In: Ma line Streenwitz. Das Nundersame in der Unwittlichkeit. S. Fischer inauhfutam Ham, 2017 ingt.
nerzjundass
pooder
geht
dere
eren
ss in
ürde
"igur
spiel

FROZEN II.

Das zweite Kapitel des Romans *Malina* von Ingeborg Bachmann beginnt mit Leseanleitungen.²

Die zweite Überschrift *Der dritte Mann* fungiert als Inhaltsangabe. Innertextlich bedeutet dieser Titel, dass es in diesem Kapitel nach Ivan und Malina um einen dritten Mann gehen wird. Mittels des bestimmten Artikels des Titels wird dieser dritte Mann als Gegenstand des Textes fixiert. »DER dritte Mann.« Wir befinden uns in einer Zählstruktur. Der erste Mann. Der zweite Mann. Der Dritte.

Diese Zählstruktur führt die Zahl drei als christologischmagisches Prinzip ein. Dieses Prinzip strukturiert den Text auf allen Ebenen dieser insgesamt 35 Traumerzählungen und 10 Wacherzählungen. Zunächst gilt das für das Erzähl-Ich sowohl in den Wach- wie auch in den Traumerzählungen. Das Erzähl-Ich muss also Handlungen dreimal wiederholen. Und dann auf der Ebene der erzählten Motive. Zum Beispiel. In der 29. Traumerzählung gelangen 3 Blutstropfen des Erzähl-Ichs an den Krokodilen des triumphalen Paars aus Vater und viel jüngerer Frau vorbei ins Schwarze Meer.

² Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. 3. München 1978, S. 174-236.

In der übergeordneten Struktur der Anordnung werden die Traumerzählungen in dreifache Wiederholungen gegliedert. So finden wir die 1. Traumerzählung dreimal variiert vor. Diese 1. Erzählung wird in der 15. und 28. Traumerzählung wiederaufgenommen und so über den gesamten Text ausgebreitet. Die 1. Traumerzählung ist in der Logik dieser Struktur dem Text ganz wörtlich zugrunde gelegt. Und. In Vollendung dieser Struktur erfüllt sich das in diesen Erzählungen aufgenommene Motiv des »Friedhofs der ermordeten Töchter« in der 35. und letzten Traumerzählung (S.175).

Das Erzähl-Ich stellt darin fest, alles verstanden zu haben. In der darauffolgenden 10. und letzten Wacherzählung erweitert das Erzähl-Ich diese Aussage und sagt nun: »Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.« (S.235) Der Verursacher. Der Täter ist benannt.

Diese Abfolge stellt die formale Grundstruktur des Gesamttextes her. Wenn das Motiv der dreifachen Wiederholungen in den Traumerzählungen vollendet ist, dann kann das Motiv in die Wacherzählung gezogen werden. In der 9. Wacherzählung (S.232), die nach der 35. Traumerzählung eingereiht ist, steht Malina am offenen Fenster, und draußen regnet es, wie das in den Traumerzählungen vom großen Fenster und dem Ausblick auf den See und die Friedhöfe der ermordeten Töchter im »düsteren Gewölk« angekündigt ist. Die Natur ist der kommentierende Chor zum Geschehen. »Malina soll nach allem fragen.«, beginnt der Text und gibt damit die Auswahl der Sinneinheiten an diese Figur ab (S.174). Aber. Schon im nächsten Satz wird diese Übergabe des Inhalts zurückgenommen. »Ich antworte aber, ungefragt«. Das Erzähl-Ich gibt seine Ambivalenz zu erkennen. Es wird Antworten geben. Aber. Das Erzähl-Ich wird nach eigenem Maß antworten und so erzählen. Das nachgestellte »aber« bringt einen drohenden Aspekt ein. Malina soll nur nach allem fragen, er wird die Antworten schon bekommen. »Ich antworte aber«. Malina soll sich nicht wundern. Er soll sich in Acht nehmen. Soll sich vor den Antworten fürchten.

»Ungefragt«. Doppelpunkt. Als erste Antwort löst das Erzähl-Ich Ort und Zeit auf. Ein abstrakter Rahmen wird aufgebaut. Ein abstrakter Rahmen ist das, in den die Traumerzählungen eingehängt werden. Diese Erzählungen spielen im »Überall und Nirgends«, und Zeit gebe es gar nicht mehr, legt das Erzähl-Ich fest.

Gleich danach heißt es dann: »Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute Nacht.« Wieder verweist ein Doppelpunkt auf die Aussage hin. »Es sind die Träume von heute Nacht.« wird als Programm festgelegt. Die konkreten Träume von heute Nacht bekommen aber durch den abstrakten Rahmen Geltung im »Überall und Nirgends« und in einer unbestimmten Zeit. »Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wie-

der sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein.« (S.174)

So außerzeitlich oder eigentlich immerzeitlich werden die Traumerzählungen exemplarisch. Der abstrakte Rahmen hebt das Figurative der Traumerzählungen und das Konkrete der Wacherzählungen auf eine Ebene immerwährender Gültigkeit. Eine Allgültigkeit wird hergestellt. Eine Immerzeitlichkeit wird behauptet.

Die Herrschaft des christlichen Gottes beruht auf solchen Zuständen. Und. Das Märchen erzählt sich in einer ebensolchen Überzeitlichkeit und Allerörtlichkeit.

