

Universiteit Gent
Academiejaar 2007-2008

“Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz”
Gesellschaftskritik in Ingeborg Bachmanns, Elfriede Jelineks und Werner
Schroeters *Malina*

Promotor: Dr. Gunther Martens

Verhandeling voorgelegd aan de
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
voor het behalen van de graad van
Master in de Taal- en Letterkunde:
Engels-Duits

door

Anouk Van Wassenhove

VORWORT

Während meines Erasmusaufenthalts in Salzburg im dritten Bachelorjahr habe ich ein Seminar, das von Prof. Dr. Hans Höller unterrichtet wurde, besucht. Ohne dass es die Absicht war, bin ich so bei einem der wichtigsten Bachmann-Forscher gelandet. Bereits im ersten Seminartermin sollte jeder Student ein Referatsthema aus einer Liste auswählen. Da wir im ersten Bachelorjahr das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* gelesen hatten und die anderen Schriftsteller mir unbekannt waren, wählte ich das Thema “Träume in *Malina* und den anderen Werken Ingeborg Bachmanns”. Ingeborg Bachmann wird in Österreich sehr geschätzt und *Malina* ist ihr wichtigster Roman, demzufolge kannten die übrigen Studenten des Seminars den Roman alle. Ich hatte aber noch nie von *Malina* gehört und die erste Lektüre des Romans war keine positive Erfahrung: der Roman ist schwierig und auf Vieldeutigkeit angelegt. Einige Lektüren und ein gut gelungenes Referat später, habe ich mich, zu meinem eigenen Erstaunen, dazu entschieden, diese Arbeit ebenfalls über Ingeborg Bachmanns *Malina* zu schreiben: *Malina* ist ein sehr reicher Text und ich war mit ihm noch nicht fertig.

Hierbei will ich Prof. Dr. Hans Höller danken, er hat mich die Bachmann kennen gelernt und ein Teil seiner Liebe für ihr Werk auf mich weitergegeben. Dr. Gunther Martens danke ich sehr für die Stunden, die er auf die Verbesserung meiner Arbeit verwendet hat. Wie beim Schreiben meines Bachelorpapers stand er mir immer hilfsbereit zur Verfügung.

Auch meinen Eltern und meiner Kusine darf ich nicht zu danken vergessen. Obschon ihr den Roman nicht alle sehr schätztet, ist es sehr toll, dass ihr die niederländische Übersetzung gelesen habt, sodass ich meine Ideen mit euch besprechen konnte.

Und last but not least danke ich den Mädeln Hanne, Sien, Elisa, Anne Sophie, Hannelore und Lieselot für die Unterstützung und die angenehmen Momente.

INHALT

1. Einführung	4
2. Der Roman <i>Malina</i>	8
2.1. Das Ich	10
2.2. Ivan	18
2.3. Malina	23
2.4. Direkte Kritik an der Nachkriegszeit	28
3. Das Drehbuch	32
3.1. Krieg- und Nachkriegszeit im Drehbuch	33
3.2. Der Krieg der Geschlechter	36
3.2.1. Geschlechterkrieg in <i>Malina</i>	37
3.2.1.1. Geschlechterkrieg zwischen Ich und Ivan	38
3.2.1.2. Geschlechterkrieg zwischen Ich und Malina	43
3.2.2. Geschlechterkrieg im Drehbuch	48
3.2.2.1. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan	48
3.2.2.2. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina	53
4. Der Film	57
4.1. Krieg- und Nachkriegszeit im Film	59
4.2. Geschlechterkrieg im Film	63
4.2.1. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan	64
4.2.2. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina	66
4.3. Kritik am Drehbuch und Film	71
5. Schlussfolgerung	76
6. Bibliografie	79

1. EINFÜHRUNG

“Unsere Gottheit,
die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,
aus dem es keine Auferstehung gibt.”¹

Ingeborg Bachmann wurde am 25. Juni 1926 in Klagenfurt geboren und ist am 17. Oktober 1973, an den Folgen der Verbrennungen, die sie in der Nacht vom 25. auf den 26. September 1973 erlitt, in Rom gestorben. Aus dem literarischen Nachlass der Schriftstellerin ist klar geworden, dass Ingeborg Bachmann in dem Moment ihres Todes gar noch nicht das Ende ihrer Schriftstellerlaufbahn erreicht hatte. Während ihres Lebens sind mehrere Werke erschienen. Die wichtigsten sind die Hörspiele *Ein Geschäft mit Träumen* (1952), *Die Zikaden* (1955) und *Der gute Gott von Manhattan* (1958); die Lyrikbände *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956); die Libretti zu Opern von Hans Werner Henze *Der Prinz von Homburg* (1960) und *Der junge Lord* (1965) und das Prosawerk *Das dreißigste Jahr* (1961), *Malina* (1971) und *Simultan* (1972).

Der Lyrikband *Die gestundete Zeit*, der 1953 veröffentlicht wurde, machte die damals siebenundzwanzigjährige Autorin mit einem Schlag berühmt und hat ihren Ruhm als Lyrikerin begründet. Der Lyrikband *Anrufung des Großen Bären* vergrößerte diesen Ruhm. “[Nach] dem Erscheinen ihres ersten Prosabandes *Das dreißigste Jahr* am Beginn der sechziger Jahre [konnte] Ingeborg Bachmann nicht mehr auf die ungeteilte Zustimmung der Kritik rechnen [...]”² Der bekannte Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki war nicht der einzige, der Bachmann beim Erscheinen dieses Erzählbands “eine gefallene Lyrikerin”³ nannte.

Die Reaktionen auf *Malina*, das Werk, mit dem ich mich in dieser Arbeit weiter beschäftigen werde, waren und sind ebenfalls geteilt. Der Roman wurde “die Geschichte einer Neurose”⁴ genannt; man sprach über “[d]as Versponnensein in die

¹ Ingeborg Bachmann: *Werke*. Band 1. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper 1978, S. 49.

² Hans Höller: *Ingeborg Bachmann*. 4. Auflage. Reinbeck: Rowohlt 2006 (1999), S. 159.

³ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 159.

⁴ Helmut Heißenbüttel: “Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*”. In: *Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 139.

eigene Subjektivität”⁵. Vor allem wurde aber die “Unzeitgemäßheit” des Romans kritisiert: “Ungeheuerlich auch die Distanz dieses todesmutigen Märchens zu allem Politischen, Weltverändernden, Soziologischen.”⁶; “[d]ie Umwelt ist nur eine Randerscheinung”⁷. Heutzutage sind die Literaturkritiker sich darüber einig, dass *Malina* auf verschiedene Weisen interpretiert werden kann. Der Roman kann als eine Autobiographie gelesen werden, als eine Dreiecksgeschichte oder als Liebesgeschichte. Literaturkritiker können auch die Doppelgängerproblematik oder Bachmanns Utopiebegriff untersuchen und feministische Literaturkritiker haben auf den Geschlechterkrieg in *Malina* hingewiesen. Seit dem Erscheinen des Werkes *Wir müssen wahre Sätze finden* steht die Aktualität des Romans allerdings außer Zweifel. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum haben in *Wir müssen wahre Sätze finden* Gespräche und Interviews, die Bachmann während ihres Lebens gehalten hat, gesammelt. Diese Äußerungen Ingeborg Bachmanns haben die Literaturkritiker stark beeinflusst.

Bei meiner Analyse des Romans *Malina* werde ich mehrmals auf diesen Interviewband zurückgreifen. Bei der Interpretation eines Textes wie *Malina*, der auf Vieldeutigkeit angelegt ist, können biographisch-dokumentarische Quellen die Interpretation steuern. Fragen wie “sind die Quellen zuverlässig und objektiv?” und “spielt literarische Selbststilisierung eine Rolle?” sollen beim Gebrauch dieser Quellen aber berücksichtigt werden. Außerdem soll deutlich sein, dass die Interpretation von Ingeborg Bachmann nicht die einzig mögliche Interpretation oder die beste Interpretation ist.

In dieser Arbeit werde ich mich dem Thema Gesellschaftskritik in Bachmanns Roman *Malina* widmen. Ausgehend von der Frage, *inwieweit Bachmann die Kontinuität zwischen Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit in der österreichischen Gesellschaft in ihrem Roman thematisiert hat*, werden gesellschaftskritische Aspekte untersucht werden. 1990 wurde *Malina* von Werner

⁵ Rudolf Hartung: “Dokument einer Lebenskrise”. In: *Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 156.

⁶ Joachim Kaiser: “Liebe und Tod einer Prinzessin”. In: *Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 182.

⁷ Angelika Mechtel: “Vor fünfzig Jahren oder in fünfzig Jahren”. In: *Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 186.

Schroeter nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek verfilmt. Sowohl das Drehbuch als auch die Verfilmung gehören in dieser Arbeit zur Primärliteratur. Die drei Primärwerke, den Roman, das Drehbuch und den Film, werde ich je in einem Einzelkapitel weiter behandeln.

Einerseits bin ich mich dessen bewusst, dass bei thematischen Untersuchungen die Gefahr besteht, alles auf das gewählte Thema hin zu lesen. Ingeborg Bachmann lässt aber keinen Zweifel daran bestehen, dass die politische Aktualität im Roman eine große Rolle spielt. In einem Interview aus dem Jahr 1963 kann man lesen:

Sie haben sich immer für Politik interessiert. Ist das immer noch so?
 Mehr als je. Und ich denke, daß dieses Interesse in vielem, was ich schreibe und was ich sage, und in meinen Handlungen merkbar sein müßte. [...] Aber Interesse für Politik – das klingt ein bißchen wie »Interesse für Archäologie« oder »Interesse für Astrologie« und hat doch etwas ganz anderes zu sein und will es auch sein für jemand, der nicht an das Privatime von Denken glaubt und auch nicht, daß die Kunst die Kunst ist und die Politik die Politik ist und die Wirtschaft die Wirtschaft. Darüber möchte ich einmal ausführlicher werden, mehr sagen zu diesem Komplex – das kann eine analytische Arbeit werden oder eingehen in ein Buch, das primär gar kein »politisches« Buch sein soll.⁸

Über ihr Todesarten-Projekt, zu dem *Malina* gehört, sagte sie 1969: “Es heißt »Todesarten« und ist für mich eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale, wie man hier sagen würde, und zugleich stelle ich mir vor, **daß es das Bild der letzten zwanzig Jahre geben könnte, immer mit dem Schauplatz Wien und Österreich.**”⁹ In diesem Zitat wird auf die österreichische Nachkriegszeit hingedeutet. Nach dem Erscheinen des Romans sagte die Autorin, dass der Zweite Weltkrieg nicht ihr Thema ist:

Ich möchte auch nicht, weder in diesem Buch noch in den späteren Büchern, etwas über den Krieg schreiben. Das ist zu einfach, für mich zu einfach. Über Krieg kann jeder etwas schreiben, und der Krieg ist immer schrecklich. Aber über den Frieden etwas zu schreiben, über das, was wir Frieden nennen, denn das ist der Krieg... Der Krieg, der wirkliche Krieg, ist nur die Explosion dieses Kriegs, der der Frieden ist.¹⁰

In einem anderen Interview aus dem Jahr 1971 benutzt Bachmann selber das Wort Aktualität: “[Interviewer:] Gut. Aber irgendwie muß man sich ja verständlich machen.”
 “Ja, aber das versuche ich doch, indem ich mich nicht durch die Aktualität

⁸ Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. 4. Auflage. München: Piper 1994 (1983), S. 43-44.

⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 66. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹⁰ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 70.

korumpieren lasse, sondern die Aktualität korumpiere.“¹¹ Im Jahr 1973 hat Bachmann auf die Wichtigkeit der Geschichte hingewiesen: “Geschichte ist etwas Unerläßliches. Man kann nicht schreiben, wenn man die ganzen sozial-historischen Zusammenhänge nicht sieht, die zu unserem Heute geführt haben.“¹²

Aus diesen Äußerungen kann man schließen, dass Ingeborg Bachmann den heutigen Alltag aus einer historischen Perspektive betrachtet.

Andrerseits haben bekanntlich mehrere Bachmann-Experten wie Hans Höller¹³ und Holger Gehle¹⁴ das Werk Ingeborg Bachmanns bereits als ein Schreiben nach dem Zweiten Weltkrieg, nach Auschwitz gelesen. Bei meiner Analyse werde ich ihren Forschungsergebnissen selbstverständlich Rechnung tragen. Vielleicht kann meine Analyse ihre Lektüren ergänzen und, wo nötig, auch problematisieren.

¹¹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 92.

¹² Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 132.

¹³ Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.

¹⁴ Holger Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995.

2. DER ROMAN <i>MALINA</i>

Im Roman gibt es einige unmissverständliche Hinweise, dass die politische Aktualität, die in *Malina* beschrieben wird, als die Aktualität Österreichs betrachtet werden soll. Das Ich distanziert sich deutlich von Deutschland, indem es sagt: “[...] kommt ja die Vorstellungskraft auf Hochtouren (ein Ausdruck, nicht von mir, auch nicht geradezu von Malina, aber Malina hat ihn belustigt als Fundgegenstand von einer Deutschlandreise mitgebracht, denn Wörter wie ›Hochtouren‹ kann man nur in solchen tätigen, bewegten Ländern auflesen).”¹⁵ Außerdem sagt das Ich, dass es die Welt von Wien aus anschaut:

[...] ich bin sehr froh, hier [in Wien] zu leben, denn von dieser Stelle der Welt aus, an der nichts mehr stattfindet, erschreckt es einen viel tiefer, die Welt zu sehen, nicht selbstgerecht, selbstzufrieden, weil hier keine verschonte Insel ist, sondern an jeder Stelle Untergang ist, es ist alles Untergang, mit dem Untergang der heutigen und morgigen Imperien vor Augen.¹⁶

In einem Interview aus dem Jahr 1972 hat Ingeborg Bachmann den Lesern zu verstehen gegeben, dass sie nur imstande ist, über das Land Österreich zu schreiben:

Die politischen und die gesellschaftlichen Wirklichkeiten sind ja in jedem Land anders, sind ungeheuer anders in Österreich als in Deutschland, das ist wahr. Sie sind aber noch einmal anders zwischen Deutschland und der Sowjetunion oder Deutschland und Amerika, zwischen allen Ländern. Ich kann mich nur auf die Gegebenheiten dieses Landes beziehen, weil ich nur dieses Land wirklich kenne, wenn ich auch in einem politisch viel bewegteren Land, als Deutschland es ist, die letzten Jahre verbracht hab’.¹⁷

Bachmann hat nicht zu Unrecht einen Unterschied zwischen der Nachkriegszeit in Deutschland und der Nachkriegszeit in Österreich gemacht. Seit dem 12. März 1938, also seit dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich, bildeten Deutschland und Österreich zusammen das Großdeutsche Reich. Die deutschen Soldaten wurden mit Jubel empfangen und prozentual betrachtet war der Nationalsozialismus in Österreich beliebter als in Deutschland. Dessen ungeachtet erklärten die Alliierten in der Moskauer Deklaration, die am 30. Oktober 1943 beschlossen wurde, dass Österreich dem nationalsozialistischen Deutschland zum Opfer gefallen war. Österreich wurde jedoch auch darauf hingewiesen, dass es die Verantwortung für die Teilnahme am Zweiten

¹⁵ Ingeborg Bachmann: *Malina. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 267.

¹⁶ Bachmann: *Malina*, S. 97.

¹⁷ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 117.

Weltkrieg auf sich nehmen sollte. Nach dem Ende des Krieges entwickelte sich in Österreich die Opferthese / der Opfermythos. Laut dieser These war Österreich im Zweiten Weltkrieg das erste Opfer Deutschlands geworden. Außerdem gab diese These der österreichischen Bevölkerung die Möglichkeit, Schuld- und Verantwortungsfragen aus dem Weg zu gehen: “Diese österreichische Identitätsbildung wurde um den Preis eines weitgehenden Nichtaufgreifens und Verdrängens von Österreichs spezifischen NS-Traditionen, insbesondere seines Antisemitismus und Obrigkeitsgeistes, erkaufte.”¹⁸

In Deutschland wurde mehrere Jahre über die NS-Zeit geschwiegen, das änderte sich in den sechziger Jahren. Die deutsche Studentenbewegung der 1960er Jahre demonstrierte gegen den Vietnamkrieg und kämpfte für sexuelle Freiheit. Daneben beschäftigte die Bewegung sich aber auch mit der jüngsten deutschen Vergangenheit und stellte den Eltern unbequeme Fragen. In Österreich gab es auch eine Studentenbewegung, die NS-Vergangenheit gehörte aber nicht zu den von ihr thematisierten Konflikten. “[Die NS-Zeit] wurde erst in der öffentlichen Diskussion um die Präsidentschaft Kurt Waldheims aufgebrochen. Das war in den achtziger Jahren.”¹⁹ Mehrere österreichische Schriftsteller wie Ilse Aichinger, Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann haben “dieses Tabu der österreichischen Nachkriegsgeschichte”²⁰ jedoch schon viel früher in ihren Texten thematisiert.

Wenn man verstehen will, in welcher Weise Bachmann das Thema “Verschweigen der NS-Zeit” behandelt, kann es einem nützen, wenn man die dritte Frankfurter Vorlesung Bachmanns liest. In dieser Vorlesung, die *Das schreibende Ich* heißt, sagt Bachmann: “Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält.”²¹ Dem neuen Ich kann weder der Autor, noch der Leser blind vertrauen. “Und doch ist [...] dem Ich plötzlich durch den Verlust an Sicherheit ein Gewinn zugewachsen. Die neuartige Behandlung der Zeit [...] und somit die neue Behandlung

¹⁸ Gerhard Botz: “Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich”. In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 206.

¹⁹ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 42.

²⁰ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 42.

²¹ Ingeborg Bachmann: *Werke*. Band 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper 1978, S. 230.

des »Stoffes«, ist nur ein wegbereitendes Beispiel.»²² Man soll sich also nicht in der verdrängten österreichischen Geschichte nach dem Ich auf die Suche machen, sondern die verdrängte österreichische Geschichte im Ich suchen.

In diesem Kapitel werde ich eine neue Lektüre des Romans *Malina* ausarbeiten, indem ich die drei Hauptfiguren des Buches, das Ich, Ivan und Malina, als drei mögliche Weisen betrachte, mit der verdrängten NS-Vergangenheit in der österreichischen Nachkriegszeit umzugehen.

2.1. Das Ich

Schon auf den ersten Seiten des Romans erfährt der Leser, dass das Ich Erinnerungsschwierigkeiten hat, zu denen es bald hoffnungsvoll, bald mutlos steht: „Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört.“²³, „Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung.“²⁴ Das Ich sagt selbst, dass die Erinnerungen, an die es sich nicht erinnern kann, keine normalen Kindheits- und Jugenderinnerungen sind: „Wenn meine Erinnerung aber nur die gewöhnlichen Erinnerungen meinte, Zurückliegendes, Abgelebtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit, sehr weit von der verschwiegenen Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf.“²⁵ Im Roman „wird [niemals] eindeutig gesagt, worin der Grund für die Erzähl- und Erinnerungsschwierigkeiten liegt, mit denen die Ich-Figur sich von Anfang an auseinandersetzen muß.“²⁶

Im ersten Kapitel (*Glücklich mit Ivan*) und im dritten Kapitel (*Von letzten Dingen*) wird subtil angedeutet, dass das Ich den Zweiten Weltkrieg erlebt hat. So kann man im ersten Kapitel lesen: „ich kann nicht Spaten sehen und Schaufeln, seit damals in Klagenfurt, als sie Wilma und mich an die Wand stellten und erschießen wollten, ich kann keine Schüsse hören, seit einem Fasching, seit einem Krieg, seit einem Film.“²⁷ Im dritten Kapitel steht: „Was hätte es dir genützt, wenn damals jemand in Timbuktu oder

²² Bachmann: *Werke*. Band 4, S. 230.

²³ Bachmann: *Malina*, S. 20.

²⁴ Bachmann: *Malina*, S. 24.

²⁵ Bachmann: *Malina*, S. 20.

²⁶ *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Stuttgart: Metzler 2002, S. 132.

²⁷ Bachmann: *Malina*, S. 115.

in Adelaida geweint hätte über ein Kind in Klagenfurt, das verschüttet worden ist, dass unter den Bäumen vor der Seepromenade auf dem Boden gelegen ist, bei einem Tieffliegerangriff, und dann die ersten Toten und Verletzten sehen mußte um sich.“²⁸ Obwohl man sich als Leser durchaus vorstellen kann, dass diese Erfahrungen das Ich traumatisiert haben, soll man die wichtigsten Informationen jedoch im Traumkapitel (*Der dritte Mann*) suchen. Ingeborg Bachmann hat selber mehrmals die Wichtigkeit des Traumkapitels betont. So sagte sie 1971 in einem Interview:

Das, was ich in den anderen Kapiteln ausgeklammert habe, kommt in diesem Traumkapitel, in diesen vielen Träumen, ununterbrochen vor. Denn ich glaub’ nicht, daß man, indem man zum hundertsten Mal wiederholt, was an Schrecklichem heute in der Welt geschieht, es geschieht ja immerzu Schreckliches, daß man das mit den Plattitüden sagen kann, die jeder zu sagen versteht. In den Träumen weiß ich es aber, wie ich es zu sagen hab’. Und für mich bin ich ganz sicher, daß in den Träumen alles drin steht, was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht, und daß wir alle ermordet werden.²⁹

In einem anderen Interview aus demselben Jahr sagte Bachmann: “Die ganzen Geschichten, die ausgespart werden, weil das Ich über sich nichts erzählen darf – denn sein Doppelgänger verbietet es ihm ja -, die kommen in den Träumen vor; etwa **die Erklärung für seine Zerstörung, für sein Schon-beinahe-Vernichtetsein** durch eine Vorgeschichte, die angerichtet wird durch diese übermächtige Vaterfigur”.³⁰ Dass der Leser den Grund für die Zerstörung des Ichs im Traumkapitel suchen soll, wiederholte Bachmann nochmals in einem anderen Interview: “[...] das sehr wichtige Mittelstück. Das ist eine Kette von Träumen, die zeigen, wie verstört und warum dieses Ich schon dermaßen zerstört ist.”³¹

Im unvollendeten Roman *Der Fall Franza*, der wie *Malina* zum *Todesarten*-Projekt gehört, hat Ingeborg Bachmann ebenfalls über Träume geschrieben. Dieser Text kann dem Leser das Verständnis des Traumkapitels erleichtern:

Früher habe ich nie geachtet auf die Träume, und sie waren vielleicht auch nicht viel mehr, bevölkert und bewandert eben und gefärbt manchmal, aber jetzt, wie quälend, weil es nichts Fremdes ist, es gehört zu mir, ich bin zu meinen eigenen Träumen gekommen, meine Tagrätsel sind größer als meine Traumrätsel, du merkst dann, daß es keine Traumrätsel gibt, sondern nur Rätsel, Tagrätsel, **unverlautbare chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren**

²⁸ Bachmann: *Malina*, S. 326.

²⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 69-70.

³⁰ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 89. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

³¹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 102.

versucht, die dir manchmal genial zeigt, in einer Komposition, was mit dir ist, denn anders würdest du's nie begreifen.³²

Wie Sigmund Freud, der meint, dass psychische Spannungen durch Träume verarbeitet werden sollen, misst auch Ingeborg Bachmann Träumen große Bedeutung bei: Träume zeigen dem Träumer seine Wirklichkeit.

In diesem Traumkapitel wird das Ich auf alle möglichen Weisen von ihrem Vater³³ ermordet. Obwohl man sich in der Forschung noch immer nicht einig ist, kann es meiner Meinung nach keinem Zweifel unterliegen, dass der Vater des Ichs nicht ihr wirklicher Vater, sondern ein Repräsentant der patriarchalischen Gesellschaftsordnung, ist. Erstens hat Bachmann selber angedeutet, wie der Vater interpretiert werden soll:

Die Vaterfigur ist natürlich die mörderische ... die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als *der* Mörder zu erkennen ist. Ein Realist würde wahrscheinlich viele Furchtbarkeiten erzählen, die einer bestimmten Person oder Personen zustoßen. Hier wird es zusammengenommen in diese große Figur, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt ...³⁴

Zweitens gelangt auch Franza zu der Erkenntnis, dass ihr Mörder nicht ihr Vater ist: "Mein Vater, ich will nicht mehr leben. Du bist ja mein Vater, das entdecke ich erst jetzt. Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater, was für eine unliebsame Überraschung. Ich habe an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater. So sag ichs wohl besser. Denn mein Vater ist nicht mein Mörder."³⁵ Und drittens weiß auch das Ich am Ende des Traumkapitels: "Er ist nicht mein Vater. Er ist mein Mörder."³⁶

Ich glaube aber, dass es gute Gründe gibt, der Vater nicht nur als Repräsentant der mörderischen Gesellschaft zu verstehen, sondern auch als Repräsentant der Vätergeneration, "die in der kollektiven Psyche der Nachkriegszeit an die Stelle von Hitler getreten [ist]"³⁷. Im Traumkapitel wird nämlich mehrmals auf die NS-Zeit angespielt. Die "Gaskammer"³⁸, der "Judenmantel"³⁹, der "Abtransport"⁴⁰ und die

³² Ingeborg Bachmann: *Werke*. Band 3. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper 1978, S. 411. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

³³ Ich bin mich dessen bewusst, dass *Malina* nicht ausschließlich autobiographisch gelesen werden darf, doch könnte das Traumkapitel milde Kritik an Bachmanns Vater enthalten: 1932 trat "ein großer Teil der Kärnter Lehrerschaft [...] der illegalen NSDAP bei, unter ihnen auch der Vater Ingeborg Bachmanns." Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 25.

³⁴ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 97.

³⁵ Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 476.

³⁶ Bachmann: *Malina*, S. 247.

³⁷ *Bachmann-Handbuch*, S. 250.

³⁸ Bachmann: *Malina*, S. 181.

