiv, auf seinem Fragemonopol: „Wer ist dein Vater [...]. Du weißt es. Schwöre, daß du es nicht weißt. [...] Du wirst es mir sagen, verlaß dich darauf." (M 179f.) Im Verlauf der Dialoge kristallisiert sich immer deutlicher heraus, daß Malina dem Verstehens- und Wiederherstellungsprozeß der Ichfigur nicht nur nicht förderlich, sondern geradezu hinderlich ist. Er weigert sich, ihre Geschichten anzuhören, und gebietet ihr mit einem Gestus der Absolutheit zu schweigen: „Darum geht es nicht, ich will deine Geschichte nicht." (M 222) Schließlich muß auch die Ichfigur die anfängliche Hoffnung, mit Malinas Hilfe ihre „dunkle Geschichte" begreifen und der drohenden Identitätsauflösung entgegenwirken zu können, aufgeben:

[20] Vgl. hierzu Christa Rohde-Dachsers Ausführungen über die „Containerfunktion" des Weiblichen in *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse* (Berlin u.a. 1991, S. 100): „In einem imaginären, als weiblich deklarierten und damit gleichzeitig scharf von der Welt des Mannes geschiedenen Raum deponiert der Mann seine Ängste, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden – sein Nichtgelebtes, könnte man auch sagen, um es auf diese Weise erhalten und immer wieder aufsuchen zu können."

[21] Vgl. Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand.* A.a.O., S. 110.

„Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützenwollen führt dazu, daß ich nie zum Erzählen kommen werde. Es ist Malina, der mich nicht erzählen läßt." (M 265)

Hinter Malinas vermeintlicher Fürsorge verbirgt sich eine subtile Strategie des Selbstschutzes, durch die die Überlebensgrundlagen des weiblichen Ich systematisch zerstört werden. Da die Ichfigur förmlich um ihr Leben redet, ihre Existenz davon abhängig ist, ob ihr (Text)Begehren auf Anerkennung stößt, ist Malinas zwischen Indifferenz und Repression schwankende Haltung gleichbedeutend mit einem Todesurteil. In den Dialogen geht es maßgeblich um den Versuch des weiblichen Ich, eine Subjektposition zu gewinnen, mit anderen Worten darum, „Ich" sagen zu können – und genau diesen Anspruch macht Malina ihm streitig:

> Du bist ganz gewiß du, das änderst du auch nicht mehr. Aber ein Ich ist ergriffen, und ein Ich handelt. Du aber wirst nicht mehr handeln. [...] Was du willst, zählt nicht mehr. An der richtigen Stelle hast du nichts mehr zu wollen. Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufgeben kannst. [...] Du magst es immer noch in den Mund nehmen, dieses Ich? (M 311/313)

Malina antizipiert hier bereits das Verschwinden des weiblichen Ich in der Wand, seine Transformation in ein sorgsam unter Verschluß gehaltenes *es*, den Tod des weiblichen Subjekts also – denn ein Ich, das nicht mehr handeln, reden und begehren darf, ist kein Subjekt, kein *Ich* mehr. Vorausgegangen ist diesen letzten Dialogen jedoch der – geglückte – Versuch der Ichfigur, die Genese der soliden männlichen Subjektposition zu rekonstruieren. Eine entscheidende Rolle spielt dabei das „TODESARTEN"-Projekt, in dem es um die Erhellung der „dunklen Geschichte" Malinas, um die Verdrängung der *anderen* weiblichen Stimme zugunsten der „Gewinnung dieser überlegenen Figur, also dieses Malina"[22] geht. Für Malina stellen die zahlreichen losen Blätter mit der Überschrift „TODESARTEN" eine Bedrohung dar, welche er durch die Integration in sein starres Ordnungssystem zu entkräften versucht: „Du mußt unbedingt einmal aufräumen bei dir, in diesen ganzen staubigen verbleichten Blättern und Papierfetzen, darin wird sich eines Tages kein Mensch auskennen." (M 288) Beinahe triumphierend insistiert die Ichfigur auf ihrem Chaos, da es ihr Schutz vor der männlichen Ordnungs- und Enteignungspraxis gewährt und zugleich die Grundlagen dieser Praxis aufdeckt:

> Ich werde schon meine Gründe haben alles immer mehr und mehr durcheinanderzubringen. Wenn aber jemand ein Recht hat, diese 'Fetzen' anzusehen,

[22] Bachmann: *„Wir müssen wahre Sätze finden". Gespräche und Interviews*. A.a.O., S. 95.

