

Musikalische Intermedialität als Strukturelement in Ingeborg Bachmanns *Malina*?

Yannick Baumann

Einen weiteren Beitrag zu Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* zu schreiben ist ein Unterfangen, welches eventuell etwas gewagt ist, da in der Vergangenheit bereits eine Vielzahl an literaturwissenschaftlichen Arbeiten verfasst wurden, die sich dem Werk der Dichterin annahmen, und man daher Gefahr läuft, dem literaturwissenschaftlichen Diskursuniversum um das Werk Ingeborg Bachmanns eine weitere hilflose Fußnote hinzuzufügen. Auch das Verhältnis Ingeborg Bachmanns zur Musik und Spuren ihrer Auseinandersetzung mit der Musik im Werk der Autorin wurden bereits vielfach untersucht (u. a. Achberger, 1984; Spiesecke, 1993; Caduff, 1998, 1999; Lindemann, 2000; Eberhardt, 2002; Göttische, 2002; Solibakke, 2005; Houben, 2007 und Trabert, 2011, sowie eine Magisterarbeit von Panny, 2014).

Daher soll im folgenden Artikel, um zu vermeiden, dass bereits Bekanntes lediglich wiederholt wird, der konkreten Frage nachgegangen werden, inwiefern musikalische Intermedialität ein *strukturbildendes* Element innerhalb des Romans *Malina* darstellt und welche *Funktion* sie im Rahmen des Gesamtwerkes erfüllt.

1 Das Musikverständnis Ingeborg Bachmanns

Ingeborg Bachmann galt bereits in ihrer Jugend als „außergewöhnlich belesen“ (aus Bachmanns Schulzeugnis, zit. nach Höller, 2000, 22), wenn man den Einschätzungen ihrer Lehrerinnen am Ursulinengymnasium Glauben schenken darf. Der spätere gelehrte Austausch der erst neunzehnjährigen Ingeborg Bachmann nach dem Kriege mit dem aus Wien stammenden jüdisch-britischen Besatzungssoldaten Jack Hamesch über „Thomas [Mann] und Stefan Zweig und Schnitzler und Hofmannsthal“ (Bachmann, 2011a, 20) bestätigen den Eindruck ihrer Erzieherinnen aus der Kindheit. Ihr Bildungshunger, den sie im Laufe ihres Lebens durch immer neue Eindrücke zu stillen wusste, beschränkte sich aber nicht nur auf die Literatur, sondern schloss in besonderem Maße auch die Musik ein, welche Ingeborg Bachmann ebenfalls seit ihrer Kindheit in Kärnten begleitete. Die Eltern, die vom Land kamen, legten bei den Kindern großen Wert auf eine bürgerliche Musikerziehung, weswegen Ingeborg Bachmann bereits als Kind Geigen- und Klavierunterricht erhielt (vgl. Solibakke, 2005, 27). In späteren Selbstzeugnissen äußerte sich Bachmann über ihren frühen Zugang, sowohl zur Literatur, als auch zur Musik:

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört, habe das Klavier zugemacht und alles weggeworfen, weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben. [...] Was geblieben ist, ist vielleicht doch ein besonderes Verhältnis zur Musik. (Bachmann, 1991, 124)

Einen weiteren wichtigen Impuls in Anbetracht der Musik brachte Bachmanns Freundschaft zum Komponisten Hans Werner Henze, den sie auf einem Treffen der Gruppe 47 vom 31. Oktober bis zum 2. November 1952 auf Burg Berlepsch kennenlernte. Es ist anzunehmen, dass das Zusammentreffen mit Henze bei Bachmann eine tiefere Auseinandersetzung mit der Neuen Musik bewirkte, was sich später auch im *Pierrot-Lunaire*-Motiv in *Malina* niederschlug. So ähneln sich

auch die (post-)modernen Kompositionsstrukturen bei Henze und Bachmann, wobei Henze in eklektizistischer Weise Neue Musik mit Klassik und Alter Musik verband, wohingegen Bachmann nicht nur in ihrer Poesie, sondern auch in ihrer Prosa, intertextuelle Zitate und Anspielungen zu neuen poetischen Ausdrucksformen verdichtete. Der Komponist selbst meint in seinem an die Dichterin gerichteten Brief vom 26. Februar 1953 sogar, in der Dichtung Bachmanns eine „dodekaphonische kühle“ (Bachmann/Henze, 2004, 11) zu entdecken und konstatiert die „erfreuliche Entdeckung Ihrer Verwandtschaft mit unserer jungen Musik“ (ebd).

Aus der Begegnung mit Henze ergab sich eine Freundschaft und langjährige produktive Zusammenarbeit, die 1955 mit dem gemeinsamen Hörspiel *Die Zikaden*, das der Nordwestdeutsche Rundfunk produzierte, begann. Es folgten 1957 Henzes Vertonung der Gedichte *Im Gewitter der Rosen (Aria I)* und *Freies Geleit (Aria II)* in *Nachtstücke und Arien*, welche der Komponist in seinem Verständnis nicht imitiert, sondern „komponierend enthüllt“ (Bachmann/Henze, 2004, 190) und interpretiert. Für die 1952 uraufgeführte Ballettpantomime *Der Idiot* nach einer Idee der Choreographin Tatjana Gsovsky nach Motiven aus dem gleichnamigen Roman Dostojewskijs, für die Henze die Musik komponierte, schrieb Ingeborg Bachmann im Sommer 1953 einen neuen Text. Die Neufassung des *Monologs des Fürsten Myschkin* entstand wegen Heinzes Unzufriedenheit mit dem ursprünglichen Text Gsovskys, woraufhin Bachmann die Revision des Textes übernahm.

Als vorläufiger Höhepunkt der Zusammenarbeit der beiden Künstler kann die 1960 in Hamburg uraufgeführte Oper *Der Prinz von Homburg* gelten, für welche Bachmann das Kleistsche Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* bearbeitete. Nach der Kleistbearbeitung kooperierten Henze und Bachmann noch bei der gemeinsamen Oper *Der junge Lord*, für die Bachmann ein Libretto nach der Erzählung *Der Affe als Mensch* des Romantikers Wilhelm Hauff verfasste und die 1965 an der Deutschen Oper in Berlin uraufgeführt wurde. Es folgte eine vom gemeinsamen Aufenthalt auf Ischia inspirierte ‚Chorfantasie‘, die *Lieder von einer Insel*, bei der Henze ausgewählte Gedichte Bachmanns vertonte.

Neben ihrer praktischen Tätigkeit als Textdichterin und Librettistin, äußerte sich Bachmann auch musiktheoretisch in verschiedenen Aufsätzen. In ihrem Essay *Musik und Dichtung* (1959) beklagt die Dichterin das Auseinandergehen der einzelnen Künste. Dabei fokussiert sie, wie der Titel des Essays bereits nahelegt, insbesondere auf das Verhältnis von Sprache bzw. Dichtung und Musik:

Wir wissen nicht, was seit jeher und in jedem einzelnen Fall das eine Medium dazu bewogen hat, das andere zu wählen, warum eine Musik bestimmten Worten ein anderes Leben zu geben wünschte, aber es geschah immer und es geschieht, seltsam genug, heute noch, da die Künste auseinanderzutreten scheinen, sich wenig Blicke zuwerfen und nicht mehr in den alten Umarmungen liegen (Bachmann, 2011, 55)

Musik – im Sinne Bachmanns – hat gegenüber der Sprache den Vorteil, durch ihre Sinnlichkeit das Absolute ausdrücken zu können, wohingegen die poetische Sprache es vermag, neue Bedeutungen aus konventionalisiertem Sprachmaterial zu erschaffen. Beide Künste leiden Bachmann zufolge unter ihren inhärenten Unzulänglichkeiten, denn „den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein“, weswegen es aussieht, „als hätten die beiden Künste zum erstenmal einen Grund, auseinanderzugehen“ (ebd.). Doch die Dichterin erkennt auch Gemeinsames, wenn sie in der Tradition Hölderlins erklärt, dass Musik und Dichtung eine „Gangart des Geistes“ (ebd.) haben, nämlich den Rhythmus, weswegen sie „vermögen [...] einander zu erkennen“ (ebd.). Im Gegensatz zu den verschiedenen Sprachen, die im Verständnis Bachmanns ihre (nationalsprachlichen) Grenzen nicht transzendieren können, ist die Sprache der Musik eine universale, an der die einzelnen Sprachen in einer Verbindung von Wort und Musik teilhaben können (vgl. ebd. 56). Die an Wittgenstein geschulte Auffassung des Bewusstseins der Begrenzung der eigenen Welt durch die Sprache verbindet sich

bei Bachmann mit dem Wunsch des Überschreitens der sprachlichen Grenze mithilfe der Musik. Der Dichterin geht es hierbei auch nicht um eine Wiederherstellung der durch die Fragmentierung der Künste verlorengegangenen antiken *μουσική* (*mousiké*), d. h. der Einheit von Dichtung, Tanz und Musik, im Sinne einer absoluten Kunst, eines Ganzen, einer Gesamtheit. Dafür war sich Bachmann der Endgültigkeit des Verlusts der vormodernen Welt und der Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens viel zu sehr bewusst. Trotzdem knüpfte sie in ihrer Zusammenarbeit mit Henze in einem gewissen Sinne an die Wagnersche Konzeption des *Gesamtkunstwerkes* an, mit dem Unterschied, dass sich die Künste nicht nur zu einem Ganzen ergänzen, sondern darüber hinaus im Zusammenspiel ihre Grenzen transzendieren sollen.