“Baracken”⁴¹ sind Begriffe, die für den heutigen Leser mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenstehen. Die “Metallplättchen auf dem abrasierten Kopf”⁴² des Ichs erinnern an die Bilder der KZ-Häftlinge und wenn die Männer, nach dem Abreißen des Buchergestelles des Ichs “Buchheil”⁴³ rufen, hört der Leser im Hinterkopf “Heil Hitler!”. Wichtiger ist aber, dass im letzten Traum, wenn der Vater ständig sein Kostüm wechselt, das letzte Kostüm ein SS-Kostüm ist:

Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab, er steht so weit weg, daß ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat, er wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, 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 Wachturm, 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.⁴⁴

Im Traumkapitel erlebt das Ich als Täterkind eine enorme Entwicklung. Dabei ist die Rolle Malinas von großer Bedeutung, “[e]r soll [ihr ihre] Worte erklären.”⁴⁵

Der Gaskammertraum⁴⁶ scheint mir ganz zentral für das Verständnis des Kapitels und sogar des Buches zu sein, weil in diesem Traum deutlich wird, dass die Situationen der Vätergeneration und der Täterkinder ganz unterschiedlich sind. Holger Gehle hat die Gaskammer als “Raum der Geschichte”⁴⁷ gedeutet, dieser Interpretation will ich mich gerne anschließen. Vater und Tochter befinden sich zusammen in diesem Geschichtsraum, der für beide Personen mit Gas (also mit der NS-Zeit) gefüllt ist. Der Vater ist imstande eine Tür zu finden und entgeht in dieser Weise “dem Bedrohungszusammenhang der Geschichte”⁴⁸, das macht er zum Beispiel, indem er die

³⁹ Bachmann: *Malina*, S. 201.

⁴⁰ Bachmann: *Malina*, S. 201.

⁴¹ Bachmann: *Malina*, S. 202.

⁴² Bachmann: *Malina*, S. 185.

⁴³ Bachmann: *Malina*, S. 191.

⁴⁴ Bachmann: *Malina*, S. 246.

⁴⁵ Bachmann: *Malina*, S. 200.

⁴⁶ Die Tatsache, dass auch Franza von einer Gaskammer träumt, deutet auf die Wichtigkeit dieses Traums in *Malina* hin: “Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt das Gas einströmen und, wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur, gleich möchte man um Verzeihung bitten, er wäre unfähig es zu tun, keiner würde es mehr verabscheuen, aber nun träum ich es doch und drücke es so aus, was tausendmal komplizierter ist.” Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 407.

⁴⁷ Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, S. 40.

⁴⁸ Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, S. 41.

Vergangenheit totschweigt. Seine Tochter lässt er in diesem Raum zurück, er wird ihr die Tür nicht zeigen. In diesem zweiten Traum ist das Ich noch völlig untertänig, „ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut“⁴⁹, und bleibt es dem Vater treu: „Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt.“⁵⁰ Das „es“ kann man hier interpretieren als „was du im Zweiten Weltkrieg gemacht hast“. Das Ich aus diesem Traum hat manches mit dem Ich, das der Leser aus dem ersten Kapitel des Romans kennt, gemein. Beide sind mutlos („Man wehrt sich hier nicht.“⁵¹) und verschließen die Augen vor der Realität („[i]ch war so blind im Halbdunkel“⁵²).

In den folgenden Träumen und mit der Hilfe Malinas wird dem Ich gezeigt, wozu es imstande ist. Im nächsten Traum widersetzt das Ich sich dem Vater schon: „Ich kann ja nichts sagen [...] aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Ném! Ném! Nein! Denn auch in unserer Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache.“⁵³ Der Vater ist im Moment aber der Mächtige: „Aber damit ich aufhöre, mein Nein zu rufen, fährt mein Vater mit den Fingern, seinen kurzen festen harten Fingern in die Augen, ich bin blind geworden“⁵⁴.

In diesem Traum wird schon klar, wie wichtig es ist, gehört zu werden und zu sehen. In der Rede, die Bachmann zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden gehalten hat, hat sie eine Theorie des Sehens ausgearbeitet, die auch für diesen Roman verwertbar ist. Laut Bachmann ist es nicht die Aufgabe des Schriftstellers, „den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden.“⁵⁵ In den Träumen wird dem Ich nochmals gezeigt, weshalb es so verstört ist. Das Ich soll die Realität sehen und versuchen trotz dieser Realität wirklich zu leben, denn Bachmann meint, „daß unsere Kraft weiter reicht als unser Unglück, daß man, um vieles beraubt, sich zu

⁴⁹ Bachmann: *Malina*, S. 182.

⁵⁰ Bachmann: *Malina*, S. 183.

⁵¹ Bachmann: *Malina*, S. 183.

⁵² Bachmann: *Malina*, S. 182.

⁵³ Bachmann: *Malina*, S. 184.

⁵⁴ Bachmann: *Malina*, S. 184.

⁵⁵ Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 275.

erheben weiß, daß man enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag.”⁵⁶
 Es fällt dem Ich aber schwer, die Augen zu öffnen für die Realität: Als Malina ihm mitteilt, dass man auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch immer in einem Kriegszustand lebt, ist das Ich noch nicht bereit, dies zu akzeptieren:

Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden.

Ich: Wie heißt es dann?

Malina: Krieg.

Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden.

Malina: Es ist Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht.

Ich: Frieden!

Malina: In dir ist kein Frieden, auch in dir nicht!

Ich: Sag das nicht, nicht heute. Du bist furchtbar.

Malina: Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber.

Ich: Ich nicht.

Malina: Wir alle sind es, auch du.

Ich: Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will, dann schläfre du mich ein, dann sorg für das Ende. Ich will, daß der Krieg ein Ende nimmt. Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will...⁵⁷

Nach diesem Gespräch mit Malina schwankt das Ich zwischen Gehorsam und Protest. Sätze wie “[i]ch denke, der Hund habe keine Ahnung, daß er meinen Vater nur ein wenig ins Bein beißen müsse, damit die Prüglerei ein Ende hat”⁵⁸, “Ich werde immer aufgeregter und rufe, er habe noch eine Sekunde, es sich zu überlegen, ich hätte keine Angst mehr vor Erpressung, ich werde mir selber zu helfen wissen, wenn niemand mir hilft.”⁵⁹ und “ich sage ihm, daß ich ihn ja gewarnt hätte, ich sei ihm nicht mehr zu Willen, ich sei verändert”⁶⁰ lassen hoffen, dass dem Ich die Augen geöffnet worden sind. Aber dann heißt es auf einmal wieder “ich könnte ihm den vollen Wasserstrahl ins Gesicht fahren lassen, damit er aufhört, mich zu beleidigen [...] aber ich lasse den Schlauch fallen”⁶¹ und “ich lege mich neben meinen Vater, in die Verwüstung, denn hier ist mein Platz, neben ihm”⁶². In den letzten Träumen beherrscht das Ich deutlich den Vater und sagt dann zu Malina:

Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.

Ich: Nie mehr.

Es ist immer Krieg.

⁵⁶ Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 277.

⁵⁷ Bachmann: *Malina*, S. 193.

⁵⁸ Bachmann: *Malina*, S. 198.

⁵⁹ Bachmann: *Malina*, S. 208.

⁶⁰ Bachmann: *Malina*, S. 208.

⁶¹ Bachmann: *Malina*, S. 212.

⁶² Bachmann: *Malina*, S. 215.

Hier ist immer Gewalt.
 Hier ist immer Kampf.
 Es ist der ewige Krieg.⁶³

Die Ausgangslage für das dritte Kapitel ist also positiv: das Ich hat in den Träumen gelernt, dass es sich der Vatergeneration widersetzen kann, dass es sich das eigene Leben zueignen soll (“Ich sage: Ich werde leben!”⁶⁴). Das Traumkapitel hat dem Ich gezeigt, “daß nur im Subjekt des Ich selbst die Rettung liegen [kann].”⁶⁵

Als Leser meint man, dass das Ich dank der Träume die Möglichkeit bekommen hat, seine Erinnerungsschwierigkeiten zu lösen. Dies scheint überraschenderweise nicht der Fall zu sein: “[die] Hölle, in der ich schon einmal gewesen sein muß. Aber ich erinnere mich nicht.”⁶⁶ Das Ich gibt Malina sogar an den Erinnerungsproblemen die Schuld, obwohl er ihm im Traumkapitel wie ein Psychologe geholfen hat Schlussfolgerungen zu ziehen: “Du [Malina] allein störst mich in meiner Erinnerung.”⁶⁷ Als Ivan, der Geliebte des Ichs, Abstand nimmt vom Ich, ist das der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt: das Ich entscheidet sich dafür, in eine Wand zu verschwinden.

Wenn man, die Entwicklung des Ichs im Laufe des Romans im Hinterkopf, versucht die Art und Weise, wie das Ich mit der verdrängten NS-Vergangenheit in der österreichischen Nachkriegszeit umgeht, zusammenzufassen, kann man sagen, dass es (erfolglos) versucht, die Kriegsvergangenheit zu vergessen und auf diese Weise zum Stillschweigen in der österreichischen Gesellschaft beiträgt. Ein möglicher Grund, weshalb das Ich nicht imstande ist seine eigene Geschichte zu akzeptieren, könnte sein, dass es sich Gewissensbisse über die eigene Verstrickung in den Nationalsozialismus macht. Mehrere Stellen im Traumkapitel deuten nämlich darauf hin, dass das Ich der nationalsozialistischen Gesellschaft treu war. So fragt Malina: “Warum hast du ihn [dein Vater] gedeckt?”⁶⁸ Das Ich antwortet auf diese Frage sehr ausweichend. Malina

⁶³ Bachmann: *Malina*, S. 247.

⁶⁴ Bachmann: *Malina*, S. 245.

⁶⁵ Irene Heidelberger-Leonard: “Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung”. In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 194.

⁶⁶ Bachmann: *Malina*, S. 259.

⁶⁷ Bachmann: *Malina*, S. 350.

⁶⁸ Bachmann: *Malina*, S. 216.

fragt dann nochmals: “Warum hast du das getan?” Erst dann antwortet das Ich: “Ich weiß nicht. Ich habe es getan. Damals war es richtig für mich, es zu tun. Später weiß man nichts mehr. Nicht einmal einen Grund, da jeder hinfällig geworden ist.”⁶⁹ An einer anderen Stelle heißt es: “Malina: Gewußt hast du es vielleicht nicht, aber du warst einverstanden. Ich: Ich schwöre dir, ich war nicht einverstanden, man kann doch nicht einverstanden sein, man will weg, man flieht. Was willst du mir einreden? Ich war nie einverstanden!”⁷⁰ Die Biographie von Ingeborg Bachmann zeigt, wie leicht man sich in Hitlers Netz verstricken konnte. Auch Bachmann war Mitglied “im Bund Deutscher Mädels, einer Organisation der Hitlerjugend”⁷¹, obwohl sie gar keine Fühlung mit dem nationalsozialistischen System hatte. Ingeborg Bachmann war nie einverstanden, doch war sie nicht schuldlos: “der Wahrheitsanspruch als Grundantrieb ihres Schreibens beruht nicht darauf, daß sie sich frei von Irrtümern wußte, die Erkenntnis der Irrtümer und die schmerzlichen Erfahrungen waren bei ihr vielmehr die Voraussetzung dafür, sehend zu werden und sehend zu machen.”⁷²

Obschon das Ich die eigene Geschichte, bewusst oder unbewusst, verdrängt, gewinnt diese dann und wann die Oberhand. Das Verdrängen der Kriegsvorgänge scheint dem Ich nicht wirklich zu gelingen, denn das Ignorieren der NS-Zeit verursacht psychische Störungen im Ich. In den Momenten, in denen die Vergangenheit zutage tritt, versteht das Ich sich selber mehrmals als Opfer. Das Ich kann auch durchaus als Opfer der Vätergeneration verstanden werden. Bemerkenswert ist aber, dass es sich als Opfer mit den jüdischen Opfern des Holocausts identifiziert. Im Traumkapitel wird es in einer Gaskammer vergast⁷³, trägt das Ich einen Judenmantel und wird es abtransportiert⁷⁴. Diese Identifizierungen mit den jüdischen Opfern werden aber vom Traum-Ich gemacht, man kann diese Identifizierungen nicht einfach dem Ich zuschreiben. Im dritten Kapitel, in dem es nicht mehr um das Traum-Ich geht, gibt es aber auch eine Textstelle, die befremdend wirkt:

Ich: (tempo giusto) Ich bedaure mich nicht mehr.

Malina: Das zumindest habe ich erwartet, es ist schon ein sicheres Ergebnis. Wer hätte Lust, über dich, über unsereins, zu weinen?

⁶⁹ Bachmann: *Malina*, S. 217.

⁷⁰ Bachmann: *Malina*, S. 232.

⁷¹ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 7.

⁷² Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 16-17.

⁷³ Bachmann: *Malina*, S. 182-183.

⁷⁴ Bachmann: *Malina*, S. 201.

Ich: Aber weinen über die anderen, warum tut man denn das?

Malina: Es müßte auch das noch aufhören, denn die anderen verdienen es so wenig, daß man über sie weint, wie du es verdient, daß ich über dich weine.⁷⁵

Das Ich bemitleidet sich selber nicht mehr, mit der Aussage "Aber weinen über die anderen, warum tut man denn das?" stellt es meiner Meinung nach aber das Mitleid mit den Opfern des Holocausts infrage. Wenn eine Person nichtdeutscher Herkunft eine solche Aussage machen würde, wäre das bereits sehr anstößig, geschweige denn, dass ein Täterkind so etwas sagt.

Der Entwurf *Auf das Opfer darf keiner sich berufen*, der im Nachlass von Bachmann wiedergefunden wurde, gibt dem Leser aber eine Möglichkeit, zu verstehen, weshalb eine antifaschistische Autorin eine solche Aussage macht. Dort kann man lesen: "Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen. [...] Auf das Opfer darf keiner sich berufen. Es ist mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee darf sich auf ihre Toten berufen."⁷⁶ Bachmann meint, dass des Krieges gedacht werden soll. Dieses Gedenken soll sich aber nicht auf die Opfer stützen, denn den jüdischen Opfern ist nicht geholfen, wenn man sie beklagt.⁷⁷

2.2. Ivan

1971 wurde Bachmann in einem Interview diese Frage gestellt: "In ein solches Buch, in dem ein weibliches Ich spricht und in dem dieses Ich einen oder sogar zwei Antipoden hat, in ein solches Buch fließt möglicherweise auch Autobiographisches ein. Trifft das eigentlich für diesen Roman zu?"⁷⁸ Ingeborg Bachmann antwortete:

Zweifellos und unbedingt in dieser Doppelperson. Aber niemals autobiographisch in dem herkömmlichen Sinn! **Denn man erfährt ja niemals die Geschichte von Ivan.** Wir erfahren niemals: Was hat Ivan früher gemacht, was wird er später

⁷⁵ Bachmann: *Malina*, S. 326.

⁷⁶ Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 335.

⁷⁷ Schon in ihrer Erzählung *Unter Mördern und Irren* sprach Ingeborg Bachmann über "das Opfer": "»Das ist das Furchtbare«, schrie Friedl, »die Opfer, die vielen, vielen Opfer zeigen gar keinen Weg! Und für die Mörder ändern sich die Zeiten. Die Opfer sind die Opfer. Das ist alles. Mein Vater war ein Opfer der Dollfuß-Zeit, mein Großvater ein Opfer der Monarchie, meine Brüder Opfer Hitlers, aber das alles hilft mir nicht, verstehst du, was ich meine?«" Ingeborg Bachmann: *Werke*. Band 2. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper 1978, S. 177.

⁷⁸ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 88.

machen, was wird überhaupt sein, wer ist dieser Mann? Wir erfahren auch von Ich und Malina nichts, was sonst in Autobiographien vorkommt oder vorzukommen hat, also keine Geschichten, keinen Lebenslauf.⁷⁹

Malina wird vom Standpunkt des Ichs aus gesehen, deswegen kann man sich als Leser leicht in diese Person einfühlen. Das Traumkapitel macht übrigens mehrere leise Andeutungen, die dem Leser erlauben mehr oder weniger korrekte Schlussfolgerungen über das Leben des Ichs zu ziehen. Informationen über Ivan bekommt der Leser aber nur über das Ich. Problematisch ist, dass es zwischen dem Ich und Ivan keine Kommunikation gibt: „Ich weiß nicht einmal, ob man heute schon sagen dürfte, daß wir miteinander reden und uns unterhalten können wie andere Menschen.“⁸⁰, „Es ist unmöglich, Ivan etwas von mir zu erzählen.“⁸¹ Das Ich spricht sich zwar mehrmals lobend über Ivan aus, der Leser kann aber nur wenig mit diesen Lobpreisungen anfangen.

Trotzdem gibt es einige Textstellen, die es ermöglichen, mehr zu sagen, über die Art und Weise, wie Ivan im Leben steht. Die Reaktion von Ivan, im Moment, in dem er einige Blätter des Ichs findet, ist sehr bedeutungsvoll:

Briefe interessieren ihn nicht, aber ein unverfängliches Blatt, auf dem steht ›Drei Mörder‹, und Ivan legt es wieder hin. Ivan vermeidet es ja, aber heute sagt er, was bedeuten diese Zettel, denn ich habe ein paar Blätter auf dem Sessel liegenlassen. Er nimmt noch eines in die Hand und liest belustigt: TODESARTEN. Und von einem anderen Zettel liest er ab: Die ägyptische Finsternis. Ist das nicht deine Schrift, hast du das hingeschrieben? Da ich nicht antworte, sagt Ivan: Das gefällt mir nicht, ich habe mir schon so etwas Ähnliches gedacht, und alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muß auch andere geben, die müssen sein, wie ESULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut, warum also schreibst du nicht so. Dieses Elend auf den Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist doch widerlich, alle diese Bücher sind widerwärtig. Was ist denn das für eine Obsession, mit dieser Finsternis, alles ist immer traurig und die machen es noch trauriger in diesen Folianten. Bitte, hier: AUS EINEM TOTENHAUS, ich entschuldige mich ja schon.

Ja, aber, sage ich eingeschüchtert.

Nichts aber, sagt Ivan, und immer leiden sie gleich für die ganze Menschheit und ihre Scherereien und denken an die Kriege und stellen sich schon neue vor, aber

⁷⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 88. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

⁸⁰ Bachmann: *Malina*, S. 35.

⁸¹ Bachmann: *Malina*, S. 47.

wenn du mit mir Kaffee trinkst oder wenn wir Wein trinken und Schach spielen, wo ist dann der Krieg und wo ist die hungernde, sterbende Menschheit [...].⁸²

Ivan hat deutlich eine sehr verengte Weltsicht, in der nur “ESULTATE JUBILATE” willkommen ist. Er weiß, dass es Dunkles in der Welt gibt, denn er sagt, dass “alles [...] immer traurig [ist]”, man soll sich aber auf das Dunkle nicht einlassen, denn sonst lebt man in einer “Gruft”. Laut Ivan ist das Leben ein “Spiel”⁸³ und sein Leitspruch könnte heißen: “Lach mehr, lies weniger, schlaf mehr, denk weniger.”⁸⁴ Ganz interessant, wenn man die Frage lösen will, wie Ivan zu der verdrängten NS-Vergangenheit in der österreichischen Nachkriegszeit eingestellt ist, ist seine Aussage, dass sie (d.h. Menschen mit einer anderen Einstellung als Ivan) “immer ” “an die Kriege [denken]”. Ivan denkt nicht an die Vergangenheit, sondern ist an der Zukunft orientiert. Im Gegensatz zum Ich, ist Ivan imstande die Vergangenheit ohne Probleme zu verdrängen und laut Ingeborg Bachmann “sind die meisten Menschen [wie Ivan]”⁸⁵.

Das Ich versucht, als österreichisches Täterkind die NS-Zeit zu verdrängen, dessen ungeachtet kommt diese Vergangenheit mehrmals zutage. Ivan hat die Kriegszeit schon erfolgreich verdrängt, seine Lage weicht aber von der des Ichs ab: Ivan ist ungarischer Abkunft. Im Zweiten Weltkrieg hat Ungarn sich den Achsenmächten angeschlossen, es wäre also möglich, dass auch Ivan ein Täterkind ist. Einige Andeutungen im Roman *Malina* haben mich aber dazu gebracht, zu folgern, dass Ivan jüdischer Herkunft sein könnte. Ein erster Grund, weshalb ich meine, dass Ivan ein Jude sein könnte, ist eine Aussage, die er im Märchen *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* macht. Nachdem das Ich Ivan gefragt hat, mit ihm mitzukommen, sagt Ivan: “Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut.”⁸⁶ Die Beschreibung der Juden als ältestes Volk der Welt ist zwar heftig umstritten, doch ist sie weit und breit bekannt. Außerdem ist das jüdische Volk seit der Jüdischen Diaspora tatsächlich “in alle Winde zerstreut”. Ein anderer Grund ist eine Szene im Traumkapitel. In einem bestimmten Traum stirbt Ivan während des Abtransports. Das Ich erhält die Nachricht, dass Ivan gestorben ist und reagiert sehr emotional: “Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn

⁸² Bachmann: *Malina*, S. 52-53.

⁸³ Bachmann: *Malina*, S. 84.

⁸⁴ Bachmann: *Malina*, S. 104.

⁸⁵ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 68.

⁸⁶ Bachmann: *Malina*, S. 68.

mehr geliebt als mein Leben.”⁸⁷ Hans Höller hat darauf hingewiesen, dass diese Sätze zum “literarische[n] Gespräch zwischen Celan und Bachmann”⁸⁸ gehören. Mai 1948 lernte Ingeborg Bachmann Paul Celan in Wien kennen. Mit Celans Lyrikband *Mohn und Gedächtnis* fing bereits in diesem Jahr das literarische Gespräch zwischen den beiden Schriftstellern, die einige Zeit auch Geliebte waren, an: fast zwanzig Gedichte aus diesem Band waren an Ingeborg Bachmann gerichtet. Nach dem Tod Celans setzte Bachmann das Gespräch zwischen ihnen in *Malina* fort. “Zu Recht ist schon mehrmals in der Bachmann-Forschung auf den *Malina*-Text als Gedächtnisraum für die Begegnung mit Paul Celan aufmerksam gemacht worden.”⁸⁹ Paul Celan war jüdischer Herkunft (seine Eltern sind in einem Konzentrationslager gestorben), demzufolge scheint es mir nicht weit hergeholt, dass auch Ivan jüdisch sein könnte.

Dass es jemandem, der in der österreichischen Nachkriegszeit lebt, gelingt, die Kriegsvorgänge zu ignorieren, ist schon problematisch. Dass diese Person obendrein jüdischer Herkunft ist, macht die Sache nur noch komplizierter. Was bedeutet es dann zum Beispiel, wenn Ivan fragt: “Warum gibt es nur eine Klagemauer, warum hat noch nie jemand eine Freudenmauer gebaut?”⁹⁰ Der zweite Teil des Satzes überrascht nicht wirklich, denn die Frage nach einer Freudenmauer ist unverkennbar Ivan, der völlig an der Zukunft und an Freude orientiert ist. Der erste Teil der Aussage wirkt schon befremdlich, denn hier stellt Ivan das bedeutendste Heiligtum des Judentums und indirekt auch die Selbstbemitleidung des jüdischen Volkes infrage. Diese Textstelle kann auf die neue mithilfe des Entwurfs *Auf das Opfer darf keiner sich berufen* verstanden werden.

Der Titel des zweiten Kapitels, *Der dritte Mann*, deutet darauf hin, dass es im Roman, ein “patriarchalische[s] Trinitätsprinzip”⁹¹ gibt. Die Literaturwissenschaftler sind sich darüber einig, dass die drei Komponenten dieses Prinzips der Vater, Ivan und Malina sind. Ivan ist also von der Autorin Ingeborg Bachmann mit der mörderischen Vaterfigur des Traumkapitels verknüpft worden. Diese Verbindung irritiert, denn während der Vater darauf aus ist, das Ich in allen möglichen Weisen zu ermorden, kann

⁸⁷ Bachmann: *Malina*, S. 204.

⁸⁸ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 59.

⁸⁹ Höller: *Ingeborg Bachmann*, S. 61.

⁹⁰ Bachmann: *Malina*, S. 59.

⁹¹ Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, S. 228.

dasselbe Ivan nicht vorgeworfen werden. Im Gegenteil, Ivan wünscht dem Ich alles Gute: “Es sollte dir immer gutgehen. [...] Wer hat dir etwas angetan, wer hat dir solche Dummheiten in den Kopf gesetzt, was ist in deinem Kopf außer diesem dummen Fürchten, ich erschrecke dich nicht, nichts darf dich erschrecken, was bildest du dir ein in deinem Kopf voller Salat und Bohnen und Erbsen [...].”⁹² Ivan will nur, dass das Ich aus seiner Gruft aufersteht und das Gefühl der Freude fühlt: “Ich versuche, mich in das Leben einer Fliege hineinzudenken oder in das Leben eines Kaninchens, das im Labor für einen Versuch mißbraucht wird, in eine Ratte, die man abspritzt, aber die doch noch einmal haßvoll zum Sprung ansetzt. Ivan sagt: Mit solchen Gedanken wirst du wieder nicht dazukommen, dich zu freuen.”⁹³ Das Ich erzählt Ivan auch nie, dass es ihn braucht, denn “über Gefühle haben [sie] noch keinen einzigen Satz”⁹⁴. In einer bestimmten Textstelle im Roman kann man sowohl die wirklichen Gefühle des Ichs, als auch die Gleichgültigkeit, die es heuchelt, wenn es bei Ivan ist, sehen:

Ich stehe mit der Welt wieder einmal gut. Auch wenn man sie nur auf Abruf liebt, kann man die Welt lieben, und ein Mensch ist dazwischen, der den Transformator macht, aber das muß Ivan nicht wissen, da er wieder zu fürchten beginnt, daß ich ihn liebe, und da er mir Feuer gibt und ich wieder rauchen kann und warten, brauche ich nicht zu sagen: Mach dir bloß keine Sorgen, du bist nur da für mich zum Feuergeben, danke für das Feuer, danke für jede angezündete Zigarette, danke für das Herumfahren in der Stadt, danke für das Nachhausefahren!⁹⁵

Ivan weiß also nicht, was er für das Ich bedeutet und demzufolge wird ihm auch nicht bewusst, dass er langsam, aber sicher mithilft bei der Ermordung des Ichs. Es gibt nämlich unterschiedliche Todesarten: man kann, wie der Vater, jemanden ermorden, indem man ihn körperlich zerstört, “[e]s gibt [aber auch] Worte, es gibt Blicke, die töten können”⁹⁶. Diese letzte Todesart wird, bewusst oder unbewusst, von Ivan verwendet und vielleicht ist das der Grund, weshalb er mit dem Vater verknüpft werden kann.