> dann bist du es. Du wirst dich aber nicht auskennen, mein Lieber, nach Jahren würdest du nicht verstehen, was das eine und das andere bedeutet. [...]
>
> Dann erklär dir, warum hier schon wieder ein alter Zettel auftaucht, [...] es ist die Rede von dir, von einer Fahrt nach Niederösterreich. Ich lasse es dich aber nicht lesen, du darfst nur das eine Wort, das darübergeschrieben ist, schauen. Malina: Todesarten. (M 288)

Im folgenden erinnert die Ichfigur an Unfälle, deren Opfer Malina beinahe geworden wäre. Von diesen Unfällen war bereits vorher andeutungsweise die Rede, auch von der Todesangst, die das Ich – statt seiner – ausgestanden hat: „Ich habe es nur ausgestanden. Ich bin beinahe ertrunken, doch nicht du." (M 291) „Denn gerade du hast nie Angst, nie Angst gehabt. Wir sitzen beide hier, aber ich habe Angst" (M 296). Die offensichtliche Widersprüchlichkeit, in die sich das Ich verstrickt, sobald es um die Frage geht, wessen Geschichte eigentlich erzählt werden soll, ist Ausdruck einer unhaltbaren weiblichen Subjektposition und der daraus resultierenden Verdrängungen. Aufgrund der im Traumkapitel dargestellten Verbrechen am weiblichen Geschlecht drohen der Ichfigur Verstummen und Verschwinden. Die Konstruktion einer soliden männlichen Position – auf Kosten der *anderen* weiblichen Stimme – ist der (unbewußte) Versuch, diesem Prozeß entgegenzuwirken. Langfristig erweist sich dieses Konstrukt jedoch als nicht tragfähig, beinahe zerstört wird es in dem Moment, als seine/Malinas Funktionsweise von der Ichfigur offengelegt wird.

Konfrontiert mit den „TODESARTEN", mit seiner eigenen Geschichte also, verliert Malina erstmalig die Beherrschung.[23] Er stellt die Glaubwürdigkeit der Ichfigur in Abrede, indem er – durchaus klassisch – Widersprüche als Symptom weiblicher Verrücktheit abzuwehren versucht: „Wie kommst du dazu, dir das einzubilden? Du mußt ja verrückt gewesen sein." (M 289) Die Auseinandersetzung kulminiert in Aggression und (Ansätzen von) Gewalt, so daß die Ichfigur auf ihr bereits bekannte Weise an der Fortsetzung ihrer Rede gehindert wird:

> Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. Obwohl ein Papierknäuel nicht weh tut und sofort niederfällt auf den Fußboden, fürchte ich es kommen. Malina nimmt mich an den Schultern und schüttelt mich, er könnte mir auch mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber das wird er nicht tun [...]. (M 289)

Die Gewalterfahrung allein erklärt jedoch nicht, warum die Ichfigur ihre durch die Überführung Malinas gewonnene Souveränität kampflos aufgibt und sich erneut in die Position des ohnmächtigen, verstummenden und schließlich verschwindenden Opfers begibt. Gudrun Kohn-Waechter ver-

[23] Den Souveränitätsverlust Malinas weist auch Kohn-Waechter (*Das Verschwinden in der Wand;* a.a.O., S. 105ff.) nach.