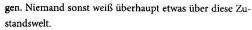
Im vorliegenden christlichen Märchen bleiben die Figuren in diese abstrakten Umstände aufgespannt. Innerhalb dieser Aufspannung können Orte und Zeiten gewechselt werden. Die Gesetze der Physik sind ausgesetzt. Die Körper können viele Male sterben und den Tod erleiden. Das können sie, weil sie in die Zeit selbst aufgespannt sind und so immer leben. Das können sie, weil sie überall existieren und deshalb an einem Punkt dieser Existenz verlustig gehen können, sie bleiben dennoch im Überall. Alles ist genau so, wie es in der Einleitung angekündigt ist. Die Figuren entkommen sich selbst nicht. Keine Verwandlung oder Probezeit erlaubt einen Ausweg aus der christlichen Bestimmung in eine nichtchristliche Verzauberung, wie sie der dinglichen Welt hier zur Verfügung gestellt wird

Im zweiten Absatz des Textes. Das Erzähl-Ich gibt an,

zu antworten und im Antworten zu bestimmen. Wieder gibt ein »aber« die Valenz an. Wie schon mit dem »aber« im zweiten Satz des Textes. Wir haben die Möglichkeit, das »aber« von »Aber ich bestimme« wieder als Abtönungspartikel zu lesen. Als restriktiv adversative Konjunktion. Oder wir stufen dieses »aber« als nebenordnende Konjunktion ein. Aber. Diese beiden »aber« sind Auskünfte des Erzähl-Ichs über sich selbst. »Ich antworte aber«. »Aber ich bestimme«. Vom vorwurfsvollen Abtönungspartikel zur Konjunktion. Das Erzähl-Ich positioniert sich damit ansteigend bestimmter und vorwurfsvoll selbstbewusster. Vom zweiten Satz zum zweiten Absatz wird uns ein winziges Ansteigen der Selbstgewissheit dieses Erzähl-Ichs vorgeführt. Damit ist die Richtung der Entwicklung des Erzählens des Erzähl-Ichs angegeben. Das Programm vorgelegt.

Eine innere Auktorialität entwickelt. Und. Das Erzähl-Ich weiß das alles in der Gegenwärtigkeit kollektiver Erinnerungsformen zu erzählen, von denen das Märchen eine ist. Oder das biblische Gleichnis, das in der Predigt aufgenommen und zu einer moralischen Schlussfolgerung weitergeführt wird.

Mit der Ankündigung »Es sind die Träume von heute Nacht.« wird die Abstraktion vollendet. Im »Immerzu« und Ȇberall« herrscht immerwährendes »heute Nacht«. Nur das Erzähl-Ich kann durch diese Zustände führen. Der Leser und die Leserin müssen dem Erzähl-Ich blind fol-



Nun. Traumerzählungen sind reinste Fiktion. Sei es, dass in der Erzählung eines realen Traums eine Rekonstruktion des Erfahrenen erfolgt. Also die Wiederherstellung einer Erinnerung fiktional vorgenommen wird. Niemand kann vollkommen sichergehen, etwa die Reihenfolgen der Ereignisse in einem geträumten Traum richtig wiederzugeben. Vage und komplexe Erinnerung wird in die Erzählung zusammengefügt. Dann. Die Binnensetzung von Zeit und Raum in der Traumerzählung wird Auskunft darüber geben, ob wir uns im Traum selbst befinden oder einer Nacherzählung des Traums folgen. Und. Der Traum hat keine festgelegte Erzählform und benötigt keine vernünftige Erklärung oder Begründung. Ja. Im Gegenteil. Jeder Vernunftzusammenhang ist sistiert. Jeder Erzählzusammenhang flutend. Es gibt keine Merkmale, die so etwas wie eine Wahrheit oder eine Wahrscheinlichkeit des Traums bestätigen könnten. So ist für die Psychoanalyse jede Traumerzählung je eine Wahrheit, wobei die Form der Erzählung in diese Wahrheit eingerechnet werden muss. Und. Um ebendiese vollkommen normlose Wahrheit geht es in den vorliegenden 35 Traumerzählungen von »heute Nacht« im Ȇberall und Nirgends«. Das Erzähl-Ich hat bestimmt, dass die 35 Traumerzählungen als Antworten auf nichtgestellte Fragen diese spezifische Wahrheit vermitteln werden. Ja. Die besondere Wahrheit in Bezug auf diesen angekündigten dritten Mann wird zum Vorschein gebracht werden. Malina wird dann alles wissen, wonach er fragen sollte.

»Der dritte Mann« im Titel verweist zusätzlich auch auf den gleichnamigen Film. Für eine Wiener Person damals wie heute ist dieser Film sehr wichtig. Das hat sicherlich auch damit zu tun, dass das zerbombte Wien des Jahres 1949 Schauplatz dieses Hollywood-Films war.

Das war damals eine Sensation. Das war Anerkennung einer Realität. Die Ausstellung der Zerstörung Wiens als Filmkulisse, in der die alliierten Mächte ihrem Geschäft der Besatzung Österreichs nachgehen. Die damalige österreichische Realität ist zum Hintergrund degradiert. Die Wiener und Wienerinnen spielen unbedeutende Nebenrollen. Die Degradierung des Staats ist in Szene gesetzt, und gleichzeitig wird dem Opfermythos Österreichs durch Auslassung jedes Österreichbezugs Platz gelassen. Das Anschauen dieses Films in den fünfziger Jahren muss diesen Aspekt der erniedrigenden Entfremdung von der eigenen Landschaft mit sich gebracht haben. Dafür erspart der Film den Zusehern die Erinnerung an den Holocaust.