Nachdem die unterschiedlichen Einstellungen von Ivan und dem Ich untersucht worden sind, ist klar, dass das Verhältnis zwischen ihnen im Voraus zum Scheitern verurteilt war. Sylvie Grimm-Hamen hat bemerkt, dass im Werk von Ingeborg Bachmann zwei Typen von Menschen immer wieder wiederkehren. “Auf der einen

⁹² Bachmann: *Malina*, S. 45-46.

⁹³ Bachmann: *Malina*, S. 294.

⁹⁴ Bachmann: *Malina*, S. 46.

⁹⁵ Bachmann: *Malina*, S. 300.

⁹⁶ Bachmann: *Malina*, S. 291.

Seite beff[i]nden sich die Geschädigten des Lebens, [...] bei denen eine konsequente Gesellschaftskritik mit einer rigorosen Selbstbefragung einhergeht.“⁹⁷ Diese Menschen gehen nur mühsam durch das Leben. “Auf der anderen Seite dieser gespaltenen Figurenkonstellation stehen kontrapunktisch wie Negativbilder der ersten die geraden Lebensläufe der Angepaßten, Selbstzufriedenen und Verblendeten [...]“⁹⁸ Während das Ich deutlich zu der ersten Gruppe von Menschen gehört, gehört Ivan zu der zweiten. Die Möglichkeit eines Kompromisses zwischen diesen beiden Typen von Menschen ist undenkbar.

2.3. Malina

Die dritte Hauptfigur des Romans, Malina, scheint am Anfang des Buches gar keine Hauptfigur zu sein. Im ersten Kapitel, *Glücklich mit Ivan*, wird Malina vom Ich nämlich sehr vernachlässigt, weil sich das Ich völlig auf sein Leben mit Ivan konzentriert. Nach einiger Zeit wird die Rolle Malinas aber immer wichtiger (er ist ja derjenige, der allein übrig bleiben wird) und stellt es sich heraus, dass er der männliche Doppelgänger des Ichs ist. Der Leser gelangt aber nur nach und nach zur Erkenntnis, dass Malina das Alter Ego des Ichs ist.⁹⁹ Bereits vor dem ersten Kapitel gibt es leise Andeutungen, dass Malina und das Ich eine Person sind. Das Ich sagt: “[U]nd manchmal sagen wir noch etwas auf slowenisch oder windisch zueinander, wie in den ersten Tagen: Jaz in ti. In ti in jaz.“¹⁰⁰ “Jaz in ti. In ti in jaz.” heißt auf Deutsch: “Ich bin du. Du bist ich.“¹⁰¹ Außerdem scheint Malina in der Fantasie des Ichs zu existieren:

⁹⁷ Sylvie Grimm-Hamen: “Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip”. In: »Über die Zeit schreiben« *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 205.

⁹⁸ Grimm-Hamen: “Der Jäger und seine Beute”, S. 206.

⁹⁹ Dies im Gegensatz zum Drehbuch, geschrieben von Elfriede Jelinek. Dort heißt es im Personenverzeichnis: “Er [Malina] ist das Alter ego der Frau, verkörpert gleichsam ihre männlichen Möglichkeiten, die sie als Künstlerin lebt, die sie aber nicht glücklich machen können, weil sie ihre Sinnlichkeit dabei permanent unterdrücken muß.” Elfriede Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 6.

¹⁰⁰ Bachmann: *Malina*, S. 17.

¹⁰¹ Ute Seiderer: *Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters Malina (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang*. München: Diskurs Film Verlag 1994, S. 167.

[U]nd lachen muß ich über die Zeiten, in denen ich wütend auf Malina war, weil er mich soviel Zeit mit anderen und anderem vergeuden ließ, darum exilierte ich ihn aus Belgrad, nahm ihm seinen Namen, dichtete ihm mysteriöse Geschichten an, bald war er ein Hochstapler, bald ein Philister, bald ein Spion, und wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden und brachte ihn unter in einigen Märchen und Sagen, nannte ihn Florizel, Drosselbart, ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Georg sein.¹⁰²

Der Leser kann seine Vermutung, dass Malina keine realistische Figur ist aber nicht bestätigen, denn mit einem Mal sagt das Ich, dass Malina tatsächlich existiert: “[U]nd nach vielen müßigen Spielen kehrte ich entmutigt zurück zu der einzig richtigen Vermutung, daß es Malina tatsächlich in Wien gab und daß ich in dieser Stadt, in der ich so viele Möglichkeiten hatte, ihn zu treffen, ihn doch immer verpaßte.”¹⁰³ In den drei Kapiteln des Romans häufen die Äußerungen des Ichs sich an, die es dem Leser erlauben, Malina dann doch als Alter Ego des Ichs zu interpretieren: “Ivan fragt, ohne Zusammenhang: Wer ist Malina? Darauf kann ich keine Antwort geben [...]”¹⁰⁴, “Ivan ist nicht gewarnt vor mir. Er weiß nicht, mit wem er umgeht, daß er sich befaßt mit einer Erscheinung, die auch täuschen kann, ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, daß ich doppelt bin.”¹⁰⁵, “Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt.”¹⁰⁶, “[D]as Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbsterstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.”¹⁰⁷ Ingeborg Bachmann stiftet Verwirrung über den Status von Malina, gibt aber mehrere Hinweise, dass Malina der männliche Doppelgänger des Ichs ist.

In der Literaturwissenschaft wird Malina sehr oft als (Mit)mörder des Ichs interpretiert. Mehrere Textstellen geben nämlich zu dieser Interpretation Anlass. Nicht nur der letzte Satz des Romans, “Es war Mord.”¹⁰⁸, und die Gedanken des Ichs, “wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord”¹⁰⁹, sondern auch Malinas Benehmen, nachdem das Ich in die Wand verschwunden ist, bringen ihn in eine missliche Lage: er wirft alles, was dem Ich gehört in einen Papierkorb und wenn Ivan

¹⁰² Bachmann: *Malina*, S. 17.

¹⁰³ Bachmann: *Malina*, S. 17.

¹⁰⁴ Bachmann: *Malina*, S. 45.

¹⁰⁵ Bachmann: *Malina*, S. 105.

¹⁰⁶ Bachmann: *Malina*, S. 129.

¹⁰⁷ Bachmann: *Malina*, S. 261.

¹⁰⁸ Bachmann: *Malina*, S. 356.

¹⁰⁹ Bachmann: *Malina*, S. 354.

anruft, sagt er, dass keine Frau in der Ungargasse 6 wohnt. Auf dem Buchumschlag¹¹⁰ der ersten Ausgabe des Romans deutete Bachmann schon an, dass der Leser sich bei der Lektüre als Detektiv verhalten soll und wurde Malina als möglicher Mörder des Ichs bezeichnet:

Mord oder Selbstmord?
 Es gibt keine Zeugen.
 Eine Frau zwischen zwei Männern.
 Eine letzte große Leidenschaft.
 Die Wand im Zimmer, mit einem unmerklichen Sprung.
 Ein Leichnam, der nicht gefunden wird.
 Das verschwundene Testament.
 Eine zerbrochene Brille, eine fehlende Kaffeeschale.
 Der Papierkorb, unbeachtet,
 der von niemand durchsucht wird.
 Verwischte Spuren, Schritte.
 Jemand also, der noch auf und ab geht,
 in dieser Wohnung – stundenlang:

MALINA¹¹¹

Obschon Ingeborg Bachmann dem Leser die Möglichkeit gibt, zu entscheiden, ob es in *Malina* um Mord oder Selbstmord geht, scheint sie selber Malina gar nicht als Mörder zu interpretieren. So sagte sie 1971 in einem Interview:

Ich würde das nicht sagen, daß Malina sie in den Tod treibt, obwohl es am Ende so aussehen könnte. Denn er macht ihr nur begreiflich, was mit ihr schon geschehen ist. Sie ist ja schon so oft ermordet worden oder an diese äußerste Grenze gekommen. Sie hat nur den letzten Schritt noch nicht getan, nämlich dieses Ich zum Verschwinden zu bringen, das nicht mehr brauchbar ist, weil es zu zerstört ist.¹¹²

In einem anderen Interview aus demselben Jahr sagte Bachmann noch einmal, wie sie das Ende von *Malina* liest: “Ja, das Alter ego, mit dem sie sehr oft eins ist. Sie kommen immer wieder auseinander, sie geraten aneinander, und dieser männliche und ihr überlegene Doppelgänger, also dieses denkende Ich, hilft ihr am Ende den Tod zu finden, weil sie nicht mehr weiter kann.”¹¹³ Das Verschwinden des Ichs in die Wand ist also die Endstation des langen Weges, den Malina und das Ich zusammen zurückgelegt haben.

¹¹⁰ Der Text des Buchumschlages ist noch im letzten, korrigierten Typoskript des Romans die erste Seite und ist also von der Schriftstellerin selber, und nicht vom Verlag, geschrieben worden. Die Typoskript-Seite trägt im Nachlass die Nr. 5040.

¹¹¹ Vgl. die Rückseite des Einbands der ersten Ausgabe von *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

¹¹² Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 93.

¹¹³ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 102.

Dass Bachmann der Figur Malina positiv gegenübersteht, ist wahrnehmbar im Roman: Malina ist der Retter in der Not in den Träumen des Ichs und er erklärt dem Ich seine Träume. Außerdem sagt das Ich am Ende des Romans: "Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina."¹¹⁴

Demzufolge ist es desto problematischer, dass auch Malina Teil des "patriarchalische[n] Trinitätsprinzip[s]"¹¹⁵ ist. Wenn Malina, laut Bachmann, der Helfer des Ichs ist, weshalb hat sie ihn dann mit dem mörderischen Vaterfigur des Traumkapitels verbunden? Hans Höller hat richtig bemerkt, dass am Ende des Traumkapitels "alle Sätze eine befremdende Doppeldeutigkeit an[nehmen], weil der ungeheure Verdacht entsteht, Malina habe mit dieser Mörder-Figur des Vaters zu tun"¹¹⁶. Das Ich weiß, dass Malina und die Vaterfigur miteinander in Verbindung gebracht werden können und deshalb sagt es: "ich lege meine Hände um Malinas Hände, **nur ansehen kann ich ihn nicht**, ich schaue auf unsere Hände nieder, die immer fester ineinandergreifen, **ich kann ihn nicht ansehen**."¹¹⁷ Und in den anschließenden Sätzen ist dann nicht mehr nur vom Vater die Rede: "Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe – daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet. Darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben hat treten können. Einer mußte es tun. Er war es."¹¹⁸ Malina war derjenige, der dem Ich erzählen musste, dass es immer Krieg gibt.

Meiner Meinung nach soll der Leser den Grund für die Zugehörigkeit Malinas zum Trinitätsprinzip in der Art und Weise suchen, wie er mit der NS-Vergangenheit umgeht. Auf den ersten Blick sieht die Position Malinas recht positiv aus: sowohl Ivan, als das Ich stehen für die Unfähigkeit die Kriegsgeschichte zu verkraften; Malina aber steht "für die geschichtliche Erkenntnis"¹¹⁹. Mehrere Textstellen im Roman belegen, dass Malina, im Gegensatz zu Ivan und dem Ich, die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs nicht verdrängt. In der Personenvorstellung am Anfang des

¹¹⁴ Bachmann: *Malina*, S. 354.

¹¹⁵ Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, S. 228.

¹¹⁶ Hans Höller: "Eine Kriminalpoetik der Moderne. Malina in der Lyrik Ingeborg Bachmanns". In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 89.

¹¹⁷ Bachmann: *Malina*, S. 246. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹¹⁸ Bachmann: *Malina*, S. 247.

¹¹⁹ Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, S. 271.

Romans kann man lesen, dass Malina als Hauptfach “Geschichte”¹²⁰ studiert hat und als Staatsbeamter im “Österreichischen Heeresmuseum”¹²¹ angestellt ist. Malina kennt die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und denkt rational über sie nach.

Wenn der Leser sich die Figur Malina aber näher ansieht, wird klar, dass Malina eine verdächtige Person ist. Bereits das Personenverzeichnis erweckt Argwohn: Malina ist “[a]us **Gründen der Tarnung** Staatsbeamter der Klasse A, angestellt im Österreichischen Heeresmuseum”¹²². Die Beschreibung von Malina lässt vermuten, dass er etwas zu verheimlichen hat. Diese Vermutung wird außerdem verstärkt durch die Aussage des Ichs, dass Malina “eine Tarnkappe”¹²³ trägt. Was Malina meiner Meinung nach tarnt, ist, dass er die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs und den Kriegszustand in der Nachkriegszeit problemlos akzeptiert¹²⁴. In diesem Punkt unterscheiden das Ich und Malina sich: “Ich: Wie leicht wird es, darüber zu reden, es wird schon viel leichter. Aber wie schwer ist es, damit zu leben. Malina: Darüber hat man nicht zu sprechen, man lebt eben damit.”¹²⁵

Während Ingeborg Bachmann dem Leser die Augen vor der Realität Auschwitz öffnen will, spricht sie sich rundaus gegen das Leben mit Auschwitz oder das Akzeptieren von Auschwitz aus. So sagte sie während ihrer Polenreise:

Ich habe Dokumentationen gelesen... und ich habe hier, wo ich zum erstenmal in Polen bin, jeden Tag Angstträume und Alpträume. Denn es ist etwas anderes, wenn man eine Dokumentation über Auschwitz oder Birkenau liest... Ich habe gebeten, daß wir dorthin fahren. Dort zu sein ist etwas anderes, als darüber zu lesen. Ich habe eine große Bibliothek mit Dokumentationen, und auch über Warschau. **Ich weiß überhaupt nicht, wie man damit leben kann.**¹²⁶

Dass Malina durchaus weiß, wie man damit leben kann, ist meiner Meinung nach der Grund, weshalb er mit der mörderischen Vaterfigur verbunden werden kann.

Die Art und Weise, in der Malina mit der Kriegsvorgangheit Österreichs umgeht, ist also sehr ambivalent. Es ist positiv, dass im Gegensatz zu Ivan und dem Ich,

¹²⁰ Bachmann: *Malina*, S. 7.

¹²¹ Bachmann: *Malina*, S. 7.

¹²² Bachmann: *Malina*, S. 7. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹²³ Bachmann: *Malina*, S. 316.

¹²⁴ Insofern mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Gesellschaft bewusst umgegangen wurde. Das Heeresmuseum in Wien, in dem Malina arbeitet, eröffnete erst am 29. September 1998 die Ausstellung ‘Republik und Diktatur: Österreich 1918 bis 1945’.

¹²⁵ Bachmann: *Malina*, S. 243-244.

¹²⁶ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 142. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

Malina die NS-Zeit nicht verdrängt. Er will, dass auch das Ich die Realität Auschwitz sieht. Es gelingt ihm aber nur teilweise dem Ich die Augen zu öffnen. Am Ende des Traumkapitels heißt es: “Es ist der ewige Krieg.”¹²⁷ und auch im dritten Kapitel sagt das Ich: “Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz.”¹²⁸ Das Ich kennt also die große Geschichte und weiß, dass der Alltag kriegerisch ist. An seine eigene Geschichte kann es sich aber nicht erinnern, “weil das Ich über sich nichts erzählen darf – denn sein Doppelgänger verbietet es ihm ja”¹²⁹. “Es ist Malina, der [das Ich] nicht erzählen läßt.”¹³⁰ und demzufolge kann das Ich seine eigene Kriegsvorgangheit nicht bewältigen. Während Malina im Traumkapitel wie ein Psychologe auftritt, ist er derjenige, der das Ich nicht mit seiner Vergangenheit ins Reine kommen lässt.

Außerdem führt die Tatsache, dass Malina imstande ist, mit der NS-Vergangenheit zu leben, zur Vermutung, dass Malina die Vergangenheit fortsetzt. Malina könnte zu den 38 % der Wiener gehören, die 1947 mit der nachfolgenden Behauptung einverstanden waren: “Die Nazis sind in der Behandlung der Juden zu weit gegangen, aber irgend etwas mußte geschehen, um sie [die Juden – A.V.W.] in Schranken zu halten.”¹³¹

2.4. Direkte Kritik an der Nachkriegszeit

Wie ich bis hierher zu verdeutlichen versucht habe, übt Ingeborg Bachmann mithilfe der drei Hauptfiguren des Romans, das Ich, Ivan und Malina, auf indirekte Weise an der Nachkriegszeit in Österreich Kritik. Mehrere Textstellen im Roman üben aber auf direkte Weise Kritik: die Nachkriegsgesellschaft wird dargestellt, als eine Gesellschaft, die die Zeit des Nationalsozialismus ausblendet.

Eine sehr bedeutungsvolle Textstelle in *Malina* ist diese:

Von einem 3. Juli finde ich auch noch eine Illustrierte und in Malinas Regalen die Julinummer einer Zeitschrift für Kultur und Politik, und ich fange kreuz und quer zu lesen an, weil ich etwas über diesen Tag herausfinden möchte. Bücher sind angekündigt worden, die ich nie gesehen habe. WOHIN MIT ALLEDDEM GELD?

¹²⁷ Bachmann: *Malina*, S. 247.

¹²⁸ Bachmann: *Malina*, S. 290.

¹²⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 89.

¹³⁰ Bachmann: *Malina*, S. 279.

¹³¹ Botz: “Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen”, S. 206.

ist einer der unverständlichsten Titel; nicht einmal Malina wird ihn mir erklären können.¹³²

Die Zeitschrift, in der das Ich liest, ist eine von Juli 1958. Die Gesellschaft hätte sich in dieser Zeit mit der Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges beschäftigen sollen, sie beschäftigte sich aber mit einer ganz anderen Sache: Geld. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich gab es nämlich ab den fünfziger Jahren das Wirtschaftswunder. Dass die ganze Gesellschaft in den Bann dieses Wirtschaftswunders geriet, wird in dieser Textstelle aus *Malina* klar: in einer "Zeitschrift für Kultur und Politik" wird über neue Bücher gesprochen und eines dieser Bücher ist "WOHIN MIT ALLEDDEM GELD?". Das war eine der Fragen, die Nachkriegsösterreich sich stellte. Das Ich findet diesen Titel aber "unverständlich". Ich glaube, dass das Ich sehr gut weiß, was dieser Titel bedeutet, denn im dritten Kapitel hat es schon längst verstanden, dass der Alltag kriegerisch ist. Es findet es aber unverständlich, dass "WOHIN MIT ALLEDDEM GELD?" eine der Kümernisse der Gesellschaft ist.

An der Tatsache, dass das Wirtschaftswunder der ganzen Gesellschaft die Möglichkeit gab, den Krieg und die Nachkriegszeit hinter sich zu lassen, wird im Roman auch Kritik geübt. So sagt das Ich:

Du wirst dich nicht mehr erinnern können an die ersten Jahre nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht direkt, aber man spricht trotzdem nicht darüber.¹³³

Komischerweise wurde in der österreichischen Gesellschaft nicht nur über den Krieg, sondern sogar über die Nachkriegszeit geschwiegen.

Dass die Nachkriegsgesellschaft den Zweiten Weltkrieg vergessen wollte, wird aber vor allem am Beispiel der Altenwyls deutlich gemacht. Im ersten Kapitel erfährt der Leser, dass die Altenwyls wie in der Vorkriegszeit leben und also "stockkonservativ"¹³⁴ sind:

Selbst wenn es Wienerisches nicht mehr geben sollte, bei den Altenwyls wird man, solange sie leben, noch Zwetschkenröster essen, Kaisererdäpfel und Husarenbraten, es wird kein fließendes Wasser geben und keine Zentralheizung, das Leinen der Handtücher wird handgewebt sein, und im Haus wird es eine Konversation geben, was nicht mit ›Gesprächen‹, ›Diskussionen‹, ›Begegnungen‹

¹³² Bachmann: *Malina*, S. 268.

¹³³ Bachmann: *Malina*, S. 289.

¹³⁴ Bachmann: *Malina*, S. 159.

zu verwechseln, sondern eine untergehende Abart von schwerelosem Aneinandervorbeireden ist, das jeden gut verdauen läßt und bei guter Laune hält.¹³⁵

Im dritten Kapitel wird aber klar, dass diese Lebensweise nichts mit einer schuldlosen Vorliebe für das Alte zu tun hat: “Wenn ich auch nur dran denke, welche Rolle das Altenwylsche Haus dabei gespielt hat, obwohl die Altenwyls sich dessen gar nicht bewußt waren, man sich überhaupt in keinem Haus bewußt war [...]. Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz.”¹³⁶ Wenn man diese Textstelle gelesen hat, sieht man die oben stehende Textstelle in einem neuen Licht: das “schwerelose[m] Aneinandervorbeireden” ist nicht ein unschuldiges Plaudern, sondern man geht dem Thema, über das wirklich geredet werden soll, aus dem Weg: den Krieg.

Das Ich des ersten Kapitels des Romans und Ivan gehören deutlich in dieser Gesellschaft hin. Sie sind vielleicht nicht so stockkonservativ wie die Altenwyls, blenden aber auch die Zeit des Nationalsozialismus aus.

Ingeborg Bachmann übt aber nicht nur Kritik an der Kriegs- und Nachkriegszeit, sondern auch an der Vorkriegszeit. Im Roman wird das Ich vom Herrn Mühlbauer interviewt. Interessanterweise kann man nur die Antworten und nicht die Fragen lesen; die Gründe dafür kann man nur raten: vielleicht ist Bachmann der Meinung, dass nicht die Fragen, sondern die Antworten wichtig sind, oder vielleicht meint sie, dass immer dieselben Fragen gestellt werden. In diesem Interview sagt das Ich:

Außerdem ist es jedesmal für mich eine Qual, am Justizpalast vorbei, oder zufällig in die Nähe des Parlaments zu geraten, etwa in die Reichsratsstraße, wo ich nicht umhin kann, ihn zu sehen, denken Sie bloß an das Wort ›Palast‹ im Zusammenhang mit der Justiz, es warnt, es kann dort nicht einmal wirklich Unrecht gesprochen werden, wieviel weniger dann Recht! In einer Entwicklung bleibt ja nichts ohne Folgen, und **dieser tägliche Brand des Justizpalastes...**

(Flüstern von Herrn Mühlbauer: 1927, 15. Juli 1927!)

Der tägliche Brand eines so gespenstischen Palastes mit seinen Kolossalstatuen, mit seinen kolossalen Verhandlungen und Verkündigungen, die man Urteile nennt! **Dieses tägliche Brennen...**

(Herr Mühlbauer stoppt und fragt, ob er das letzte Stück löschen dürfte, er sagt ›löschen‹ und er löscht schon.)¹³⁷

¹³⁵ Bachmann: *Malina*, S. 163.

¹³⁶ Bachmann: *Malina*, S. 290.

¹³⁷ Bachmann: *Malina*, S. 91. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

Der Brand des Wiener Justizpalastes fand am 15. Juli 1927 statt. Die Geschichte dieses Tages beginnt am 30. Januar 1927: in Schattendorf schießen drei Mitglieder der rechtsradikalen Frontkampfvereinigung Deutsch-Österreichs auf eine Gruppe von Sozialdemokraten. Zwei Menschen sterben. Am 14. Juli wird das Urteil abgegeben: die drei Frontkämpfer werden freigesprochen. Dieses Urteil wird als skandalös empfunden, demzufolge versammeln sich am 15. Juli Protestierende, vor allem Arbeiter, vor dem Justizpalast. Um zwölf Uhr dringen die ersten Protestierenden in den Justizpalast ein, eine Viertelstunde später brennt das Gebäude. Die Polizei schießt in die demonstrierende Menge: 89 Demonstranten kommen um.¹³⁸ Der 15. Juli 1927 wird als ein Wendepunkt in der österreichischen Geschichte betrachtet: der Rechtsradikalisierung und schließlich dem Austrofaschismus waren jetzt wirklich der Weg geebnet.

Das Ich spricht aber nicht über den Brand des Justizpalastes, sondern über den “tägliche[n] Brand des Justizpalastes”. Die Justiz war im Jahre 1927 parteiisch, ist es jetzt aber noch immer. Und wie man den Demonstranten 1927 nicht wirklich zugehört hat, so wird auch das Ich nicht wirklich zugehört: die Reaktion vom Herrn Mühlbauer ist “löschen”. Kritik an Ungerechtigkeit ist im Nachkriegsösterreich noch immer nicht willkommen.

Im Roman sind Vergangenheit, Gegenwart (Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre) und Zukunft (die utopischen Momente im Roman handeln über die Zukunft) anwesend; Ingeborg Bachmann schreibt über die Geschichte der Menschheit: “Es muß schon etwas bei den Primaten und spätestens bei den Hominiden danebengegangen sein. Ein Mann, eine Frau ... seltsame Worte, seltsamer Wahn!”¹³⁹

¹³⁸ Sehe: http://www.zeit.de/2007/28/Blutiger_Freitag?page=all

¹³⁹ Bachmann: *Malina*, S. 349.