steht den gesamten Roman als widersprechende Replik auf das destruktiv-autoritäre Rationalitätsprinzip der Moderne.[24] Die Position Malinas, der „eine Art 'Sammelperson' der europäischen Moderne und vor allem der österreichischen Literatur nach der Jahrhundertwende ist"[25], wird in den letzten Dialogen heftig attackiert und ad absurdum geführt. Um so überraschender ist es, bleibt man in dem philosophisch ausgerichteten Erklärungsmodell Kohn-Waechters, warum am Ende nicht die Malina-Figur, sondern das weibliche Ich aufgegeben wird. Kohn-Waechters Begründung, die Selbstzerstörung des Roman-Ich resultiere aus dem „angstvoll-verstockte[n] Festhalten an der Utopie eines absoluten, unzerstörbaren Seins",[26] ist m.E. unzureichend. Nicht die Propagierung des einheitlich-autonomen Subjekts, sondern die Akzeptanz der (geschlechtlichen) Differenz bzw. die Anerkennung der (weiblichen) Heterogenität sind ein zentrales Anliegen des Romans.

Das weibliche Ich in *Malina* fungiert als „Auffangbecken" für all das, was mit dem totalisierenden Ideal der Hom(m)ogenität nicht kompatibel ist. Anhand der Doppelgängerkonstellation Ich – Malina wird der kausale Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Nicht-Akzeptanz des Heterogenen und der Leugnung bzw. Exterritorialisierung des *Anderen im Selbst* transparent gemacht. Durch die spiegelkabinettartige Komposition des Romans, die Verweisfunktion der verschiedenen Textebenen und Nebenfiguren, wird dieser (zunächst intrasubjektive) Verdrängungsprozeß mit der symbolischen Kastration und der Ausmerzung des weiblichen Geschlechts verknüpft: Die Genese des einheitlichen, autonomen (männlichen) Subjekts kann nicht losgelöst von der Verdrängung des weiblichen Geschlechts innerhalb der patriarchalischen Ordnung betrachtet werden. In den Dialogen mit Malina, den Vaterträumen und auch der Liebesbeziehung zu Ivan werden die Nicht-Anerkennung weiblicher Subjektivität (weiblichen Begehrens) und die symbolische Vergewaltigung des weiblichen Geschlechts als Mechanismen zur Konstituierung der symbolischen Ordnung und Affirmation der souveränen männlichen Subjektposition reflektiert. Rätselhaft bleibt jedoch, warum sich das weibliche Ich – trotz wachsender Erkenntnisse und wiederkehrender Erinnerungen – von einer männlichen Instanz abhängig macht.

> Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich

[24] Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand*. A.a.O., S. 11ff.
[25] *Ebd.*, S. 19.
[26] *Ebd.*, S. 117.

> sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: *warum eigentlich?*[27] (Hvh. d. Verf.)

Diese Selbstdarstellung ist nicht dahingehend zu interpretieren, die Autorin habe sich in *Malina* eine männliche Erzählposition und Identifikationsfigur erarbeitet, um ihrer vom Wahnsinn und Todestrieb geprägten weiblichen Stimme Einhalt zu gebieten. Vielmehr geht es darum, die Problematik der weiblichen Autor- und Subjektposition und die Ursachen des drohenden Nicht-Mehr-Schreiben-Könnens durch ein mimetisches Durchqueren der männlichen Subjektgenese zu begreifen. Die Ichfigur erlebt in der Auseinandersetzung mit Malina noch einmal die im Traumkapitel unverhüllt dargestellte Zerstörung ihrer (weiblichen) Identität. Malinas 'Hilfestellung' besteht also darin, die Erinnerung der Ichfigur 'aufzufrischen', indem er langsam vom vermeintlich hilfreichen Analytiker zum Repräsentanten der väterlichen Gewaltstruktur mutiert. Das wachsende Erinnerungs- und Erkenntnisvermögen der Ichfigur eignet sich jedoch nicht als Überlebensbasis (wie auch die Demaskierung des symbolischen Vaters nicht gleichbedeutend mit der Gewinnung einer souveränen, autonomen Tochterposition ist), sondern besiegelt das Verschwinden des weiblichen Subjekts. Nur solange die Ichfigur sich redend und schreibend auf die Wahrheit zubewegt, solange sie noch um die Anerkennung ihres Begehrens ringt, erfährt sie sich – trotz der ihr widerfahrenden Zerstörung – als weiterlebendes und liebendes Subjekt. Mit der Überführung Malinas als (unbewußtes) Konstrukt zur Verschleierung des Fast-Schon-Vernichtet-Seins – hier zeigt sich noch einmal das für Bachmanns Schreibpraxis symptomatische paradoxe Nebeneinander von Ver- und Enthüllungsstrategien – tritt ein tödlicher Stillstand ein. Das weibliche Ich hat mit der Auflösung des Verbrechens („Es war Mord." M 337) seine finale Daseinsberechtigung verloren, *es* verschwindet in der Wand.