Andererseits vergeschichtlichen die Filmbilder die Zerstörung Wiens für den Kinobesucher oder die Kinobesucherin späterer Zeiten in viel plastischerer Weise, als alle Dokumentationen das könnten. So wird eine Erinnerung an die Folgen des Zweiten Weltkriegs bewahrt, die einen flüchtigen Blick auf das Elend der Zeit zulässt. Die Zer-

störung kann sich nämlich selbst erzählen, wenn Orson Welles als Harry Lime über die Schuttberge klettert und im Schatten von Bombenruinen versteckt lauert. Oder wenn Erich Ponto als Doktor Winkel die Wohnungstür eines zerbombten Hauses öffnet. Im Film wird die Zerstörung bedeutungsstiftende Mitspielerin. Akteurin. In einer Dokumentation wäre die Zerstörung Objekt der Betrachtung, und es bliebe der politischen Sichtweise überlassen, ein Urteil über das Objekt der Betrachtung zu fällen. Diese Sicht. Dieser Blick des Dokumentarischen hielte der blickenden Person alle Empathie vom Leib. Im wörtlichen Sinn so. Das Bild der Dokumentation ist immer schon vergeschichtlicht. Entrückt. Weit weg. Ein bestimmter Ort zu einer bestimmten Zeit. Unbetretbar. Gewesen. Hieraus begründet sich dann auch der Kunstgriff des Anfangs des zweiten Kapitels von Malina. Nur in der Fiktion lässt sich ein Jetzt herstellen, das dann alle Zeit oder Zeiten sein kann. Nur in dieser abstrakten Konkretisierung lässt sich in die Erinnerung eintreten. Lässt sich Erinnerung haben. Das Träumerisch-Abstrakte, das wiederum nur in der Sprache möglich ist. Das Träumerisch-Abstrakte ist hier die Voraussetzung für die empathische Teilnahme des Erzähl-Ichs an der eigenen Erinnerung der Erinnerung, wie die Träume angeordnet sind.

Der dritte Mann. Im Drehbuch von Graham Greene ist mit Harry Lime eine Figur vorgesehen, die ohne jeden Skrupel oder jede Empathie das Elend nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im besiegten Wien rund um sich ausbeutet. Er hat gestohlenes Penizillin an Spitäler verkauft. Das Medikament wurde gestreckt und verfälscht, um noch mehr Geld kassieren zu können. In einer Sequenz des Films werden die Folgen dieses Vorgangs gezeigt. Der englische Major geht mit dem Unterhaltungsautor Holly Martins durch ein Wiener Kinderspital und zeigt ihm die Auswirkungen der Taten seines Freunds Harry Lime. Es sind schwerstkranke Kinder, die Martins zu sehen bekommt, Im Film ist nur die Reaktion Martins' auf die Kinder zu sehen. Die Kinder werden nicht abgefilmt. Am Ende nimmt die Krankenschwester einen Teddybären aus einem Bettchen und legt ihn weg. Das Kind ist gestorben. Trotz der Erschütterung wegen dieser Szenen kann Martins aber immer noch nicht glauben, dass es sein Freund Harry sein sollte, der so verbrecherisch gehandelt hat. Harry Lime muss ihm dann in der Szene in der Gondel des Riesenrads bestätigen, dass ihm nichts außer Profit wichtig ist. Im Kuckucksuhrmonolog begründet Harry Lime sein Handeln.

In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder, bloodshed – they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, five hundred years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.

Sogar seine Geliebte Anna Schmidt, gespielt von Alida Valli, hat Harry Lime an die Russen verraten, um selbst Unterschlupf finden zu können. Aber auch sie ist nicht in der Lage, den wahren Charakter von Harry Lime zur Kenntnis zu nehmen, und bleibt bis zum Ende ihren eigenen Vorstellungen von diesem Mann treu.

In gewisser Weise folgt das zweite Kapitel von Malina motivisch diesem Film. Oder besser gesagt, der dritte Mann des Romans von Ingeborg Bachmann und der dritte Mann von Graham Greene haben große Ähnlichkeiten. Sie unterscheiden sich in ihrer Herkunft und in ihrer Lebenssituation. Ihre gewaltbereite Skrupellosigkeit und ihre empathielose Ausbeutung der Personen in ihrer Umgebung machen sie zu vergleichbaren Unholden in einer vergleichbaren geschichtlichen Situation.

Der dritte Mann. Der Film kam 1950 in die österreichischen Kinos und war ein großer Publikumserfolg. Die Kritik damals fiel nicht so positiv aus. Es wurde eine moralische Botschaft vermisst, und für einen Film noir sei der Schluss nicht dunkel genug. (Holly Martins holt Anna Schmidt nach dem zweiten und endgültigen Begräbnis Harry Limes auf der Straße des Friedhofs ein.)

Heute. Es reicht uns die reine Schilderung der Umstände. Wir benötigen keine Zuweisungen der Moral. Unsere Geschichte als Arbeit an der Geschichte damals ist uns Schlüssel genug. Das aber gilt auch für die Traumerzählungen des Romans. Mittlerweile. Die Arbeit am gesellschaftlichen

Motiv »Missbrauch« lässt uns die Traumerzählungen fast als Illustrationen zu dem erscheinen, was wir über dieses Thema wissen. Aber. Ich bestehe hier auf der Einschränkung des »fast«. Eine therapeutische Lesart des Textes ist eine Beschränkung der Literaturhaftigkeit. Das Erzähl-Ich ist eine literarische Instanz und kann nicht auf selbsttherapeutische Traumabewältigung reduziert werden. Im Übrigen hat die biographische Deutung an diesem Text ohnehin schon genügend Schaden angerichtet.

