# Malina oder das Auseinandergeraten : die Symbolik des Namens Malina und die Erzählproblematik des Malina-Romans

Autor(en): **Antonowicz, Kaja**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 23

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006584

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

**Kaja Antonowicz**

# MALINA ODER DAS AUSEINANDERGERATEN – DIE SYMBOLIK DES NAMENS MALINA UND DIE ERZÄHLPROBLEMATIK DES *MALINA*-ROMANS

Über den Namen Malina, der gleichzeitig auch den Titel der "Ouvertüre zum *Todesarten*-Zyklus" bildet, wird in der Literaturforschung zweierlei gesagt. Erstens, dass das Wort aus dem Slavischen kommt, wo es "Himbeere" bedeutet[1] und recht idyllische Assoziationen hervorruft – als Element der Staffage slavischer Volkslieder und Idyllen ist die Himbeere ein Synonym für Fruchtbarkeit, sinnliche Freude und die "schöne", menschenzugewandte Seite der Natur[2]. Zweitens, dass diese idyllischen Konnotationen des Titels von *Malina* eher als Verkleidung des grausamen Roman-Inhalts zu verstehen sind, eine Art falsche Spur, die von der

1 Das Wort lautet in allen slavischen Sprachen gleich und ist von seiner grammatischen Form her eher als Frauenname geeignet. Davon, dass Bachmann tatsächlich an einen Pflanzennamen denkt, zeugt im Roman das zusammengesetzte Substantiv "mein Malinafeld". Da das Wort aber im Serbokroatischen, auf das die deutsche Aussprache des Namens zurückgeht, ein Homonym hat, das sich von ihm nur durch die Betonung unterscheidet (vergl. *màlina /malìna* – die Unterscheidung existiert nicht im Slowenischen, wo man den Pflanzennamen meistens als *malína* ausspricht), könnte die Autorin ihren Romantitel auch mit dem Substantiv "Malina" assoziiert haben, das Vuk Karadžić als "kleine Anzahl, parva manus, paucitas" übersetzt (vergl. das Beispiel aus dem *Lexicon serbico-germanico-latinum*: "nas je malina – unser sind wenig"). In diesem Fall wäre der Titel ein Hinweis auf das reduzierte Personengefüge der "Ouvertüre". Eine gewisse Rolle im Roman könnte auch die deutsche Etymologie des Wortes "Himbeere" spielen: mhd. hintber, ahd. hintperi, zu: hinta = Hinde, Hirschkuh u. Beere; viell. = Gesträuch, in dem sich die Hinde mit ihren Jungen birgt, vergl. die Erwähnung der geopferten "Hindin" (es handelt sich offensichtlich um die zu einer Chiffre der Weiblichkeit erhobenen Hinde) in *Undine geht*, I. Bachmann, *Werke*, 4 Bde., hg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum und C. Münster, München-Zürich, Piper, 1984, Bd. II, S. 260.

2 Diesen Aspekt der Fruchtbarkeit betont z. B. M. Behre, siehe dieselb., "'Das Ich, weiblich' – 'Malina' im Chor der Stimmen zur 'Erfindung' des Weiblichen im Menschen", *Ingeborg Bachmanns 'Malina'*, hg. von A. Stoll, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, S. 210-231

Traumatisierung, inneren Verstümmelung und Ermordung der Heldin ablenkt[3]. In Wirklichkeit ist der Roman alles andere als eine Idylle und die Himbeere kann unter Umständen auch auf bedrohliche Sachverhalte hinweisen, ist doch ihre Farbe auch die des Blutes. Das Anagramm von Malina lautet übrigens "Animal", Tier, und wenn man sich den Romaninhalt als ein Bild vorstellen wollte, so wären Himbeermotive, die unversehens in Bluttropfen übergehen, wohl eine dem Gedankengang der Autorin entsprechende Zusammenfassung der Handlung[4].

Wie viele Symbole bei Bachmann, ist der Name von Malina jedoch ein äusserst komprimiertes Zeichen, das ein schwindelerregendes Netz von intertextuellen Bezügen unter der unauffälligen Oberfläche verbirgt. Die Titel-Funktion im ersten Teil des Zyklus lässt darüber hinaus auf seine Relevanz für die *Todesarten* schliessen: da *Malina* als Ganzes eine Art autothematische Einleitung darstellt, durch welche die Verfassung des Zyklus erst möglich werden sollte[5], ist zu vermuten, dass die Konnota-

3 Zu der "Tarnfunktion" des Titels und den schauerlichen Aspekten der Romanhandlung siehe H. Höller, *Ingeborg Bachmann: Das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten-Zyklus"*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, S. 228.

4 Auf die Tatsache, dass Malina ein Anagramm von "Animal" darstellt, hat nach meinem Wissen als erster G. Probst hingewiesen, siehe derselb.: "Mein Name sei Malina – Nachdenken über Ingeborg Bachmann", *Modern Austrian Literature*, Vol. 11, No 1, 1978, S. 103-119. Man kann dieses Anagramm wohl in *Malina* mit den Zitaten aus *Une saison en enfer* von Rimbaud in Verbindung bringen, in der neben dem Thema des Geistes ("Nous allons à l'*Esprit*") auch das Thema der mit ihm mehrmals assoziierten Animalität eine grosse Rolle spielt (vergl. "Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête feroce". – Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, S. 93). Eine andere Deutung der bedrohlichen Aspekte des Romantitels schlägt A. Starck vor, die darauf hinweist, dass "Malina" im Rotwelschen einen Kriminellen bezeichnen kann – siehe dieselb., *Malina. Lecture plurielle du roman d'Ingeborg Bachmann*, Bern u.a., Peter Lang, 1987, S. 59.

5 Da der Artikel vor Oktober 1995 geschrieben wurde, stand mir die kritische Ausgabe des *Todesarten*-Projektes noch nicht zur Verfügung. Ich zitiere weiter nach der vierbändigen Werkausgabe, die ich vor der Abgabe meines Artikels nur in einer kurzen Arbeitssitzung mit der unter der Leitung von R. Pichl herausgegebenen kritischen Edition des *Todesarten*-Projektes vergleichen konnte. Bei meinen Angaben über die Chronologie der nachgelassenen Fragmente beziehe ich mich auf Informationen, die in den 1992 und 1993 veröffentlichten Artikeln der beiden Herausgeber enthalten sind, besonders auf: D. Göttsche, "*Malina* und die nachgelassenen *Todesarten*-Fragmente. Zur Geschichte des reflexiven und zyklischen Erzählens bei Ingeborg Bachmann", *Ingeborg Bachmanns 'Malina'*, *op. cit.*, S. 188-209; D. Göttsche, "Die Strukturgenese des Malina-Romans – Zur Entstehungsgeschichte von Ingeborg Bachmanns

tionen jenes Titels sich um Schreib- bzw. Erzählproblematik zentrieren und mit den an anderen Stellen entwickelten Themen des Mordes und des Erzählens korrespondieren müssen. In der Forschung wurden diese Anspielungen noch nicht systematisch verfolgt, obwohl viele Autoren mehr oder weniger ausgebaute Interpretationen des Romantitels vorgeschlagen haben. Im Folgenden sollen daher die Symbolik des Namens von Malina und seine Funktion im Roman näher untersucht werden, wobei die Erzählproblematik, die mit ihm verbunden ist, den Leitfaden darstellen wird.