3. DAS DREHBUCH

Der zweite Teil meiner Arbeit setzt sich mit dem Drehbuch *Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter.*¹⁴⁰ auseinander. Obwohl Elfriede Jelinek schon seit den siebziger Jahren Drehbücher verfasst hat¹⁴¹, ist vor allem das Drehbuch, das Jelinek für Werner Schroeters *Malina*-Verfilmung geschrieben hat, einem größeren Publikum bekannt. Das Drehbuch "erhält [...] dadurch ein besonderes Gewicht und einen Eigenwert als literarischer Text, daß es von Elfriede Jelinek verfaßt worden ist, einer der innovativsten deutschsprachigen Autorinnen der Gegenwartsliteratur."¹⁴²

Beim Schreiben des Drehbuches hat Jelinek mehrere formale Änderungen vorgenommen. Im Roman *Malina* wird alles aus der Perspektive des Ichs gesehen, das Drehbuch ist allerdings nicht aus der Perspektive des Ichs geschrieben. Das Ich ist eine der Figuren geworden, nämlich "die Frau"¹⁴³, und bereits in der ersten Szene des Drehbuches wird klar, dass die Frau nicht darstellt, sondern dargestellt wird: "*Man sieht die Frau inmitten von Bücherregalen arbeiten.*"¹⁴⁴ Malina und die Vaterfigur, die im Roman vage, surrealistische Figuren sind, sind im Drehbuch fester umrissen, denn jeder von ihnen soll von einem Schauspieler dargestellt werden. Logischerweise ist das Drehbuch viel kürzer als der Roman, Jelinek hat aber einige Szenen geschrieben, die im Roman keine Entsprechung haben. Die dreigeteilte Struktur des Romans hat die Autorin schon weitgehend übernommen. Man könnte also sagen, dass Jelinek die einfachste Umsetzung des Romans gewählt hat. Es soll aber klar sein, dass, indem "[a]uf die Instanz einer Erzählerin, auf etwaige Kommentare der „Frau“ aus dem Off [...] gänzlich

¹⁴⁰ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*.

¹⁴¹ *Ramsau am Dachstein*. ORF-Dokumentarfilm 1976. *Die Ausgesperrten*. Österreichischer Spielfilm 1982. *Was die Nacht spricht – eine Erzählung*. Österreichischer Avantgardefilm 1987. *Die Blutgräfin*. Unveröffentlichtes Filmdrehbuch. Siehe: Sabine Perhold: "Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!" Elfriede Jelinek als cinephile Autorin – über ihre Lieblingsfilme, ihr Misstrauen gegenüber „falschen, verharmlosenden Bildern“, ihre filmverwandte Methode der Montage, über Umsetzungsschwierigkeiten vom Buch zum Film". In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Hg. von Pia Janke. Wien: Praesens 2007, S. 329.

¹⁴² Dieter Burdorf: "Techniken des Verschwindens: 'Malina' von Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Werner Schroeter; zum Verhältnis von Roman, Drehbuch und Film." In: *Sprache und Literatur* 24 1993, S. 88.

¹⁴³ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 5.

¹⁴⁴ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 8.

verzichtet [wird]”¹⁴⁵, das Drehbuch eines der wichtigsten Merkmale des Romans *Malina* nicht berücksichtigt: nämlich, dass der Roman sehr monologisch und innerlich ist.

Mehrere Literaturwissenschaftler sind der Meinung, dass Elfriede Jelinek in ihrem Drehbuch nicht nur formale Änderungen, sondern auch inhaltliche Änderungen vorgenommen hat. Irene Heidelberger-Leonard ist nur einer der Literaturwissenschaftler, die meinen, dass Bachmanns Gesellschaftskritik in Jelineks Drehbuch nicht vorhanden ist:

So differenziert Jelinek den Leidensweg ihrer Mentorin von Bachmanns Werk aus in ihrem Essay¹⁴⁶ nachzeichnete, so wenig wußte sie diese Einsichten in ihrem Filmbuch umzusetzen. Und nicht nur geht Bachmann in dem *Malina*-Filmbuch verloren, Jelinek selber ist in ihrer Bearbeitung nicht mehr auffindbar, sie braucht von Schröter gar nicht mehr »ermordet« zu werden, wie der Kritiker Böttiger in seiner Rezension behauptete. Es ist, als hätte Jelinek sich in *ihrem* »Malina« zugunsten einer seichten Trivialautorin¹⁴⁷ zurückgenommen.¹⁴⁸

In diesem Teil meiner Arbeit werde ich untersuchen, ob Elfriede Jelinek, wie Bachmann, die Kontinuität zwischen Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit in der österreichischen Gesellschaft thematisiert. Daneben soll auch die Frage gelöst werden, ob gesellschafts- und zeitkritische Aspekte in Jelineks Drehbuch tatsächlich nicht auffindbar sein.

3.1. Krieg- und Nachkriegszeit im Drehbuch

Im Roman *Malina* gibt es sowohl im ersten¹⁴⁹ und dritten¹⁵⁰ Kapitel als im Traumkapitel, Textstellen, die vermuten lassen, dass das Ich den Zweiten Weltkrieg erlebt hat. Jelinek hat für ihr Drehbuch aber “eine werkgetreue Adaption, die [...] ein Werk der sechziger Jahre in die Gegenwart fortschreibt, also gewissermaßen

¹⁴⁵ Burdorf: “Techniken des Verschwindens”, S. 97.

¹⁴⁶ Elfriede Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 311-320.

¹⁴⁷ Komischerweise hat Elfriede Jelinek selbst einen Text geschrieben, der den Titel *Ich möchte seicht sein* hat. Elfriede Jelinek: “Ich möchte seicht sein”. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. von Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik 1990, S. 157-161.

¹⁴⁸ Irene Heidelberger-Leonard: “War es Doppelmord? Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Bachmann-Rezeption und ihrem Filmbuch »Malina«”. In: *Text und Kritik* 117 (Januar 1993), S. 81.

¹⁴⁹ Bachmann: *Malina*, S. 115.

¹⁵⁰ Bachmann: *Malina*, S. 326.

radikalisiert, geplant”¹⁵¹. Eine bestimmte Textstelle in Jelineks Drehbuch verrät, dass das Jetzt der Frau, die Zeit ist, in der das Drehbuch geschrieben ist. Im Roman liest man:

Sie haben da erwähnt, wir lebten in einer großen Zeit, und ich war natürlich nicht gefaßt auf eine große Zeit, wer könnte das auch ahnen, solange er noch in den Kindergarten geht, später natürlich, auch in der Schule, oder gar auf der Universität war von überraschend vielen großen Zeiten die Rede, von großen Vorkommnissen, großen Menschen, großen Ideen...¹⁵²

Während es dem Leser nicht ganz klar ist, von welcher großen Zeit hier die Rede ist, steht es außer Zweifel, dass das Ich diese große Zeit erlebt hat. Elfriede Jelinek hat diese Textstelle umschrieben: “Sie wollen, daß ich mich verständlicher ausdrücke und zur Sache komme? Zur großen Zeit, **die ich nicht mehr gekannt habe**? Es ist ja alles unter den Teppich gekehrt worden! Alles! Hunderttausende Nazi-Akten noch unterm Renner verbrannt!”¹⁵³ Hier wird die “große Zeit” deutlich definiert als die österreichische NS-Zeit oder, noch genauer, als die unmittelbare österreichische Nachkriegszeit. Die Frau sagt deutlich, dass sie diese Zeit nicht erlebt hat und auch in einer anderen Textstelle heißt es: “Diese Zeit ist sich einmal groß vorgekommen, aber **ich bin doch erst danach geboren...!**”¹⁵⁴ Die Ereignisse im Drehbuch scheinen sich also in der Gegenwart, das heißt Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre, abzuspielen.

Obwohl die Frau den Zweiten Weltkrieg und die unmittelbare Nachkriegszeit selber nicht erlebt hat, übt sie starke Kritik an Nazi-Deutschland und Nachkriegsösterreich. Im Roman kann man lesen: “Außerdem haben wir noch für einen anderen Film zugesagt, den wollen die Deutschen in der Ruhmeshalle drehen.”¹⁵⁵ In Szene 33 des Drehbuches heißt es aber: “MALINA Heute ist Begehung in der Ruhmeshalle, die wollen nächste Woche dort filmen. DIE FRAU Wieder die Deutschen? Man könnte doch meinen, die hätten genug Ruhm für die nächsten tausend Jahre gehabt...”¹⁵⁶. Diese spitzfindige Bemerkung der Frau kann nur als Kritik am

¹⁵¹ Beate Hochholdingner-Reiterer: “”Mich hat Film immer mehr interessiert.” Zur *Malina*-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek”. In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Hg. von Pia Janke. Wien: Praesens 2007, S. 345.

¹⁵² Bachmann: *Malina*, S. 89.

¹⁵³ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 44. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹⁵⁴ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 43. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹⁵⁵ Bachmann: *Malina*, S. 275.

¹⁵⁶ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 42.

nationalsozialistischen Deutschland verstanden werden. Als die Frau nach der großen Zeit gefragt wird, übt sie sogar unverdeckt Kritik an Nachkriegsösterreich:

Sie wollen, daß ich mich verständlicher ausdrücke und zur Sache komme? Zur großen Zeit, die ich nicht mehr gekannt habe? Es ist ja alles unter den Teppich gekehrt worden! Alles! Hunderttausende Nazi-Akten noch unterm Renner verbrannt! Gerechtigkeit? Sie meinen Barbie und Konsorten? Bald sind sie ja alle tot. [...] Es ist doch alles umsonst. Die Täter sind doch nie angeklagt worden. Die wahren Täter leben noch.¹⁵⁷

In dieser Textstelle wird Österreich vorgeworfen, dass in der Nachkriegsgesellschaft ein Weiterwirken der NS-Zeit stattgefunden hat. In der zweiten Republik Österreichs, die 1945 von Karl Renner gegründet wurde, regierten Sozialdemokraten, die Volkspartei und Kommunisten unter Staatskanzler Renner. Die Frau ist aber der Meinung, dass diese Republik keine Demokratie war, sondern dass an Traditionen vor 1938 angeknüpft wurde. Außerdem macht die Aussage “Die Täter sind doch nie angeklagt worden.” dem Leser deutlich, dass die alliierte Entnazifizierung misslang.

Die Feststellung bestimmter Literaturwissenschaftler, dass Bachmanns Zeitkritik in Elfriede Jelineks Drehbuch kein Thema ist, scheint sich also auf eine oberflächliche Lektüre des Drehbuches zu stützen. Die Zeitkritik Jelineks ist sogar schärfer als die Kritik von Ingeborg Bachmann, denn Elfriede Jelinek nennt die Dinge beim Namen.¹⁵⁸ Im oben stehenden Zitat werden Karl Renner und der Kriegsverbrecher Klaus Barbie genannt; diese Textstelle ist aber nicht die einzige, in der Jelinek in einer direkteren Weise als Bachmann Kritik übt. Im Roman *Malina* wird milde Kritik an den Altenwyls, die “stockkonservativ”¹⁵⁹ sind, geübt. Im Drehbuch stellt die Frau sich aber bewusst gegen “[d]ie sogenannte gute Wiener Gesellschaft”¹⁶⁰, indem sie die Luxusartikel der Altenwyls beschädigt:

*Das Zimmer ist unglaublich elegant und perfekt, in rustikalem Stil, den der alte Adel bevorzugt. Die Frau steht auf und fängt an, kleine Zerstörungen im Zimmer anzubringen, die man auf den ersten Blick nicht merkt, die aber doch da sind. Zum Beispiel trennt sie mit ihrer Nagelschere ein Stück des Vorhangsaums auf oder kratzt an einer Stelle, die man auf den ersten Blick nicht sieht, Rillen in die Mauer. Oder sie reißt den Kissenüberzug ein Stück auf.*¹⁶¹

¹⁵⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 44.

¹⁵⁸ Elfriede Jelinek benutzt einen sarkastischen, provokativen Stil.

¹⁵⁹ Bachmann: *Malina*, S. 159.

¹⁶⁰ Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”, S. 319.

¹⁶¹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 87.

Und im letzten Traum der Frau sagt Jelinek, dass der Vater eine SS-Uniform trägt, während Bachmann diese Uniform nur umschreibt: *“Der Vater reißt sich die Richterrobe ab, darunter hat er einen blutbefleckten Schlächterschurz, darunter eine SS-Uniform, er reißt sich alle diese Kleider vom Leibe. Zur SS-Uniform hat er eine Reitpeitsche und eine Genickschußpistole. Alles ist blutbefleckt.”*¹⁶²

Dessen ungeachtet wurde auch diese Anspielung auf den Zweiten Weltkrieg in der Literaturforschung negativ rezipiert:

Urszene für das Auschwitztrauma ist bei Bachmann ein »Gaskammertraum«. Von ihm lassen sich alle anderen Folterqualen ableiten. Als Urszene am Anfang des zweiten Teils hat er am Ende im Vater als SS-Schergen sein logisches Korrelat. Jelinek aber läßt den Gaskammertraum aus. Wenn sie den Vater im Schlußbild mit einer Hakenkreuzbinde schmückt, läßt sich diese Bloßstellung durch keine inhaltliche Notwendigkeit rechtfertigen; sie bleibt dem Geschehen äußerlich, weil sie von der Obsession des ersten Bildes nicht vorbereitet wurde.¹⁶³

Ich bin mich dessen bewusst, dass die Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit im Drehbuch auf den ersten Blick inhaltlich gar nicht notwendig scheinen, denn während im Roman *Malina* geschichtliche Erklärungen für die Zerstörung des Ichs angeboten werden, ist die Situation der Frau im Drehbuch ganz anders. Erinnerungsschwierigkeiten spielen bei ihr kaum eine Rolle, diese werden erst in der 42. Szene zum ersten Mal erwähnt: *“Aber ich [Malina] glaube eher, ich störe deine Erinnerungen! Denn dann kommt plötzlich eine andre Erinnerung und will sich setzen. Und meinetwegen hat sie keinen Platz!”*¹⁶⁴ Im Drehbuch soll der Leser sich nicht in der Vergangenheit von Österreich nach der Zerstörung der Frau auf die Suche machen, sondern in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern.

3.2. Der Krieg der Geschlechter

In einem Gespräch mit Riki Winter hat Elfriede Jelinek Folgendes gesagt:

Bei den Kritiken zu *Malina* hat man mir zum Teil vorgeworfen, ich hätte eine so menschliche Geschichte wie *Malina* zu einer Geschlechterkampfklamotte umgeschrieben. Ich würde sagen, es gibt kaum eine andere Autorin der Gegenwart, die den Geschlechterkampf mit dieser Härte thematisiert hat, wie die

¹⁶² Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 114.

¹⁶³ Heidelberger-Leonard: *“War es Doppelmord?”*, S. 84.

¹⁶⁴ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 60.

Bachmann, wobei sie da sicher über mich hinausgeht, weil sie die Dinge konkret beim Namen nennt, die ich umschreibe.¹⁶⁵

In diesem Teil meiner Arbeit werde ich untersuchen, inwieweit der Geschlechterkrieg im Roman und im Drehbuch eine Rolle spielt.

3.2.1. Geschlechterkrieg in *Malina*

Ingeborg Bachmann steht dem Feminismus zwiespältig gegenüber. Einerseits distanziert die Schriftstellerin sich deutlich von der feministischen Bewegung:

Vielleicht ist das sehr merkwürdig für Sie, wenn ausgerechnet eine Frau, die immer ihr Geld verdient hat, sich ihr Studium verdient hat, immer gearbeitet hat, immer allein gelebt hat, wenn sie sagt, daß sie von der ganzen Emanzipation nichts hält. Die pseudomoderne Frau mit ihrer quälenden Tüchtigkeit und Energie ist für mich immer höchst seltsam und unverständlich gewesen.¹⁶⁶

Andrerseits sind mehrere ihrer Äußerungen feministisch gefärbt: “Die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die ist wohl nicht erst heute problematisch, die muß es wohl schon seit uralten Zeiten sein, denn sonst würden uns nicht so viele Bücher, von der Bibel angefangen, über die große Literatur aller Länder, darüber etwas sagen.”¹⁶⁷,

Ich habe von Anfang an gewußt, daß ich gegen die Ehe bin, gegen jede legale Beziehung. Obwohl das nicht ausschließt, daß Beziehungen, die nicht legalisiert sind, genauso tragisch und fürchterlich sein können wie die, die legal sind. Und die italienische Arbeiterin wehrt sich zum erstenmal gegen die Ehe, und sie kämpft für ihre Freiheit. Unter Freiheit versteht sie nicht, daß sie nicht arbeiten will, sondern daß sie nicht mehr die Sklavin sein will, zu der man sie gemacht hat. Die Ehe ist eine unmögliche Institution. Sie ist unmöglich für eine Frau, die arbeitet und die denkt und selber etwas will.¹⁶⁸

In demselben Interview sagt Bachmann auch noch: “daß man Frauen für inferior hält, daß man sagt, daß sie ich weiß nicht wieviel Gramm weniger Hirn haben, sie können nicht denken. Das ist nicht wahr. Frauen können genau soviel wie Männer, man muß ihnen nur die Chance geben, man hat sie ihnen nur so selten gegeben. Aber man wird sie ihnen geben müssen.”¹⁶⁹ Diese Aussagen gehören in die Gedankenwelt des Feminismus hin, der “von den Bedürfnissen der Frau ausgehend, eine grundlegende

¹⁶⁵ Riki Winter: “Gespräch mit Elfriede Jelinek”. In: *Elfriede Jelinek*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 15.

¹⁶⁶ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 109.

¹⁶⁷ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 144.

¹⁶⁸ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 144.

¹⁶⁹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 145.

Veränderung der gesellschaftlichen Normen (z.B. der traditionellen Rollenverteilung) u. der patriarchalischen Kultur anstrebt.“¹⁷⁰

Feministin oder nicht, Bachmanns Roman *Malina* ist seit den achtziger Jahren von der feministischen Literaturwissenschaft verstärkt rezipiert worden. Von feministischen Literaturwissenschaftlern wird “der Krieg der Geschlechter” als das Thema von *Malina* bezeichnet. Ich bin aber der Meinung, dass im Roman zwei Geschlechterkriege in zwei völlig unterschiedlichen Domänen ausgetragen werden. Einerseits gibt es in *Malina* einen Geschlechterkrieg zwischen dem Ich und Ivan in der Domäne der Liebe, andererseits liegt im Roman einen Geschlechterkrieg zwischen dem Ich und Malina in der Domäne des Kulturbetriebs vor.

3.2.1.1. Geschlechterkrieg zwischen Ich und Ivan

Der Geschlechterkrieg zwischen dem Ich und Ivan hat drei kennzeichnende Eigenschaften, die ich der Reihe nach besprechen werde.

Das Verhältnis zwischen dem Ich und Ivan ist alles andere als ideal, oder wie das Ich sagt: “Jeder würde sagen, daß Ivan und ich nicht glücklich sind. Oder daß wir noch lange keinen Grund haben, uns glücklich zu nennen.“¹⁷¹ Ivan macht dem Ich deutlich, dass es sich nicht viel von ihrem Verhältnis versprechen soll: “Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand.“¹⁷² Obschon diese Nachricht für das Ich unerwartet kommt (“Ich nicke, obwohl ich es nicht gewußt habe, und Ivan findet es selbstverständlich, daß auch ich es selbstverständlich finde.“¹⁷³), verraten mehrere Textstellen in der Legende “*Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*“¹⁷⁴, dass das Ich sich schon schnell bewusst wird, dass das Verhältnis zwischen ihm und Ivan aussichtslos ist: “er legte ihr die Blume **wie einer Toten** auf die Brust und schlug den Mantel über sie und sich.“¹⁷⁵, “Aber das werden wir bald sehen, ich weiß nur die Worte dafür, doch wir werden es

¹⁷⁰ Vgl. Lemma “Feminismus”. In: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2003, S. 531.

¹⁷¹ Bachmann: *Malina*, S. 80.

¹⁷² Bachmann: *Malina*, S. 57.

¹⁷³ Bachmann: *Malina*, S. 57.

¹⁷⁴ Bachmann: *Malina*, S. 62.

¹⁷⁵ Bachmann: *Malina*, S. 68. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

sehen, **wenn du mir die Dornen ins Herz treibst**¹⁷⁶ und **“er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben**, und inmitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie **blutend** von ihrem Rappen.“¹⁷⁷ Der Geliebte des Ichs wird in der Legende wie ein Mörder beschrieben.

Trotz alledem ist die Liebe und die Beziehung zwischen Mann und Frau in *Malina* etwas Glühendes, das von einer Gloriele umwoben ist. Die Liebe wird im Roman aufs Neue ein Geheimnis zwischen zwei Menschen:

Obwohl es einmal alle wußten, aber da es heute keiner mehr weiß, warum es heimlich zu geschehen hat, warum ich die Tür schließe, den Vorhang fallen lasse, warum ich allein vor Ivan trete, werde ich einen Grund dafür verraten. Ich will es so, nicht um uns zu verbergen, sondern um ein Tabu wiederherzustellen, und Malina hat es verstanden, ohne daß ich es ihm erklären mußte, denn sogar wenn mein Schlafzimmer offensteht und ich allein bin oder er ganz allein in der Wohnung ist, geht er vorüber und zu seinem Zimmer, als stünde da nie eine Tür offen, als wäre nie eine verschlossen, als wäre da gar kein Raum, damit nichts profaniert wird und die ersten Kühnheiten und die letzten sanften Ergebenheiten wieder eine Chance haben. Auch Lina räumt hier nicht auf, denn niemand hat dieses Zimmer zu betreten, nichts ereignet sich und eignet sich dazu, preisgegeben, seziert und analysiert zu werden, denn Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermorden einander nicht, und so stellen wir uns einer vor den anderen und schützen, was uns gehört und nicht zu greifen ist.¹⁷⁸

Auch die utopischen Entwürfe des Ichs zeigen, dass das Ich weiterhin an die Liebe glaubt: *“Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe”*¹⁷⁹.

Utopie spielt im Roman *Malina* eine wichtige Rolle. Es gibt mehrere kleine utopische Momente, die kursiv gedruckt sind und demzufolge vom übrigen Text abgehoben sind. Diese utopischen Momente stehen mit den Erlebnissen des Ichs im Zusammenhang: alle “Ein Tag wird kommen”-Fragmente stehen im ersten Kapitel, in dem das Ich “[g]lücklich mit Ivan”¹⁸⁰ ist. Wie das oben stehende Zitat zeigt, handeln die utopischen Aussagen über die Liebe, aber auch über die Verknüpfung von Weiblichkeit und Schreiben: *“Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden...”*¹⁸¹ Als sich nach einiger Zeit herausstellt, dass die Liebe zwischen Ivan und dem Ich kein

¹⁷⁶ Bachmann: *Malina*, S. 69. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹⁷⁷ Bachmann: *Malina*, S. 69. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

¹⁷⁸ Bachmann: *Malina*, S. 30-31.

¹⁷⁹ Bachmann: *Malina*, S. 142.

¹⁸⁰ Bachmann: *Malina*, S. 25.

¹⁸¹ Bachmann: *Malina*, S. 140.

langes Leben beschert ist, und dass Weiblichkeit und Schreiben nicht zusammen gehören, nimmt das Ich die utopischen Aussagen zurück:

Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein.¹⁸²

und “Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.”¹⁸³ Diese Aussagen sind nicht kursiv gedruckt und bilden keinen eigenen Absatz mehr: das Ich hat die Hoffnung auf eine schöne Zukunft verloren.

Obwohl Bachmann sich selbst nie eine Feministin genannt haben würde, soll es deutlich sein, dass das utopische Denken, das höchst kennzeichnend für die Autorin ist¹⁸⁴, ein Merkmal des Feminismus ist.

Neben der äußerst zwiespältigen Einstellung von Bachmann und dem Ich zur Liebe, ist die weibliche Mittäterschaft ein Kennzeichen des Geschlechterkriegs zwischen dem Ich und Ivan. Bachmann gibt nicht nur Ivan an dem glücklosen Verhältnis zwischen ihm und dem Ich die Schuld, sondern sie weist auf die Tatsache hin, dass die weibliche Mittäterschaft im langsamen Wandel der Geschlechterrollen eine wichtige Rolle spielt.

Es steht außer Zweifel, dass das Ich Ivan manchmal kritisch beurteilt. So sagt es zum Beispiel: “Aber heute werden wir, weil es der erste warme Tag ist, ins GÄNSEHÄUFEL fahren. Ivan hat einen freien Nachmittag, nur für Ivan gibt es freie Nachmittage, eine freie Stunde, einmal auch einen freien Abend. Was mit meiner Zeit ist, ob ich freie und unfreie Stunden habe, Freiheit und Unfreiheit kenne, darüber wird

¹⁸² Bachmann: *Malina*, S. 320.

¹⁸³ Bachmann: *Malina*, S. 344.

¹⁸⁴ Auch im Erzählband *Simultan*, den Bachmann in der gleichen Periode wie *Malina* zur Entspannung geschrieben hat, tritt das utopische Denken sehr stark nach vorn: “[...] denn wenn sie [Elisabeth, die weibliche Hauptfigur aus der Erzählung *Drei Wege zum See*] in fast dreißig Jahren keinen Mann getroffen hatte, [...] der stark war und ihr das Mysterium brachte, auf das sie gewartet hatte, [...] dann gab es den Mann eben nicht, und solange es diesen Neuen Mann nicht gab, konnte man nur freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. Mehr war nicht daraus zu machen, und es sollten die Frauen und die Männer am besten Abstand halten, nichts zu tun haben miteinander, bis beide herausgefunden hatten aus einer Verwirrung und der Verstörung, der Unstimmigkeit aller Beziehungen. Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirklich Größe haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte.” Bachmann: *Werke*. Band 2, S. 449-450.

nie geredet.“¹⁸⁵ An den Männern im Allgemeinen wird aber noch schärfere Kritik geübt: “Die Männer sind nämlich verschieden voneinander, und eigentlich müßte man in jedem einzelnen einen unheilbaren klinischen Fall sehen“¹⁸⁶ und “die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft“¹⁸⁷, diese Zitate sind nur zwei der vielen provozierenden Aussagen aus der Rede¹⁸⁸, die das Ich gegen Männer hält. Dessen ungeachtet ist es klar, dass “[d]ie Prinzessin [...] in viele Gefangenschaften [gerät, weil sie nicht kämpft].“¹⁸⁹

Das Ich ist aber nicht die einzige Frau im Roman, die sich weiblicher Mittäterschaft schuldig macht: die Frauen im Traumkapitel, die Mutter, Eleonore und Melanie, nehmen dauernd Stellung für den Vater, der die patriarchalische Gesellschaftsordnung repräsentiert. Während Melanies Fehler “ihr[...] Ehrgeiz und ihre Sucht, durch ihn [den Vater – A.V.W.] glänzen zu wollen“¹⁹⁰ ist, ist der Fehler der Mutter ihr Schweigen: Bachmann beschreibt die Mutter des Ichs mehrmals mit dem Wort “stumm“¹⁹¹.