Bachmann schreibt, hier ist die oben zitierte Selbstaussage leicht zu variieren, nicht *von* einer männlichen Position aus, sondern *durch* sie hindurch. Die Malina-Figur wird konstruiert, um durch die Durchquerung dieser (vermeintlich) überlegenen Figur das – von Täter *und* Opfer – immer wieder reproduzierte Verbrechen begreiflich zu machen. Die Doppelgängerkonstellation läßt sich nicht im Sinne einer linearen Bewegung auflösen, sondern ist das Kernstück eines zirkulären Erzählvorhabens: Die Ausgangslage der Ichfigur wird mit dem finalen Satz „Es war Mord." wieder eingeholt. Bis zum Schluß bleibt das Paradox bestehen, daß das weibliche Ich ein Abfallprodukt des souveränen männlichen Subjekts und Ma-

[27] Bachmann: *„Wir müssen wahre Sätze finden". Gespräche und Interviews*. A.a.O., S. 99.

lina (als Repräsentant der männlichen Subjektposition) eine Projektion des lebensunfähigen Ich ist. Das Festhalten an diesem Paradox und die Idee des zirkulären Erzählens können als Kritik an den tradierten linearen und binären Denkmodellen sowie an der hierarchisch-totalisierenden Polarisierung von männlich – weiblich, Subjekt – Objekt etc. gelesen werden.

Die letzten Zeilen des Romans legen es nahe, das Verschwinden in der Wand als irreversible „Bestattung" des weiblichen Ich zu interpretieren. Bachmann greift hier auf ein Motiv zurück, das u.a. in der Literatur der Romantik (Lebendigbegrabensein)[28], in Märchen (Verwandlungen, Weissagungen, Geheimwege)[29] und in der Bibel (Gotteszeichen)[30] anzutreffen ist. In *Malina* werden verschiedene Aspekte dieses Motivs miteinander verknüpft – und durchquert, denn über die tradierten Bedeutungen hinaus ist die Wand mit Rückgriff auf frühere Texte[31] der Autorin vor allem als Metapher für ein *unendlich zirkulierendes weibliches Textbegehren* zu lesen.[32] Die erste Strophe des Gedichts „Was wahr ist"[33] endet mit dem Vers: „was wahr ist, rückt den Stein von deinem Grab." Mit dieser Anspielung auf die Wiederauferstehung Christi begibt Bachmann sich in eine Traditionslinie mit Friedrich Hölderlin, in dessen Werk es zahlreiche

[28] Friedrich Hölderlin verwendet das Bild des Lebendigbegrabenseins u.a. im *Fragment von Hyperion*: „[W]ie ein Lebendigbegrabner sträubt sich mein Geist gegen die Finsterniß, worinn er gefesselt ist." In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1. Hg. v. Michael Knaupp, München/Wien 1992, S. 489-510, hier S. 497. Karoline von Günderrode läßt Immortalita, die ins Totenreich verbannte weibliche Hauptfigur ihres gleichnamigen Dramolets, verzweifelt die Frage stellen: „[W]ird einst diese undurchdringliche Scheidewand zerfallen, die mein Reich von der Oberwelt scheidet." Vgl. dies.: *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen.* Hg. u. mit einem Essay von Christa Wolf, Darmstadt 1988, S. 95-100, hier S. 96.

[29] Vgl. z.B. Grimms Märchen „Der Froschkönig", „Schneewittchen" und „Simeliberg".