## *Ivan und Malina*

Die Tatsache, dass das Wort *Himbeere* in seiner slavischen Form auftaucht, ist in erster Linie ein Verweis auf die Utopie des "Hauses Österreich", die in *Malina* eine noch grössere Rolle spielt als in den anderen Zyklus-Teilen[6]. Namen wie der von Malina zeugen noch heute in Wien vom gescheiterten Vielvölker-Experiment der habsburgischen Monarchie, und es ist durchaus logisch, dass Malina, der im Ungargassenland wohnt und ausserhalb von ihm selten gesichtet wird, diesen aus einer märchenhaften Vorzeit stammenden Namen trägt. Er ist ein Statthalter der verlo-

*Todesarten*-'Ouvertüre'", *Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk*, hg. von D. Göttsche und H. Ohl, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1993, S. 147-165 und M. Albrecht, "Poetologische Anthropologie. Zur Strukturgenese von Ingeborg Bachmanns fragmentarischem Todesarten-Roman", *ibid.*, S. 129-145.

6 Zu den verschiedenen Aspekten des Mythos des "Hauses Österreich" bei Bachmann siehe z. B.: S. Schmid-Bortenschlager, "Die österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann", *Acta Neophilologica*, 17, 1984, S. 21-31. Man muss allerdings betonen, dass dieser Mythos sich auf eine relativ kurze historische Periode bezieht: die letzten Jahre des Habsburger-Reiches, als Österreich nach der Bezeichnung Musils "aus der Geschichte ausgetreten ist". Der Hintergrund, von dem sich diese Utopie abhebt, sind die zwei Weltkriege und die auf sie folgende Scheidung dessen, was früher zusammengehörte – in diesem Sinne erinnert sie an die Grenzlandutopien, die in den meisten mitteleuropäischen Literaturen existieren. Die Bezeichnung "Haus Österreich" korrespondiert im Roman übrigens mit dem Thema des familiären "Auseinandergeratens" (Scheidung und Separation) sowie der verdrängten Verwandtschaftsbeziehungen. Sie ist daher ein Schlüsselbegriff, der die "grosse" und "kleine" Geschichte des Ich miteinander verknüpft.

renen Einheit, in der auch das Ich zuhause war, einer Einheit, die inzwischen dem "ewigen Krieg" Platz gemacht hat und die nur noch in der vielsprachigen Namenwelt des Zyklus weiterlebt[7].

Malinas Beziehungen mit dem Ich, mit dem er sich "seit immer verstand" (III, 298), lange bevor sie sich tatsächlich getroffen haben, lassen an manchen Stellen an Branco, den slowenischen Cousin von Trotta denken, der in den *Drei Wegen zum See* als die einzige wahre Liebe von Elisabeth Matrei erwähnt wird – eine platonische Liebe freilich, denn zwischen Kärnten und Sipolje liegt heutzutage die Grenze, und so kann Branco Elisabeth nur einen Brief zustecken, in dem zu lesen ist: "Ich liebe Sie. Ich habe Sie immer geliebt"[8]. Lange Zeit hindurch hat das Ich übrigens geglaubt, dass Malina ebenfalls aus dem slavischen Sprachraum, nämlich aus Belgrad stammt (III, 20), da der erste Männername, den es gehört hat (und Malina ist ja sein "erster Mann"), sich mit dieser exotischen geographischen Bezeichnung verknüpft hat[9].

So wie die auf Roth zurückgehenden Figuren von Branco und Trotta, ist auch Malina eine Erinnerung an die Welt vor der Teilung – in seinem Namen existiert das "Haus Österreich" immer noch, er ist eine Personifizierung des Ungargassenlandes, in das sich die Erzählerin vor der tödlichen Bedrohung flüchtet, während sich im restlichen Wien die grösseren und kleineren Grenzen vermehren. Über die erotische Anziehungskraft von Branco verfügt er allerdings nicht mehr – das Ich sucht mit Ivan die Momente ekstatischer Erfüllung, zu denen Malina – ein blasser Schatten seines farbintensiven Namens – nicht mehr fähig ist. Der Beruf von

7 Das Zitat stellt eine Negation des Titels des Romans von Tolstoj dar, in dessen Dekor eine der wichtigsten Traumbegegnungen mit Malina stattgefunden hat ("Krieg und Frieden"). Am Ende des 2. Kapitels widerruft die Heldin endgültig den zweiten Teil des Titels, um zu Malinas Befriedigung festzustellen: "Es ist immer Krieg [...] Es ist der ewige Krieg" (III, 236).

8 *Die drei Wege zum See* aus dem Erzählband *Simultan*, der nach einer Angabe von Bachmann die in den Romanzyklus nicht aufgenommenen Entwürfe umfasst (II, 477).

9 Es handelte sich um den Namen Prinz Eugens von Savoyen, des Helden von Belgrad aus dem bekannten Lied *Prinz Eugen, der edle Ritter*. Ob der volle Name von Malina Eugen (Eugenius) Malina lautet, ist der zitierten Stelle nicht eindeutig zu entnehmen, es handelt sich aber wohl eher um eine Projektion der Heldin. Dieser Namens-Irrtum gehört übrigens zur Vorgeschichte der *Todesarten*, denn die erste Vorstufe des Zyklus war ein *Eugen*-Fragment. – Vergl. D. Göttsche, "*Malina* ...", art. cit., S. 188-209.

Malina – er ist Museumsbeamter – hängt ebensosehr mit der Konservierung einer Erinnerung zusammen wie mit ihrer Abtötung und "Musealisierung", er selbst führt eine unauffällige Schattenexistenz zwischen Museum und Ungargassenland, das er unter keinen Umständen verlassen würde. Ein Ausflug, wie sie das Ich mit Ivan macht, wäre mit Malina sicher nicht denkbar, er ist ortsgebunden und verlässt den III. Bezirk von Wien nie[10], dafür ist er aber – im Gegensatz zu Ivan – immer da, wenn ihn die Ich-Erzählerin braucht. Malina ist abgestorben (die "Festigkeit seiner Existenz" gehört zu seinen Wesenszügen), Ivan ist lebendig und nur allzu beweglich – dies macht im Roman wohl den Hauptunterschied zwischen ihnen aus.

Diese deutliche Opposition zwischen Ivan und Malina ist allerdings nur eine Seite ihrer Beziehungen. Trotz ihrer Betonung ist Malina im Roman nicht nur Ivans Gegenpart, es gibt zwischen ihnen auch auffällige Verwandtschaften. Dass sie beide durch ihre Herkünfte auf das Habsburger-Reich hinweisen und in diesem Sinne legitime Bürger des Ungargassenlandes sind, ist eine von diesen Gemeinsamkeiten, eine andere sind die slavischen Namen der beiden. Ivan ist zwar Ungar (es handelt sich ja um das Ungargassenland), aber sein Name ist nicht ungarisch, er dürfte Bachmann eher aus russischen Märchen bekannt sein, wo er ungefähr dem deutschen Hans entspricht[11]. Der Name hängt im Roman übri-

10 Zumindest nicht in *Malina*. In den Fanny-Goldmann/Aga Rottwitz-Fragmenten, sehen wir ihn in Frankfurt. Dort hat er aber bereits den Platz des Ich und viele seiner Eigenschaften "übernommen".