2 Intermedialität nach Irina Rajewsky und Werner Wolf

Ähnlich wie der von Julia Kristeva geprägte und von der (post-)strukturalistischen Schule weiterentwickelte Begriff der *Intertextualität* ist auch der der *Intermedialität* (engl. ‚intermedia‘, seltener auch ‚intermediality‘) in den 90er Jahren zu einem wissenschaftlichen Modewort geworden, auch wenn das Paradigma mittlerweile etabliert ist und daher bekanntlich auch die inflationäre Begriffsbenutzung zurückgeht, weswegen der Begriff heute kein „ubiquitous catchword“ (Rajewsky, 2005, 43) mehr darstellt. Daher wird im Rahmen dieser Studie versucht mit einem Begriff der *Intermedialität* zu operieren, der sowohl praktikabel in seiner Anwendung ist, als auch erschöpfend abgesichert, ohne dass suggeriert werden soll, dass die Begriffsdiskussion ein für alle Mal abgeschlossen sei. Zentrale Bausteine des hier verwendeten Intermedialitätsbegriffes sind die auf Steven Paul Scher zurückgehende und von Werner Wolf weiterentwickelte Systematik (vgl. Wolf, 1999), sowie die Theorie der Intermedialität Irina Rajewskys (vgl. Rajewsky, 2002).

Ein grundlegendes Problem der Intermedialitätsdebatte ist die Ambiguität des Medienbegriffes, denn „Intermedialität ist die Bezeichnung für eine Relation zwischen zwei Medien“ (Robert, 2014, 22), weswegen sich die Mehrdeutigkeit und die Unschärfe des Begriffes *Medium* notwendigerweise auch auf den Begriff der Intermedialität überträgt. Mit *Medium* kann einerseits das primäre Zeichensystem gemeint sein (Sprache, Mimik und Gestik, Bild, Tonfolge etc.), aber auch die unterschiedlichen sekundären Zeichensysteme (Theater, Schrift, Partitur, Film), die „wiederrum plurimedial verfasst sein können“ (ebd.) und in denen sich die primären Zeichensysteme realisieren. Somit handelt es sich bereits bei der Aufführung eines Dramentextes auf der Bühne, also bei der Umsetzung von Textualität in Performanz, um einen intermedialen Akt (vgl. ebd. 22f). Es handelt sich bei der Aufführung eines Theaterstückes in einer Schriftkultur strenggenommen sogar um ein sekundäres (Dramentext) und ein tertiäres Zeichensystem (Theaterstück), in dem die primären Zeichensysteme Sprache und (Bühnen-)Bild, sowie Mimik und Gestik ausgedrückt werden.

Verstünde man Intermedialität in einem so weiten Sinne, dann scheint Intermedialität in der Kunst eher die Regel als die Ausnahme zu sein und sie würde so zu einem unbrauchbaren „termine ombrello(ne)“ (dt. wörtl. ein „Regenschirmbegriff“, der sich auf alles und nichts bezieht, Rajewsky, 2002, 6), also zu einem „generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media“ (Rajewsky, 2005, 46, Hervorhebungen i.O.). Das Adjektiv *intermedial* kann aber auch im weitesten Sinne des Wortes vom *Transmedialen* abgegrenzt werden, da Intermedialität immer die Überschreitung einer Grenze mindestens zweier Medien beschreibt (vgl. ebd.). Ein sowohl in Musik und Literatur wiederkehrendes Motiv wäre im Sinne Rajewskys daher nicht als intermediale, sondern als transmediale Erscheinung anzusprechen, wohingegen die Visuelle Poesie ein Beispiel für echte Intermedialität wäre.

Um den Begriff fruchtbar machen zu können, entwickelt Rajewsky eine Typologie von drei Gegenstandsbereichen der Intermedialität, die in einem engeren Sinne jeweils verschiedene Arten von Phänomenen *zwischen* den Medien in den Blick nehmen (vgl. ebd., 51f.):

1. Intermedialität als Wechsel zwischen Medien („medial transposition“)
2. Intermedialität als Kombination von Medien („media combination“)
3. Intermedialität als intermediale Bezüge („intermedial reference“)

In dieser Studie stehen vor allem die letzten beiden Gegenstandsbereiche von Intermedialität im Vordergrund, da diese für die Untersuchung der musikalischen Bezüge und Elemente in *Malina* von praktischer Relevanz sind.

Hilfreich hinsichtlich der Eingrenzung dessen, was Intermedialität ist, ist auch die folgende Definition Werner Wolfs, die für diese Studie als Grundlage herangezogen wird. Da diese aber auch einige Probleme mit sich bringt, soll sie im Folgenden noch weiter diskutiert werden:

Intermedialität ist das innerhalb eines Kontaktnehmers faßliche Resultat der Inszenierung eines fremdmedialen Kontaktgebers (in Form von Imitation, Integration oder Kombination), wobei Kontaktgeber und -nehmer verschiedenen Medien in einem weiten Sinn zugehören, d. h. unterschiedlichen Kommunikationsmitteln, die sowohl durch technische und institutionelle Übertragungskanäle, als auch durch bestimmte Zeichensysteme charakterisiert werden können. (Wolf, 1996, 88)

Weiter führt Wolf aus, dass es sich bei der bloßen **Thematisierung** eines Fremdmediums – z. B. bei einer *Ekphrasis* – noch nicht um Intermedialität im eigentlichen Sinne handelt, weswegen nur die **Inszenierung** „in Form von Imitation, Integration oder wenigstens Kombination“ ein hinreichendes Kriterium für echte Intermedialität darstellt (ebd.).

In einer späteren Arbeit schließt Wolf (vgl. 2019, 39) die nicht-imitative Thematisierung eines Fremdmediums wieder in das Feld der Intermedialität ein, sofern es sich um eine **explizite Referenz** (*telling*) handelt. Im weitesten Sinne geht es dabei, hinsichtlich der hier betrachteten literarisch-musikalischen Intermedialität, um ein *Sprechen über Musik*, beispielsweise musikästhetische Reflexionen in einem Roman.

Von der expliziten Referenz grenzt Wolf in Bezug auf die literarisch-musikalische Intermedialität die **implizite Referenz** ab, die Referenz durch imitative Verfahren, wobei er weiter zwischen **Evokation** (lit. Beschreibung einer musik. Komposition), **formaler Imitation** (*word music*, musikalische Strukturparallelen in einem Roman) und **Teilreproduktion** (Zitat eines Liedtextes in einem Roman) unterscheidet.

Freilich ergeben sich vor allem in Bezug auf die Kategorie der intermedialen Teilreproduktion ähnliche Probleme, wie sie bereits von Eberhardt hinsichtlich der Intertextualität skizziert wurden, und zwar die methodischen Mängel beim Nachweis von Zitaten aus tatsächlichen oder vermuteten Prätexten:

Das Problem intertextueller [genauso wie intermedialer, Y. B.] Referenzen liegt in vielen Fällen nicht erst darin, sie zu interpretieren, sondern darin, zuvor ihre Existenz nachzuweisen. [...] Liegt eindeutig eine Referenz vor, so kann die Interpretation des Posttextes von diesem Faktum ausgehen. Ist die Referenz aber zweifelhaft, so muß, daß man sie annimmt, durch die Interpretation ihrer Funktion im Text motiviert werden. Erkennen und Interpretieren eines intertextuellen Bezugs sind nicht voneinander zu trennen (Eberhardt, 2002, 5).