Bemerkenswert ist, dass die Frauen im Traumkapitel, trotz ihrer Mittäterschaft, weder sich selbst noch anderen Frauen helfen können. Die Mutter wird vom Vater verlassen¹⁹², der “Vater schlägt auf Melanie ein“¹⁹³ und Eleonores Lage ist ebenfalls nicht gerade rosig: “sie schickt mir [dem Ich – A.V.W.] einen Zettel zu: Bete für mich, bitte für mich!“¹⁹⁴ Diese drei Frauen stehen dem Ich nicht feindlich gegenüber, helfen ihm aber auch nicht und das nimmt das Ich vor allem ihrer Mutter übel: “Ich weiß, daß sie recht hat, sie muß sie [die Blumen, die das Leben des Ichs symbolisieren – A.V.W.] ihm hinwerfen, aber ich weiß jetzt auch, daß sie alles weiß, Blutschande, es war Blutschande“.¹⁹⁵ Die Haltung der Mutter berücksichtigend, ist es nicht erstaunlich, dass die Mutter nach einiger Zeit eine ebenso große Gefährdung wie der Vater ist: “Mein Vater hat jetzt auch das Gesicht meiner Mutter.“¹⁹⁶

¹⁸⁵ Bachmann: *Malina*, S. 57.

¹⁸⁶ Bachmann: *Malina*, S. 282-283.

¹⁸⁷ Bachmann: *Malina*, S. 283.

¹⁸⁸ Bachmann: *Malina*, S. 282-288.

¹⁸⁹ Bachmann: *Malina*, S. 62.

¹⁹⁰ Bachmann: *Malina*, S. 224.

¹⁹¹ Bachmann: *Malina*, S. 189, 192, 193, 199, 221.

¹⁹² Bachmann: *Malina*, S. 192.

¹⁹³ Bachmann: *Malina*, S. 197.

¹⁹⁴ Bachmann: *Malina*, S. 222.

¹⁹⁵ Bachmann: *Malina*, S. 188.

¹⁹⁶ Bachmann: *Malina*, S. 241.

Drittens fällt es ins Auge, dass das Ich in seiner Beziehung mit Ivan sehr weiblich ist. Dem Ich zufolge steht das Männliche mit Verstand und Produktivität in Zusammenhang, das Weibliche aber mit Gefühl und Selbstzerstörung.¹⁹⁷ Wenn das Ich ihr Ivanleben lebt, legt es ihren männlichen Teil, ihren Intellekt ab. Das Ich wird von Ivan als sehr weiblich empfunden:

und es ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwängen ließ auf aufgezwungene Fragen.

Soll es nicht heißen, die Andere in dir?

Nein, der Andere, ich bringe das nicht durcheinander. Ein Anderer. Wenn ich sage, der Andere, dann mußt du mir schon glauben.

Mein Fräulein, wir sind aber sehr weiblich, das habe ich in der ersten Stunde schon feststellen dürfen, das darfst du mir heute noch glauben.¹⁹⁸

Wenn das Ich bei Ivan ist, verfällt es tatsächlich in eine typische weibliche Rolle: „und dankbar bin ich, wenn ich ihm seinen Drink und das Essen richten darf, ihm heimlich hie und da schon die Schuhe putze, mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf“¹⁹⁹, obwohl das Benehmen des Ichs laut Bachmann weniger mit Geschlechterrollen als mit Liebe zusammenhängt:

HEIM Ihre Heldin ist »dankbar, wenn ich ihm seinen Drink und das Essen richten darf, ihm heimlich hie und da schon die Schuhe putze, mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf«. Die Frauen sind heute nicht mehr bereit, diese traditionelle Rolle zu spielen. BACHMANN Für mich stellt sich nicht die Frage nach der Rolle der Frau, sondern nach dem Phänomen der Liebe – wie geliebt wird. Diese Frau liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann.²⁰⁰

Meiner Meinung nach ist es aber nicht zu bestreiten, dass das Ich typisch weibliche Aufgaben ihrer intellektuellen Arbeit vorzieht. So stellt es sogar den Kanon²⁰¹ der Literatur infrage:

und Ivan sagt mir heute, er habe am Telefon vergessen, mir zu sagen, daß er genug habe von den belegten Broten und daß er einmal wissen möchte, was ich zu kochen verstehe [...] und heute nacht sehe ich mich um in der Bibliothek unter meinen Büchern, es sind keine Kochbücher darunter, ich muß sofort welche kaufen, wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan.²⁰²

¹⁹⁷ Bachmann: *Malina*, S. 261.

¹⁹⁸ Bachmann: *Malina*, S. 144.

¹⁹⁹ Bachmann: *Malina*, S. 37.

²⁰⁰ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 109.

²⁰¹ Das Ich nennt unter anderem Kafka, Rimbaud, Freud und Proust.

²⁰² Bachmann: *Malina*, S. 81.

3.2.1.2. Geschlechterkrieg zwischen Ich und Malina

In einem Interview über ihren Roman *Malina* hat Ingeborg Bachmann gesagt:

Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. **Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann.** Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen...²⁰³

Dieses Zitat lässt vermuten, dass die Schriftstellerin sich in ihrem Roman nach einem weiblichen Schreiben, Erzählen auf die Suche macht. Anhand des Geschlechterkriegs zwischen dem Ich und Malina thematisiert Bachmann in *Malina* tatsächlich das weibliche Schreiben. Das Ich denkt über die Begriffe "Schreiben" und "Weiblichkeit" und über die Art und Weise, in der diese Begriffe miteinander in Verbindung stehen nach: "Wer hat die Schrift erfunden? Was ist die Schrift? Ist sie ein Eigentum? Wer hat die Enteignung zuerst gefordert? Allons-nous à l'Esprit? Sind wir von minderer Rasse?"²⁰⁴ Obschon die Aussage "Sind wir von minderer Rasse?" ausdrückt, dass das Ich zweifelt, ob Schrift und Weiblichkeit zusammengehören, scheint das Ich anfangs die Hoffnung zu haben, dass es die Suche nach einem weiblichen Schreiben zu einem guten Abschluss bringen wird. Dies wird sowohl mit der "Ein Tag wird kommen"-Utopie zum Ausdruck gebracht: "*Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden...*"²⁰⁵, als auch im Traumkapitel: "Es sind drei harte, leuchtende Steine, die mir zugeworfen sind von der höchsten Instanz, auf die auch mein Vater keinen Einfluß hat, und ich allein weiß, welche Botschaft durch jeden Stein kommt. [...] Der zweite blaue Stein, in dem alle Blaus zucken, sagt: Schreiben im Staunen." Die patriarchalische Gesellschaft, die von der Vaterfigur repräsentiert wird, hat keinen Einfluss auf das Schreiben im Staunen.

²⁰³ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 99-100. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

²⁰⁴ Bachmann: *Malina*, S. 132.

²⁰⁵ Bachmann: *Malina*, S. 140.

Im Traumkapitel ist die Lage aber nicht immer rosig: “ein junger Mann singt sicher und laut und machmal berät er sich rasch und heimlich mit mir, ich begreife, daß in dem Duett sowieso nur seine Stimme zu hören ist, weil mein Vater nur für ihn die Stimme geschrieben hat und nichts natürlich für mich”²⁰⁶ und im dritten Kapitel ist das Ich völlig zur Erkenntnis gelangt, dass eine Frau in der Gesellschaft keine Stimme haben darf. Darauf verzichtet das Ich sowohl auf seine Weiblichkeit, als auch auf seinen männlichen, intellektuellen Teil. Der Verzicht auf die Weiblichkeit ist in dieser Textstelle wahrnehmbar: “ich stehe in einer Blutlache, es ist ganz deutlich Blut, ich kann nicht ewig hier so stehenbleiben und mir an den Nacken greifen, ich kann es nicht sehen, was ich sehe.”²⁰⁷ Ich will mich Dorothee Römhild anschließen, wenn sie sagt: “Dem Bild des fließenden Menstruationsblutes bei gleichzeitiger Bewegungsunfähigkeit korrespondiert ein Sterbeprozess, der – im Zusammenhang des Wandmotivs gelesen – für die Tötung des Weiblichen an sich steht.”²⁰⁸ Wie angedeutet, verzichtet das Ich aber auch auf seinen intellektuellen Teil: “Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.”²⁰⁹

Nicht nur die Selbstaufgabe des Ichs, sondern auch die Tatsache, dass Malina, nach dem Verschwinden des Ichs, den blauen Stein, Symbol für ein antipatriarchales, weibliches Schreiben, wegwirft und, dass er, die titelgebende Figur, allein übrig bleibt, deuten darauf hin, dass es dem Ich nicht gelungen ist, einen Ort für sich selbst als Erzähler zu beanspruchen.

Auch wenn der Roman nicht thematisch, sondern narratologisch gelesen wird, sieht das Ergebnis der Suche nach einem weiblichen Erzählen nicht sehr positiv aus. Die Erzähltheorie des Literaturwissenschaftlers Franz K. Stanzel sagt, dass es drei typische Erzählsituationen gibt, die auktoriale ES, die personale ES und die Ich-ES.

²⁰⁶ Bachmann: *Malina*, S. 196-197.

²⁰⁷ Bachmann: *Malina*, S. 319.

²⁰⁸ Dorothee Römhild: “Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und seine filmische Rezeption”. In: *The Germanic Review* 68 (Herbst 1993), S. 169.

²⁰⁹ Bachmann: *Malina*, S. 344.

Malina ist eine quasi-autobiographische ES²¹⁰ und “[d]as charakteristische Merkmal der quasi-autobiographischen Ich-Es ist die innere Spannung zwischen dem Ich als Helden und dem Ich als Erzähler”²¹¹, oder, mit anderen Worten, zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich.

Nachdem das Ich in die Wand verschwunden ist, ist es nicht ganz klar, von wem die letzten Sätze des Romans formuliert werden. Einerseits unterliegt es keinem Zweifel, dass es am Ende des Romans keinen neuen Erzähler gibt: die Personal- und Possessivpronomina deuten an, dass nach dem Verschwinden in die Wand noch immer das Ich spricht. “Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß **ich** aus dem Zimmer gegangen bin. Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit **meiner** Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit einem blauen Glaswürfel, der doch **mir** gehört.”²¹² Andererseits ist das Ich, nachdem es in die Wand verschwunden ist, weder das erlebende Ich noch das erzählende Ich, denn

der Ich-Erzähler der „klassischen“, d.h. der quasi-autobiographischen Form des Ich-Romans; sein Ich ist ganz konkret ein „Ich mit Leib“, d.h. seine Körperlichkeit ist Teil seiner Existenz, die als erlebendes Ich dem Leser bekannt gemacht wird. Aber auch dem erzählenden Ich haftet diese Körperlichkeit noch an, wenngleich sie bei verschiedenen Autoren in recht unterschiedlichem Ausmaß konkretisiert wird.²¹³

Durch das Verschwinden in die Wand hat das Ich aber genau seine Leiblichkeit verloren, es ist kein Teil der fiktionalen Welt mehr und kann also weder das erlebende noch das erzählende Ich sein. Derjenige, der nach dem Verschwinden in die Wand spricht, scheint also das Ich zu sein, das sich verwandelt hat.

Interessanterweise bekommt das Ich, nachdem es in die Wand gegangen ist, die Eigenschaften des auktorialen Erzählers. Ein erster Grund, weshalb das Ich auktorial genannt werden kann, ist diese Aussage Stanzels:

Der Ich-Erzähler unterscheidet sich [...] vom auktorialen Er-Erzähler durch die körperlich-existentielle Verankerung seiner Position in der fiktionalen Welt. Mit anderen Worten, der Ich-Erzähler verfügt über ein „Ich mit Leib“ in der Welt der

²¹⁰ Stanzel nennt als Beispiele für die quasi-autobiographische Erzählform u.a. Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* und Günter Grass' *Die Blechtrommel*. Manns und Grass' Autobiographien wären autobiographisch, ihre zwei Meisterarbeiten sind aber fiktive autobiographische Erzählformen und deshalb nur quasi-autobiographisch.

Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1979, S.272.

²¹¹ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 270.

²¹² Bachmann: *Malina*, S. 354. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

²¹³ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 123.

Charaktere, der auktoriale Erzähler, der ja auch „ich“ sagt, wenn er sich auf sich selbst bezieht, verfügt dagegen weder innerhalb noch außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere über ein solches „Ich mit Leib“.²¹⁴

Das Ich war, vor es in die Wand gegangen ist, ein Ich-Erzähler mit einer körperlich-existentiellen Verankerung in der fiktionalen Welt des Romans. Jetzt hat das Ich diese Körperlichkeit verloren und hat sich also von einem Ich-Erzähler in einen auktorialen Erzähler verändert. Zweitens hat das Ich nach dem Verschwinden in die Wand keineswegs seine Wahrnehmungskapazität verloren. Das Ich kann sowohl vor als nach dem Verschwinden in die Wand Malinas Benehmen beschreiben. Doch gibt es einen Unterschied zwischen dem Beobachten vor der Verwandlung des Ichs und dem Beobachten nach der Verwandlung des Ichs: vor dem Verschwinden in die Wand beobachtet das Ich, als eine Figur der fiktionalen Welt, eine andere Figur der fiktionalen Welt; nach dem Verschwinden in die Wand beobachtet das Ich Malina noch immer, jetzt ist aber fast von einer auktorialen Distanziertheit die Rede. Drittens gibt es laut Stanzel noch einen wichtigen Unterschied zwischen einem Ich-Erzähler und einem auktorialen Erzähler:

Für ein „Ich mit Leib“ ist diese Motivation [zum Erzählen] existentiell, sie hängt direkt mit seinen Lebenserfahrungen, seinen erlebten Freuden und Leiden und seinen Stimmungen, Bedürfnissen zusammen. [...] Für den Er-Erzähler gibt es dagegen keinen existentiellen Zwang zum Erzählen. Seine Motivation ist eher literarisch-ästhetisch als existentiell.²¹⁵

Für das Ich, das in die Wand gegangen ist, scheint die Motivation zum Erzählen nicht existentiell zu sein: das Ich gibt seine Existenz als Ich sogar völlig auf und wird ein „es“.

Er hat **meine** Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind **meine** Augen, er schleudert den blauen Glaswürfel nach, es ist der zweite Stein aus einem Traum, er läßt **meine** Kaffeeschale verschwinden, er versucht, eine Schallplatte zu zerbrechen, sie bricht aber nicht, sie biegt sich und leistet den größten Widerstand, und dann kracht es doch, er räumt den Tisch ab, er zerreißt ein paar Briefe, er wirft **mein** Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb. Er läßt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen, sucht noch etwas und schaut um sich, er räumt den Leuchter noch weiter weg, versteckt ihn zuletzt, als könnten die Kinder ihn jemals erreichen, und **es** ist etwas in der Wand, **es** kann nicht mehr schreien, aber **es** schreit doch: Ivan!²¹⁶

²¹⁴ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 122-123.

²¹⁵ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 126-127.

²¹⁶ Bachmann: *Malina*, S. 355. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

In diesem Zitat sieht man, dass das Ich immer weniger persönlich über sich selbst redet und das Unpersönliche ist eine Eigenschaft, die man eher mit einem auktorialen Erzähler als mit einem Ich-Erzähler verknüpfen würde. Aber auch wenn das Ich am Ende des Romans nur noch Erzähler ist, und also keine Figur mehr, sind die Aussichten für das Ich als Erzähler nicht gut, denn die Wand "ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, **aus der nie mehr etwas laut werden kann.**"^{217 218}

Anhand des Geschlechterkriegs in *Malina* übt Ingeborg Bachmann deutlich Gesellschaftskritik. Einerseits wird die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau angeprangert, aber im Gegensatz zu dem, was man erwarten würde, scheint Bachmann vor allem dem Ich, und nicht Ivan, negativ gegenüberstehen. Diese Frau ist völlig von Ivan abhängig, er soll sie versichern in der Welt²¹⁹. Mit dieser Einstellung ist die Schriftstellerin Bachmann nicht einverstanden:

Die meisten Frauen brauchen eine Hoffnung, etwas, was man ihnen noch nie gesagt hat. Ich brauche es nicht, ich weiß es schon lange, nämlich, daß sie fähig sind, genau so zu denken, genau so scharf zu denken, wie die Männer. Daß sie genau so fähig sind, daß sie sogar weniger eitel sind, daß sie zu größeren Leistungen imstande sind als Männer. Daß sie kein Mitleid brauchen und zu jedem Opfer fähig sind, um etwas zu tun.²²⁰

Andrerseits wird Kritik am männlich dominierten Kulturbetrieb geübt. Obschon das Ich sowohl auf seinen männlichen als seinen weiblichen Teil verzichtet, hat nicht das Ich, sondern Malina eine Zukunft als Erzähler. Bachmann hat in einem Interview gesagt, dass der Erzähler der anderen Romane des Todesartenprojekts *Malina* sein würde: "Ja. Malina wird uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich, hinterlassen hat."²²¹

²¹⁷ Bachmann: *Malina*, S. 356. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

²¹⁸ Leider kann sogar die Auktoralisierung des Ichs am Ende des Romans nicht zur Aufklärung beitragen, weshalb das Ich von Beginn des Romans an ab und zu eine auktoriale Distanziertheit zur Schau trägt. Sätze wie "Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen" (8) oder "Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin, so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden." (10) lassen vermuten, dass hier ein auktorialer Erzähler erzählt, denn die Erzählhandlung wird kommentiert. Es ist aber unmöglich, dass der auktoriale Erzähler des Endes des Romans diese Sätze ausspricht, denn dieser auktoriale Erzähler bezeichnet sich selber als "es", und nicht mehr als "ich".

²¹⁹ Bachmann: *Malina*, S. 74.

²²⁰ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 145.

²²¹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 96.

3.2.2. Geschlechterkrieg im Drehbuch

Während Ingeborg Bachmann sich selbst nie eine Feministin genannt haben würde, hat Elfriede Jelinek von Anfang an Anschluss an den Feminismus gesucht. „Ihr Engagement muss man sich allerdings [...] vorstellen [...] als teilnehmendes Abstandhalten.“²²² Mit der traditionellen Frauenbewegung konnte Jelinek ebenso wenig anfangen wie die Frauenbewegung mit ihr: die Feministinnen übten mehrmals Kritik an Jelinek, “[w]eil [sie] die Frau nie als das bessere und höhere Wesen, als das sie die Frauenbewegung gerne sehen würde, geschildert habe, sondern eben als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die sich ihre Sklaven letztlich anpaßt.“²²³ Als ihre Freundin Brigitte Classen 1976 die feministische Zeitschrift *Die schwarze Botin* herausgab, war Jelinek aber sofort bereit, begeistert mitzuarbeiten, denn “*Die schwarze Botin* wollte auf dem Markt der feministischen Zeitschriften, der von *Emma* oder *Courage* bestimmt wurde, etwas anderes sein, abseitiger.“²²⁴

Elfriede Jelinek hat mehr Fühlung mit den Gender-Studien als mit der sozialen Bewegung, die der Feminismus ist, und das ist im Drehbuch durchaus merkbar.

3.2.2.1. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan

Der Geschlechterkrieg zwischen dem Ich und Ivan in der Domäne der Liebe hat im Roman *Malina* drei kennzeichnende Eigenschaften; Elfriede Jelinek hat diese drei Eigenschaften aber nicht ohne weiteres übernommen.

Im Roman ist die Rede von einer zwiespältigen Einstellung von Ingeborg Bachmann und dem Ich zur Liebe, im Drehbuch ist die Einstellung zur Liebe aber sonnenklar: sie ist durchaus pessimistisch. Jelinek hat nur die negativen Aspekte aus dem Roman übernommen. Auch im Drehbuch sorgt Ivan dafür, dass die Frau keine hohen Erwartungen auf ihre Beziehung setzt: “IVAN Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich, ja, aber sonst niemand. *Die Frau nickt widerstrebend, öffnet ihre Handtasche, wühlt krampfhaft darin*

²²² Roland Koberg und Verena Mayer: *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Reinbek: Rowohlt 2006, S. 160.

²²³ Winter: “Gespräch mit Elfriede Jelinek”, S. 11-12.

²²⁴ Koberg und Mayer: *elfriede jelinek*, S. 160.

herum, um ihn nicht ansehen zu müssen.“²²⁵ und deutet das Filmfragment *Die Prinzessin von Kagran* antizipierend an, dass Ivan sich gegenüber der Frau mörderisch verhalten wird: *“Er legt ihr die Blumen wie einer Toten auf die Brust und schlägt den Mantel um sie beide.”*²²⁶, *“Die Prinzessin will etwas sagen, plötzlich tritt ihr **Blut** auf die Lippen, und sie sinkt um, **Blut quillt ihr aus dem Körper**, [...] der Prinz steht erstarrt, **die Frau blutet auch aus dem Körper** und flüstert (ungar.): »Ich weiß ja, ich weiß!«*²²⁷

Die Utopie Bachmanns aber, in der Männer und Frauen liebevoll miteinander leben könnten, die im Roman eine sehr wichtige Rolle spielt, hat im Drehbuch kaum Spuren hinterlassen. Sie ist reduziert auf einen Zettel: *“Dann kommt die Frau wieder zurück ins Zimmer gelaufen, erhitzt, zerrauft. Sie reißt einen Zettel vom Notizblock ab und schreibt groß in Blockschrift darauf: EIN TAG WIRD KOMMEN.”*²²⁸ Obschon dieser Zettel im Drehbuch noch einige Male²²⁹ genannt wird, ist es klar, dass die Utopie im Drehbuch nicht halb so bedeutungsvoll wie die utopischen Aussagen im Roman ist.²³⁰ Außerdem macht die 52. Szene, die von Jelinek erfunden ist, dem Leser deutlich, dass die Liebe zwischen Mann und Frau im Drehbuch, nicht wie im Roman etwas Glühendes ist, das man schützen soll:

*Die Frau läuft allein durch die Nacht. Sie kommt in den Park zwischen den beiden Museen, da hört sie es keuchen. Vorsichtig tritt sie näher. Da sieht sie es: Ein Liebespaar treibt es miteinander. Fasziniert tritt sie näher und schaut hin. Der Mann blickt auf und sieht die Frau, er stößt seine Partnerin weg und springt auf. Sie starren einander an. Der Mann gibt der Frau eine Ohrfeige. Er reißt ihr den Kopf zurück, und sie steht erstarrt, dann rennt sie, wie von Furien gehetzt, davon.*²³¹

“Beziehungen zwischen Mann und Frau sind im Werk Elfriede Jelineks ausschließlich sexueller Natur.”²³²

Zweitens ist die weibliche Mittäterschaft eine Eigenschaft des Geschlechterkriegs zwischen dem Ich und Ivan. Im Drehbuch ist die Rolle der Frau als Mittäter aber viel

²²⁵ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 28.

²²⁶ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 66. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

²²⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 67. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

²²⁸ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 56.

²²⁹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 73, 75.

²³⁰ Die Gender-Studien haben sich ganz bestimmtdl aus feministischen Strömungen entwickelt, das utopische Gedankengut spielt in den Gender-Studien aber kaum eine Rolle.

²³¹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 73.

²³² Koberg und Mayer: *elfriede jelinek*, S. 158.

extremer als im Roman. Die 97. Szene, die im Roman kein Äquivalent hat, zeigt, dass die Frau sich in ihre Rolle als sexuelle Ware, die das Patriarchat für sie kreiert hat, fügt:

*Die Arbeiter, muskulöse, halb ausgezogene Männer, machen gerade Pause. Die Frau geht draußen vorbei. Die Männer machen scherzhafte Bemerkungen. Die Frau geht nicht weiter, wie es andre Frauen täten, sie kommt vielmehr heran und hockt sich mit gespreizten Beinen an den Rand der Baugrube, so daß die Männer ihr von unten unter den Rock schauen können. Es muß obszön wirken, vor allem, weil die Diskretion dieser Frau so etwas immer unmöglich hat erscheinen lassen. Die Männer wechseln scherzhafte Bemerkungen mit der Frau. Man sieht das alles aus größerer Entfernung, so daß man nichts verstehen kann.*²³³

Die Frau scheint die Obszönitäten, an denen sie teilnimmt, sogar zu genießen.