11 Darauf, dass der Geliebte des Ich keinen typisch ungarischen Namen trägt, hat bereits G. Probst hingewiesen; – siehe ders., *op. cit.*, S. 103-119. Der Name Ivan ist mit der orthodoxen Tradition verbunden und kommt auch in südslavischen Sagen und Märchen vor. Dass Bachmann statt des ähnlich klingenden ungarischen Istvan einen slavischen Namen benutzt, ist sicher bewusst – bei den Namen seiner Söhne, Béla und András, achtete sie peinlich auf die linguistische Treue. Das Slavische taucht im Werk von Bachmann oft als Synonym für die durch eine Grenze unterbrochene Kommunikation auf, wobei sowohl die biographische Bedeutung der Grenze für die im "Dreiländereck" aufgewachsene Bachmann eine Rolle gespielt haben dürfte als auch eine Uminterpretierung der österreichischen Literaturtradition, in der die slavische Welt meistens eine fremde, nicht-kommunizierende Welt darstellt. Zur Bedeutung des Slavischen bei Bachmann siehe A. Hapkemeyer, "Ingeborg Bachmann. Die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk", *Acta Neophilologica*, 17, 1984, S. 45-49 und N. Šlibar-Hojker, "Entgrenzung, Mythos, Utopie: die Bedeutung der slowenischen Elemente im Oeuvre Ingeborg Bachmanns", *ibid.*, S. 33-44.

gens mit einer Verdopplung zusammen, denn Ivan, der Geliebte aus den Märchen, der gewisse Züge von Celan aufweist, verwandelt sich nur allzu oft in den realen Ivan, der für die Heldin eher ein "Ivan der Schreckliche" ist. Der Name von Malina lässt dabei im ersten Moment eher an Ivan denken, ist doch die Himbeere (in der slavischen Tradition wohl noch deutlicher) ein erotisches Symbol. Der oder die Geliebte aus dem slavischen Volkslied haben "Lippen wie die Himbeere" und schenken sich gegenseitig ihre Früchte, das Himbeerpflücken ist oft eine Umschreibung für den Geschlechtsakt und der Himbeerstrauch, der undurchdringliche Hecken bildet, erscheint zuweilen als ein Asyl für die Liebe, die im sozialen Raum nicht stattfinden kann[12].

Die enge Beziehung zwischen Ivan und Malina, die sich in dieser "Namensvertauschung" ausdrückt, wird selbst durch die Details ihrer Wiener Adressen angedeutet: während Malina in der Ungargasse unter Nummer 6 wohnt, befindet sich die Wohnung von Ivan direkt gegenüber – unter der Nummer 9, die in gewisser Hinsicht dieselbe Ziffer darstellt, welche nur in ihrer graphischen Erscheinung "umgedreht" wurde[13]. Die Spiele mit der 6 und der 9, die ineinander übergehen, sind übrigens im Boulevard-Theater, auf das im Roman oft angespielt wird, ziemlich verbreitet – man denke nur an die verdrehten Hotelzimmernummern, durch die noch in der Filmkomödie eine Kaskade von Verwechslungen und Rollenvertauschungen eingeleitet wird. In *Malina* wird die peripetieträchtige Ähnlichkeit zwischen den zwei Multiplikationen des "infernalischen Trios" zum Zeichen einer tiefergreifenden Verwandtschaft zwischen seinen beiden Gegenspielern – im Text wird mehrmals mit Indizien gespielt, die darauf hinweisen, dass Malina und Ivan eine einzige Person darstellen könnten. So sind die schwarzen Kleider, die das Ich mit Ivan und Malina assoziiert (III, 320), offensichtlich fast identisch – was sie unterscheidet, ist nur die Anordnung der bunten Streifen – und Ivans Entrüstung darüber, dass es eine Klagemauer, aber keine "Freudenmauer" gibt (III, 60f.), bringt ihn nicht nur in eine deutliche Opposition, sondern auch

12 Vergl. dazu Anm. 1, wo von der Etymologie des Wortes "Himbeere" und der Schutzfunktion des Himbeerstrauches die Rede ist. Auf die erotischen Konnotationen der Himbeere scheint auch Christa Wolf in *Nachdenken über Christa T.* anzuspielen.

13 Diese Zahlenkombination hat natürlich auch eine erotische Bedeutung ("Position 69"), die mit der in den früheren Romanfassungen stärker betonten Sexualität zusammenhängt; – vergl. den bis in den Umbruch beibehaltenen Titel des 1. Kapitels "Glücklich schlafen mit Ivan".

in eine gewisse Nähe zu Malina, der zweifellos etwas mit dem Verschwinden der Heldin in der Wand zu tun hat.

*Die Verwilderung*

Wenn das Ich im Roman Ivans Gesellschaft sucht, so ist es daher auch, um die Sphäre von Malina mit neuer Intensität auszustatten, die Grenzen des Ungargassenlandes, das sein Gebiet darstellt, auszudehnen und das Versprechen, das in seinem Namen enthalten ist, mit neuem Leben zu erfüllen. Denn genetisch scheint auch Malina aus Liebesbedürfnis und Begehren entstanden zu sein, darüber lassen sein flammender, sensueller Name und die Rolle des Geliebten, die er in den frühen Episoden spielt, kaum Zweifel übrig. Nur ist es ein Begehren, das sich, um das Ich zu schützen, mit der Zeit in sein Gegenteil verkehrt hat, und die Erzählerin von der Aussenwelt und von jeder möglichen Erfüllung wie eine Glaswand abschirmt[14].

Hier muss man auf die zweite Konnotation von "Himbeere" hinweisen, nämlich die Himbeerhecke, die einen Schutzwall bildet und vor einer Bedrohung beschützen kann. Die Geschwindigkeit, mit der ein Himbeerstrauch ein solches Gestrüpp bildet, wird von keiner anderen Pflanze übertroffen. Auch Malina ist für die Erzählerin eine solche Schutzvorrichtung, welche die Intensität des Schmerzes dämpft und das Ich in seinem Schatten überleben lässt. Allerdings neigt er (wie auch der Himbeerstrauch) zu einer gewissen Hypertrophie seiner beschützenden Rolle. Das unkontrollierbare Wachstum des Himbeergestrüpps ist schwer aufzuhalten, ähnlich ist auch Malina immer stärker im Leben der Heldin anwesend, und wenn sie am Ende des Romans in der Wand verschwindet, so ist es nur eine Steigerung der Hecken-Vorstellung, die mit Malinas Gestalt verbunden war: ein Verholzen der Zweige, welche die Bewegungsfreiheit einengen und zuletzt zu einer echten Wand werden, durch die kein Laut mehr dringt. Die beschützende Himbeerhecke verwandelt sich nun in ein Dornengestrüpp, das Dornröschen, in einem todähnlichen Schlaf versunken, gefangenhält und alle Signale erstickt, die von aussen kom-

14 Zu der Vorstellung des Absterbens jeder Unmittelbarkeit, die mit Malinas Gestalt verbunden ist, siehe H. Höller, *op. cit.*, S. 256.

men könnten. Auch die Dornen, die dem Ich ins Herz getrieben wurden (III,70), finden sich in dieser mysteriösen Hecke wieder: Malina ist in vieler Hinsicht ein einziger Spätschaden, der auf die ursprüngliche Verletzung folgt – eine Wucherung, unter der das Ich nach und nach verschwindet[15].