Aber. Kehren wir zum Text zurück. Die erste Traumerzählung. Das Erzähl-Ich steht hinter dem größten Fenster, das es je gesehen hat. Im Übrigen wissen wir an dieser Stelle noch nicht, ob es sich bei dem Erzähl-Ich um eine weibliche oder eine männliche Stimme handelt. Zwar kann aus dem ersten Kapitel des Romans auf das Geschlecht geschlossen werden, aber diese erste Traumerzählung hat auch die Aufgabe, die gegebene Weiblichkeit erneut bekanntzugeben und zu begründen. Noch schaut also ein ungekennzeichnetes Ich durch dieses riesige Fenster.

Das Erzähl-Ich weiß sich zwar in der Wohnung in der Ungargasse. Es wundert sich also darüber, dass es nicht auf die da vorhandene Aussicht schaut, sondern ein »düsteres Wolkenfeld« vorfindet. Mit der Verwunderung steigt eine Ahnung auf. »Ein Verdacht kommt mir.« Es könnte der See hinter dem düsteren Wolkenfeld verborgen sein. Der See. »Aber er ist jetzt nicht mehr zugefroren.« Eine Zeit wird festgelegt. Der See ist da aufgetaut. Die Freinacht ist

vorbei. Der Winter liegt davor zurück. Über diesen Winter wird uns erzählt werden. Denn. Als der See zugefroren war. Da standen die Männer des Männergesangsvereins auf dem Eis des Sees und sangen. »Gefühlvoll« taten sie das, erinnert sich das Erzähl-Ich. Und. Das Erzähl-Ich weiß, dass rund um den wegen des »düsteren Wolkenfelds« nicht sichtbaren See Friedhöfe das Ufer säumen. Der See ist grammatikalisch das Subjekt, das von Friedhöfen gesäumt wird.

Der See wird örtlich adverbiell zu einem Mittelpunkt, der von den Friedhöfen rundum gebildet wird. Der See wird der Austragungsort des zu erzählenden Winters sein. Der See wird wieder zu Eis werden und das Erzähl-Ich in das Eis einschließen. In den Fluten des Sees wird das Erzähl-Ich untergehen. Ersticken. Atmen. Erst mit der Donau und Wien wird das Erzähl-Ich sich davontragen lassen und eine eigene Bewegung finden.

Die Friedhöfe aber. Es sind keine normalen Friedhöfe. Es stehen keine Kreuze auf den Gräbern, wie das für einen Kärntner Friedhof rund um den Wörthersee üblich wäre, »aber über jedem Grab wölkt es sich stark und finster«. Das »düstere Wolkenfeld« steht über den Gräbern, und es lassen die Inschriften sich kaum lesen. Es gibt also keine Kreuze für die Gräber, um sie in die ortsgegebene Christlichkeit einzuordnen. Die Inschriften können nicht gelesen werden. Die in den Gräbern Begrabenen. Sie sind ausgestoßen. Sie haben keine Religion und keinen Namen. Armengräber

sind das. Die Gräber von Pestkranken und Aussätzigen sahen so aus. Wenn die Engel die Posaunen für das Jüngste Gericht anstimmen werden und auf den Grabsteinen nach den Namen suchen, um die Toten rufen zu können. Die Verstorbenen blieben unerkannt. Unbenannt würden sie nicht in die ewige Seligkeit gerufen. Wären verdammt. Und für immer.

Das Erzähl-Ich ruft ein klares Bild des Sees und der Gräber in den Friedhöfen rund um ihn aus der Erinnerung auf, während es den Blick auf das »düstere Wolkenfeld« draußen vor dem riesigen Fenster gerichtet hat. Das Erzähl-Ich weiß von früher von diesen Friedhöfen. Und dann. Der Vater steht da. »Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter zurück, denn der Totengräber ist zu uns getreten.« Der Vater zieht sich vom Erzähl-Ich zurück. Der Vater berührt sein Kind nicht mehr. Er lässt sein Kind vor dem Totengräber allein. Ja. Er befiehlt dem Totengräber, dem Kind eine Mitteilung zu machen. Das Kind aufzuklären über etwas. Die Botschaft zu überbringen. Wie Gottvater benötigt auch dieser Vater nur einen Blick, einen Befehl zu erteilen. Ein mächtiger Vater ist das. Ein harscher Vater. Ein alttestamentarischer Vater, der die Hand von der Schulter des Kinds nimmt, wenn der Totengräber herantritt. Er schützt das Kind nicht vor dem Tod. Er setzt das Kind aus. Die Macht dieses Vaters lässt den Totengräber furchtsam werden, und aus Angst kann er den Auftrag nur mühsam erfüllen. Vor Angst kann er erst nur

die Lippen bewegen und bleibt stumm. Keinen Ton bringt er über die Lippen, und das Erzähl-Ich kann erst seinen letzten Satz verstehen. »Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter.« (S.174f.)

Nun wissen wir auch, dass wir einer Nacherzählung nachgehen. Die Träume von »heute Nacht« sind die Träume von lange her. »Und ich höre erst seinen letzten Satz:« Das Erzähl-Ich weiß, noch bevor dieser Satz gesagt ist, dass es der letzte Satz sein wird. Das Erzähl-Ich erzählt uns einen Traum, den es in seiner Vorstellung schon einmal gegeben hat. Das Erzähl-Ich war schon einmal da. Es ist nicht »heute Nacht«. Es war eine Nacht, die für irgendeinen Tag einmal »heute Nacht« gewesen war.