[30] Unmittelbar vor dem Kreuzestod Christi reißt der Vorhang im Tempel entzwei, drei Tage nach der Kreuzigung entdecken die Frauen aus der Gefolgschaft Christi, daß der Stein vor seinem Grab weggerollt ist. Vgl. *Die Bibel*. „Das Evangelium nach Lukas". Kapitel 23 (44-49) u. 24 (1-12).

[31] Das Motiv der Wand spielt nicht nur in der frühen Lyrik Bachmanns, sondern auch in *Der Fall Franza* eine zentrale Rolle, worauf ich hier allerdings wegen der größeren Komplexität nicht eingehen kann. Vgl. hierzu Kapitel IV.4.2 meiner Diss. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn* (a.a.O.): „Spuren einer abwesenden Mutter/weiblichen Genealogie – ‚[...] deine Mutter, an die du nie denkst, lehnt an jeder Wand'".

[32] Auf Vorstufen zentraler Themen und Motive des *Todesarten*-Zyklus in den Gedichten und Erzählungen der 50er und 60er Jahre weist auch Andrea Stoll in ihrem Buch *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns* (Frankfurt a.M. u.a. 1991) hin.

[33] Bachmann: *Werke Bd. 1*. A.a.O., S. 118.

Analogien zur Messiasgeschichte gibt. Deutlicher noch kommt das utopische Moment des Wandmotivs in der letzten Strophe zum Ausdruck: „Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten, / doch treibt, was wahr ist, *Sprünge in die Wand.* / Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten, / dem *unbekannten Ausgang* zugewandt." (Hvh. d. Verf.) Diese Verse können geradezu als antizipierter Überlebensappell an das zum Schweigen/Tode verurteilte weibliche Ich gelesen werden – und auch als Hinweis darauf, daß die Schwester, die *andere* weibliche Stimme, zwar im Dunkeln, aber nicht ausgelöscht ist. „Sprünge in der Wand" deuten auf das Aufbrechen der repressiven väterlichen Ordnung hin, das Bild des „unbekannten Ausgang[s]" erinnert an das „weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint"[34], also an Bachmanns Forderung, als Schriftsteller/in eine utopische Existenz darzustellen. Wenngleich geschlechtsneutral formuliert, lassen sich auch folgende Zeilen als Antwort auf die Frage nach An- und Abwesenheit des weiblichen Ich lesen:

> Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; *es kann nicht sterben* [Hvh. d. Verf.] – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme.[35]

Literatur

Albrecht, Monika: *„Die andere Seite". Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten"*, Würzburg 1989.

Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München/Zürich 1992.

Bachmann, Ingeborg: *„Wir müssen wahre Sätze finden". Gespräche und Interviews.* Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München/Zürich 1991.

Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980.

– „Geschlecht oder Kopf". In: dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977, S. 15-45.

[34] Dies.: „Literatur als Utopie". In: dies: *Werke Bd. 4*. A.a.O., S. 258.
[35] Dies.: „Das schreibende Ich". In: dies.: *Werke Bd. 4*. A.a.O., S. 217-237, hier S. 237.

Gallas, Helga: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas". Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur,* Reinbek bei Hamburg 1981.

Gutjahr, Ortrud: „Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*". In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche.* Hg. v. Johannes Cremerius u.a. Bd. 6, Literatur und Aggression, Würzburg 1987, S. 89-100.

Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts,* Frankfurt a.M. 1989.

– *Ethik der sexuellen Differenz,* Frankfurt a.M. 1991.

Kohn-Waechter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina"*, Stuttgart 1992.

Lacan, Jacques: *Schriften I.* Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986.

– *Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften.* Hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Berlin 1990.

Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn,* Würzburg 1996.

Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse,* Berlin u.a. 1991.

Stoll, Andrea: „Der Bruch des epischen Atems. Zum Konflikt von Erinnerung und Erzählvorhaben in Ingeborg Bachmanns *Malina*-Roman". In: dies.: *Ingeborg Bachmanns „Malina"*, Frankfurt a.M. 1992, S. 250-265.

– *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns,* Frankfurt a.M. 1991.

Venske, Regula: *Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen,* Hamburg/Zürich 1991.