Mit dieser Vorstellung eines hypertrophischen Wachstums korrespondiert auch die französische Etymologie des Namens von Malina, eine künstliche Etymologie, an die Bachmann ebenfalls zu denken scheint – das frz. "malin/maligne", welches einerseits auf den zerebralen Aspekt und die dämonische Seite von Malina hinweist (Malina, der Schlaue[16], aber auch "le Malin" – der dämonische Doppelgänger, der das Ich langsam in den Schatten drängt), andererseits auf einen bösartigen Tumor ("une tumeur maligne"), der durch sein hypertrophisches Wachstum die Lebensfunktionen langsam zum Absterben bringt[17]. Eine der möglichen Übersetzungen des Namens von Malina wäre daher auch: Malina, eine Art psychischer Tumor, der nach der Verletzung zurückbleibt (Malina/Melanie/Melanom – rötliche Spuren der Entzündung um den schmerzen-

15 Von "Spätschäden" war in *Der Fall Franza* die Rede (III, 455), in *Malina* ersetzen diese Vorstellung Anspielungen auf den verhängnisvollen Dornenstich, die langsame Verengung des Asyls, das die mit Malina geteilte Wohnung darstellt, und das Motiv der Würgspur am Hals. Vergl. in diesem Zusammenhang die Etymologie des Wortes "Brombeere", des dunklen Doppelgängers der Himbeere, auf den sich das Wort "Malina" in manchen slavischen Sprachen ebenfalls bezieht (mhd. brama = Dornenstrauch und Beere), sowie seine französische Übersetzung ("mûre"), die an eine Mauer ("mur") denken lässt. Bachmann arbeitet in *Malina* offensichtlich mit Wörterbüchern, ähnlich wie Celan und der von ihm bewunderte Rilke, nur scheint es sich bei ihr um mehrere zweisprachige Wörterbücher zu handeln (vergl. die Wörterbücher die das Ich und Malina bei ihrer Arbeit benutzen), was mit der Betonung der österreichischen Vielsprachigkeit zusammenhängt, mit der Bachmann auch die Benutzung des Französischen als Bildungssprache und die mit der Nachkriegsgeschichte verbundene Verbreitung des Englischen assoziiert.

16 Diesen zerebralen Aspekt schreibt Ivan dem Ich selbst zu: um ihm die "Beispielsätze" auszutreiben, die es benutzt, um ihm unbequeme Fragen zu stellen, redet er es mit "Fräulein Schlauberger" (III, 40) an, was man auf Französisch durch das scherzhafte "Maline" übersetzen müsste.

17 Das Wort "Geschwür" (III, 77), das im Ivan-Kapitel vorkommt, wird nicht direkt auf Malina bezogen, da es sich aber um "Gedanken über Mord" handelt, die man dem "Malinafeld" zurechnen kann, liegt es nahe, dieses Geschwür mit Malina zu assoziieren ("...ich versuche nur, dieses Geschwür auszuschneiden, auszubrennen [...] ich kann nicht liegenbleiben in dieser Lache von Gedanken über Mord, mit Ivan müsste es mir gelingen, diese Gedanken auszumerzen..."; – III, 77f.).

den schwarzen Punkt, der sich in der Passage über das schwarze Kleid auf den ganzen Körper auszubreiten droht), andererseits aber auch eine süsse Frucht – der Roman, der denselben Namen trägt wie er[18]. Alle Versuche, Malina auf eine Seite der Opposition zu reduzieren, die in seinem Namen enthalten ist, sind zum Scheitern verurteilt, es stimmt aber, dass seine negativen Eigenschaften stärker in den Vordergrund treten, seitdem Ivan aufgetaucht ist. Im Vergleich mit ihm ist Malina nämlich vor allem ein "mal de vivre" – ein Unbehagen an der Wirklichkeit, das er dem Ich immer wieder zu vermitteln sucht und das die glückversprechende Ivan-Kur zu stören scheint.

Ivan ist aber vielleicht nur eine enthusiastische Neufassung von Malina – der Vorname, dem der Nachnamen fehlt und den man daher beliebig ergänzen kann. Jeder Vorname wird freilich auch den Riss hervorbringen, der sich im Verhältnis zwischen Ivan und Malina ausdrückt und der nicht zu überbrücken ist. Da Ivan und Malina so auffällig komplementär sind und nie zusammen auftauchen, tritt vor allem die mit ihnen verbundene Funktionstrennung in den Vordergrund: die Rationalität, die mit Malinas Gestalt verbunden ist, und der Enthusiasmus, dessen Gegenstand Ivan ist. Diesen zwei "Zuständen" des Ich, das keine Zwischenzustände kennt (von einer "Zerreissprobe" spricht die Astrologin, die das Ich im 3. Kapitel konsultiert hat), entsprechen die zwei Männerfiguren, die im Roman dessen Partner sind.

Wenn man bedenkt, dass den Himbeerfrüchten und -blättern in der Volksmedizin eine grosse Rolle zugeschrieben wurde, insbesondere als einem fiebersenkenden Mittel oder einem teils magischen, teils prophylaktischen Schutz vor dem Ausbruch der Krankheit, die man in sich trägt[19], wird Malinas beschützende Rolle und die Verbindung mit der rationalen Sphäre deutlicher: er vertreibt das Fieber, das auf die Vater-

18 Das *Etymologische Wörterbuch der russischen Sprache* von Max Vasmer, das in den Jahren 1950-1958 in Heidelberg herausgegeben wurde, verweist auf die Verwandtschaft der Fruchtbezeichnung "Malina" mit Wörtern, die in verschiedenen indoeuropäischen Sprachen Flecken und Verfärbungen bezeichnen. Dabei wird sowohl das altindische Wort für Schmutz und die altrussische Bezeichnung für einen blauen Flecken genannt, als auch das ahd. ana-māli und mhd. māl, aus dem das heutige deutsche "Mal" (Wundmal oder Muttermal) entstanden ist. Genauere Angaben zur Geschichte des Wortes findet man im neuesten etymologischen Wörterbuch der russischen Sprache (Moskau, Russkij Jazyk, 1993), das Vasmers Beispiele übernimmt.

19 Spuren dieser magischen Rolle der Himbeere findet man selbst noch im heutigen "Tee mit Himbeersaft", den man bei beginnender Erkältung zu trinken pflegt.

Träume folgt, er vertreibt es allerdings so gründlich, dass Liebe und Glück mit Ivan – ein Zustand fieberhafter Erregung, der das Ich jedes Realitätsgefühl verlieren lässt[20] – nicht mehr möglich sind. Es ist wohl unter seinem ernüchternden Einfluss, dass die Heldin die tödlichen Sprachspiele, die ihre Beziehung mit Ivan ausmachen, mit so gnadenlosem Blick sieht, dass sie nicht mehr weiterspielen kann. Die italienische Übersetzung von *Himbeere* lautet übrigens "Lampone", was die deutsche Autorin offensichtlich an Licht und den "klaren Blick" denken liess, denn immer wieder wird Malina im Roman mit elektrischem Licht in Verbindung gebracht[21]. Wäre Malina nicht so lebenswichtig, müsste man sagen, dass er zu Tode kuriert, indem er dieses "ekelhafte Hellsehen"[22] herbeiführt, angesichts des ständigen Versagens von Ivan ist aber unübersehbar, dass es kaum Alternativen zu Malinas Therapiemethoden gibt. Malina, die rationale Verwilderung, das radikale Mittel gegen Fieber: eine Therapie, die mit der Zeit selbst zur Krankheit wird.