Daher gilt, dass musikalische Zitate (Werktitel, Librettotexte etc.), damit diese als solche verstanden werden können, erst einmal erkannt werden müssen, auch wenn im Einzelfall eventuell ein*e Autor*in darauf bedacht ist, diese fast bis zur Unkenntlichkeit im Text zu verbergen, wobei sich

dann wiederum die Frage stellt, ob man in der Folge noch sinnvollerweise von einem Zitat sprechen kann. In Bezug auf das Werk Ingeborg Bachmanns konstatiert Eberhardt, dass „Bachmanns Werk zahlreiche verborgene, das heißt: nicht markierte intertextuelle Bezüge“ (ebd., 10) aufweist, und stellt ferner fest, dass „wenn die Markierung eines intertextuellen Bezugs im Text dazu dient, dass der Leser ihn realisiert, so wirft ein nichtmarkierter intertextueller Bezug das Problem auf, wie sein Vorliegen nachvollziehbar gezeigt werden kann“ (ebd., 10f.). Dies bedeutet, dass es im konkreten Fall stark von dem Vermögen der Rezipientin oder des Rezipienten abhängt, mehr oder weniger verborgene Referenzen und Anspielungen auf fremdmediale Werke, sowie musikalische Zitate beim Lesen zu decodieren und in den Interpretationsprozess einzubeziehen. Die Dechiffrierung von versteckten Zitaten setzt daher einen umfangreichen literarischen und musikalischen Bildungshintergrund voraus, wie ihn sicherlich nicht jede*r Leser*in mitbringt.

Obgleich die angesprochenen Probleme an dieser Stelle nicht gelöst werden können, soll im Rahmen dieser Arbeit die konkrete Funktion von Zitaten und Teilreproduktionen innerhalb der literarischen Struktur untersucht werden. Hat eine Teilreproduktion keine erkennbare Referenz mit interpretierbarer Funktion innerhalb der Textstruktur, so kann diese auch nicht als intermediales Zitat verstanden werden und muss in anderer Weise gedeutet werden.

3 Musikalische Intermedialität in *Malina* und ihre Funktion

Ihren Roman *Malina* beschrieb Ingeborg Bachmann am 25. März 1971 in einem Interview mit Veit Mölter als „eine geistige, imaginäre Autobiographie“ (Bachmann, 1991, 73), womit sie sich explizit gegen eine Lesart des Romans als Schlüsselroman positionierte. Dieser einzige 1971 zu Lebzeiten der Autorin veröffentlichte Roman, sollte ursprünglich, wie sich Bachmann am 9. April desselben Jahres in einem Interview mit der befreundeten Autorin Toni Kienlechner äußerte, eine „Ouvertüre“ (ebd., 95) zu einem größeren Romanzyklus mit dem Arbeitstitel *Todesarten* werden. Neben *Malina* wurden posthum noch die unvollendeten Werke *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* veröffentlicht. Daneben arbeitete Ingeborg Bachmann noch an zwei weiteren unbekanntem Projekten (vgl. Caduff, 1998b).

Der im Bachmann-Interview der Musik entlehnte Begriff der Ouvertüre legt nahe, dass *Malina* als Auftakt zu jener *Todesarten*-Trilogie konzipiert war und verdeutlicht noch einmal die Nähe der Schriftstellerin zur Musik. Im selben Interview mit Kienlechner äußerte sich Bachmann auch über ihre Arbeitsweise, die sie als „Komposition“ (Bachmann, 1991, 96) charakterisierte, was von ihr durchaus in einem etymologischen Sinne als ein ‚Zusammensetzen‘ verstanden wurde, wobei „es fast keinen Satz gibt, der sich nicht auf einen anderen Satz bezieht“, weswegen man auch „dieses Wort Komposition in einem doppelten Sinn gebrauchen“ könne (ebd.). Dem entspricht auf der Ebene des Aufbaus des Romans dessen mosaikhafte Zusammenstellung, welche die verschiedenen Streichungen und Neuordnungen widerspiegelt, z. B. hinsichtlich der eingeflochtenen utopischen Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* oder des *Pierrot-Lunaire*-Motivs. Gleichzeitig äußerte sich Bachmann in einem Gespräch mit der Redakteurin Andrea Schiffner am 5. Mai 1973, dass sie die Gesamtstruktur eines Romans oder einer Erzählung bereits vor dem Beginn des Schreibens vor Augen habe und bezeichnete „das, was ich genau sehen muss, ehe ich beginne“ als die ‚Komposition‘ (ebd., 126). Dabei kann es passieren, dass sich einzelne Figuren ‚verselbständigen‘, wobei das „[sich] Verselbständigen“ (ebd.) in ihrem Schaffensprozess eher die Ausnahme als die Regel bilde (ebd.).

Die Komposition als zusammensetzende Arbeitsweise in der Literatur weist zwar zweifelsohne eine Parallele zur Musik auf, ist jedoch nicht gleich als musikalische Intermedialität zu deuten, da man die zusammenstellende Vorgehensweise bei der literarischen Arbeit auch aus der

Tradition des modernen Montageromans herleiten könnte, weswegen eine Interpretation der Arbeitsweise Bachmanns als genuin musikalische dann doch etwas weit hergeholt erscheint, wenn gleich der Einfluss der Musik unverkennbar ist.

Ähnliches gilt auch für die Formen formaler Interpretation im Sinne musikalischer Strukturparallelen, wie man sie beispielsweise bei der in Sonatenform konzipierten Novelle *Tonio Kröger* von Thomas Mann vorfindet, wobei selbst diese Verwandtschaft diskutabel ist. Dennoch meint Eva Lindemann im Roman *Malina* die Makrostruktur einer Fuge oder einer Sonate zu erkennen, wobei sie die beiden zwar historisch verwandten, aber doch unterscheidbaren, musikalischen Formen nicht klar voneinander abgrenzt (vgl. Lindemann, 2000, 27). Ein weiteres, von Lindemann nicht thematisiertes Problem stellt die intermediale Übersetzung musikalischer Formen in literarische dar. Auch diesbezüglich liefert Lindemann keinerlei Erklärungen, was den komplexen Elementen der Fuge, wie etwa *dux* (Fugenthema), *comes* (tonale Antwort, um eine Quinte höher als das Fugenthema) und *Kontrapunkt* (Gegenstimme zur tonalen Antwort) innerhalb des Romans *Malina* entsprechen soll. Selbst wenn man der Romanstruktur die etwas freiere Form der Sonatenhauptsatzform zugrunde legt, bleibt unklar, welche Motive im Roman mit dem Haupt- (Liebe, Utopie?) und dem Seitenthema (Krieg, Gewalt?) einer Sonate korrespondieren könnten. Anders als in Thomas Manns *Tonio Kröger* ist eine mehr oder weniger eindeutige *Reprise*, also eine Wiederaufnahme bereits exponierter Themen und Motive, in *Malina* nicht erkennbar, auch wenn man das Traumkapitel durchaus als *Durchführung* und das Romanende als *Coda* deuten kann, wie Lindemann es tut (vgl. ebd., 29). Gleichfalls wenig einleuchtend ist die Lesart des dritten Kapitels als Parallele zur *Engführung* in der Fuge, da, um das Kapitel als literarische Übersetzung einer Engführung charakterisieren zu können zuvorderst das Haupt- und das Nebenthema identifiziert werden müssten (vgl. ebd.), was in der Interpretation Lindemanns ausbleibt. Dass ein Gedicht des Bachmann-Geliebten Paul Celan zufällig den Titel *Engführung* trägt, ist zur Untermauerung der These, *Malina* sei im Stil einer Fuge komponiert keinesfalls ausreichend.

Lindemanns Argumentation ist im Ganzen nicht überzeugend und es wäre angemessener *Malina* als eine freie Montage musikalischer Versatzstücke zu deuten, der keine direkte musikalische Strukturparallele entspricht, und die ihren intermedialen Ursprung eher im Bereich der Schnitttechniken aus dem Film hat, als in der Musik. Die Bachmannsche ‚Komposition‘ ist daher eher als filmisch beeinflusste ‚Montage‘ zu deuten, wie man sie bereits aus den modernen Romanen der Weimarer Republik kennt, und nicht als literarisches Gegenstück einer bestimmten musikalischen Form, wie etwa der Fuge oder der Sonate.