Das Erzählte wird um eine Ebene weiter in undefinierte Zeit verschoben. Das Erzähl-Ich bedient sich der Zeit und des Raums, wie es will. Und. Nach dem letzten Satz dieser ersten Traumerzählung wissen wir, dass es sich um eine weibliche Stimme handelt. »Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich. « Das Erzähl-Ich ist selbst eine Tochter, und der Friedhof der ermordeten Töchter wird ihr in Anwesenheit des Vaters vom Totengräber gedeutet. Das ist das Schicksal der Töchter, will der Vater seine Tochter mit dem unhörbaren Murmeln des Totengräbers wissen lassen. Der Totengräber als Herold des Tochterschicksals.

Das erste Geschlecht einer Person ist Sohn oder Tochter. Diese erste und total binäre Geschlechtszuweisung von Sohn und Tochter stellt den ersten Befund über das neu-

geborene Kind her. Der Ausruf »Es ist ein Mädchen.« oder »Es ist ein Bub.« enthält alle Schicksalszuweisung. Die Zuweisungen. Sie kommen aus einem Zusammentreffen der Elternvorstellungen und allgemeinen, kulturell vermittelten Entwürfen zustande. Das Kind wird so in eine Dreierbeziehung mit Elternhaus und Öffentlichkeit genommen, die in dieser Triangulierung dem Kind keine Sprache lässt. Das Kind wird in diesem ersten Geschlecht gesprochen. Das Kind spricht selbst ja nicht. Das Wissen, was das nun war. Dieses erste Geschlecht. Das muss dann später in der Sprache der Erinnerung gehoben werden. Die Sprache der Therapie ist eine Form davon. Die Sprache der Literatur ist eine ganz andere Möglichkeit. Und. Das ist es, was das Erzähl-Ich in den Traumerzählungen tun wird. Alle Erinnerung in Träume gepresst in einer, irgendeiner Nacht, »heute Nacht« beantworten. Das »aber« in »Ich antworte aber«. In einer Nachträglichkeit wird es endgültig als adversative Konjunktion erkennbar. Alles wird beantwortet werden. Nein. Im Gegenteil. Es wird alles gesagt werden, wonach nicht gefragt wird. Nicht gefragt werden darf. Nicht gefragt werden kann. Nicht gefragt werden konnte.

Alle Erinnerung wird mitgeteilt. Und. Aus dem ersten Traum steigt schon die Vernichtungsdrohung des Vaters auf. Aus der Auskunft, dass es den Friedhof der ermordeten Töchter gibt, leitet das Erzähl-Ich folgerichtig in der zweiten Traumerzählung den eigenen Mord in der Gaskammer ab (S.175). Aber. Dass der Vater der Mörder ist, das wird

erst in der 35. Traumerzählung sagbar gesagt und dann im 9. Wachtext bestätigt werden können. Bis dahin wird das Tun des Vaters bewertungslos als gegeben geschildert.

Nun. In den 11 Zeilen dieses Anfangs bis zur 1. Traumerzählung legt die Autorin alle Mittel fest, mit denen sie das ungefähr 60 Seiten lange Kapitel bewältigen wird. Es muss nur noch in der 5. Traumerzählung das Motiv »Blutschande« hinzugefügt werden (S.181). Alle Strukturen des Inhalts und der Form werden in diesem Beginn vorgelegt und danach als Ringen um das Benennenkönnen in einem von Paranoia getriebenen Vor und Zurück, im Umkreisen der zentralen Sinneinheiten durch Abwandlungen weitergeführt. So geht Komposition. Und so entsteht ästhetischer Genuss. Und. Es ist ein Opfer, das erzählt und derart den ästhetischen Genuss in aller Kunst herstellt.

Das Erzähl-Ich weiß alle Kunstmittel der lyrischen Verflechtung und des epischen Erzählfortgangs. Am Ende. Der Täter. »Er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln vor einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachtturm, er trägt seine Kostüme zu den Reitpeitschen, zu den Gewehren, zu den Genickschusspistolen, die Kostüme werden in der untersten Nacht getragen, blutbefleckt und zum Grauen.« (S.235)

Aber. Wie lange hat das Erzähl-Ich sich gewehrt, den Täter Täter zu nennen, und sich entzogen. Wie lange war das Erzähl-Ich Komplizin in den privaten Verbrechen des Vaters. Wie quälend war es zu lesen, dass die Überwindung wieder nicht gelingen hatte wollen und das Apfelkompott aus dem Gesicht des Vaters wieder abgewischt worden ist. Es ist die insistente Bearbeitung der Motive der Zerstörung in der Sprache selbst, die die Bewegung auf das Erkennen und das daraus mögliche Benennen der Umstände und der Täterschaft bewerkstelligen. Es ist die Sprache, die dieses Erkennen vorantreibt und in das Benennen explodiert. Es ist die Verschiebung von Sinneinheiten aus dem Adverbialen zum Objekt und am Ende ins Subjekt, das zum Erkennen führt. So schließt das Wasser das Erzähl-Ich ein und erstickt die Schreie. Dann wird es zu Eis. Da ist dann das Wasser aus der Donau und der Newa, das über das Erzähl-Ich ausgeschüttet wird, bis die Hochzeit mit dem Wasser vollzogen ist und das Erzähl-Ich selbst zu Eis wurde. Aber zu Eis geworden, kann das Erzähl-Ich zerschellen, und ein neuer Anfang wird notwendig. Da ist der Ring, der das Zeichen vom Vater für seine Liebe ist. Liebe im Inzest. Liebe wegen des Inzests. Ein Friedenszeichen sollte dieser Ring sein. Die Sicherstellung des Überlebens. Bis der Ring in die marmornen Aschenbecher verwandelt werden kann, die anstelle des Rings in das Essen des Vaters geschossen werden und ihn beflecken. (S.234) Es sind immer neue Verwebungen der Sinneinheiten, die am Ende zur Erkenntnis führen. Die Sprache ist es, die den Weg dahin findet. Die Figur nicht. Die Figur bleibt am Ende auf dem Bett sitzen und kann Malina nicht ansehen. Und wir wissen, wie der