20 G. Probst deutet den Namen Ivan als ein Anagramm von "naiv" – siehe Probst, art. cit., S. 19-35. Diese Deutung ist insofern berechtigt, als die Ich-Erzählerin selbst von der "Einfalt" spricht, die sie im Verkehr mit Ivan anstrebt (III,148). Allerdings wird die "Konversion der beiden Nervensysteme" (III,37), welche Ivan herbeiführt, im Roman als ein plötzlicher Zusammenbruch des Immunsystems dargestellt, welcher auch krankhafte Züge hat (III,36). In der Aufzeichnung, in der vom Virus der Liebe die Rede ist, lässt das Ich sogar durchblicken, dass diese beglückende "Ansteckung" selbst zum Krankheitsverlauf gehört (III,35). Da das Ich seine Körpertemperatur senken muss, bevor Malina nach Hause zurückkehrt (III,280), kann man annehmen, dass die Begegnungen mit Ivan in einem fieberähnlichen Zustand stattfinden (vergl. die Blutdruckerhöhung und die roten Flecken im Gesicht).

21 Vergl. z.B. III,61. Auf eine ähnliche Weise wird Ivan mit dem Kerzenleuchter assoziiert, den das Ich mit Malina nicht benutzen kann (III,329ff.). Gegen stärkere Lichtquellen scheint Ivan allerdings eine Abneigung zu haben – einmal droht er dem Ich sogar im Scherz: "Ich lösche dir aber einmal alle Lichter aus, schlaf du endlich, sei glücklich" (III,61).

22 Vergl. den Aphorismus 340 aus den Athenäum-Fragmenten von Schlegel, der wahrscheinlich im *Guten Gott von Manhattan* eine Rolle gespielt hat. Zum semantischen Feld des Rationalen und der Lichtmetaphorik, die mit der Figur von Malina verbunden sind, siehe K. Bartsch, "'Schichtwechsel'? Zur Opposition von feminin-emotionalen Ansprüchen und maskulin-rationalem Realitätsdenken bei Ingeborg Bachmann", *Frauenliteratur. Autorinnen-Perspektiven-Konzepte*, hg. von M. Jurgensen, Bern u.a., Peter Lang, 1983, S. 85-100.

Die Volksmedizin basiert allerdings – und das dürfte der oft auf Märchenstoffe zurückgreifenden Bachmann bekannt gewesen sein – in den meisten Fällen nicht auf einem Komplementaritäts-, sondern einem Identitätsprinzip: das, was krank gemacht hat, soll, in einer anderen Form eingenommen, wieder heilen. Wenn die rote Farbe in der Volksmagie einen so wirksamen Schutz gegen die dämonischen Kräfte darstellt, die in die menschliche Welt penetrieren, so ist es auch, weil es ihre Farbe ist – das Rot der Röcke der dämonischen Frauengestalten, der teuflischen Kleider und des (keineswegs blassen, sondern blutunterlaufenen) Vampirgesichtes. Dasselbe dürfte sich auch auf die rote Farbe in Malinas Namen beziehen – sie ist eine Art Vampir-Spur, die nach der tödlichen "Blutschande" (M,181, 223) zurückbleibt und die dem Ich das Überleben ermöglicht, indem sie dem Mörder gleichzeitig erlaubt, sich in ihm auf eine parasitäre, vampirische Art fortzupflanzen[23].

"Blutschande" ist das Wort, mit dem man im 19. Jahrhundert oft die Vampirisierung bezeichnete, in *Malina* wird es mehrmals mit Inzest in Verbindung gebracht, was es aber wirklich bedeutet, weiss das Ich offensichtlich selbst nicht – da steht sein Überleben dem Erkennen im Wege, wie Malina mit einer gewissen Grausamkeit bemerkt (III,223). Nachdem die Ich-Erzählerin schon längst die Existenz eines inzestuösen Verhältnisses mit dem Vater zugegeben hat, will Malina immer noch etwas von ihr wissen und die narrative "Vampirjagd" – der Versuch, einem versteckten, proteusartigen Mörder ins Gesicht zu schauen – setzt sich weiter fort[24]. Eine "Blutschande" hat wohl tatsächlich stattgefunden, doch die

23 Vergl. Anm. 18, wo von der Verwandtschaft zwischen dem Wort "Mal" (Wunde, Narbe) und der slavischen Bezeichnung der Himbeere die Rede ist. In diesem Zusammenhang kann man den Namen von Malina mit dem Mal assoziieren, das der Vampir aus dem Gedicht *Heimweg* dem lyrischen Ich in die Nackenhaut reisst (I,104). Darauf, dass ein grosser Teil der Figuren und Motive, die im *Todesarten*-Projekt auftauchen (die ermordete weibliche Heldin, Blaubart und Landru, der Vampir, "Rosenrot, dem man die schneeweisse Schwester erwürgt hat"), bereits in den zwei Gedichtbänden vorkommt, hat H. Höller hingewiesen, siehe derselb., "Eine Kriminalpoetik der Moderne. Malina in der Lyrik Ingeborg Bachmanns", *Ingeborg Bachmann, op. cit.*, S. 81-91.

24 Zu den wenigen Wesenszügen eines Vampirs, die durch alle folkloristischen Quellen bestätigt werden, gehört seine Fähigkeit, beliebige Formen anzunehmen und seine mörderische Tätigkeit dank der Vampirisierung seiner Opfer unerkannt fortzusetzen.

Inzest-Theorie wird im Roman eindeutig widerlegt, und um eine Blutschande im rassistischen Sinne handelt es sich offensichtlich auch nicht – es ist eher eine Schande, die aus der eigenen Kultur kommt und die man trotz aller Abgrenzungsversuche von vornherein "im Blut" hat. Die Benutzung des merkwürdigen Wortes, dessen zwei Grundbedeutungen (Inzest und Rassenvermischung) in einem offensichtlichen Konflikt miteinander stehen, sowie die Anspielungen auf eine vampirische Epidemie, die das "Haus Österreich" verwüstet, stellen einen Versuch dar, all die Faktoren ins Blickfeld zu rücken, durch welche die Vergangenheit im Bewusstsein der Nachgeborenen fortwirkt und es einer ständigen "Zerreissprobe" unterzieht.