Auch wenn es im Roman *Malina* im Bereich der formalen Imitation im Sinne Wolfs auf der Makroebene keine literarischen Strukturparallelen zu musikalischen Formen gibt, so findet man dennoch Elemente von Wortmusik (word music), d. h. der onomatopoetischen Nachahmung musikalischer Klänge. Das zentrale wortmusikalische Motiv in *Malina* ist die Rhythmusformel *dadim dadam*, welche in Variationen wiederholt wird. Im Prolog des Romans wird die Rhythmusformel im Rahmen eines Erinnerungsprozesses der Ich-Erzählerin eingeführt, bei dem sie über ihr Geburtsdatum sinniert:

Erst später kam ich darauf, dass an dem Tag, der mich damals noch interessierte, wenigstens jemand gestorben war. Auf die Gefahr hin, auch der Vulgärastronomie ins Gehege zu kommen, weil ich mir die Zusammenhänge hoch über uns einbilden darf, wie ich will, weil mir keine Wissenschaft dabei auf die Finger sehen und draufklopfen kann, hänge ich meinen Anfang mit einem Ende zusammen, denn warum soll nicht jemand zu leben anfangen, wenn der Geist eines Menschen verlischt, aber den Namen dieses Mannes nenne ich nicht, denn wichtiger ist, dass mir dazu gleich das Kino hinter dem Kärntnering einfiel, in dem ich zwei Stunden lang, in Farben vertan und in viel Dunkelheit, zum erstenmal Venedig gesehen habe, die Schläge der Ruder ins Wasser, auch eine Musik zog mit Lichtern durchs Wasser und ihr *dadim, dadam* (Hervorhebung Y. B.), das mich mitzog, hinüber in die Figuren, die Doppelfiguren und ihre Tanzschritte. (Bachmann, 1980, 23)

Corinna Caduff (vgl. 1999, 82) berichtet, dass ein Entwurf Bachmanns zu dieser Textstelle noch den Titel des Filmes erwähnt und zwar *Hoffmanns Erzählungen* von Powell und Pressburger, nach der gleichnamigen Oper Offenbachs; ein Bezug, der später von der Autorin getilgt wurde. *Dadim dadam* evoziert in dieser Textstelle die Leichtigkeit des 6/8-Rhythmus der Barcarolen der venezianischen Gondolieri, da in dieser Textstelle die Lagunenstadt explizit genannt wird. Man geht jedoch fehl, wenn man annimmt, dass es sich um ein Zitat der berühmten *Barcarolle* Jacques' Offenbachs handelt, der zwar häufig von der Musikkritik geschmäht wurde, für den Ingeborg Bachmann jedoch, wie sie bereits im Oktober 1955 in einem Brief an Hans Werner Henze gesteht, „immer eine horrible Schwäche gehabt habe“ (Bachmann/Henze, 2004, 58). Man muss Caduff (vgl. 1991, 82) zustimmen, wenn sie argumentiert, dass ein direkter Verweis auf Offenbach von Bachmann nicht gewollt war, wovon eben gerade die Tilgung des Bezuges zu den *Contes d'Hoffmann* und zu deren Autor zeugt, dessen Name von der Ich-Erzählerin verschwiegen wird. Ein nicht-philologischer Rezipient des Romans wird wohl kaum den Bezug zu Offenbach herstellen und daher die Wortformel *dadim dadam* als das hinnehmen, was sie ist: Ein onomatopoeisches Motiv, welches Leichtigkeit und Momente des Glücks der Ich-Erzählerin suggeriert und auch dann noch funktionieren würde, wenn man die *word music* als beschwingten 3/4-Walzertakt lesen würde.

Die Interpretation des *dadim dadam* als Glücksmotiv legt eine weitere Tilgung Bachmanns nahe und zwar nach der Szene der Autofahrt mit Ivan und der Diskussion um die Freudenmauer, welches später durch das *Auprès-de-ma-blonde* Motiv ersetzt wurde:

Es war ein Freudengeheil in der Wiedner Hauptstraße,
 aber
 damdam
 dam
 dadadam
 dam
 Ich schlafe glücklich, ich (Bachmann, zit. nach Caduff, 1999, 86)

Die Variation des *Barcarolen*-Motivs kehrt im Roman im Fußwaschungstraum des dritten Kapitels wieder, in dem das musikalische Motiv der Leichtigkeit und des Glückes der Gewalt der Vaterfigur gegenübergestellt wird, welcher die Personifizierung des männlich-autoritären Prinzips, der Gewalt, des Inzests, der Vergewaltigung und des Nazismus ist:

Nebenan spielt es aus dem Radio: dadim dadam. Mein Vater brüllt: Das Radio aus! Es ist nicht das Radio, du weißt es genau, sage ich bestimmt, denn ich habe nie eines gehabt. (Bachmann, 1980, 206)

Fungiert das *dadim dadam* an dieser Stelle noch als Geste des Widerstandes gegen die väterliche Gewalt, so gewinnt der Vater an späterer Stelle immer mehr Macht über die Tochter, deren Tanz sich zwar noch als Geste des Widerstandes deuten lässt, die aber allmählich von der Vaterfigur zerstört wird. Die zunehmende Unsicherheit wird dabei durch die Umkehrung des *dadim dadam* in ein *didam dadam* ausgedrückt:

Du wirst nichts bekommen, hörst du, denn du tanzt ja! Ich tanze wirklich, didam dadam, ich tanze durch alle Räume und fange an, mich auf dem Teppich zu drehen, den er mir nicht wegziehen kann unter den Füßen, es ist der Teppich aus KRIEG UND FRIEDEN. (ebd.)

Die endgültige Vernichtung des Ichs durch den mittlerweile zum Krokodil gewordenen Vater wird durch das konsonantische *krakkrak* ausgedrückt, das als Brechen des Herzens gedeutet werden

kann und welches sich mit dem *dadidam* mischt, wobei das Element der Liebe mit dem der Gewalt verschmilzt:

An dem größten Zahn von dem Krokodil hängt noch ein Brief von mir, kein sibirischer Brief, kein ungarischer Brief, ich sehe mit Entsetzen, an wen dieser Brief gerichtet ist, denn ich kann den Anfang lesen. 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. Mein Vater sagt: Schafft dieses Weib fort! (Bachmann, 1980, 236)

Neben der Wortmusik des *dadim dadam* und des disharmonischen Gegenstücks *krakkrak*, finden sich in *Malina* eine Vielzahl von Elementen musikalisch-medialer Teilreproduktionen. Das Motiv des Glücks und der Leichtigkeit wird neben der Wortformel *dadim dadam* noch durch das Einflechten des Liedtextes des französischen Militärmarsches *Auprès de ma blonde* und die Anspielungen auf die Mozart-Motette *Exsultate Jubilate* ergänzt. Der Liedtext des zum Schlager bzw. Chanson gewordenen Liebesliedes *Auprès de ma blonde* wird in der Autofahrtszene mit Ivan in den Dialog über die Lautstärke des Liedes eingeflochten und verleiht der Szene eine ausdrucksstarke Plastizität. Die Wortfetzen des Gespräches werden immer wieder durch den Liedtext unterbrochen, in dem das lyrische Ich des Liedes von seiner Liebe zu einer Blonden singt, neben der es sich gut schlafen lässt. Es handelt sich auch um den Versuch die Gleichzeitigkeit des gesungenen Liedtextes und des Gespräches darzustellen, was im linearen literarischen Medium eigentlich unmöglich ist:

Auprès de ma blonde
 Ich bin
 Was bist du?
 Ich bin
 Was?
 Ich bin glücklich
 Qu'il fait bon
 Sagst du etwas?
 Ich habe nichts gesagt. [...] (Bachmann, 1980, S.59)

Die direkte Erwähnung des Glückszustands und die Tatsache, dass im ursprünglichen Entwurf noch das sprachspielerische *dadim dadam* stand, legt nahe, dass der Chansontext, der ja auch inhaltlich von Liebe handelt, dieselbe Funktion erfüllt, wie die Barcarolenformel, die das Schweben und die Leichtigkeit, sprich das Glück, repräsentiert. Aus rhythmischer Sicht stellt der 6/8-Takt des Marsches auch eine Verbindung zum 6/8-Takt der *Barcarolle* her. Freilich ergeben sich auch an dieser Stelle die Querverbindungen nur für musikalisch versierte Leser*innen und der Bezug zum französischen Liedtext von *Auprès de ma blonde* erschließt sich ebenfalls nur den Rezipient*innen, die des Französischen mächtig sind. Ein weiteres und letztes Mal wird das *Auprès de ma blonde* am Ende des Romans kurz vor dem Verschwinden des Ichs in der Wand angedeutet, wo es heißt, dass „von einem Hoffenster herüber [...] eine Musik zu hören [ist], qu'il fait bon, fait bon“ (Bachmann, 1980, 353). Die Musik ist anders als im Autoradio nur noch schwach zu vernehmen und die Utopie der Liebe und des Glücks, die im Text mit dem Kagran-Mythos verbunden ist, wird im konkreten Fall der Ich-Erzählerin durch das Verschwinden in der Wand zerstört.