Obschon das Traumkapitel im Drehbuch viel kürzer als das Traumkapitel im Roman ist, wird auch hier deutlich, dass nicht nur die Frau, sondern auch die Mutter, Eleonore und Melanie sich weiblicher Mittäterschaft schuldig machen. So heißt es zum Beispiel: *“Die Mutter hat der Frau den Arm um die Schulter gelegt. Der Vater kommt nach Hause, sofort läßt die Mutter den Arm sinken. Sie wirft dem Vater die erste Blume entgegen, ehe er noch näher kommen kann. [...] Die Mutter fegt stumm die zertrampelten Blumen zusammen.”*²³⁴

Obwohl die weibliche Mittäterschaft im Drehbuch extremer als im Roman ist, wird die Opferrolle der Frau viel stärker von Jelinek als von Bachmann betont. In der 4. Szene, der ebenfalls von Elfriede Jelinek angefügt worden ist, wird es klar, dass die Frau in der Welt der Männer “wehr- und hilflos” ist:

*Der Zuschauerraum ist nur spärlich besetzt. [...] Ein Mann rückt der Frau, die auf die Leinwand starrt, auf den Pelz, er kommt sukzessive immer näher. Er beginnt zuerst zaghaft, dann heftiger, zudringlich zu werden. Die Frau scheint ihm **wehr- und hilflos** ausgeliefert zu sein, sie dreht zwar den Kopf weg, versucht, den Mann wegzustoßen, aber sie kann ihn nicht abwehren, **ist auch halb fasziniert**. Schließlich flüchtet sie doch noch, in derangierter Kleidung. [...] Gerade der unverschleierte Brutalität ist die Frau **hilflos** ausgeliefert. Sie läuft davon.*²³⁵

Die Frau wird hier dargestellt als die Beute des Raubtieres Mann. Bemerkenswert ist aber, dass die Frau, wie beim Zuschauen des Liebespaares “fasziniert” ist.

Das Wort “hilflos” wird von Elfriede Jelinek auch verwendet als sie das Verhalten der Frau während ihrer ersten Begegnung mit Ivan beschreibt: “IVAN Ich muß aber

²³³ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 120.

²³⁴ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 96.

²³⁵ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 13. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

vorher noch auf die Post. *Sie starrt ihn wieder nur hilflos an.*²³⁶ Überdies ist die Frau „ganz willenlos“²³⁷. Schon von Anfang an wird angedeutet, dass die Frau in ihrer Beziehung mit Ivan das Opfer und Ivan der Täter ist, der, im Gegensatz zum Roman, die Frau sogar betrügt: *“Die Tür geht auf, und Ivan kommt mit einer Frau heraus. Er bemerkt Malina und seine Begleiterin nicht. Er lacht mit der Frau, die bei ihm ist. Sie sind vertraut miteinander, aber man merkt, daß es eine noch neue Beziehung ist.”*²³⁸, *“Malina und die Frau steigen aus einem Taxi, um ins Sacher zu gehen. Malina bezahlt, die Frau steigt schon aus. In diesem Augenblick kommt Ivan mit einer anderen Frau – es ist dieselbe, mit der man ihn schon einmal kurz gesehen hat – aus dem Sacher heraus. Sie lachen miteinander und gehen davon.”*²³⁹

Merkwürdigerweise steht die Frau nicht nur erwachsenen Männern, sondern sogar Jungen hilflos gegenüber. Als sie mit Bela und Andras Schwarzer Peter spielt, wird sie von den Kindern überwältigt:

BELA UND ANDRAS Schwarzer Peter! Schwarzer Peter! BELA brüllt: Jetzt mußt du eine schwarze Nase kriegen! Er läuft hinaus. Die Frau lacht mit Andras zusammen. Da kommt Bela wieder mit einer Dose Schuhcreme. Ehe die Frau darauf gefaßt ist, schmiert er ihr mit dem Finger schwarze Schuhcreme ins Gesicht und schreit: BELA Schwarzer Peter! Schwarzer Peter! Die Frau ist einen Augenblick verblüfft und wehrlos. Draußen geht die Tür, Ivan kommt mit seiner Aktentasche herein. [...] Wieder einmal die Situation, daß Ivan sich fast wie ein Vater um die **Hilflose** kümmert. Die Frau versucht zu lachen, ist aber irgendwie erschrocken.²⁴⁰

Dass diese Szene nicht unschuldig, sondern von großer Bedeutung für das Thema Geschlechterverhältnis ist, zeigt diese Aussage der Frau: *“Ich bin eine Papua.”*²⁴¹ Mit genau denselben Worten macht Franza im unvollendeten Roman *Der Fall Franza* deutlich, dass ihr Ehemann, Jordan, sie ermordet hat.²⁴²

²³⁶ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 14. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

²³⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 15.

²³⁸ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 119.

²³⁹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 132.

²⁴⁰ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 70. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

²⁴¹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 70.

²⁴² Bachmann: *Werke*. Band 3, S. 413-414. *“In Australien wurden die Ureinwohner nicht vertilgt, und doch sterben sie aus, und die klinischen Untersuchungen sind nicht imstande, die organischen Ursachen zu finden, es ist eine tödliche Verzweiflung bei den Papuas, eine Art des Selbstmordes, weil sie glauben, die Weißen hätten sich aller ihrer Güter auf magische Weise bemächtigt [...]. Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben [...]. Ich kann auch nicht mehr leben, weil er meine Gegenstände hat, ja so meine ich es, unsren silbernen Brotkorb zum Beispiel, unsre*

Im Roman *Malina* ist die Textstelle, in der das Ich, Béla und András Schwarzer Peter spielen deutlich weniger bedeutungsvoll: “Am Ende habe ich den Schwarzen Peter, und Ivan kommt herein, Béla und András winden sich vor Lachen und brüllen aus Leibeskräften: Schwarzer Peter, Schwarzer Peter!”²⁴³, es gelingt Bachmann aber auch, die Kinder als zukünftige Patriarchen zu zeigen: “Béla wirft wütend die Karten auf den Tisch, wie ein Herr bei einer entscheidenden, großen Konferenz, dem der Kragen platzt, weil die anderen nicht auf der Höhe sind”²⁴⁴.

Eine dritte Eigenschaft des Geschlechterkriegs zwischen dem Ich und Ivan im Roman *Malina* ist die Tatsache, dass das Ich in seiner Beziehung mit Ivan sehr weiblich ist. Wie das Ich im Roman wird auch die Frau im Drehbuch von Ivan als sehr weiblich empfunden: “DIE FRAU Aber was ich dir sagen muß, Ivan: Ich bin auch Malina. Und Malina ist ICH! IVAN Was für ein gutaussehender Mann du doch bist, vor allem nachts, Malina!”²⁴⁵ Doch gibt es einen klaren Unterschied zwischen der Weiblichkeit des Ichs und der Weiblichkeit der Frau. Im Roman hat das Ich deutlich eine Identität als Frau: das Ich selbst will Ivan seinen Drink und das Essen richten, seine Schuhe putzen²⁴⁶ und es stellt selbst den Kanon der Literatur infrage²⁴⁷; das Ich will also weiblich sein und entscheidet sich selbst dafür, seinen männlichen Teil abzulegen, wenn es bei Ivan ist. Im Drehbuch scheint es, als ob die Frau kaum einen weiblichen Teil hat, sie ist vor allem Schriftstellerin und erst dann Frau. So heißt es in der 13. Szene: “*Ivan und die Frau spielen Schach. [...] Das Kleid rutscht ihr von der Schulter, als sie zieht. Sie macht, wie immer, ihre verlegenen, etwas ungeschickten Gesten, wirkt aber nicht wie eine erfahrene, sinnliche Frau. Man muß merken, daß sie bei ihren Büchern und ihrer Arbeit mehr zu Hause ist als hier.*”²⁴⁸ Und im Gegensatz zum Roman relativiert Ivan, und nicht die Frau, den Kanon der Literatur; in ihrer Beziehung mit Ivan ist die

Schalen, das ist mir unerträglich, ich denke, seine Hand kann das Brot nicht draus nehmen, sie wird eher aussätzig, eher wird das Brot darin schimmelig, weil ich doch dauernd daran denke, weil dieser Brotkorb in meinen Vorstellungen die Ausmaße von Riesenscheunen annimmt, für alle Ernten, von Tag zu Tag wird dies schlimmer, dieses Leiden, es macht die Magie möglich, ich bin eine Papua.”

²⁴³ Bachmann: *Malina*, S. 137.

²⁴⁴ Bachmann: *Malina*, S. 137.

²⁴⁵ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 49.

²⁴⁶ Bachmann: *Malina*, S. 37.

²⁴⁷ Bachmann: *Malina*, S. 81.

²⁴⁸ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 22.

Frau die intellektuelle Schriftstellerin, die für Ivan eine Frau spielt, eine *“heitere Geliebte parodierend”*²⁴⁹:

IVAN Was du alles für Bücher hast... Daß du dich in dieser Umgebung noch nicht umgebracht hast... ein Wunder!... Sogar Lenin, Marx, Stalin... den ganzen Molière, Sartre, natürlich Heidegger... aber auch Locke, Hume, Hobbes... Die Kritik der reinen Vernunft, na, die hast aber nicht gelesen, oder?

DIE FRAU *nickt lächelnd*: Wenn ich dir erzählen würde, wo ich die alle gelesen habe... ich weiß es noch von jedem einzelnen!... Schon als Kind... vor dem Feuermachen...

IVAN Also weißt du, ich wüßte zum Beispiel gerne, ob du auch kochen kannst.²⁵⁰

Am Ende des Romans *Malina* legt das Ich seine Weiblichkeit endgültig ab, die Frau macht im Drehbuch genau dasselbe und demzufolge soll man schließen, dass sie tatsächlich über einen weiblichen Teil verfügte. Dieser weibliche Teil ist meiner Meinung nach im Drehbuch aber kaum zum Ausdruck gekommen.

Überraschenderweise hat Elfriede Jelinek die weibliche Hauptfigur vor allem mit einer Rolle als Schriftstellerin und kaum mit einer Rolle als Frau ausgestattet. Weshalb *Malina* für Jelinek *“die Unmöglichkeit, Sexualität und Kreativität zugleich zu leben [behandelt]”*²⁵¹, ist mir demzufolge nicht ganz klar. Wenn in dieser Aussage die Sexualität der weibliche Teil und die Kreativität der männliche Teil sind, wird im Drehbuch vor allem Kreativität gelebt. Dies im Gegensatz zum Roman, in dem das Ich zwischen seinem männlichen und seinem weiblichen Teil schwankt.

3.2.2.2. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina

Der Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina ist im Drehbuch weniger ausgearbeitet worden als der Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan. Dessen ungeachtet macht auch Elfriede Jelinek dem Leser mit mehreren Textstellen, denen im Roman keine Entsprechung haben, deutlich, dass der Kulturbetrieb von Männern dominiert wird.

Am Anfang des Drehbuches sagt die Frau: *“Zumindest, wenn ich mich hinsetze und was schreiben will, wird mir besonders schmerzlich bewußt, daß ich gar nicht da*

²⁴⁹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 37. Die Haltung der Parodie und Ironie ist kennzeichnend für die Gender-Studien.

²⁵⁰ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 40.

²⁵¹ Vgl. die Rückseite des Drehbuches.

bin.“²⁵² Mit dieser Aussage deutet die Frau deutlich an, dass sie, als weibliche Schriftstellerin, nicht wirklich existiert. Die Begriffe “Frau” und “Schreiben” gehören nicht zusammen, “weil das weibliche Subjekt kein Sprechendes ist.“²⁵³ Das stimmt mit dem Ende des Drehbuches, wo die Frau in die Wand verschwindet und Malina allein übrig bleibt, überein: “*Er [Malina – A.V.W.] rückt gegenstände auf ihrem Schreibtisch zurecht, als ob ihm das alles gehörte. Spielt mit einem kleinen Glaswürfel²⁵⁴, den sie auf dem Schreibtisch als Talisman hatte. [...] Er wirft die Reste der Brille achtlos in den Papierkorb. Er wirft den Glaswürfel hinterdrein.*“²⁵⁵ Wie im Roman stellt es sich heraus, dass die Suche nach einem weiblichen Schreiben erfolglos ist: Malina ergreift sogleich Besitz von den Schreibwaren der Frau und wirft den Glaswürfel, der meiner Meinung nach wie im Roman ein antipatriarchalisches Schreiben symbolisiert, weg. Außerdem ist die Lage sogar aussichtsloser als im Roman, denn im Drehbuch ist, nach dem Verschwinden der Frau, der Sprung in der Wand sogar nicht mehr wahrnehmbar: “*Die Wand ist jetzt ganz unversehrt. Kein Sprung zu sehen, auch kein Klebeband, auch nicht die Reste davon.*“²⁵⁶ Während der Leser im Roman das Gefühl hat, dass das Ich nach dem Verschwinden noch da ist, zeugt im Drehbuch nichts mehr vom Dasein der Frau.

Die oben stehenden Zitate sind eindeutig, das nachfolgende Zitat ist aber schwer zu interpretieren:

MALINA *betont fröhlich*: Du, ich hab’s beim Leo gefunden... den Aufsatz, den du wolltest!... Schau! Den Matthews hab ich! »Traditional aesthetics defended«... 1980 ist er erschienen... Stell dir vor, der Leo hat das »Journal of aesthetics and art criticism« fast komplett... keine Ahnung, wieso! [...] **Mir scheint, dieser Beitrag wird – wie alle Beiträge von Männern zu unsrer Kultur – unbedankt und unbemerkt bleiben...!** *Er wartet, daß sie lacht. Sie reagiert nicht.*²⁵⁷

Elfriede Jelinek hat in einem Interview gesagt: “Mich wundert, daß die Frauenliteratur nicht gewalttätiger ist. Diese Demütigung, ein Werk zu schreiben, das von vornherein verachtet wird, um es überspitzt zu formulieren, erzeugt bei mir diese Aggression, die

²⁵² Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 12.

²⁵³ Winter: “Gespräch mit Elfriede Jelinek”, S. 14.

²⁵⁴ Dieser Glaswürfel, der mit dem blauen Stein aus dem Roman übereinstimmt, ist im Traumkapitel des Drehbuches nicht genannt worden. Demzufolge erhebt sich die Frage, wie verständlich das Drehbuch ohne Kenntnis des Romans ist.

²⁵⁵ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 150.

²⁵⁶ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 151.

²⁵⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 144. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

ich dann sehr gut auf meine Figuren projizieren kann.“²⁵⁸ Jelinek ist also der Meinung, dass Frauenliteratur “unbedankt und unbemerkt” bleibt, weshalb macht Malina dann diese Bemerkung? Soll man die Aussage als ein Witz interpretieren, weil man lesen kann: “*Er wartet, daß sie lacht.*”? Das würde aber bedeuten, dass Malina auf der Seite der Frau steht und das stimmt nicht mit seinem Verhalten nach dem Verschwinden der Frau überein. Oder soll man die Bemerkung als ätzender Spott betrachten? Aber wenn Malina die Frau wirklich kränken wöllte, wäre er doch nicht “sehr besorgt”²⁵⁹ um sie?

Anhand des Geschlechterkriegs im Roman *Malina* übt Ingeborg Bachmann Gesellschaftskritik und genau dasselbe macht Elfriede Jelinek in ihrem Drehbuch. Es ist aber klar geworden, dass es Unterschiede gibt zwischen dem Geschlechterkrieg im Roman und dem Geschlechterkrieg im Drehbuch. Erstens kämpft Elfriede Jelinek, im Gegensatz zu Bachmann, die an ihrer Utopie festhält, nicht um eine glückliche Geschlechterbeziehung: im Drehbuch sind die Mann-Frau-Beziehungen extremer und sexueller Art. Zweitens betont Jelinek sehr stark die Opferrolle der Frau, während Bachmann dem Ich, und weniger Ivan, vorwirft, dass es in seiner Beziehung mit Ivan der Untergebene ist. Und drittens ist der Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina in der Domäne des Kulturbetriebs im Drehbuch weniger wichtig als im Roman.

Trotz dieser Unterschiede will ich mich der nachfolgenden Aussage Elfriede Jelineks anschließen: “Ich bin eigentlich das Gegenteil der Bachmann, aber mit demselben Zugang. Ich will dasselbe sagen wie sie, nur mache ich es total gegenteilig.”²⁶⁰ Obschon Jelinek deutlich provokativer als Bachmann an den Geschlechterkrieg herangeht, prangern beide, jede auf ihre Weise, die patriarchalische Rollenverteilung zwischen Mann und Frau an, und bedauern beide, dass die Frau noch immer keinen Ort in der Domäne der Kunst hat.

Außerdem ist, nachdem der Geschlechterkrieg im Drehbuch untersucht worden ist, klar geworden, dass die Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit schon eine inhaltliche Funktion haben. Mit diesen Anspielungen deutet Jelinek nicht nur an, dass sie die geschichtliche Komponente in Bachmanns Roman voll und ganz anerkannt und dass sie eine politisch und gesellschaftlich engagierte

²⁵⁸ Winter: “Gespräch mit Elfriede Jelinek”, S. 14-15.

²⁵⁹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 144.

²⁶⁰ Hochholdingger-Reiterer: ““Mich hat Film immer mehr interessiert.””, S. 345.

Schriftstellerin ist, sondern, genau wie Bachmann, verknüpft Jelinek auf diese Weise die Zeit des Nationalsozialismus mit Mann-Frau-Beziehungen. Ingeborg Bachmann hat selber gesagt:

ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau.²⁶¹

Und diese Idee hat Bachmann auch in *Malina* ausgesprochen:

Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden, die den Gerichten dieser Welt immer unbekannt bleiben. Ich habe das nicht in Erfahrung gebracht, weil ich nie so genau hinsah und hinhörte, immer weniger hinhöre, aber je weniger ich hinhöre, desto erschreckender treten die Zusammenhänge für mich hervor. Ich habe über Gebühr gelebt, darum habe ich alle diese Friedensspiele, so geben sie sich nämlich aus, als wären es keine Kriegsspiele, in ihrer ganzen Ungeheuerlichkeit zu spüren bekommen. Die weltweit weltbekannten, auch die stadtbekanntesten Verbrechen erscheinen mir daneben so einfach, brutal, geheimnislos, sie sind etwas für die Massenpsychologen, für die Psychiater, die sie auch nicht eindämmen werden, sie geben den allzu Fleißigen und Kundigen nur plumpe Rätsel auf, ihrer grandiosen Primitivität wegen. Was sich hingegen hier abgespielt hat und noch abspielt, ist nie primitiv gewesen. Erinnerst du dich an jenen Abend? Einmal ging Fanny Goldmann überraschend früh und allein nach Hause, sie stand auf von einem Tisch, es war nichts vorgefallen, aber heute weiß ich, ich weiß ja. Es gibt Worte, es gibt Blicke, die töten können, niemand bemerkt es, alle halten sich an die Fassade, an eine gefärbte Darstellung. Und Klara und Haderer, ehe er gestorben ist, aber ich höre ja schon auf...²⁶²

In ihrem Bachmann-Essay hat Jelinek angedeutet, wie sie Bachmanns Werke liest: “Ingeborg Bachmann ist die erste Frau der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raumes, die mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat.”²⁶³, “Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln.”²⁶⁴ Elfriede Jelinek ist stark beeindruckt vom Zweiten Weltkrieg und wie für Bachmann steht für sie dieser Krieg mit dem Krieg der Geschlechter in Verbindung.

²⁶¹ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 144.

²⁶² Bachmann: *Malina*, S. 290-291.

²⁶³ Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”, S. 312.

²⁶⁴ Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”, S. 313.

4. DER FILM

Als *Malina* im Januar 1991 in die Kinos kam, hatten sowohl das Publikum als die Filmemacher hochgespannte Erwartungen. Der Produzent Thomas Kuchenreuter zweifelte nicht am Erfolg der Verfilmung:

Das Budget²⁶⁵ von *Malina* ermöglicht es dem Film, internationales Format zu haben. Bachmann und Jelinek sind Bestseller, Isabelle Huppert und Werner Schroeter sind Stars und das Zusammentreffen von Werner Schroeter und Elfriede Jelinek ist das aktuelle Gegenstück zum Paar Wim Wenders – Peter Handke. Diese Formel ist die des Erfolgs.²⁶⁶

Infolge dieser Äußerung Schroeters: „Es wäre fürchtbar, wenn man’s so verfilmen würde wie’s geschrieben steht. Die eine Brücke ist die Jelinek, die andere Brücke bin ich. Es muß über diese beiden Brücken gehen, damit man zu einer neuen Frage kommt. Sonst interessiert das ja wirklich keinen mehr, das Gejammer.“²⁶⁷, die er während der Dreharbeiten in einem ZDF-Interview machte, standen die Bachmann-Fans und Bachmann-Forscher der Verfilmung aber voller Skepsis gegenüber. Wie erwartet, erschienen tatsächlich Artikel mit Namen wie *War es Doppelmord?*²⁶⁸ und *Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman Malina und seine Filmische Rezeption*²⁶⁹, die den Film dem Erdboden gleichmachten:

Das kulturgeschichtliche Fazit des Romans, die eindeutige Schuldzuweisung, die die Gesellschaft meint - »Es war Mord« -, hat Schröter mit der Melodramatik seiner bombastischen Bilder und der Wucht seiner leeren Opernzitate für den Film in ihr Gegenteil verkehrt: Als »vierter Mann« reiht er sich nun in die Folge der Täter ein, wird mit Ivan, dem »Vater« und der ambivalenten Figur des Malina zum vierten »Mörder« des »Ich«.²⁷⁰

und „War die Persönlichkeitsspaltung des schreibenden ‘Ich’ in Bachmanns Roman einer komplexen gesellschaftlichen Thematik verpflichtet, so erzählt Schroeters Film von einer melodramatischen Beziehungsgeschichte mit mystischen Anspielungen auf

²⁶⁵ „Die Gesamtkosten des Films beliefen sich auf eine Summe zwischen 7 und 8 Millionen DM.“

Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 18.

²⁶⁶ Hochholdinger-Reiterer: „"Mich hat Film immer mehr interessiert."“, S. 344.

²⁶⁷ Römhild: „Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und seine filmische Rezeption“, S. 174.

²⁶⁸ Heidelberger-Leonard: „War es Doppelmord?“.

²⁶⁹ Römhild: „Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und seine filmische Rezeption“.

²⁷⁰ Heidelberger-Leonard: „War es Doppelmord?“, S. 79.

die biblische Heilslegende und den Suspense-Effekten des Kriminalgenres.“²⁷¹ Nicht nur war die Kritik, die am Film geübt wurde, meistens sehr negativ, der Film wurde auch kein Kassenmagnet.

Sogar die Drehbuchautorin Elfriede Jelinek scheint sich mit ihren Äußerungen von der Verfilmung distanzieren zu wollen:

Ich habe mit dem Drehbuch eine Art Filmpartitur geliefert, aus der der Regisseur seinen Film gemacht hat, und zwar ohne jegliche Absprache mit mir, welche Szenen davon genommen werden oder nicht. Werner Schroeter ist kein Regisseur, der sich in seine Arbeit auch nur irgendetwas dreinreden lassen würde. **Der fertige Film ist also ganz und gar sein Werk**, das habe ich vorher gewußt, und das waren die Arbeitsbedingungen, die immer klar waren. Das ist auch legitim, denn ein Film besteht ja aus der Arbeit von zwei Leuten, manche Arbeiten zusammen, manche tun es nicht. Es war immer klar, daß Schroeter aus meinem Buch etwas vollkommen Eigenes machen würde, ohne daß ich wußte, was daraus werden würde. Aber da ich sein Werk kenne, habe ich ihm und seiner Bildsprache vertraut.²⁷²

Laut Jelinek ist Werner Schroeter nicht an der Geschlechterkampfproblematik interessiert, und ist gesellschaftspolitisches Engagement, das kennzeichnend für sowohl Bachmann als Jelinek ist, Schroeter fremd. Schroeter hat neue Akzente gesetzt: “Er findet den Roman ja, glaube ich, in vielem recht altmodisch und überholt, und ihn interessiert mehr die Selbstäußerung einer Person, die mystische Überhöhung im Sinne einer Stigmatisierten, das Aus-sich-Heraustreten einer Figur, beinahe im christlichen Sinn, die optische Ekstase, das hat er ja in allen seinen früheren Filmen bewiesen.“²⁷³

Wie bestimmte Literaturwissenschaftler den Fehler begangen haben, zu schnell über das Drehbuch von Elfriede Jelinek zu urteilen, macht Jelinek hier genau denselben Fehler. In diesem Kapitel werde ich gründlich untersuchen, ob Werner Schroeter wirklich einen oberflächlichen, ekstatischen Film gemacht hat. Hat Schroeter Krieg, Nachkriegszeit und Geschlechterkrieg an den Nagel gehangen?

²⁷¹ Römheld: “Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und seine filmische Rezeption”, S. 172.

²⁷² Hochholdinger-Reiterer: ““Mich hat Film immer mehr interessiert.””, S. 345. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

²⁷³ Hochholdinger-Reiterer: ““Mich hat Film immer mehr interessiert.””, S. 349.

4.1. Krieg- und Nachkriegszeit im Film

Wie oben angedeutet, spielen die Ereignisse im Roman und im Drehbuch sich auf unterschiedliche Zeitpunkte ab: während der Roman in den sechziger Jahren stattfindet, spielen die Ereignisse im Drehbuch sich Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre ab. Da die Frau im Film genau dieselben Worte wie die Frau im Drehbuch ausspricht, kann man davon ausgehen, dass Werner Schroeter den Zeitpunkt des Drehbuches übernommen hat: "Ich weiß nicht, ob ich Sie richtig verstanden habe... Sie meinen die sogenannten Jubiläumsfeierlichkeiten? ... Diese Zeit ist sich einmal groß vorgekommen, aber ich bin doch erst danach geboren!"²⁷⁴ Die Frau im Film hat also weder den Zweiten Weltkrieg noch die Nachkriegszeit erlebt.

Schroeter hat aber nicht nur den Zeitpunkt des Drehbuches, sondern auch einen Teil der Kritik, der die Frau im Drehbuch an Nazi-Deutschland und der Nachkriegszeit übt, übernommen. So hört man auch die Frau im Film sagen: "Die wahren Täter leben noch."²⁷⁵ und beschädigt die Frau das Zimmer im Haus der Altenwyls, als sie bei ihnen zu Gast ist. Da Werner Schroeter diese Beispiele ohne weiteres aus dem Drehbuch übernommen hat, kann man aber nicht steif und fest behaupten, dass er anhand dieser Beispiele die Nachkriegsgesellschaft kritisiert. Schroeter hat sich aber nicht nur auf das Drehbuch gestützt, sondern er hat sich als ein innovativer Filmemacher gezeigt.