Auf diese vampirischen Konnexionen von Malina verweisen im Roman die mit ihm assoziierte Blutmetaphorik und die Erwähnungen des mit ihm verbundenen "Doppellebens" der Heldin, so z.B. der Satz "Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes?", auf den die Passage über die sich am Rande von Wien ereignenden Sexualmorde folgt – eine Passage, die mit dem merkwürdigen Geständnis endet "Mir ist das ja auch beinahe geschehen, aber nicht an der Peripherie"(III,278). Wenn der Satz nach einem Gedankenstrich wieder aufgenommen wird, ist die Ermordung durch einen "Vampir", wie es in der Boulevard-Presse heissen musste, fast schon eine Tatsache: "erdrosselt von einem brutalen Individuum" lesen wir (III,278), was wiederum an die Würgspur denken lässt, die das

Die zwei letzten Träume des mittleren Kapitels, in denen der Vater das Gesicht der von ihm beseitigten Mutter trägt (III,230) und seine Stimme unauffällig in die Stimme Malinas übergeht (III,235), scheinen an diese volkstümlichen Überlieferungen anzuknüpfen. Womöglich gehört die Vampirjagd für Bachmann ebenso zur phantasmatischen Geschichte Österreichs wie die Ermordung des Kronprinzen Ferdinand (III,171), der "universelle schwarze Markt" nach dem zweiten Weltkrieg (III, 261) und die Legenden um Prinz Eugen von Savoyen. Erinnern wir daran, dass der literarische Vampir-Mythos im Habsburger-Reich des 18. Jahrhunderts geboren ist, und dass der für seine aufklärerischen Ideen bekannte Eugen von Savoyen, das Urbild von Malina, nicht nur zu den Schöpfern der vielsprachigen österreichisch-ungarischen Monarchie gehört, sondern auch mit der Vampir-Epidemie verbunden ist, die erstmals in dem von ihm verwalteten Königreich Serbien ausgebrochen ist. Zur Geschichte des Vampirismus in Österreich siehe A. Schroeder, *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*, München, Akademische Verlagsgesellschaft, 1973 und die Anthologie *Von denen Vampiren oder Menschensaugern*, hg. von D. Stumm und K. Völker, München, Carl Hanser, 1968.

Ich schon am Anfang der Handlung am Hals trug[25]. Es könnte sein, dass Malina etwas mit dieser Würgspur zu tun hat: ohne selbst der Mörder zu sein, konserviert er die Spuren der Verwundung, indem er sie in eine Überlebensstrategie integriert, die den Tod verhindert, aber dem Glück im Wege steht. So ist der im 2. Kapitel dringend werdende Verdacht, dass er selbst mit dem Alptraum der Vatersphäre zusammenhängt, vor dem er das Ich beschützen soll, durchaus begründet: auf dem "inwendigen Schauplatz" (III,342), der Bühne des "blessierten" Ich (III,264), ist er wohl tatsächlich ein Vaterersatz, eine therapeutische Dosis von der tödlichen Substanz, welche Abwehrkräfte entstehen lässt und das Weiterleben ermöglicht. Malina als der rettende Impfstoff und als ein Tropfen Vampirblut – die Blutmetaphorik, mit der er verbunden ist, bleibt zweideutig, er ist Leben und Krankheit zugleich, und dasselbe bezieht sich auch auf den Roman, die Frucht der melancholischen Tendenzen des Ich, die Malina ("mein Malinafeld", wie die Heldin das mit ihm verbundene "psychische Feld" nennt, – III,204) personifiziert.

Von einer Komplizenschaft mit der Vaterinstanz ist freilich auch Ivan nicht frei – der diesbezügliche Verdacht, der anfänglich nur Malina betrifft, wird im Roman sehr schnell auch auf Ivan ausgeweitet. Er betrifft ihn sogar in besonderem Masse, denn die Briefe an Ivan verwandeln sich

25 Der Vampir der ursprünglichen balkanischen Volksüberlieferungen zeichnete sich einerseits durch seine auffällige Gesichtsröte aus, andererseits durch den doppelten Blutkreislauf, der für seine schizophrene Doppelexistenz verantwortlich war. Das Motiv der "double vue" hängt mit den Vampir-Überlieferungen insofern zusammen, als es im balkanischen Raum meistens ein Vampir-Kind ("vjedogonja") ist, das einen solchen Blick aufweist. Es kann den Vampir deswegen unter allen seinen Gestalten erkennen, ist aber selbst davon bedroht, sich mit der Zeit in einen "aktiven" Vampir zu verwandeln (vergl. die Anmerkungen von L. Huibner Fuzellier und R. Fuzellier zu V. Karadjitch, *Contes populaires serbes*, Genève, l'Age d'Homme, 1987, S. 395f.). Auf die literarische Figur des ästhetisierten blassen Vampirs, die eher den Beschreibungen der Vampirisierten oder der "Vjedogonja" entspricht, spielt Bachmann durch die Unauffälligkeit von Malina an, die im krassen Kontrast zu seinem auffälligen, "roten" Namen steht. Der mysteriöse Mörder ist bei ihr allerdings weniger ein Blutsauger als ein "Würger" (wie die ursprünglichsten slavischen Vampire), was mit der Hecken-Vorstellung und dem im Roman immer wieder auftauchenden Erdrosselungs-Phantasma korrespondiert. Vergl. damit den verworrenen Satz, durch den das Ich Ivan zu warnen versucht, dass Malina seinen Tod fordert: "Weil mich jemand getötet hat, weil man mich jemand immerzu töten wollte, und dann habe ich angefangen, jemand in Gedanken zu töten, das heisst, nicht in Gedanken, es war etwas anders..." (III,279).

im Traumkapitel in Briefe an den Vater, was den Namen Ivan in ein neues, bedrohliches Licht rückt[26]. Im Roman scheint sich allmählich eine zweite, männliche Triade zu konstituieren, aus der das Ich nach und nach verdrängt wird: der Vater, Malina und Ivan – kein Ich ("Die drei Mörder" lautet der Titel eines der vom Ich geschriebenen Manuskripte, das den zur Verdrängung neigenden Ivan ärgert, bei Malina dagegen ein zweideutiges Interesse hervorruft). In dieser bedrohlichen, maskulinen Triade ist Malina derjenige, der der Vaterinstanz durch seinen kalten, "unmenschlichen" Verstand am nächsten steht. Kein Wunder auch, als erzählerisches Über-Ich und als "erster Mann" des Ich ist er von vornherein verdächtig, ein Vaterersatz zu sein – selbst wenn er gleichzeitig auch das einzige Gegengewicht für die Vaterfigur darstellt, das Ivan – der Geliebte aber auch der Peiniger, der sich im Brief an den Vater völlig mit diesem vermischt – nicht sein kann.

### *Das Muttermal*

Im Personengefüge des Romans spielt Malina meistens die Rolle des betrogenen Ehemanns aus dem Boulevard-Stück, der sich ab und zu in den bedrohlichen Ritter Blaubart verwandelt, welcher im Schreibzimmer des Ich zu hausen scheint (III,326). Verheiratet sind er und das Ich aber nicht (die Idee selbst ist für das Ich ziemlich überraschend), und diese Rolle scheint lediglich eine andere zu verdecken, die das Wesen von Malina wohl am genauesten erfasst – die des Bruders oder vielleicht eher des Blutsbruders des Ich. Seine merkwürdige, desexualisierte Beziehung zu der Heldin, bei der aber durchaus von Liebe die Rede ist, die Tatsache dass er im Romanzyklus Martin Ranner ersetzt hat[27] und dass die Erzäh-

26 Der Text des Briefes, der in einem Traum auf dem grössten Zahn des Krokodils hängt, lautet: "Ivan, ich will Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater" (III, 226). Es scheint, dass der Vater nun ebenfalls Ivan heisst – da er in Russland "Torturen studiert hat" (III,210), muss er "Ivan der Schreckliche" oder "Ivan der Grausame" heissen.