Ein weiteres Beispiel der textuell-musikalischen Verflechtung ist die Nennung der Motette *Exsultate Jubilate* Wolfgang Amadeus Mozarts, die im Rahmen der Textstelle erwähnt wird, in der Ivan die Manuskripte zum Todesartenprojekt der Ich-Erzählerin entdeckt und sie auffordert

weniger düstere Bücher zu schreiben, sondern solche, die sein müssten „wie ESULTATE¹ [SIC!] JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann [...]“ (Bachmann, 1980, 52), woraufhin die Ich-Erzählerin Ivan verspricht, ein Buch zu verfassen, „das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen“ und in dem „alles sein [wird] wie ESULTATE [SIC!] JUBILATE.“, denn „wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat [...]“ (ebd., 53). Hier dient der Titel der Motette als Chiffre für das Glück und die Freude, die das Mozartstück verkörpert, wie bereits das *exsultare* (dt. *frohlocken*) und *jubilare* (dt. *jubeln*) des Titels andeuten. Das ursprüngliche religiöse Thema der Motette, die verzückte Marienverehrung, wird im Roman in ein Liebesthema überführt. Das Mozart-Motiv stellt sich, wie die anderen Glücksmotive auch, als unerfüllbare Utopie heraus, was aus der Textstelle mit Ivans Kindern hervorgeht, in der Ivan der Ich-Erzählerin direkt sagt, dass er sie nicht liebe und in der der destruktive Charakter der Liebe des Ichs zu Ivan deutlich wird:

Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand. Ich nicke, obwohl ich es nicht gewußt habe, und Ivan findet es selbstverständlich, daß auch ich es selbstverständlich finde. Jubilate. Über einem Abgrund hängend, fällt es mir dennoch ein, wie es anfangen sollte: Esultate [sic!]. (ebd., 57)

Einen großen Raum im Roman nehmen Opersujets und Textstellen aus Libretti ein, die die Opernliebhaberin und Callas-Verehrerin Bachmann an verschiedenen Stellen in den gesamten Romantext einflieht. Solibakke stellt in seiner Untersuchung über die musikalischen Elemente in *Malina* fest, dass lediglich vier klassisch, bzw. romantische Komponisten im Werk namentlich genannt werden, und zwar „Beethoven, Mozart, Verdi und Chopin [...], obwohl neben diesen auch Wagner, Bellini und Offenbach unverkennbar einen Platz in den Musikdiskursen des Romans zugewiesen bekommen“ (Solibakke, 2005, 155). Ob man tatsächlich, wie Solibakke, von „Musikdiskursen“ (ebd.) sprechen kann, sei dahingestellt, vor allem deshalb, da unklar ist, ob man einer übernommenen Textstelle überhaupt den Status eines ‚Zitats‘ zusprechen kann, wenn diese durch literarische Verfahren beinahe unkenntlich gemacht oder gar verändert wurde. Hier soll eher die Ansicht vertreten werden, dass die übernommenen Textstellen der Libretti nicht die Musik direkt zitieren, sondern eher in ihrem Wortsinn, also sprachlich-semantisch, in das Textgewebe eingearbeitet sind.

Zur Problematik der vermeintlichen Zitate in ihrem Werk äußerte sich Ingeborg Bachmann selbst explizit in einem Interview am 22. März 1971 mit dem Journalisten Dieter Zilligen, angesprochen auf eine von Rimbaud übernommene Textstelle:

Das ist für mich kein Zitat. Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben. (Bachmann, 1991, 69)

Bachmann zufolge ist also die verweisende Funktion des Satzes auf den Prätext nebensächlich und der Satz ist eher in seiner Wirkung auf den/die Rezipienten/Rezipientin zu verstehen, wel-

¹ Die vermutlich fälschlicherweise vom italienischen *esultare* hergeleitete Fehlschreibung des Werktitels in der ersten Auflage muss wohl dem Lektor entgangen sein. Die Schreibweise *Esultate Jubilate* statt des korrekten *Exsultate Jubilate* wurde auch in den neuesten Auflagen beibehalten.

che/r den Text auf sich selbst bezieht. Somit ist gerade vor dem Hintergrund dieser Selbstaussagen kritisch zu hinterfragen, bei welchen Textstellen in *Malina* es sich tatsächlich um Zitate handelt.

Dieses Problem der vorhandenen bzw. nicht vorhandenen Zitathaftigkeit betrifft auch die alptraumhafte Szene, in der der patriarchalische Vater das Ich für Geld zum Singen seiner Oper zwingt, ohne eine Stimme für das Ich geschrieben zu haben. Das Ich erinnert sich in dieser Szene nicht an den Text und singt den Text des *Wer hülfte mir*² aus dem *Rheingold* Richard Wagners. Eine Textübernahme aus dem Libretto, die Solibakke fälschlicherweise auf Mozarts *Zauberflöte* als Prätext zurückführt (vgl. Solibakke, 2005, 165):

Mir kommt ein Verdacht, aber der Vorhang geht auf, und unten ist die riesige Menge, scharenweise, ich fange aufs geratewohl zu singen an, aber verzweifelt, ich singe ›Wer hülfte mir, wer hülfte mir!‹ und ich weiß, daß der Text so nicht heißen kann, aber ich merke auch, dass die Musik meine Worte, die verzweifelten, überdröhnt. (Bachmann, 1980, 196)

In dieser Textstelle, in der die Worte „überdröhnt“ werden, zeigt sich auch die von Bachmann häufig erwähnte Überlegenheit der Musik über die Sprache und die Worte, die im Sinne Wittgensteins die Welt begrenzen. Musik ist es, so Bachmann, die „das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie [die Musik, Y.B.] für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe“ (Bachmann, 1991, 85). Dennoch sollte man den Hilferuf „Wer hülfte mir!“ auch ganz wörtlich als Ausdruck der Bedrängung des Ichs deuten und weniger als ein Wagner-Zitat, welches ein Sujet oder einen musikalischen Eindruck evozieren soll.

Weiter stimmt das Ich den wiederum nicht korrekten Text aus dem *Tristan und Isolde* an und singt:

[...] wirklich, aber etwas aus einer anderen Oper, und in das leere Haus höre ich auch meine Stimme hinausklagen, die die höchsten Höhen und die tiefsten Tiefen nimmt, ›So stürben wir, so stürben wir...‹. Der junge Mann markiert, er kennt diese Rolle nicht, aber ich singe weiter. ›Tot ist alles. Alles tot!‹ Der junge Mann geht, ich bin allein auf der Bühne, sie schalten das Licht ab und lassen mich ganz allein, in dem lächerlichen Kostüm mit den Stecknadeln darin. ›Sehr ihr's Freunde, sehr ihr's nicht!‹ (Bachmann, 1980, 197).

Anders als die Textübernahme aus dem *Rheingold*, kann der Librettotext aus *Tristan und Isolde* als Zitat verstanden werden, auch wenn er im Wortlaut, aber nicht sinngemäß vom Librettoprätext abweicht, in dem es heißt „Tot *denn* alles! Alles tot!“ (Wagner, 1865, Hervorhebung Y.B.) und nicht „Tot *ist* alles! Alles tot!“. Es wird hier eindeutig auf das Liebestod-Motiv aus der Wagneroper angespielt, in der in romantischer Manier die (wahre) Liebe erst durch den Tod Tristans und Isoldes verwirklicht werden kann. In *Malina* ‚markiert‘ der Duettpartner des Ichs, d. h. er spricht seine Rolle mehr, als dass er sie frei singt und geht ab. Nur das Ich hält am romantischen Ideal der den Tod transzendierenden Liebe fest und wird von ihrem Gegenstück auf der Bühne stehengelassen, weshalb auch an dieser Romanstelle die romantische Liebe wiederum als unerfüllbare Utopie markiert wird.

Gleichfalls verschlüsselt, übernimmt Bachmann Textstellen aus dem Libretto der Oper *La sonnambula* Vincenzo Bellinis, die aufgrund der Tatsache, dass sie auf Italienisch verfasst sind, deutlicher ins Auge fallen als die Übernahmen aus den Libretti Wagners. Ähnlich wie die Librettstellen aus dem *Tristan* haben die Textübernahmen aus *La sonnambula* eindeutig zitathaften

² Im Text der ersten Auflage ist es als *wer hülfte mir* abgedruckt (Bachmann, 1980, S. 197). Möglicherweise ist die textuelle Abweichung vom Wagnerschen Libretto auch Ausdruck der Unsicherheit des Ichs hinsichtlich des korrekten Wortlautes.