Das wird zum Beispiel deutlich, als die Frau im Haus der Altenwyls am



Wolfgangssee ankommt. Der Zuschauer hört bedrohliche Musik, während er die Frau durch das Haus, in dem überall Jagdtrophäen hängen, laufen sieht. Sowohl die bedrohliche Musik als auch die Jagdtrophäen (nicht nur Geweihe, sondern auch zum Beispiel nicht

aufgestopfte Vögel) wirken sehr befremdlich, zum Teil auch, weil beide im Roman und

²⁷⁴ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 181.

Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 43.

²⁷⁵ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 182.

Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 44.

Drehbuch nicht vorkommen. Vor dem Abendessen spricht Atti Altenwyl selbst über diese Jagdtrophäen, er sagt:

Meine lieben Gäste! Ich darf Sie zu meinem Jagdessen begrüßen und möchte Ihnen noch einige Sachen erklären, die mit der Jagd zusammenhängen. Sie sehen hier die vielen Trophäen an den Wänden und werden sich wundern, wieso die da hängen. Nun, die Jagd wurde von meinen Ahnen seit Generationen ausgeübt. Und die Trophäen, die Sie hier hängen sehen, wurden von ihnen gesammelt. Und Sie werden einige (*Die Frau kommt.*) vielleicht nicht so ganz schätzen, weil es doch tote Sachen sind. Aber nach alter Tradition wurden diese Trophäen immer hier in diesem Hause aufbewahrt. (*Die Frau verläßt fluchtartig den Raum.*) Und ich habe die Tradition fortgeführt [...] habe diese auch nicht entfernen lassen.²⁷⁶

Die Altenwyls sind “[a]lter österreichischer Adel und [ihrer] Stellung sehr bewußt”²⁷⁷. Der Grund, weshalb sie jagen, ist selbstverständlich nicht Nahrungsgewinnung, sondern hängt mit gesellschaftlicher Repräsentation zusammen. Die Jagd, die aus Grund des Vergnügens erfolgt, und die Art und Weise, wie die “tote[n] Sachen” im Haus hängen, kommen mir anrühlich vor. Die Jagdszene ist aber vor allem wichtig, weil sie als eine Anspielung auf das Benehmen des Geschlechts Altenwyl gelesen werden kann. Wie dem Ich im Roman plötzlich bewusst wird, “welche Rolle das Altenwylsche Haus”²⁷⁸ beim Mörderischen der Gesellschaft gespielt hat, läuft auch die Frau im Film beim Hören der Ansprache von Atti Altenwyl²⁷⁹ auf einmal weg. Die bedrohliche Musik, die der Zuschauer hört, und die unheilschwangere Atmosphäre, die im Haus herrscht, deuten außerdem an, dass die Jagdszene bedeutungsvoll ist. Meiner Meinung nach, macht Schroeter mit dieser Szene deutlich, dass die Altenwyls die Zeit des Nationalsozialismus auswischen: sie setzen nicht nur die Tradition der Jagd, sondern auch andere Traditionen vor dem Zweiten Weltkrieg fort.

Mithilfe der Jagdszene kann eine Szene am Anfang des Films *Malina* besser verstanden werden. Noch während des Vorspannes sieht der Zuschauer einen toten Vogel, von Glasscherben umgeben, der auf dem Boden liegt. Die Funktion dieses Bildes ist völlig unklar. Als Malina und die Frau am Anfang des Films auf die Straße gehen, sieht der Zuschauer, dass einige Personen in ein Fenster hineinschauen. Obschon der Zuschauer, als die Frau in das Schaufenster hineinschaut, nichts zu sehen bekommt,

²⁷⁶ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 199.

²⁷⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 6.

²⁷⁸ Bachmann: *Malina*, S. 290.

²⁷⁹ Der Text der Rede wurde vom Darsteller des Grafen, Idi Graf Kinski, frei erfunden. Da die Jagd aber nicht nur in der Rede, sondern auch visuell thematisiert wird, hat diese Tatsache meiner Meinung nach keinen Wandel der Interpretation zur Folge.

deutet der Dialog an, dass sowohl sie als Malina etwas gesehen haben: “Die Frau: Das ist eigentlich alles ganz brauchbar, was es hier gibt. Es versichert einem, daß man da ist. Malina: Da brauchst du die Waren, daß du weißt, du bist noch da?”²⁸⁰ Malina redet über Waren, doch kann man die Frage, was die Passanten sehen nicht einfach beantworten.



Meiner Meinung nach, ist es möglich, dass sie den Vogel betrachten; das Lichtspiel im Fenster erinnert nämlich an die Glasscherben, die den Vogel umgeben. Es erhebt sich dann aber die Frage, weshalb dieser Vogel diese Personen in Bann hält; diese Frage lässt sich nicht sofort beantworten. Nachdem der Zuschauer die Jagdszene gesehen hat, kann aber das Bild des Vogels interpretiert werden, denn die toten Vögel im Haus der Altenwyls lassen an den Vogel am Anfang des Films zurückdenken: wie Schroeter mit der Faszination, der die Jagd auf die Altenwyls ausübt, die Altenwyls kritisiert, so kritisiert er mit dieser “toten Sache” die gesamte Nachkriegsgesellschaft. Junge Menschen, Menschen mittleren Alters und alte Menschen sind wie verzaubert durch diesen toten Vogel, der dasselbe symbolisiert wie die Jagdtrophäen der Altenwyls, nämlich, dass für diese Österreicher den Zweiten Weltkrieg kein Thema ist, das berührt wird.

Wie im Roman und im Drehbuch wird im Film *Malina* nicht nur die Nachkriegsgesellschaft kritisiert, sondern gibt es auch Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg. Die ersten Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg werden im Film noch vor dem Vorspann gemacht: die den Film einleitende Szene ist nämlich die 82. Szene im Drehbuch “**Dachgarten (Traum)**”²⁸¹. Dadurch, dass Werner Schroeter diese Traumszene am Anfang des Films montiert hat, eine Positionierung, die sowohl von der Positionierung im Roman als der Positionierung im Drehbuch abweicht, betont er noch

²⁸⁰ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 166.

²⁸¹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 105-107.

vor dem Vorspann Sachen, die für die Interpretation des Films von grundsätzlicher Bedeutung sind.

Im Dachgartentraum sieht der Zuschauer, dass die Vaterfigur mit Blumentöpfen auf die Frau wirft und dann ein kleines Mädchen vom Dach wirft. Wie im Drehbuch steht die Frau anschließend auf einmal auf der Straße, Malina und die Polizei sind ebenfalls da. Die Traumszene endet mit diesen von der Frau gesprochenen Worten: „Wie bin ich hierhergekommen? In wessen Macht? Es darf nicht ein fremder Mann sein. Es darf nicht vergeblich sein! Kein Betrug gewesen sein. Es darf nicht wahr sein.“²⁸² Der Anfang des Films *Malina* zeigt die Frau also als das Opfer einer Zerstörung. Schroeter hatte die Absicht, die Selbsterstörung der Frau zu zeigen: „Dank Isabelle ist es mir gelungen zu zeigen, daß sie an sich selbst scheitert. Und damit hat die Geschichte nichts Weinerliches mehr. Sie scheitert an sich selbst, sie rast wie in einer Spirale an sich selbst kaputt.“²⁸³, hat seine Absicht aber nicht erreicht: infolge der Eröffnungsszene wird der Zuschauer die Frau als Opfer einer Zerstörung betrachten und wird er Fragen stellen wie: wann und von wem ist diese Frau so zerstört worden?²⁸⁴



Diese Fragen beantwortet die Traumszene zum Teil schon selbst. Schroeter hat nämlich ein Kind²⁸⁵, das man unter anderem dank der Kleidung und der physischen Ähnlichkeit mit der Frau als eine jüngere Version der Frau erkennen kann, in die Träume eingefügt und deutet auf

diese Weise an, dass die Zerstörung der Frau schon in ihrer Kinderzeit angefangen hat. Interessanter für die Interpretation des Films, sind aber die Anspielungen auf den

²⁸² Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 164.

²⁸³ Andrea Kresimon: *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S. 241.

²⁸⁴ Schon im Roman *Malina* sind diese Fragen schwierig zu beantworten. Einerseits deutet der Roman an, dass von einem Selbsterstörungsprozess die Rede ist: „Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbsterstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor.“ (261), andererseits heißt es: „Ich: Ich bin doch vernichtet worden. Malina: Ja. Auch das ist richtig.“ (243)

²⁸⁵ Die Rolle des Kindes wird im Film *Malina* von der Tochter Isabelle Hupperts, Lolita Chammah, gespielt.

Zweiten Weltkrieg. In der Eröffnungsszene sieht man im Hintergrund einen Flakturm²⁸⁶, hört man Bombenexplosionen und Sirenen (die vor einem Fliegerangriff warnen). Obschon diese Anspielungen den Zuschauer anfangs auf den falschen Weg bringen könnten - der Zuschauer könnte denken, dass der Zweite Weltkrieg der Grund für die Zerstörung der Frau ist, was aber, wie im Drehbuch, nicht der Fall sein kann -, erlauben sie dem Zuschauer, die Vaterfigur als faschistisch zu erkennen. Dass die Vaterfigur faschistische Züge hat, wird bestätigt im letzten Traum der Frau, in dem man den Vater zuerst in einer Richterrobe, dann in einer blutbefleckten Fleischerschürze und schließlich in einem SS-Kostüm sieht.

4.2. Geschlechterkrieg im Film

Kurt Bartsch ist zu dieser Schlussfolgerung gelangt:

Werner Schroeter weiß um die Zusammenhänge zwischen "Sexualität und Gewalt" und um die "Unterdrückungsgesten" zwischen den Geschlechtern und erkennt auch in Bachmanns Buch den "Verzweiflungsschrei", meint aber dann doch, daß die Autorin "sich über sich selber lustig gemacht" habe, über das Problem, ihre Kreativität mit ihrem Frausein in Einklang zu bringen. Jelinek nimmt den "Verzweiflungsschrei" hingegen ernst, formuliert mit ihrer Drehbuchbearbeitung ein feministisches, politisches, zugleich ästhetisches Anliegen.²⁸⁷

Und auch Karsten Witte hat festgestellt, "daß die Malina-Figur im Film anders als im Roman nicht als „Depersonalisierung oder Verdopplungsphantasie“ begriffen werden kann"²⁸⁸. Dessen ungeachtet bin ich der Meinung, dass im Film *Malina* sowohl der Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan in der Domäne der Liebe als auch der Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina in der Domäne des Kulturbetriebs thematisiert wird.

²⁸⁶ "Während des zweiten Weltkrieges errichteten die Nationalsozialisten in Wien drei Flakturmpaare aus Stahlbeton – immer bestehend aus Leitturm und Gefechtsturm. Sie dienten einerseits als riesige "Überlebensinseln" für tausende Wiener mit autarker Strom- und Trinkwasserversorgung, Klimaanlage, sowie einem Spital. Andererseits waren sie zur Abwehr der anfliegenden alliierten Bomberstaffeln konzipiert. Seit 1945 sind diese Mahnmale des Krieges immer wieder Gegenstand von – teilweise – heftigen Diskussionen." Sehe: <http://ww2panorama.org/panoramas/vienna>

²⁸⁷ Kurt Bartsch: "'Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln". Zu Elfriede Jelineks Filmbuch *Malina*". In: *Elfriede Jelinek*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 174.

²⁸⁸ Kresimon: *Ingeborg Bachmann und der Film*, S. 234.

4.2.1. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Ivan

Für die Merkmale des Geschlechterkriegs zwischen der Frau und Ivan im Film *Malina*, scheint Werner Schroeter sich vor allem auf das Drehbuch von Elfriede Jelinek gestützt zu haben. Im Drehbuch ist die Utopie einer glücklichen Geschlechterbeziehung, die im Roman eine wichtige Rolle spielt, kaum noch vorhanden. Im Film ist die Utopie ebenfalls nicht hervorgehoben worden: der Zuschauer sieht, dass die Frau die Worte "Ein Tag wird kommen" durchstreicht und hört, dass sie sagt: "Kein Tag wird kommen. Es werden die Menschen niemals ... niemals werden sie ... sie werden niemals ... kein Tag wird kommen ... es wird das Ende sein ..." ²⁸⁹. Obwohl die Utopie im Film zwei Male thematisiert wird, wird sie verneint. Der Film *Malina* ist, wie das Drehbuch, also negativer als der Roman zur Liebe eingestellt.

Genauso wie im Drehbuch ist auch im Film die Opferrolle der Frau stark betont worden. Oben habe ich schon darauf hingewiesen, dass durch die Montage des Dachgartentraums am Anfang des Films, die Opferrolle der Frau in den Vordergrund tritt. Außerdem werfen im Film ungefähr zehn Kinder, unter denen Béla ²⁹⁰ und András, mit Torte auf die Frau, während im Drehbuch die Frau nur Bela und Andras beim Kartenspiel hilflos gegenübersteht. Die Frau hat im Film noch mehr als im Drehbuch eine Opferrolle angenommen. Bemerkenswert ist aber, dass Werner Schroeter auch Ivan mit einer Opferrolle ausgestattet hat. Wie im Drehbuch wird einerseits akzentuiert, dass Ivan in seiner Beziehung mit der Frau deutlich eine Rolle als Täter erfüllt: auch im Film betrügt Ivan die Frau. Außerdem verknüpft Werner Schroeter Ivan dadurch mit der Vaterfigur, dass die Worte Ivans, "Zeig mir deine Hand!" ²⁹¹, an die Worte des Vaters im Dachgartentraum zurückdenken lassen, "Zeig mir deine Hände! Zeig mir deine weißen Hände!" ²⁹². Andererseits leidet Ivan aber unter dem Geschlechterkrieg: als die Frau Ivan nicht angekündigt besucht, sieht der Zuschauer, dass er sich mit seinem Taschenmesser in seinen Zeigefinger schneidet. Während Elfriede Jelinek Ivan nur als

²⁸⁹ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 219.

²⁹⁰ Auch Werner Schroeter zeigt in seinem Film, dass Béla ein Mini-Ivan ist; Béla sagt auf Ungarisch: "Az egész világon hatalmam lesz sugárzik, ... sugárzik rajzok egy űrhajót a fényes ettől leszek a leghatalmasabb a világon ...", was auf Deutsch heißt: "Ich werde die ganze Welt beherrschen ... es strahlt, ... es strahlt ... ich male ein Raumschiff ... das Licht ... es macht mich zum Allermächtigsten auf der ganzen Welt ..." Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 196.

²⁹¹ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 183.

²⁹² Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 164.

Täter sieht, sieht Schroeter ihn auch als Opfer. Das stimmt mit der Auffassung Ingeborg Bachmanns überein. Im Roman heißt es: “Ivan sagt lachend, aber nur einmal: Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf, trag niemand mehr in die dünne Luft, das rat ich dir, das lern noch für später!”²⁹³ Bachmann und Schroeter sind der Meinung, dass Ivan leidet unter der Tatsache, dass er das Ich bzw. die Frau nicht glücklich machen kann und dass er seinen bzw. ihren Erwartungen nicht entsprechen kann.

Dass für Werner Schroeter der Geschlechterkrieg zwischen Mann und Frau ein Thema ist, macht er nicht nur anhand der Beziehung zwischen Ivan und der Frau deutlich. Im Film sieht man, dass die Frau sich in einem Kaffeehaus mit einem Bulgaren verabredet hat. Die Frau weiß nicht, wie der Bulgare aussieht, folglich läuft sie suchend durch das Kaffeehaus. In einem bestimmten Moment wird ein Pärchen, das bei einem Tisch sitzt, näher herangeholt. Der Zuschauer sieht, dass zuerst der Junge das Mädchen ohrfeigt, danach das Mädchen den Jungen. Da vor einigen Augenblicken ein Mädchen herangeholt wurde, das mit dem Kopf auf den Tisch fiel und durch die Zigarette in ihrem Mundwinkel an die Frau zuruckdenken ließ, erhebt sich die Frage, ob die Frau sich nicht sowohl das Mädchen als das Pärchen einbildet: es wäre möglich, dass das Mädchen die Gemütslage der Frau und das Pärchen die Beziehung zwischen der Frau und Ivan darstellt. Die Kameraperspektive verrät aber, dass sowohl das Mädchen als das Pärchen nicht ersonnen sein: der Zuschauer sieht zuerst das Mädchen in Nahaufnahme, als die Frau das Kaffeehaus verlässt, sieht man die Frau und das Mädchen aber zusammen auf dem Schirm. Dasselbe gilt für das Pärchen: zuerst wird es in Nahaufnahme gezeigt, anschließend sieht der Zuschauer aber sowohl die Frau als das Pärchen auf dem Bildschirm. Durch die Kameraperspektive entsteht ein Eindruck der Distanziertheit, der Objektivität. Die Frau ist nicht die einzige Frau, die leidet und Ivan und die Frau sind nicht das einzige Paar, das am Geschlechterkrieg teilnimmt.

Wie im Roman und im Drehbuch wird im Film der Geschlechterkrieg zwischen Ivan und der Frau in der Domäne der Liebe thematisiert, und wie Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek ist Werner Schroeter der Meinung, dass “[...] die Liebe [...] die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln [ist].”²⁹⁴ Mit den Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg im Film *Malina* deutet Schroeter einerseits an, dass die Vaterfigur

²⁹³ Bachmann: *Malina*, S. 336.

²⁹⁴ Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”, S. 313.

eine faschistische Figur ist, aber andererseits verknüpft er mithilfe dieser Anspielungen den Faschismus der Nationalsozialisten mit dem Faschismus in der Geschlechterbeziehung. So ist zwischen zwei Bettszenen eine Szene im Heeresgeschichtlichen Museum montiert worden, in der der Zuschauer Malina zwischen verschiedenerlei Kriegswaffen laufen sieht.



4.2.2. Geschlechterkrieg zwischen der Frau und Malina

Um dem Leser deutlich zu machen, dass Malina das Alter Ego der Frau ist, hat Werner Schroeter einerseits die Worte von Elfriede Jelinek übernommen:

Die Frau: Du weißt nicht, mit wem du umgehst. Ich bin nicht die, für die du mich hältst. Du verstehst nicht, daß ich doppelt bin. Doppelt. Ich bin auch das Geschöpf von Malina. Das scheinst du nicht zu begreifen.

Ivan: Na, viel hat er dir nicht beigebracht, dein Malina!

Die Frau: Verstehst du? Ich bin auch Malina. Und Malina ist ich.

Ivan: Was für ein gutaussehender Mann du doch bist, Malina.²⁹⁵

Andererseits zeigt Schroeter anhand von Klang und Bild, dass Malina und die Frau eine Person sind. Am Anfang des Films stehen Malina und die Frau an einer Haltestelle, sie sprechen miteinander:

Die Frau: Es hat dich in meinem Leben immer schon gegeben, zumindest deinen Platz in mir. Aber dafür bin *ich* immer abwesend. Wenn ich mich hinsetze und etwas schreiben will, wird mir besonders schmerzlich bewußt, daß ich abwesend bin. Es ist, als ob ich gar nicht da bin.

Malina: Sag das doch mal bei deinem nächsten Interview, daß es dich gar nicht gibt. Das würde unseren Haushalt entschieden entlasten.²⁹⁶

Plötzlich kommt eine Straßenbahn von links ins Bild; als die Straßenbahn rechts aus dem Bild verschwindet, ist auch Malina verschwunden. Das Gespräch zwischen Malina und der Frau läuft aber weiter:

Die Frau: Ich hab's mir aber erspart, dich zu früh kennenzulernen.

²⁹⁵ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 183-184.

²⁹⁶ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 166-167.

Malina: Jedenfalls hab' ich dir erspart, mit dem Kopf auf die glühende Herdplatte zu fallen oder in der Badewanne zu ertrinken oder dauernd irgendwelche Sachen zu verlieren.

Die Frau: Ich danke dir, Malina! Jaz in ti!

Malina: In ti in jaz!²⁹⁷

Der Hintergrund, vor dem zuerst Malina und die Frau stehen, dann aber nur die Frau steht, ist in eine Licht- und eine Schattenseite zweigeteilt. Vor der Schattenseite, links



auf dem Schirm, steht Malina; vor der Lichtseite, rechts auf dem Schirm, die Frau.²⁹⁸

Der zweigeteilte Hintergrund erzählt dem Zuschauer einiges über die Figuren Malina und die Frau: die Frau steht logischerweise im Licht²⁹⁹, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass die Frau als Person wirklich besteht; Malina steht aber vor der Schattenseite, da er ein Teil der Frau ist. Dieser Eindruck, dass die Frau wirklich existiert, während Malina schwieriger als realistische Figur interpretiert werden kann, wird dadurch verstärkt, dass der Dialog zwischen der Frau und Malina fortgesetzt wird, obschon Malina abwesend ist.

Man könnte die Tatsache, dass Malina nicht mehr im Bild ist, aber man ihn noch sprechen hört, so interpretieren, dass er die Autorität eines Voice-over-Erzählers bekommt. Einerseits soll aber deutlich sein, dass im Film mehrmals von einer Asynchronie von Bild- und Tonspur die Rede ist: manchmal hört man noch den Ton der vorgehenden Szene, sieht man aber schon die Bilder der nächsten Szene, oder, umgekehrt, hört man schon den Ton der nächsten Szene, während man noch die Bilder der vorgehenden Szene sieht. Andererseits könnte man auch mehrere Aussagen der Frau

²⁹⁷ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 167.

²⁹⁸ Dass Malina links und die Frau rechts auf dem Schirm zu sehen sind, entspricht der populären Ansicht, dass die linke Seite des Gehirns für alles was mit Sprache, Verstand und Logik zusammenhängt, verantwortlich ist, und die rechte Seite des Gehirns die Emotionen verarbeitet.

²⁹⁹ Sehr zum Missfallen von Malina: "Ich bin oft im Dunkeln geblieben. Denn du standest ja nur im Licht! (Er gibt ihr eine Ohrfeige.)" Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 216.

als Aussagen eines Voice-over-Erzählers interpretieren. So zum Beispiel die letzten Worte, die von der Frau gesprochen werden: „Es war Mord.“³⁰⁰

Im Roman und im Drehbuch ist Malina eine zwiespältige Figur, die einerseits dem Ich bzw. der Frau hilft, seinen bzw. ihren Alltag zu leben, andererseits aber deutlich Teil des patriarchalischen Trinitätsprinzips ist. Im Film ist Malina ebenfalls eine ambivalente Figur: Malina ist meistens da, wenn die Frau ihn braucht; bestimmte Szenen³⁰¹ verraten aber, dass er eine dunkle Seite hat. Dessen ungeachtet ist das Resultat des Geschlechterkrieges zwischen der Frau und Malina im Film nicht dasselbe, wie im Roman und Drehbuch. Im Roman und Drehbuch verschwindet das Ich bzw. die Frau in die Wand und erweist es sich, dass der männliche Teil, der von Malina verkörpert wird, der überliegende Teil ist. Die Schlusszene des Films weicht aber vom Roman und Drehbuch ab: die Frau verschwindet nicht in die Wand, sondern in einen Spiegel. Der Riss in der Wand spielt im Film aber auch eine Rolle: die Frau klebt den Riss mit Leukoplast zu, als Malina das Leukoplast von der Wand zieht, ist der Riss aber nicht da; bevor die Frau in den Spiegel verschwindet, zieht sie selbst das Leukoplast ab, und auch diesmal ist kein Riss zu sehen, als sei für die Frau das Leben jetzt wieder auszuhalten.

Die Frau verschwindet in einen Spiegel und demzufolge wird dieser Dialog, aus der dritten Sequenz des Films, bedeutungsvoller:

Die Frau: Ich glaube jedenfalls, daß ich im Spiegel erst entstehe.

Malina: Ich versichere dir, es gibt dich auch sonst noch, wenn auch nur ein einziges Mal.

Die Frau: Als ob es mich sonst nicht gäbe. Als müßte mir immer ein anderer versichern, daß ich noch da bin. Und wenn es nur der Spiegel ist.³⁰²

Der Spiegel ist für die Frau ein Mittel zur Selbstvergewisserung. Auch im Roman ist der Spiegel für das Ich etwas Positives:

Am Graben habe ich mir ein neues Kleid gekauft, ein Hauskleid [...]. Ich möchte aber beim Anprobieren Ivan nicht hier haben, Malina schon gar nicht, ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, **meilenweit, klaftertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern**. Eine Stunde lang kann ich **zeit- und**

³⁰⁰ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 226.

³⁰¹ Malinas Benehmen während die Frau vom Herrn Mühlbauer interviewt wird, ist zum Beispiel sehr verdächtig: er öffnet die Schublade ihres Schreibtisches, wirft die Katzen ins Wohnzimmer und geht dann mit einem selbstzufriedenen Blick in sein Zimmer hinein.