Roman am Ende ausgehen wird. Zur Freiheit gibt es keinen Weg. Aber Befreiung findet statt. Semantische Transformationen und grammatikalische Verschiebungen.

Und. Wir haben den Text eines Opfers gelesen. Das Erzähl-Ich ist das verfolgte Opfer von Missbrauch und spricht dennoch. Vom Ersticken in der Gaskammer bis zum Ende dieses Textes wird das Schreien und Um-Hilfe-Rufen zumindest vom Erzähl-Ich selbst gehört werden können. Mit Malina bekommt das Erzähl-Ich pragmatische Vorschläge eines praktischen Hausverstands vorgesetzt, die nichts von Trauma oder Traumatisierung wissen wollen. Aber Bewältigung soll es auch nicht geben. Malina ist mit dem gegebenen Zustand durchaus zufrieden.

Es ist dann ja auch eine grammatikalische Rettung, wenn das Erzähl-Ich schreien kann »Ich ersticke.« und damit das glatt schöne Aktiv der deutschen Sprache verwenden kann und nicht auf das hilfszeitwortbedürftige Passiv zurückfallen muss. Und. Es ist mit lyrischen Mitteln hergestellte Transzendenz, wenn ein Satz gesagt wird wie »Es war ein zu langer Weg von ihm zu Ivan, und meine Füße sind schmutzig geworden.«. (S.198)

Macht begründet sich aus einer Geschichtsschreibung, die alle Ereignisse als logische Folge aus einem einzigen Ursprung aneinanderfügt. Der Ursprung dient zur Begründung der Zeitrechnung. Ja. Die Zeit selbst wird auf diese Weise von der Geschichtsschreibung in Besitz genommen. Und. Es wird nur sichtbar, was jene Macht sehen

lassen will, die sich die Geschichtsschreibung gewaltsam erobert oder erschlichen hat. Was wir also gemeinhin als Geschichte oder Geschichtliches vorgelegt bekommen, ist nichts anderes als die Beschreibung der Macht in den jeweiligen Zeitläuften. So ist es dem Patriarchat gelungen, in der Beschreibung des Vorrangs des weißen, heterosexuellen Manns die Geschichte aller anderen und vor allem aller anderen Geschlechter unsichtbar zu machen und eine selbstverständliche Privatheit und Berechtigtheit zu konstruieren, die den Vorhang für private Verbrechen abgeben.

Wie der kanonischen Selbstverständlichkeit eines solchen Geschichtsbegriffs entgangen werden kann, das wird uns im zweiten Kapitel von Malina vorgeführt. Ein autonomer Text, wie das der Kanon kennt. Eine autonome Erzählinstanz. Alles gemacht. Kunstfertigst. Aber gemacht. Und. Es geht um die private Wahrheit. Nicht das Schicksal eines Volks oder einer Gemeinschaft wird im Roman verhandelt. Es geht um die private Wahrheit einer Person. Es geht um deren Wahrheit in ihren Möglichkeiten. Wie in einem keltischen Märchen geht es um die Verwandlungsmöglichkeiten einer Flucht. Es liegt uns eine Untersuchung über das Überleben und Überwinden des privaten Verbrechens Inzest vor. Es wird uns im Gegensatz von Traum und Realität gezeigt, wie weit ein solches Überwinden kommen kann.

Damit wird mehr als ein Tabu gebrochen. Eines davon liegt in der Beschreibung der bleibenden Zerstörtheit. Die Tatsache, dass etwas nicht heilbar wäre. Nicht vollständig. Jedenfalls. Dass ein Trauma die Innenwelt der traumatisierten Person so verwirbelt, dass nie wieder zu der Person davor zurückgekehrt werden kann. Das ist eines der in Beratungskolumnen und Selbsthilfebroschüren gehüteten Tabus. Ein Tabu ist das, das den Täter schützt. Die Täterschaft. Auf Wienerisch hieße das: »Na geh. Is doch e net so arg.«

Die Erhaltung eines solchen Tabus ist politisch. Die Wahrheit der Zerstörung würde ja doch eine andere Einstellung zu Kinderrechten bedeuten. Eine andere Einstellung zur Restitution. Eine andere Einstellung zu Holocaust und Zweitem Weltkrieg. Der Selbstschutz der Täterschaft reicht weit in die sozialen Wissenschaften und die Geschichtsschreibung. Die Frage von Armut in einer Gesellschaft. Die Frage sexistischer Gewalt. Überhaupt. Alle privaten Verbrechen, die sich aus dem Patriarchat des Code Napoléon herleiten und Grundlage des Kapitalismus waren. Denn. Eine Akzeptanz des Prinzips der Unwiederbringlichkeit müsste eine Änderung der gesamten Kultur nach sich ziehen. So gesehen affirmieren wir alle jeden Augenblick die Gewalt und ihre Ausübung.