Charakter, besonders das von der Ich-Erzählerin in der Vaterszene im Ballsaal aus *Krieg und Frieden* emphatisch wiederholte „Alfin tu giungi, alfin tu giungi!“ (dt. Endlich kommst du, endlich kommst du!, Bachmann, 1980, 194), in der sie sich über das Kommen Malinas freut, des Doppelgängers, der für das Ich eine potentielle Rettung vor der unangenehmen Gesellschaft des Vaters und seiner Geliebten Melanie, der Jugendfreundin des Ichs, darstellt. Die Worte sind in der Oper Bellinis der vierten Szene vor dem Notar entnommen, in der sich Amina über die Ankunft des Geliebten Elvino freut, der sich mit ihr verloben will. Man kann das Zitat wörtlich nehmen und als „Endlich kommst du!“ interpretieren, was selbstverständlich gewisse Italienischkenntnisse auf der Rezipient*innenseite voraussetzt. Eine solche Deutung liegt nahe, da im Gegensatz zum Ungarischen, welches in *Malina* auch viel Raum einnimmt, Ingeborg Bachmann des Italienischen nicht nur mächtig war, sondern fundierte Kenntnisse der Sprache besaß, wovon ihre auf Italienisch verfassten Briefe an Hans Werner Henze und ihre italienischen Freunde zeugen (vgl. Bachmann/Henze, 2004). Die französischen und italienischen Liedtextzitate sind also häufig in ihrem Wortsinn, d. h. semantisch zu verstehen und richten sich an ein mehrsprachiges Lesepublikum, wohingegen das Ungarische oft aufgrund seiner lautlichen Qualitäten spielerisch zitiert wird, wie beispielsweise das Wort ‚gyerekek‘ (dt. die Kinder), welches aufgrund der Vokalharmonie des Ungarischen eine Vielzahl an e-Assonanzen aufweist³. Auch ein in *Malina* eingeflochtener Liedtext des französischen Kinderliedes *Jeanneton prends sa faucille (La rirette)* soll weniger ein Hörerlebnis evozieren, sondern die eingearbeiteten Textstellen „Les hommes sont des cochons“ und „Les femmes aiment les cochons“ (dt. Männer sind Schweine [...] Frauen lieben Schweine, Bachmann, 1980, 86) repräsentieren in ihrer wörtlichen Bedeutung eher Ivans Machismus und seine herablassende Haltung dem bedingungslos liebenden Ich gegenüber. Diese Textübernahmen widerspiegeln die Arbeitsweise Bachmanns, die sich verschiedenen mehrsprachigen Sprachmaterials, welches ihr in ihrem Alltag begegnete, bediente und dieses teilweise in umgeschriebener Form in ihre Texte einarbeitete.

Eine leicht veränderte Übernahme aus der bereits oben erwähnten Oper Bellinis *La sonnambula* kommt auch in der Szene mit der zurückgezogen lebenden Kammersängerin im Haus der Ich-Erzählerin vor, die sich plötzlich „im Stiegenhaus [...] zeigt, sie schreitet theatralisch, ohne Atemnot, bis zum Mezzanin, wo sie mit ihrer Koloratur beginnt, einer um zwanzig Jahre verjüngten Stimme: ‚cari amici, teneri compagni‘ und niemand sagt herablassend, das haben wir von der Schwarzkopf und von der Callas schon besser gehört [...]“ (Bachmann, 1980, 54). Auch an dieser Stelle dient das Zitat als Ausdruck wiedergewonnener Leichtigkeit und Lebensfreude und repräsentiert das durch die Musik erlangte neue Selbstbewusstsein der Nebenfigur der Opernsängerin. Eine Deutung als Freudenmotiv erscheint auch naheliegend, da es im Prätext des Librettos heißt „Care compagne, e voi, / Teneri amici, che alla gioia mia / Tanta parte prendete [...]“ (dt. Teure Begleiterinnen, und ihr, / teure Freunde, die ihr an meiner Freude / so viel Anteil nehmt [...], Bellini, 1831) und die Anteilnahme an der Freude einer anderen Person (Amina bzw. die Kammersängerin) wird besonders herausgestellt.

Über die Bezüge zu Klassik und Romantik hinausgehend, nimmt vor allem eine atonale Komposition Arnold Schönbergs, der *Pierrot Lunaire*, eine wichtige Stelle im Roman ein, da sie den Roman „leitmotivisch durchzieht“ (Göttsche, 2002, 305) in „einer Art musikalischer Rahmung“ (ebd., 304). Eingeführt wird das Motiv im Prolog, in dem das Ich den Stadtpark beschreibt, den Ivan gar nicht wahrnimmt und „nur vom Vorüberfahren“ (Bachmann, 1980, 12) kennt. Auffallend an dieser Stelle – und das ist in der deutschsprachigen Literatur bis dato exzeptionell – ist das Einfügen von Partiturstücken aus dem *Pierrot* in das Textgefüge, eine Montagetechnik, die

³ Ähnliches scheint für das von der Malina-Forschung weitestgehend wenig beachtete reproduktiv-zitierte Kinderlied *Debrecenbe kéne menni* (Bachmann, 1980, 136) zu gelten.

so vorher nur von Arthur Schnitzler in der Novelle *Fräulein Else* angewandt wurde (vgl. Lindemann, 2000, 84-88). Zitiert wird das 21. Gedicht aus dem 3. Teil, der auf den Giraud-Übersetzungen Otto Erich Hartlebens basierenden Komposition. Der „alte Duft aus Märchenzeit“ (Bachmann, 1980, 12) beschwört die vormoderne Märchenzeit als Utopie, welche jedoch im Schönberg-Opus durch die atonale Musik und die Sprechstimme kontrastiert wird. Der der Doppelfigur Malina/Ich entsprechende androgyne Pierrot beschwört diese längst verlorene „Märchenzeit“, die im Strudel der Moderne unwiederkehrbar verschwunden ist und markiert gleichzeitig den Verlust derselben. Wie eine Beschwörungsformel tritt das *o alter Duft* immer wieder auf (z. B. Bachmann, 1980, 205) und erscheint wieder am Romanende, als das Ich Malina bittet, für es Klavier zu spielen. Dabei wird die Partitur gekürzt und ein Teil des Librettos in dem es heißt „[...] aus meinem sonnumrahmten Fenster beschau ich frei die liebe Welt [...]“ (Schönberg, 1912) ausgelassen, was teilweise im Zusammenhang mit der Zerstörung des Ichs interpretiert wurde (vgl. Caduff, 1998, 193). Im Anschluss werden noch, wiederum chiffriert, Titel der Gedichte und Textstellen zu Schönbergs Opus 21, dem *Pierrot Lunaire*, zitiert:

Wir haben uns schnell verabschiedet und gehen zu Fuß nach Hause und im Dunkeln sogar 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. (Bachmann, 1980, 337, Hervorhebungen nach Lindemann 2000, 337)

Dieser Textabschnitt lässt sich als ein letztes Aufbäumen des Ichs, als eine letzte Poetisierung der Welt durch die Sprache deuten, bevor das Ich mit seinen Sehnsüchten endgültig durch das Verschwinden in der Wand ausgelöscht wird.

Die Sehnsucht nach der „Märchenzeit“ verbindet sich in Malina auch mit verschiedenen musikalischen Kindheitserinnerungen. Insbesondere das Kärnten ihrer Kindheit wird durch musikalische Textübernahmen illustriert, wie beispielsweise anhand der kitschigen Textstellen aus der Kärntner Landeshymne, wo „Mannesmut und Frauentreu“ auf „des Glockners Eisgefilde“ (Bachmann, 1980, 20) treffen. Implizit lässt sich diese Textstelle auch als Kritik an den deutschen nationalen Strömungen Kärntens und der Abwehrkampfideologie lesen, die die Kosmopolitin Bachmann ablehnte und die in ihrem Essay den dreisprachigen Raum südlich und östlich des Wörthersees immer als etwas positives wahrnahm, als eine Region, in der sie „hüben und drüben zu Hause [war], mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien“ (Bachmann, 2011c, 101). Die kritische Auseinandersetzung mit der Deutschtümelei in Kärnten findet sich bereits in Bachmanns Frühwerk *Das Honditschkreuz*, worauf Hans Höller in einem Begleitwort zu Bachmanns *Kriegstagebuch* explizit hinweist (vgl. Bachmann, 2011a, 76f). Die Faszination für das Südslawische findet sich auch an einer Stelle in *Malina*, wo das Ich sich an den Klang des Wortes ‚Belgerad‘ aus dem Lied *Prinz Eugen, der edle Ritter* erinnert, genauso wie an die wenigen „slovenisch[en] oder windisch[en]“ Worte, wie etwa „Jaz in ti. In ti in jaz“ (dt. Ich und du, du und ich, Bachmann, 1980, 17). Auch das melancholische (Neue) Kärnterlied wird in *Malina* zitiert, und zwar das „Verlassn, verlassn, verlassn bin i“ (ebd., 20) des Heimatdichters Thomas Koschat. Die Brüchigkeit der Kärnter Heimatidylle zeigt sich aber bereits im Kapitel *Der dritte Mann*, wo der Traum des Ichs an einem See (der Wörthersee?) beginnt, der „jetzt nicht mehr zugefroren [ist], es ist nicht mehr Freinacht, und die gefühlvollen Männergesangsvereine, die einmal auf dem Eis, mitten im See, standen, sind verschwunden“ (Bachmann, 1980, 181). Weiter säumen den See „die vielen Friedhöfe“ auf denen „keine Kreuze“ (ebd.) stehen, was auf die, mit der völkischen Ideologie zusammenhängende, nationalsozialistische Gewaltherrschaft anspielt und mit dem Verlust der multikulturellen Identität der Region einhergeht. Die Kreuze und Friedhöfe symbolisieren das Ende des Mythos des ‚Hauses Österreich‘, welcher als unwiederbringliche und unerreichbare Utopie eine wichtige Stelle im Bachmannschen Werk einnimmt.