27 Dirk Göttsche bezeichnet Malina als den zweiten Nachfolger der Eugen-Figur, wobei der erste Nachfolger Martin Ranner ist, der ursprünglich (zur Zeit der *Franza*-Lesung vom Januar 1966) im Romanzyklus eine Rolle spielen sollte, die mit der von Malina vergleichbar ist (siehe D. Göttsche, "Die Strukturgenese...", art. cit., S. 149f.). Vergl. damit das noch vor dem Schreibmaschinenwechsel im November 1966 geschriebene

lerin in den Träumen die Rolle seiner leiblichen Schwester übernimmt[28], seine Verbündeten-Funktion im Hinblick auf den Vater endlich, und die Tatsache, dass sein Name auch an das Muttermal denken lässt, an dem sich Geschwister in den Märchen erkennen, all das lässt noch einmal das "Bruder und Schwester"-Motiv durchschimmern, das im ganzen Werk von Bachmann eine so grosse Rolle gespielt hat. Wie die Geschwisterpaare aus den Grimmschen Märchen irren das Ich und Malina durch den Wald der Vater-Alpträume und suchen nach der rettenden Spur, die den Ausweg markiert und gleichzeitig den Narrationsfaden darstellt. Als ein Wald – ein "Nachtwald voller Fragen" (III,316) – wird das nächtliche Leben der Heldin auch wörtlich bezeichnet und es ist nur logisch, dass Malina sie wie der Bruder der Märchen aus diesem Wald herausführt, indem er ihre Träume ordnet und auf einen Nenner bringt[29]. Malina, der "rote Faden" des Buches, dessen farbintensiver Name sich wie eine Blutspur (Mordspur oder Überlebensspur?) durch den ganzen Roman zieht.

Dieser unheimliche und doch so nahe Verwandte ist im Roman der einzige Schutz vor dem Vater, dem er, im Unterschied zum Ich, ins Gesicht schauen kann – in allen Träumen wiederholt sich die Rettung durch Malina, der auf der einen Seite ausserhalb des Familien-Infernos steht, in dem das Ich gefangen ist, andererseits jedoch einen so genauen Einblick in seine grässlichen Details hat, als ob er auf irgend eine Weise doch dazugehören würde. Zu schwach, um das Ich ein für allemal aus der Macht des Vaters zu erlösen, kann er es jedoch vor den schlimmsten

Manuskript, wo Malina als ein Autor, der Erfinder von Martin Ranner erscheint, wobei als zentrales Schreibmotiv die Rächung seiner ermordeten Schwester genannt wird (N 1969 – zu diesem Fragment siehe M. Albrecht, art. cit., S. 141).

28 Die Wasser-Träume, in denen der Vater als Hai vorkommt, sind wohl eine Anspielung auf den Tod von Maria Malina, die (freilich in einem anderen Roman) unter mysteriösen Umständen von Haien zerrissen wurde. Der Tod von Malinas Schwester wird in *Malina* an zwei Stellen evoziert: bei der Beschreibung der dritten, "unappetitlichen" Begegnung mit Malina (III,19) und im Traumkapitel, wo das Ich sich bei Malina entschuldigt, von einer Schwester gesprochen zu haben (III,213). Da im schon erwähnten Nachlassblatt N 1969 von einer mit Marias Tod assoziierten "Blutlache" die Rede ist, kann man wohl auch den Ausdruck "Lache von Gedanken über Mord" (III,77) auf Malina und seine Geschichte beziehen.

29 Die Wegmarkierung durch den Bruder wiederholt sich in der Grimmschen Sammlung vor allem in zwei Märchen, nämlich "Brüderchen und Schwesterchen" und "Hänsel und Gretel". Im südslavischen Märchengut wird das Bruder-Schwester-Motiv besonders stark betont, wofür sogar familiensoziologische Erklärungen existieren.

Übergriffen beschützen, indem er ihm den Weg nach aussen zeigt und die Passage zwischen der häuslichen Sphäre und der Aussenwelt erleichtert. Sich frei zwischen dem Inneren der Familie und der äusseren Welt bewegend, erfüllt er genau dieselbe Beschützer-Rolle wie die Brüder aus den Märchen der Brüderchen und Schwesterchen-Serie, welche, in der Regel kleiner und schwächer als die Schwester, nur durch diese Bewegungsfreiheit und die grössere Unabhängigkeit vom familiären Druck zu ihren Beschützern werden. Nur ist Malina inzwischen gewachsen – er ist nicht mehr der kleine Bruder wie Martin Ranner. Mit der Zeit erinnert er immer mehr an seinen Vater, vor dem er das Ich beschützen soll, und die Himbeeren, auf die sein Name hinweist, sind kaum noch von den Blutspuren zu unterscheiden, die Ritter Blaubart im letzten, verbotenen Zimmer versteckt hält[30].

Die Tatsache, dass das Bruder-Schwester-Motiv so systematisch im Werk von Bachmann wiederkehrt, zeugt davon, dass ihm eine besondere Bedeutung in ihrer Vorstellungswelt zukommt. Die Brudergestalt ist eine Möglichkeit des Ausgleiches zwischen innen und aussen, eine Garantie für die Lebbarkeit der Welt, zu der, solange das Bündnis zwischen den Geschwistern anhält, noch einige Wege hinführen. Sie wird später mit der Idee eines Bündnisses assoziiert, das die Geschlechtsdifferenz unterläuft und in die Machtstrukturen einen Bruch einfügt – auf dem Mordschauplatz sind immer zwei da, die sich gegenseitig Zeugnis leisten können[31]. Wenn in *Malina* diese primäre Beziehung zwischen dem Geschwi-

30 Bei Bachmann ist sehr oft der Bruder und nicht der Vater der "erste Mann" (siehe *Die drei Wege zum See* oder *Der Fall Franza*). In *Malina* wird jedoch eher die Zweideutigkeit dieser Rolle betont, die auch Brüder aus den Märchen oft spielen. Dies scheint übrigens der Sinn der Diskussion über das Alter von Malina zu sein, die ihn und das Ich zum ersten Mal in einen echten Streit verwickelt: um Malinas Andeutungen über seine mögliche Ursprünglichkeit (und damit auch seine Identität mit dem Vater, dem ursprünglichen "mal") ausser Kraft zu setzen, phantasiert ihn die Heldin als ihr Kind, das folgerichtig erst nach ihr kommen konnte. Die Ambiguität wird dadurch freilich nur verschoben, denn das Kind müsste ja selbst ein Ergebnis der "Blutschande" mit dem Vater sein.

31 Vergl. z.B. das Motiv der "englischen Küsse" (III, 384) in *Der Fall Franza*, dem grössten von den erhaltenen *Todesarten*-Fragmenten, das jedoch im Roman-Zyklus durch den *Malina*-Roman ersetzt wurde und in dieser Form nicht mehr zu den *Todesarten* gehört (siehe dazu M. Albrecht, art. cit., S. 143ff.). Auf die Utopie des Bündnisses zwischen den Geschwistern bezieht sich in der "Ouvertüre" der slowenische Satz, durch den der Pakt zwischen dem Ich und Malina gestiftet wird (III,20): "Jaz in ti. In ti in jaz" ("Ich und du. Sowohl du als auch ich").