Aber. In einer täterzentrierten Wirtschaft ist so etwas nicht vorstellbar. Immerhin. Hier. Wir können diese Stimme eines Opfers vernehmen. Wir können der Logik dieser künstlerischen Traumaforschung folgen. Wir müssen etwas erkennen. Zumindest ein Grabstein wird mit diesem Text lesbar gemacht. Und. Darin ist dieser Text tollkühn. Schonungslos. Unbarmherzig.

Ach ja. Die Frage nach dem Autobiographischen des Schreibens. Es sollte nicht interessieren. Der Luxus des perfekten Textes sollte diese Frage überstrahlen. Und gerade dieser Text. Heute können wir genau sehen, wie der unrichtig gelesene Text des Werks eine unzulässige Lesart der Biographie der Autorin auslöst.

Die zeitgenössischen Lesarten in der Literaturkritik interpretierten den Roman dahin, dass man beim Lesen der Selbstzerstörung einer Frau folge. Die Annahme war. Im Roman einer Autorin erzählt das weibliche Erzähl-Ich die eigene Selbstzerstörung. Ein verhaltensgestörtes weibliches Ich schreibt. Eine nachträgliche Gleichsetzung von Werk und Leben führte nach dem frühen Tod der Autorin endgültig zur Fehlinterpretation des künstlerischen Texts. Der Unfall der Autorin wird da als logische Folge dieser Fehlinterpretation der Autorin ins Leben zurückgeschrieben.

Mit der Interpretation, es handle sich um die Selbstzerstörung einer verhaltensgestörten Frau, werden alle jene Argumente und Sichtweisen erneut dynamisiert, die schon jahrtausendelang der Macht dazu dienten, ihre Verbrechen zu verschleiern. Der Bericht eines Opfers wird dadurch entwertet, dass das Opfer Opfer genannt wird und jede Aussage in die Opferlogik verschoben, zur Unwahrheit erklärt wird.

Für Ingeborg Bachmann. In Wien. Das Sterben der Autorin. In der gerade beschriebenen Vorgangsweise ist sie dann sogar daran selber schuld. Ein magisches Denken erlaubt populistischerweise, dann nach dem Tod über die Autorin endgültig zu verfügen. Das sprachmagisch Abergläubische: »Hätt' sie hält nicht so was gschrieben.«

Ich kann mich erinnern. An die Zeit. Von der Meldung des Unfalls von Ingeborg Bachmann bis zu ihrem Tod. Ich habe vor allem Radiomeldungen in Erinnerung. Immer schwang die Frage mit, ob es ein Selbstmordversuch gewesen war. Ein Freitod wurde insinuiert. Eine Überwältigung durch die Grauen aus dem eigenen Text aufgestiegen. Die Vermutung einer unbewussten Absicht. Und immer das Werk Zeuge des Lebens.

In der Logik der Wiener Todesmythologie ist die Autorin dann ja auch endlich erlöst. »Vom Tod erlöst« stand im Kurier. »Geheimtipp für Unvergesslichkeit« in der Kleinen Zeitung Graz. Und mit einem Zitat muss die Autorin als Kommentatorin zum eigenen Tod herhalten. »Ich bedaure mich nicht mehr« steht als große Überschrift. »Zum Tod der Dichterin Ingeborg Bachmann« ist der kleinere Untertitel dazu. Das gesagte »Ich« gibt Auskunft über den festgestellten Tod der Dichterin. Ich. Mich. Nicht. Mehr. Ein Indizienurteil wird der Autorin aus dem eigenen Text gedreht. Der Sinnlosigkeit eines Unfalls wird der Sinn mit Hilfe dieses Zitats angemalt. Das Melodrama ist vollständig. Die Person wird im so sinnfällig gemachten Tod unsichtbar.

Der Tod hat nun Sinn. Es muss nur noch begraben werden. Dann ist es gut. Oder. Und. Hierin zeigt sich die Anmaßung positivistischer Literaturinterpretation. Das Opfer wird in dieser Interpretation einmal mehr der Vernichtung ausgeliefert, um den Täterkanon zu bestätigen. Der Schrei bleibt da im Wasser erstickt nur dem Opfer vernehmbar.

In der Literaturwissenschaft. *Malina* ist da längst in die Klassik aufgenommen. Aber. Zu spät. Zu sehr auf die Gender Studies beschränkt. Die Deutungsmacht da reichte nicht aus, die Mythen der frühen siebziger Jahre zu löschen und Schluss mit der populären biographischen Methode zu machen. Dazu war ja die Hegemonie der Literaturkritik auch nie wirklich bereit. Zu hübsch lässt sich der Kanon mit Hilfe dieser Methode männlich-europäisch halten.

»Echte Kunst, d. h. Kunst, die sich nicht mit der Variation überkommener Modelle zufriedengibt, sondern darum bemüht ist, dem inneren Anliegen des Menschen und der Menschheit von heute Ausdruck zu verleihen, ist notwendigerweise revolutionär, d. h. sie erstrebt eine vollständige und radikale Umgestaltung der Gesellschaft, sei es auch nur, um das intellektuelle Schaffen von ihren Fesseln zu befreien und der ganzen Menschheit zu gestatten, sich zu Höhen aufzuschwingen, die bisher nur von einsamen Genies erreicht worden sind.« Das schreibt Lev Trockij in einem Aufsatz von 1938, den André Breton und Diego Rivera mitunterzeichneten.