Ferner stechen am Romanende noch die immer wieder in die Dialoge zwischen dem Ich und Malina eingebauten Vortragsbezeichnungen ins Auge, welche höchstwahrscheinlich alle aus den Klaviersonaten und Symphonien Ludwig van Beethovens entnommen wurden. Es sind insgesamt 53 verschiedene Vortragsbezeichnungen in italienischer Sprache, von denen einige ausschließlich von Beethoven verwendet wurden. Dies gilt beispielsweise für das „*appassionato e con molto sentimento*“ (dt. leidenschaftlich und mit viel Gefühl, ebd., 331) aus der Klaviersonate Nr. 29 B-Dur op. 106 (*Hammerklaviersonate*), das „*arioso dolente*“ (dt. klagender Gesang, ebd. 309) aus dem dritten Satz, Takt 7 bis 26, der Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110, das „*perdendo le forze*“ (dt. mit nachlassender Kraft, ebd. 350) aus demselben Werk, sowie das „*presto alla tedesca*“ (dt. schnell gespielt nach deutscher Art, ebd. 312), welches mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sonate Nr. 25 G-Dur op. 79 entnommen wurde. Das „*ben marcato*“ (dt. mit starker Akzentuierung, ebd., 314) entstammt möglicherweise aus dem 4. Satz der 9. Symphonie, könnte aber auch einer anderen Komposition entnommen sein. Das „*quasi una fantasia*“ (dt. gleichsam eine Fantasie, ebd.) lässt sich jedoch eindeutig der Sonate Nr. 25 G-Dur op. 79 (*Mondscheinsonate*) zuordnen, deren Titel gleichsam eine Vortragsbezeichnung ist und die Beethoven als *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte* bezeichnete.

Es ist wiederum unwahrscheinlich, dass die Vortragsbezeichnungen, die die Dialoge zwischen Ich und Malina verfremden, als Zitate gedacht waren, um ein auditives Erlebnis zu evozieren, noch lassen sich interpretatorisch sinnvolle Querverbindungen zu den oben erwähnten Beethovenstücken herstellen. Vielmehr ersetzen die Vortragsbezeichnungen an den Stellen im Roman Inquit-Formeln, sie sind also als verdeckte Hinweise zu lesen, wie, also in welchem Tonfall, ein Satz im Dialog von den Figuren gesagt wurde. Die Vortragsbezeichnungen dramatisieren das innere Gespräch der Doppelgängerfigur, bestehend aus Ich-Erzählerin (Leidenschaft) und Malina (Verstand) und bringen die innere Zerrissenheit der Identität des Ichs zum Ausdruck:

- Ich: Aber du musst mich behalten!
 Malina: Muß ich? Wie willst du denn genommen werden?
 Ich: (con fuoco) Ich hasse dich.
 Malina: Sprichst du zu mir, hast du etwas gesagt?
 Ich: (forte) Herr von Malina, Euer Gnaden, Magnifizienz! (crescendo) Eure Herrlichkeit und Allmächtigkeit, ich hasse Sie! (fortissimo) Tausch mich meinewegen um, tauschen wir ab, Euer Ehren! (tutto il clavicembalo) Ich hasse dich! (perdendo le forze, dolente) Bitte, behalt mich doch. Ich habe dich nie gehaßt.
 Malina: Ich glaube dir kein einziges Wort, ich glaub dir nur alle Worte zusammen.
 Ich: (dolente) Verlaß mich nicht! (cantabile assai) Du mich verlassen! (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir. (Bachmann, 1980, 350)

Einige der Vortragsbezeichnungen in dieser Textstelle sprechen für sich. Das *con fuoco* (dt. mit Feuer) kann ohne weiteres als Ausdruck eines leidenschaftlichen Ausrufs gedeutet werden. Auch das *forte* markiert den Text so, dass man ihn als laut gesprochen denken soll. Das *crescendo* deutet auf das Lauterwerden hin, bis zum Schreien, dem *fortissimo*. Schwieriger ist das *tutto il clavicembalo* (dt. das ganze Cembalo) zu interpretieren, am ehesten noch als ein Greifen in alle Tasten, also eine weitere dramatische Steigerung, die abgelöst wird vom *perdendo le forze*, wortwörtlich dem Verlust der Kraft des Ichs und dem schmerzhaften (*dolente*) Bitten des Ichs nicht von ihrem Gegenstück Malina/Verstand verlassen zu werden. Der schmerzhafte Ton setzt sich fort, wird dann zu einem gesanghaften (*cantabile assai*) an den eine betrübte Stimmung (*mesto*) anschließt, vielleicht einen Trauergesang. Eine Deutung des *senza pedale* ist wiederum kompliziert, da es

keine konkrete Stimmung beschreibt, sondern lediglich eine Spielanweisung für den Pianisten ist, ohne Pedale zu spielen.

Weiters lassen sich in *Malina* noch unzählige Anspielungen auf Musik ausmachen, die jedoch nicht die Funktion von Motiven einnehmen und im funktionalen Bereich eher eine untergeordnete Rolle im Romangefüge spielen. Exemplarisch dafür steht die Textstelle, in der das Ich zu Besuch bei der österreichischen Adelsfamilie der Altenwyls ist.⁴ Das im ironischen Ton geschilderte oberflächliche Gespräch über eine Aufführung der *Zauberflöte* Mozarts und „[...] dem Verdi-Requiem, das Karajan ohne Antoinettes Zustimmung dirigiert hat“ (Bachmann, 1980, 165) dient vor allem der Erzeugung von Lokalkolorit und persifliert den Bildungsdünkel des verbürgerten Adels. An etwas späterer Stelle findet das Ich das Notenbuch Antoinettes:

Auf dem Piano liegen Antoinettes Noten herum, zwei Bände SANG UND KLANG, ich schlage sie an verschiedenen Stellen auf und probiere leise ein paar Takte, die ich als Kind gespielt habe. Erzittere Byzanz... Ferraras Fürst, erhebet Euch... Der Tod und das Mädchen, der Marsch aus die Regimentstochter... das Champagnerlied... Des Sommers letzte Rose. (Bachmann, 1980, 168)

Göttsche fasst die Stelle als eine Reflexion der „Zugehörigkeit zu und jetzigen Entfremdung von [der] österreichischen Kultur und Gesellschaft“ (Göttsche, 2002, 304) auf. Bis auf Friedrich von Flotow (*Des Sommers letzte Rose*) sind alle Autoren der zitierten Werke, also Franz Schubert (*Der Tod und das Mädchen*) und Wolfgang Amadeus Mozart (*Champagnerarie* aus *Don Giovanni*) Österreicher, wenn man von Gaetano Donizetti (*Die Regimentstochter*) noch absieht, der aber dem Mythos des ‚Hauses Österreich‘ zugeordnet werden kann, da die italienische Kultur v.a. im Bereich der Musik und der Oper einen großen Einfluss auf die Wiener Kultur hatte, zumal Donizetti in Bergamo, im habsburgischen Oberitalien geboren wurde. Somit kann man Göttsche in seiner Deutung zustimmen, dass es sich bei der Erwähnung der Noten um eine Anspielung auf die Herkunft des Ichs, einer spezifischen *austrianness* handelt, zu der das Ich jedoch eine ambivalente Haltung einnimmt.

Weniger bedeutsam ist auch die Aussage des Ichs, dass es „Freud, Adler und Jung gelesen“ habe, „bei 360 Watt in einer einsamen Berliner Straße, zu den leisen Umdrehungen der Chopin-Etüden [...]“ (Bachmann, 1980, 81). Die beiläufige Erwähnung des Namens des polnischen Komponisten sollte nicht als intermediales Zitat verstanden werden, sondern illustriert die Umstände der Leseerfahrung hinsichtlich der genannten Autoren dieser Textstelle.

Ob das in der Szene mit den Kindern Ivans, in der Andrés eine Schallplatte der Ich-Erzählerin zerkratzt, erwähnte „D-Dur Konzert“ (ebd., 150) bedeutungstragend ist, ist fraglich. Sie könnte aber mit der Schallplatte identifiziert werden, die Malina am Ende des Romans, wie auch andere private Sachen des Ichs, zerstören will und die nicht zerbricht (vgl. ebd., 355). Nimmt man dies an, so könne die Dur-Tonart für die Freude stehen, die durch die Musik vermittelt wird und die selbst die Ratio nicht vernichten kann, obwohl das Ich zu diesem Zeitpunkt bereits ausgelöscht ist.