³⁰² Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 167-168.

raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in eine Legende, wo der Geruch der Seife, das Prickeln von Gesichtswassern, das Knistern von Wäsche, das Eintauchen von Quasten in die Tiegel, der gedankenvolle Zug mit einem Konturenstift das einzig Wirkliche sind. Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. [...] die Dusche wird an- und ausgemacht, ein Körperpuder wolkt im Badezimmer, **es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag**, es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein.³⁰³

Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, **ich war einig mit mir** und ich bin wieder uneins mit mir. Ich blinzele, wieder wach, in den Spiegel, mit einem Stift den Lidrand schraffierend. Ich kann es aufgeben. **Einen Augenblick lang war ich unsterblich** und ich, ich war nicht da für Ivan und habe nicht in Ivan gelebt, es war ohne Bedeutung.³⁰⁴

Eine Aussage der Frau im Film verrät, dass Werner Schroeter sich auf diese Textstellen aus dem Roman gestützt hat: „Im Spiegel wird Sonntag sein.“³⁰⁵

Obschon das Ich im Roman dank des Spiegels „einig mit [sich]“ ist, soll doch deutlich sein, dass diese Zitate einiges über das Selbstbild des Ichs verraten. Das Ich kann nur „mit einer tiefen Befriedigung leben“, wenn es „meilenweit, klaftertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern“ ist. Auch die Passivsätze im ersten Zitat klingen nicht sehr positiv: das Selbstbild des Ichs wird von den Männern bestimmt und das Ich ist also weniger Subjekt als Lustobjekt der Männer. Im Drehbuch von Elfriede Jelinek übt die Frau Kritik an der Tatsache, dass Männer bestimmen, wie Frauen aussehen sollen: „Weißt du, mich hat immer schon empört, was der d’Annunzio gesagt hat: daß es für eine Frau nur wichtig ist, im Auge eines Mannes schön zu sein.“³⁰⁶ Trotzdem lässt die Frau sich von den Männern beeinflussen. Sie versteckt sich fast, wenn sie sich schminkt, als ob niemand wissen darf, wie sie ohne Make-up aussieht, und sogar Malina, ihre männliche Hälfte, darf nicht in der Nähe sein, wenn sie sich schminkt: *“Die Frau kauert in einem Winkel im Vorzimmer und schminkt sich in einem Lichtstrahl, der durchs Fenster hereinkommt.”*³⁰⁷, *“MALINA Nimm lieber noch etwas von dem dunklen Make-up! ... Die Frau restauriert ihr Gesicht fertig. Malina betrachtet sie das erste Mal dabei. DIE FRAU Jetzt habe ich gar keine Geheimnisse*

³⁰³ Bachmann: *Malina*, S. 139-140. [Hervorhebung von mir – A.V.W.]

³⁰⁴ Bachmann: *Malina*, S. 140. [Hervorhebung von mir, A.V.W.]

³⁰⁵ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 191.

³⁰⁶ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 12.

³⁰⁷ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 12.

mehr vor dir.“³⁰⁸ Make-up und Aussehen spielen vor allem im Drehbuch eine wichtige Rolle: Elfriede Jelinek ist sehr stark der Meinung, dass die Frau eine Ware in der patriarchalischen Gesellschaft ist; Bachmann und Schroeter nehmen eine gemäßigte Haltung ein.

Doch bin ich der Meinung, dass das Verschwinden der Frau in den Spiegel als etwas durchaus Positives interpretiert werden kann: die Frau kann dort wirklich Frau sein und soll weder auf Malina noch auf Ivan Rücksicht nehmen.

Nach dem Verschwinden der Frau im Film *Malina* benimmt Malina sich anders als im Roman und Drehbuch. Im Roman und Drehbuch wirft Malina den Nachlass des Ichs bzw. der Frau in einen Papierkorb. Im Film verzichtet er aber auf diese Zerstörungsarbeit und rückt sogar die Schreibmaschine der Frau zurecht. Außerdem sagt Malina im Film, als Ivan anruft: “Hier ist niemand.“³⁰⁹ und nennt er seinen Namen nicht, während es im Roman und Drehbuch heißt: “Es gibt sonst niemand hier.“³¹⁰ und “Mein Name? Malina.“³¹¹ Demzufolge erhebt sich die Frage, ob nicht nur die Frau sondern auch Malina im Film seine Identität verloren hat. Kann laut Schroeter Rationalität nicht ohne Emotionalität existieren? Diese Interpretation des Endes wird durch diese Aussage der Frau unterstützt: “Ich sterbe, doch zumindest wird mein Tod mich rächen. Ich sterbe nicht allein, und jemand folgt mir nach.“³¹²

Sowohl die Kriegs- und Nachkriegszeit als der Geschlechterkrieg sind Themen im Film *Malina*, und anhand dieser Themen übt Werner Schroeter Gesellschaftskritik. Die österreichische Nachkriegsgesellschaft ist auch für Schroeter eine Gesellschaft, die den Kopf in den Sand steckt, und anhand des Geschlechterkriegs zwischen der Frau und Ivan prangert Schroeter die traditionelle Rollenverteilung an. Es soll aber klar sein, dass er wie Bachmann der Meinung ist, dass es schwierig ist, jemandem an dieser Rollenverteilung die Schuld zu geben: sowohl die Frau als Ivan sind Opfer und Täter.

Während es im Roman und Drehbuch sehr deutlich ist, wer den Geschlechterkrieg in der Domäne der Kunst gewinnt, ist das Ende des Films uneindeutig: das

³⁰⁸ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 130.

³⁰⁹ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 226.

³¹⁰ Bachmann: *Malina*, S. 355.

Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 151.

³¹¹ Bachmann: *Malina*, S. 356.

Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 151.

³¹² Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 181.

Verschwinden der Frau in den Spiegel scheint kein negatives Geschehnis zu sein und Malina scheint seine Identität verloren zu haben. Während Bachmann und Jelinek die Minderwertigkeit der Frau als Künstlerin anprangern, deutet Schroeter an, dass Rationalität ohne Emotionalität keinen Wert hat, oder mit anderen Worten, dass Literatur ohne weibliche Schriftsteller nicht vollständig ist.

4.3. Kritik am Drehbuch und Film

Seit dem Erscheinen des Romans *Malina* im Jahr 1971 wird diskutiert, ob das Werk eine Autobiographie ist. Es ist logisch, dass diese Frage die Forscher beschäftigt, denn es gibt nun einmal mehrere Ähnlichkeiten zwischen dem Ich und der Autorin Ingeborg Bachmann: beide sind Schriftstellerin, haben Philosophie studiert, und im Personenverzeichnis am Anfang des Romans scheint Bachmann die Informationen aus ihrem eigenen Pass niedergeschrieben zu haben: „Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt [...]“³¹³ Die Funktion dieser autobiographischen Informationen kann man nur raten, sicher ist aber, dass Bachmann ein autobiographisches Spiel spielt, denn obschon bestimmte Informationen stimmen, kann der Roman nicht als eine Autobiographie gelesen werden; *Malina* ist „eine geistige, imaginäre Autobiographie“³¹⁴. Die Probleme, die das Ich als Schriftstellerin hat, erfährt Ingeborg Bachmann zum Beispiel nicht: sie war „im ›männlichen‹ Literaturgeschäft durchaus erfolgreich“³¹⁵.

Obschon Bachmann sich mehrmals gegen eine autobiographische Lesart ihres Romans ausgesprochen hat, ist *Malina* sehr oft autobiographisch gelesen worden. Elfriede Jelinek hat sich ebenfalls, sowohl vor als nachdem sie das Drehbuch geschrieben hat, einer autobiographischen Interpretation von *Malina* widersetzt. In ihrem Bachmann-Essay heißt es:

Inzwischen hat man sich in den Biographien der Dichter gemütlich niedergelassen, Eintritt frei, um sich nicht in ihren Werken niederlassen zu müssen, die ein härteres Lager sind. [...] Hier wird kaum von einer Biographie die

³¹³ Bachmann: *Malina*, S. 8.

³¹⁴ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 73.

³¹⁵ *Bachmann-Handbuch*, S. 140.

Rede sein, eine Biographie ist ein zu weiches Bett für die Werke der Bachmann, und ein solches Bett steht uns nicht zu.³¹⁶

In einem Gespräch mit Riki Winter sagte Jelinek: "Ich habe immer propagiert, daß man zur Beurteilung eines literarischen Werkes das Leben, die Biographie, nicht heranziehen sollte; wie das zum Beispiel bei Ingeborg Bachmann passiert ist: diesen Flammentod rückwirkend, wie eine Repro, über das ganze Werk zu werfen und das Werk nur durch diesen Filter zu sehen."³¹⁷ Ungeachtet dieser Äußerungen macht Elfriede Jelinek in ihrem Drehbuch mehrere Anspielungen auf die Autorin Ingeborg Bachmann. Bereits in der ersten Szene kann man lesen: "*Die Frau sitzt da und zündet sich eine neue Zigarette an. Sie nimmt ein neues Blatt Papier und fängt an zu schreiben: MALINA ANIMAL MELANIE ANIMA ANIMUS Sie streicht nach einer Weile ANIMUS dick durch. IVAN NAIV Ivan rahmt sie dick ein. Vielleicht auch noch: BACH. MANN.*"³¹⁸ Dass Jelinek das Ich als Bachmann interpretiert hat, belegt auch diese Textstelle im Drehbuch: "Malina, verstehst du das, wie eine Frau, die immer allein gelebt hat, immer gearbeitet hat, selbst während dem Studium und dann nachher auch, wie diese Frau plötzlich so vollständig von einem anderen Menschen abhängig werden..."³¹⁹ Jelinek hat sich für diese Textstelle nämlich auf eine Interviewäußerung von Bachmann gestützt: "Vielleicht ist das sehr merkwürdig für Sie, wenn ausgerechnet eine Frau, die immer ihr Geld verdient hat, sich ihr Studium verdient hat, immer gearbeitet hat, immer allein gelebt hat, wenn sie sagt, daß sie von der ganzen Emanzipation nichts hält."³²⁰

Es fällt aber stärker ins Auge, dass Jelinek während der Lektüre von *Malina* an Bachmanns Tod gedacht hat. Nach Bachmanns Tod ist diese Legende entstanden: Bachmann sei mit einer brennenden Zigarette eingeschlafen, habe sich Brandwunden zugezogen und sei an den Folgen dieser Brandwunden am 17. Oktober 1973 gestorben. In Bachmanns Werk, vor allem in ihrem Roman *Malina*, spielt die Feuermetaphorik keine unwichtige Rolle, und demzufolge sind einige Bachmann-Forscher zu der Schlussfolgerung gelangt, dass Bachmann vorausahnte, wie sie sterben würde. In *Malina* ist die Feuermetaphorik tatsächlich auffallend: im Interview mit Herrn

³¹⁶ Jelinek: "Der Krieg mit anderen Mitteln", S. 311-312.

³¹⁷ Winter: "Gespräch mit Elfriede Jelinek", S. 9.

³¹⁸ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 10.

³¹⁹ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 21.

³²⁰ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 109.

Mühlbauer spricht das Ich über den “tägliche[n] Brand des Justizpalastes”³²¹ und benutzt es ein Flaubert-Zitat: “Avec ma main brulée, j’écris sur la nature du feu.”³²²; das Ich erzählt Ivan über den Brand, der fast im Philosophischen Institut der Universität Wien entstanden war; und daneben gibt es noch mehrere Anspielungen auf Feuer. Dessen ungeachtet will ich mich der Meinung Jürgen Bräunleins anschließen:

Wäre Ingeborg Bachmann nicht 1973 an den Folgen einer Brandverletzung gestorben, die sie sich in ihrer Wohnung zugezogen hatte, niemals hätte dann jene Kritikerfraktion die Oberhand gewinnen können, die heute ihr Werk durch die darin enthaltene Feuersymbolik erklären will.³²³

Elfriede Jelinek hat aber schon den Fehler gemacht, Bachmanns Tod mit ihrem Werk zu verknüpfen: “Es ist interessant, daß der letzte Satz von *Malina* heißt: „Es war Mord“ ... und dann dieser Verbrennungstod! Es kommt ja in *Malina* immer wieder diese Feuermetaphorik vor: „Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich über die Natur des Feuers“, usw. Ich habe das im Drehbuch verstärkt.”³²⁴ In der 47. Szene des Drehbuches kann man zum Beispiel lesen, dass die Frau sich fast verbrennt, als sie versucht, eine Zigarette anzuzünden. Malina “reißt sie [aber] an den Haaren von der Flamme weg.”³²⁵ Im Roman gibt es keine Entsprechung für diese Szene.



Nicht nur Jelinek, sondern auch Schroeter hat Bachmanns Tod mit ihrem Werk in Zusammenhang gebracht: “Es [der Roman *Malina*] ist die Beschreibung ihres Todes, weiter nichts. Das Feuer, das so oft im Roman vorkommt – und dann ist sie verbrannt. Zufall würde ich das nicht nennen. Es ist zumindest das Gefühl einer Vorahnung.”³²⁶ Schroeter hat die Feuermetaphorik aus dem Roman und dem Drehbuch übernommen, hat selbst aber auch neue Elemente hinzugefügt. Als die Frau zum Beispiel bei den Altenwyls zu Besuch ist,

³²¹ Bachmann: *Malina*, S. 91.

³²² Bachmann: *Malina*, S. 96.

³²³ Kresimon: *Ingeborg Bachmann und der Film*, S. 215.

³²⁴ Kresimon: *Ingeborg Bachmann und der Film*, S. 212.

³²⁵ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 68.

³²⁶ Hochholdinger-Reiterer: ““Mich hat Film immer mehr interessiert.””, S. 355.

gibt es eine deutliche Anspielung auf den Tod Bachmanns: “(Die Frau liegt im Bett, raucht und liest in einem Kriminalroman. [...] Nach einer Weile schläft sie mit der Zigarette im Mund ein.)”³²⁷ Das allgegenwärtige Feuer im letzten Drittel des Films fällt aber am meisten auf. Das Feuer scheint nur für die Frau zu existieren, denn sowohl Malina als Ivan reagieren nicht auf die brennende Wohnung. Demzufolge könnte man folgern, dass das Feuer der Brand im Inneren der Frau darstellt; oben stehendes Zitat von Schroeter lässt aber vermuten, dass er das Feuer nicht auf diese Weise interpretiert.

Elfriede Jelinek und Werner Schroeter haben die Feuermetaphorik im Roman *Malina* mit Bachmanns Tod in Verbindung gebracht. Das Feuer im Roman kann aber auch interpretiert werden, ohne an den Tod Bachmanns zu denken: es hängt deutlich mit der Aktivität des Schreibens im Zusammenhang. Als das Ich über das schöne Buch nachdenkt, das es für Ivan schreiben will, fängt “[e]in Brausen von Worten [...] in [s]einem Kopf und dann ein Leuchten [an]”³²⁸. Ivan deutet das brennende Gesicht aber nicht richtig, er sagt: “Du hast ja rote Flecken im Gesicht, was hast du denn, warum lachst du denn so blöde? Ich habe doch bloß gefragt, ob ich noch etwas Eis für meinen Whisky haben kann.”³²⁹ Im Roman wird das Feuer noch mehrere Male mit Schreiben verknüpft: “Avec ma main brulée, j’écris sur la nature du feu.”³³⁰, “Verstehst du, meine flammenden Briefe, meine flammenden Aufrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand”³³¹. Außerdem verbrennt auch das Kleid, das Malina, der die Rationalität des Ichs verkörpert, dem Ich geschenkt hat, das Ich:

Ich ziehe mir das Kleid vor ihm über den Kopf und atme zu rasch, veratme mich, ich kann kaum mehr reden. Es ist dieses Kleid, es kann nur an diesem Kleid liegen, ich weiß plötzlich, warum ich es nie anziehen konnte. Siehst du denn nicht, mir ist zu heiß in dem Kleid, man zerschmilzt darin, es muß eine zu warme Wolle sein, ist denn kein anderes Kleid mehr hier! [...] Ich gehe zurück ins Bad uns schaue in den Spiegel, das Kleid knistert und rötet mir die Haut bis zu den Handgelenken, es ist furchtbar, es ist zu furchtbar, es muß ein höllischer Faden gewebt sein in dieses Kleid.³³²

³²⁷ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 200.

³²⁸ Bachmann: *Malina*, S. 53.

³²⁹ Bachmann: *Malina*, S. 54-55.

³³⁰ Bachmann: *Malina*, S. 96.

³³¹ Bachmann: *Malina*, S. 257.

³³² Bachmann: *Malina*, S. 338-339.

Das Ich verbrennt durch die Aktivität des Schreibens und demzufolge ist es logisch, dass auch der männliche Teil, Malina, der der schreibende Teil des Ichs ist, das Ich verbrennt.

Für Jelinek und Schroeter symbolisiert das Feuer jedenfalls nicht die versengende Eigenschaft des Schreibens, denn im Drehbuch und Film ist Malina derjenige, der die Frau vor dem Feuer schützt: *“Die Frau erschrickt jedoch und nähert sich mit ihrem Gesicht und ihrem Haar bedrohlich den Flammen. Malina macht einen Riesenschritt auf sie zu und reißt sie an den Haaren von der Flamme weg.”*³³³, *“Jedenfalls hab’ ich dir erspart, mit dem Kopf auf die glühende Herdplatte zu fallen”*³³⁴

Im Roman hängt das Feuer aber nicht immer mit dem versengenden Prozess des Schreibens zusammen. Wie diese Aussage des Ichs zeigt, *“Der tägliche Brand eines so gespenstischen Palastes mit seinen Kolossalstatuen, mit seinen kolossalen Verhandlungen und Verkündigungen, die man Urteile nennt! Dieses tägliche Brennen...”*³³⁵, symbolisiert das Feuer auch den politischen Brand in der Gesellschaft.

³³³ Jelinek: *Isabelle Huppert in Malina*, S. 68.

³³⁴ Seiderer: *Film als Psychogramm*, S. 167.

³³⁵ Bachmann: *Malina*, S. 91.

5. SCHLUSSFOLGERUNG

Über die Frage, ob Ingeborg Bachmann in ihrem Roman *Malina* Gesellschaftskritik übt, kann kein Zweifel bestehen. Obschon direkte Kritik an der österreichischen Gesellschaft im Roman vorzufinden ist, ist Bachmann keine Autorin, die dasjenige, was sie zu sagen hat, herausschreit: mit ihren drei Hauptfiguren, dem Ich, Ivan und Malina, übt Bachmann auf indirekte Weise Kritik. Sowohl das Ich als auch Ivan verkörpern das mangelnde Geschichtsbewusstsein in der österreichischen Nachkriegszeit. Malina dagegen stellt nicht mangelndes Geschichtsbewusstsein, sondern geschichtliche Erkenntnis dar: er setzt die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs weiter.

Der Roman *Malina* handelt aber nicht nur über die Nachkriegszeit, die laut Bachmann zu Unrecht als Friedenszeit betrachtet wird, sondern auch über das Thema der Weiblichkeit und der weiblichen Autorschaft. Die Frau und die weibliche Autorin sind in der patriarchalischen Gesellschaft minderwertig. Bachmann erkennt, dass nicht nur die Männer, sondern auch die Frauen das Patriarchat aufrechterhalten, und hat geschichtliche Einsicht in die patriarchalische Gesellschaft: der Faschismus war nicht nur ein Merkmal der nationalsozialistischen Gesellschaft, sondern ist auch ein Merkmal der österreichischen Nachkriegsgesellschaft.

Ingeborg Bachmanns *Malina* kann demzufolge als eine Reaktion auf das Stillschweigen der faschistischen Vergangenheit in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft interpretiert werden. Mit ihrem Roman, vor allem mit dem Traumkapitel, das den Leser nicht loslässt, bringt Bachmann die geschichtlichen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts zur Sprache und deutet sie an, dass noch immer Krieg geführt wird.

Die Ereignisse im Drehbuch spielen sich Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre, ab. Demzufolge ist es logisch, dass Elfriede Jelinek den Akzent auf den Geschlechterkrieg, und nicht auf die Nachkriegszeit gelegt hat: gegen Ende der achtziger Jahre war der Zweite Weltkrieg für die meisten Österreicher ein enttabuisiertes Thema. Laut Irene Heidelberger-Leonard “[ist] [d]er »ewige Krieg« [...] in Jelineks Variante lediglich auf die Geschlechterproblematik zu beziehen, bei Bachmann werden die Geschichte und die Gesellschaft als ganze zum Mordschauplatz

erklärt.³³⁶, es soll aber deutlich sein, dass Jelinek sogar schärfere Kritik als Ingeborg Bachmann an der Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft übt.

Es gibt mehrere Nuancen zwischen der Gesellschaftskritik von Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek. Erstens übt Bachmann Gesellschaftskritik, aber gleichzeitig hält sie an ihrer Utopie fest. Elfriede Jelinek, dagegen, ist nicht utopisch gesinnt. Zweitens ist für Jelinek die Frau deutlich das Opfer im Geschlechterkrieg, während für Bachmann sowohl der Mann als die Frau verantwortlich sind. Und drittens schenkt Bachmann, mehr als Jelinek, den Problemen des weiblichen Autors Aufmerksamkeit. Außerdem übt Ingeborg Bachmann an der ganzen Geschichte der Menschheit Kritik, während Elfriede Jelinek sich auf Kriegs- und Nachkriegszeit beschränkt. Auch die Stile der Schriftstellerinnen sind verschieden: Bachmann ist kritisch, sie übt diese Kritik aber auf indirekte Weise. Provokation und Sarkasmus sind weniger ihre Arbeitsmaterialien als die Elfriede Jelineks. Trotz dieser Unterschiede prangert Jelinek genau dieselben Sachen wie Bachmann an: die Geschichtslosigkeit der österreichischen Nachkriegsgesellschaft und die Minderwertigkeit der Frau. Außerdem ist auch Jelinek der Meinung, dass “[...] die Liebe [...] die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln [ist].”³³⁷

Schroeters Stil und die Stile Bachmanns und Jelineks unterscheiden sich: Schroeters Stil ist noch lärmender als der Stil Elfriede Jelineks; der Film ist dramatisch und bombastisch. Dennoch spielt Gesellschaftskritik auch im Film eine wichtige Rolle: Schroeter hat sich auf die Texte Bachmanns und Jelineks gestützt, macht aber auch von Bild und Klang Gebrauch, um die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den Figuren zu verdeutlichen. Gegen die österreichische Nachkriegsgesellschaft werden Vorwürfe erhoben und die traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter wird mithilfe der Beziehung zwischen der Frau und Ivan klar herausgestellt. An der Tatsache, dass Frauen in der Kunst keinen Ort haben, wird aber keine Kritik geübt. Die Frau verschwindet am Ende des Films in einen Spiegel und Malina zerstört ihren Nachlass nicht. Obschon das Filmende positiv interpretiert werden kann, soll der Zuschauer sich Fragen stellen. Malina vernichtet die Sachen der Frau nicht; die Frage erhebt sich aber, ob Schroeter auf diese Weise nicht die Tatsache verneint, dass Männer oft weiblichen Künstlern die Möglichkeit nicht geben, wirklich Künstler zu sein? Wie wahrheitsgetreu

³³⁶ Heidelberg-Leonard: “War es Doppelmord?”, S. 83.

³³⁷ Jelinek: “Der Krieg mit anderen Mitteln”, S. 313.

ist das Filmende, da es von einem männlichen Regisseur, der sich in einer anderen Position als Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek befindet, gedreht worden ist?

7. BIBLIOGRAFIE

Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Stuttgart: Metzler 2002.

Bachmann, Ingeborg: *Malina. Roman.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Bachmann, Ingeborg: *Werke.* Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München: Piper 1978.

Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. 4. Auflage. München: Piper 1994 (1983).

Bartsch, Kurt: “Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln”. Zu Elfriede Jelineks Filmbuch *Malina*”. In: *Elfriede Jelinek.* Hg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 173-179.

Botz, Gerhard: “Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich”. In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk.* Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 199-214.

Burdorf, Dieter: “Techniken des Verschwindens: ‘Malina’ von Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Werner Schroeter; zum Verhältnis von Roman, Drehbuch und Film.” In: *Sprache und Literatur* 24 1993, S. 86-104.

Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995.

Grimm-Hamen, Sylvie: “Der Jäger und seine Beute. Die Entzweiung des Lebens als Werk- und Lebensprinzip”. In: »Über die Zeit schreiben« *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt.* Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 203-225.

Hartung, Rudolf: “Dokument einer Lebenskrise”. In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann.* Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 153-157.

Heidelberger-Leonard, Irene: “Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung”. In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk.* Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 187-196.

Heidelberger-Leonard, Irene: "War es Doppelmord? Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Bachmann-Rezeption und ihrem Filmbuch »Malina«". In: *Text und Kritik* 117 (Januar 1993), S. 78-85.

Heißenbüttel, Helmut: "Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*". In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 138-141.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: "'Mich hat Film immer mehr interessiert.'" Zur *Malina*-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek". In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*. Hg. von Pia Janke. Wien: Praesens 2007, S. 343-364.

Höller, Hans: "Eine Kriminalpoetik der Moderne. *Malina* in der Lyrik Ingeborg Bachmanns". In: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 81-91.

Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. 4. Auflage. Reinbeck: Rowohlt 2006 (1999).

Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.

Jelinek, Elfriede: "Der Krieg mit anderen Mitteln". In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 311-320.

Jelinek, Elfriede: "Ich möchte seicht sein". In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. von Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik 1990, S. 157-161.

Jelinek, Elfriede: *Isabelle Huppert in Malina. Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Kaiser, Joachim: "Liebe und Tod einer Prinzessin". In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 178-183.

Koberg, Roland und Mayer, Verena: *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Reinbek: Rowohlt 2006.

Kresimon, Andrea: *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

Mechtel, Angelika: "Vor fünfzig Jahren oder in fünfzig Jahren". In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1989, S. 183-187.

Perthold, Sabine: "„Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“ Elfriede Jelinek als cinephile Autorin – über ihre Lieblingsfilme, ihr Misstrauen gegenüber „falschen, verharmlosenden Bildern“, ihre filmverwandte Methode der Montage, über Umsetzungsschwierigkeiten vom Buch zum Film“. In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*. Hg. von Pia Janke. Wien: Praesens 2007, S. 323-342.

Römhild, Dorothee: "Von kritischer Selbstreflexion zur stereotypen Frauendarstellung: Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und seine filmische Rezeption". In: *The Germanic Review* 68 (Herbst 1993), S. 167-175.

Seiderer, Ute: *Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters Malina (Deutschland, 1991). Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang*. München: Diskurs Film Verlag 1994.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1979.

Winter, Riki: "Gespräch mit Elfriede Jelinek". In: *Elfriede Jelinek*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz: Droschl 1991, S. 9-19.

Allgemeine Nachschlagewerke

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hg. von der Dudenredaktion. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2003.

Internetquellen

⟨<http://ww2panorama.org/panoramas/vienna>⟩

⟨http://www.zeit.de/2007/28/Blutiger_Freitag?page=all⟩