Erinnern wir uns. Lev Trockij war Literaturkritiker ge-

wesen. Das Zitat stammt aus dem Aufsatz Für eine freie revolutionäre Kunst. Dieser Text wurde 1938 in englischer Übersetzung im Partisan Review veröffentlicht.³ Breton hatte Trockij in dessen mexikanischem Exil aufgesucht und wollte diesen Aufsatz in seinem eigenen politischen Magazin Clé abdrucken.

Übrigens. Der Partisan Review war ein vierteljährlich herausgegebenes Magazin der Kommunistischen Partei der USA und erschien in New York. Ab 1937 stellten sich die Autoren dieser Publikation kritisch gegen das kommunistische Sowjetregime. Kunsthistorisch ist interessant, dass der »Papst« des abstrakten Expressionismus Clement Greenberg auch im Partisan Review mitarbeitete und unsere gesamte Nachkriegslandschaft des Kalten Kriegs mitbestimmen sollte. Wenn Sie die vielen Sammlungen »Moderner Kunst« in Deutschland untersuchen, finden Sie die Spuren der Verbindungen vom Partisan Review über Clement Greenberg zum Gezeigten in den vielen Museen im ganzen Land. Heute.

Aber. Was wäre es, was im Text des zweiten Kapitels von *Malina* als revolutionär angesehen werden könnte. Und. Was wäre dann »echte Kunst«, wie sie das oben angeführte Zitat definiert und von drei der führenden Theoretiker und Praktiker der Zeit durch ihre Signatur beglaubigen lässt.

3 Towards a Free Revolutionary Art, in: Partisan Review, Fall 1938.

Es ist der Satz »Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter«. Es ist die Hand Ödipus' auf der Schulter Antigones auf dem Weg in die Verbannung nach Kolonos. Dieser Vater sühnt seine Vergehungen. Die Erkenntnis seiner Schuld lässt ihn sich selbst des Augenlichts berauben. Jedoch. Antigone. Die getreue Tochter wird in einen Pflegeinzest gezwungen. Ödipus muss sich auf ihre Schulter stützen. Mit der Hand auf der Schulter der Tochter muss er sich führen lassen.

Der Kanon. Die Welt. Ein Vater, der die Hand auf die Schulter der Tochter gelegt hat. In der Logik der hegemonialen Geschichtsschreibung sind die beiden gemeinsam auf dem Weg in die Verbannung. In die Sühne. Die Tochter für die Sünden des Vaters. Das ist es, was die Kultur uns sehen lassen will. Denn. Nur im intimen Raum zwischen diesen beiden Figuren ist die intime Wahrheit bekannt. Von außen versiegelt die überkommene, kanonisch-kulturelle Lesart dieses Bilds das intime Wissen. Deshalb bedeutet die Psychoanalyse diese horrende narzisstische Kränkung solch kanonischen Denkens. Denn. Die Versiegelung selbst, die den Blick auf den intimen Raum verbietet, ist durch die Psychoanalyse in Sprache aufgelöst. Als hätte es dieses Siegel nie gegeben, wird der intime Raum der Sprache zugänglich.

Und deshalb. Es »wurde«, »wird« und »wird werden«. Der Widerstand gegen den Entzug der Dunkelheit in diesem Raum ist direkt mit dem Machterhalt der Macht verknüpft. Solange dieses Dunkel unversprachlicht verhängt werden kann, so lange ist die Macht der Macht gesichert.

Die Revolution findet also da statt, wo der Vater zum Objekt der Beschreibung gemacht würde. Im zweiten Kapitel von *Malina*. Die Revolution ist darin enthalten, dass die Preisgabe der Tochter an die Vernichtung durch den Vater gesagt wird. »Und zieht seine Hand von meiner Schulter.« Hier. An dieser Stelle. Noch ist der Vater grammatikalisches Subjekt. Rein und ausschließlich. Aber. Bis zum Ende. Der Vater wird in ein Nominativsubjekt verwandelt. Der Vater wird sich selbst beschrieben. Benannt. »Er ist nicht mein Vater. Er ist mein Mörder.« Im grammatikalischen Reim von »Vater« und »Mörder« ist alle Revolution enthalten.

Ich. Heute. Mehrere Schreibgenerationen später. Ich schriebe. »Sie stand. Schaute hinaus. Neben ihr. Der Vater. Seine Hand auf ihrer Schulter. Dann nicht.«

Ich. Heute. Mehrere Schreibgenerationen später. Ich stelle die Figur grammatikalisch frei. Sie steht und der Vater wird auf sie bezogen. Es heißt nicht »neben wem steht der Vater«, sondern »wer steht neben ihr«. Das ist Revolution. Immer noch. Aber das ist Revolution, weil es gemacht ist. So, weil ein Text wie das zweite Kapitel von *Malina* es vorgeführt hat. Weil Breschen in die Verschleierungen des Geschichtlichen geschlagen sind. Weil Ausblicke auf die Wahrheiten gelingen konnten.

Es ist ein langer Weg vom Erkennen einer Wahrheit bis zum Ertragenkönnen der Wahrheit. Es ist ein langer Weg

vom Ertragenkönnen einer solchen Wahrheit zum Handeln aus dieser Wahrheit heraus. »Es war ein zu langer Weg von ihm zu Ivan, und meine Füße sind schmutzig geworden.« Aber. Die Grabsteine können entziffert werden. Die Toten werden gerufen. Antigone hat Genugtuung bekommen. Mehr an Revolution ist nicht möglich. Immerhin. Es geht gegen die Götter.