4 Fazit

Es ließe sich an dieser Stelle beispielsweise noch weiter über die Reflexion über die Musikalität der Sprache im Roman *Malina* sprechen, was aber sicherlich eine weitere Studie erfordern würde. Hinsichtlich der musikalischen Intermedialität kann festgehalten werden, dass klar erkennbare Strukturparallelen zwischen dem Roman und musikalischen Gattungen nicht auszumachen sind,

⁴ Der Bezug zu Hoffmannsthals *Der Schwierige* ist offenkundig, da ja auch die Altenwyls in *Malina* in ironischer Weise als Vertreter des österreichischen bildungsbürgerlichen Establishments dargestellt werden.

auch wenn man die Dialoge zwischen dem Ich und Malina am Ende des Romans als ‚Engführung‘ deuten kann, wenn man so möchte. Eine Strukturparallele zur Fuge oder Sonate ergibt sich daraus keineswegs. Trotzdem sind es musikalische Motive, die den Roman strukturieren und ihm seine Form geben, wie etwa die Rahmung durch die Partiturauszüge aus dem *Pierrot Lunaire*, die Rhythmusformel *dadim dadam* oder die unzähligen Textübernahmen aus Opernlibretti.

Dabei nehmen die intermedialen Bezüge im Rahmen des Romans verschiedene Funktionen ein. Sie erscheinen dann entweder als Erinnerungsmotiv (*Verlassn bin i, O alter Duft*), als Ausdruck von Freude und Leichtigkeit (*dadim dadam, Après de ma blonde, Alfin tu giungi!*), oder sie symbolisieren Not und Verzweiflung (*Wer hülf mir!*). Stellenweise dienen Nennungen von Werken oder Titeln aber auch nur zur Ausschmückung von Szenen oder zur Charakterisierung der Selbstverortung der Ich-Erzählerin (Chopin-Etüden, Liederbuch *Sang und Klang*) und sollten daher nicht überinterpretiert werden. Eine besondere Funktion haben die Vortragszeichnungen, die als Ersatz für Inquit-Formeln interpretiert wurden und den *Ton* der Ich/Malina-Dialoge in markierter Form wiedergeben.

Ziel dieser Arbeit war es auch auf die Problematik der Zitathaftigkeit von Textübernahmen hinzuweisen, da nicht jede Textübernahme oder Titelnennung notwendigerweise auf die zugrundeliegende musikalische Komposition verweisen muss. Teilweise sind die Textübernahmen aus den Prätexten der Opernlibretti direkt in ihrem (fremdsprachigen) Wortlaut zu verstehen und fügen sich in den Gesamttext von *Malina* ein. Manchmal wurden auch die Bezüge zu den Prätexten bewusst getilgt, wie etwa im Beispiel der *Barcarolle* von Offenbach, weswegen es falsch wäre, die betreffenden Textstellen als Zitate der *Barcarolle* aufzufassen. Die Identifikation von Zitaten ist nicht unproblematisch und die Zitathaftigkeit von Referenzen auf Prätexte, ergibt sich nur, wenn diese dem Rezipienten oder der Rezipientin auch bekannt sind, weswegen das Zitat auch immer erst prozessuell im Rahmen des Erkennens und Interpretierens entsteht.

Literaturverzeichnis

- Achberger, Karen (1984): *Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in Malina*. Text & Kritik Sonderband: Ingeborg Bachmann. Text & Kritik: München. S. 120–131.
- Bachmann, Ingeborg (2011a): *Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh*. Suhrkamp Taschenbuch. Suhrkamp: Berlin.
- Bachmann, Ingeborg (2011b): *Musik und Dichtung*. In: Ingeborg Bachmann. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. Piper: München, Zürich. S. 54–57.
- Bachmann, Ingeborg (2011c): *Biographisches*. In: Ingeborg Bachmann. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. Piper: München, Zürich. S. 101–102.
- Bachmann, Ingeborg (1991): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. 3. Ausg., Serie Piper. Piper: München.
- Bachmann, Ingeborg (1980): *Malina*, 1. Ausg., Suhrkamp Taschenbuch. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Bachmann, Ingeborg; Henze, Hans Werner (2004): *Briefe einer Freundschaft*. Piper: München.
- Bellini, Vincenzo (1831): *La sonnambula*. Bärenreiter, J.B. Metzler, Poeschl et. al. Zugriff: <https://opereone.de/libretto/bellsoit.html>
- Caduff, Corina (1999): *Sprache der Ekstase am Anfang des Schreibens. Zur Rhythmusformel "dadim dadam" in Ingeborg Bachmanns Roman Malina*. Rebus Blätter Zur Psychoanalyse. 16. 79–93.
- Caduff, Corina (1998a): »dadim dadam« - Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 12.
- Caduff, Corina (1998b): *Neunhundert neue Seiten Bachmann*. In: Heidelberger-Leonard, I. (Ed.), „Text-Tollhaus Für Bachmann-Süchtige?“. Lesarten Zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit Einer Dokumentation Zur Rezeption in Zeitschriften Und Zeitungen. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, S. 154–157.

- Eberhardt, Joachim (2002): »Es gibt für mich keine Zitate«. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Studien zur deutschen Literatur. Max Niemeyer: Tübingen.
- Göttsche, Dirk (2002): *Bachmann und die Musik*. In: Albrecht, M., Göttsche, D. (Hrsg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart, Weimar. S. 297–310.
- Höller, Hans (2000): *Ingeborg Bachmann*, 2. Ausg. rororo Monographie. Rowohlt Taschenbuch-Verlag: Reinbek bei Hamburg.
- Houben, Eva-Maria (2007): *Wie wunderbarlich ist die Neue Musik? Gedanken zu Ingeborg Bachmanns Essay »Die wunderliche Musik« (1956) mit Blick auf Musik der Gegenwart*. Neue Zeitschrift für Musik 168. S. 34–41.
- Lindemann, Eva (2000): *Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Panny, Elisabeth (2014): *Zur Intermedialität von Musik und Literatur in Ingeborg Bachmanns Malina*. Universität Wien: Wien.
- Rajewsky, Irina (2005): *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités/Intermedialities* 6. S. 43–64.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*. A. Francke: Tübingen, Basel.
- Robert, Jörg (2014): *Einführung in die Intermedialität*. Einführung Germanistik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt.
- Schönberg, Arnold (1912): *Pierrot Lunaire*. Musopen. <https://musopen.org/de/music/10870-pierrot-lunaire-op21/>
- Solibakke, Karl Ivan (2005): *Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Spiesecke, Hartmut (1993): *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*. Norman Klaunig Verlag: Berlin.
- Trabert, Florian (2011): »Kein Lied an die Freude«. *Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns Doktor Faustus bis zur Gegenwart*, Germanistische Literaturwissenschaft. Ergon: Würzburg.
- Wagner, Richard (1869): *Das Rheingold*. Bärenreiter, J.B. Metzler, Poeschl et. al. <https://operone.de/libretto/wagnrhde.html>
- Wagner, Richard (1865): *Tristan und Isolde*. Bärenreiter, J.B. Metzler, Poeschl et. al. <https://operone.de/libretto/wagntrde.html>
- Wolf, Werner (2019): *Formen intermedialer Bezüge zwischen Literatur und Musik – und welche Erkenntnisse sie für Literatur und Literaturunterricht ermöglichen*. In: Odendahl, J. (Hrsg.): *Musik Und Literarisches Lernen*. Innsbruck University Press: Innsbruck, S. 35–56.
- Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Rodopi: Amsterdam/Atlanta.
- Wolf, Werner (1996): *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?: Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs »The String Quartet.«* Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 21. S. 85–116.

Annotation

Musical intermediality as a structural element in Ingeborg Bachmann's "Malina"?

Yannick Baumann

This article deals with musical intermedia phenomena within Ingeborg Bachmann's 1971 novel *Malina*. Furthermore it will be shown, that intermedial references with regard to the novel itself hold a crucial structural function. Therefore Werner Wolf's theoretical framework is used, which distinguishes evocation, formal imitation (word music) and reproduction of music in literature. Besides the article discusses the conditions, which allow to talk about the existence or sometimes rather non-existence of musical quotations. The article also contains a new approach concerning the performance instructions, which were taken from Beethoven's piano pieces, and are treated as hidden inquit-formulas, that create the specific tone of the dialogues.

Keywords: Bachmann, Malina, music, musical intermedia, quotations

Yannick Baumann M.A.
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova trieda 67
949 01 Nitra
ybaumann@ukf.sk