sterpaar nun bedrohliche Formen annimmt (eines von den Geschwistern ist zumindest sehr nahe daran, das andere zu töten), so ist es nicht eine Zurücknahme der Utopie jenes gemeinsamen Zeugnisses – in vieler Hinsicht ist sie erst hier voll realisiert worden, denn die Manuskripte, die Malina bearbeitet, wurden bereits vom Ich geschrieben: es handelt sich um eine gemeinsame Erzählung. Vielmehr lässt die Tödlichkeit des Erzählstoffes nur zweideutige, suspekte Erzählsituationen zu – manchmal muss der Bruder zeitweilig selbst die Mörderrolle auf sich nehmen, damit die Wahrheit ans Licht kommt. Der wahre Mörder ist trotzdem ein anderer, derjenige, der nicht direkt an der Handlung teilnimmt: das Blut, das in den Sagen auf den Täter hinweist, fliesst in den um die Vaterfigur kreisenden Träumen der Heldin. Was Malina angeht, so wiederholt er einen Mord, der im Grunde genommen schon längst stattgefunden hat – er lässt das Trauma noch einmal aufkommen, indem er die Blutspur durch die Erzählung in eine rettende Himbeerspur zu verwandeln sucht[32]. Die Entfremdung, das "Aneinander-" und "Auseinandergeraten" (III,335) zwischen dem Ich und Malina sind allerdings eine Tatsache. Malina hat das Ich "ausgeschieden" und überredet es immer aufdringlicher, ihm alles zu "überlassen" (III,223). Sein Schutz wird für das Ich mit der Zeit bedrohlich, da die Heilung, die er bietet, eine Heilung vom Ich ist. Dieses "Auseinandergeraten" eben, ein Interessenkonflikt zwischen den beschädigten und unbeschädigten Ich-Teilen, zwischen dem gesunden und dem kranken Geschwisterteil, ist der Ausgangspunkt des *Todesarten*-Zyklus. Der Name von Malina spielt übrigens auch in diesem Zusammenhang eine Rolle: "gesund wie eine Himbeere" oder "wie eine Beere" heisst es in manchen slavischen Sprachen und im Kontext des *Malina*-Romans klingt es recht ironisch, denn so gesund ist das Ich eben nicht. Die Gesundheit scheint sich nur noch auf Malina zu beziehen, der so weit davon entfernt ist, Bronchienprobleme zu haben, dass die Ich-Erzählerin, die offensichtlich selbst an Bronchien leidet, manchmal daran zweifelt, ob er überhaupt Bronchien hat (III,266).

32 Dass das Ich eigentlich schon am Anfang des Romans tot ist und die ganze Handlung nur ein Gedankenexperiment darstellt, durch den es versucht, ins Leben zurückzukehren, bemerkten schon J. Kalkhof und M. Albrecht, siehe dieselb., "Vorstellungen auf einer Gedankenbühne. Der Todesarten-Zyklus von Ingeborg Bachmann", *Modern Austrian Literature* , Vol. 18, Nr 3/4, 1985, S. 91-105.

Dass die Himbeerspur, die mit Malinas Bruderrolle assoziiert wird, auch als eine Schreibspur zu verstehen ist, geht schon aus der Eigenart des Wortes "Malina" hervor, das etymologisch mit Wörtern verwandt ist, die in verschiedenen indoeuroäischen Sprachen die blaue und die schwarze Farbe bezeichnen[33]. Da Malina im Laufe der Handlung mehrmals mit den beiden Farben in Verbindung gebracht wird, kann man davon ausgehen, dass das Himbeer-Symbol mit der Idee einer Metamorphose zusammenhängt, die rot in blau und schwarz (die Farbe der Tinte und der Druckerschwärze) übergehen lässt – einer besonderen Form der "Alchimie du verbe", welche die "Blutschande", deren Spuren das Ich in sich trägt, um den Preis einer mit dem Schreibprozess verbundenen Persönlichkeitsveränderung zu neutralisieren erlaubt[34].

Wenn man bedenkt, dass es einige Beziehungen zwischen *Malina* und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rilke gibt, einem Roman, dessen Spuren Hans Höller in dem in den Umkreis des Todesarten-Projektes gehörenden Berlin-Essay *Ein Ort für Zufälle* nachgewiesen hat[35] und der auch in der Biographie von Celan eine Rolle gespielt hat[36], liegt es nicht sehr weit, Malina mit dem Rilkeschen "Anderen" zu vergleichen, der ebenfalls ein mit dem Schreibprozess verbundener "Anderer" ist: der verselbständigten Hand, die "Worte schreiben wird, die ich nicht meine", dem aus einer "anderen Auslegung" der Dinge hervorgegangenen Doppelgänger, den Malte eines Tages nicht mehr beschreiben

33 Vergl. Anm. 18. Merkwürdigerweise werden Bezeichnungen für die rote Farbe nur selten von diesem Wortstamm abgeleitet. Da die Heldin auf Malina in der *Blauen* Bar wartet (III,301), der mit ihm assoziierte Stein *blau* ist (III,230) und sein Zimmer an das letzte Zimmer von *Blau*bart erinnert, ist die Verbindung zwischen Malina und der blauen Farbe ziemlich eng. Die Kleid-Episode (III,321) zeugt allerdings davon, dass seine "eigentliche" Farbe schwarz ist.

34 "Alchimie du verbe" ist ein Untertitel aus *Une saison en enfer* von Rimbaud. In *Malina* taucht dieses Zitat nicht auf (Bachmann zitiert vor allem aus "Mauvais sang"), doch das Zitat von Barbey d'Aurevilly ("die Schwarzkunst der Worte" – III,148) geht in eine ähnliche Richtung.

35 H. Höller, *Ingeborg Bachmann, op. cit.*, S. 220ff.

36 Nach einer Angabe von Esther Cameron soll Celan seinen Umzug nach Paris auf *Malte*-Reminiszenzen zurückgehört haben. Zu Celans Rilke-Rezeption siehe vor allem B. Böschenstein, "Celan und Rilke", *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, H. 19, 1992, S. 173-185.

wird, da er nun von ihm selbst "geschrieben werden wird"[37]. Wohlgemerkt wird dieser "Andere" in den *Aufzeichnungen* nur am Anfang als bedrohlich empfunden – man kann annehmen, dass dessen Beurteilung in *Malina* auf eine ähliche Weise vom Beobachterstandpunkt abhängt, denn im Gespräch mit Ivan, in dem das Ich bereits schon darauf bestand, dass es sich um einen männlichen "Anderen" handelt, charakterisierte es ihn als das Ureigenste an sich[38]. Auch der Rilkesche Doppelgänger hängt übrigens mit einer spezifischen Variante des Geschwister-Motivs zusammen, denn wenn Malte sich so sehr davor fürchtet, von einem "Anderen" abgelöst zu werden, so hängt es nicht zuletzt mit seiner fragilen Geschlechtsidentität zusammen, die auf eine frühe Verdopplung – die seiner melancholischen Mutter zuliebe gespielte Rolle der imaginären Schwester Sophie – zurückzugehen scheint[39]. Es sind in diesem Fall also die Abwesenheit des weiblichen Geschwisterteils und ein noch vor Maltes Geburt stattgefundener Schmerz (der Tod von Ingeborg, der Lieblingsschwester von Maltes Mutter, des wahrscheinlichen Urbilds von Sophie), die für die "Doppelexistenz" des Helden und alle späteren Spaltungen verantwortlich sind. Damit hängt in den *Aufzeichnungen* auch die Beschreibung des Sekretärs der toten Ingeborg zusammen, in dem Maltes

37 Auch wenn der Satz "Ein Tag wird kommen" in *Malina* ein Leitmotiv darstellt, ist die Analogie zwischen den Sätzen, die in *Malina* und in *Malte* die Ablösung durch den "Anderen" ankündigen, recht auffällig; – siehe R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt, Insel, 1982, S. 47: "Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heissen werde, so wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine" und Bachmann, III, 326: "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". Was eine Beziehung zwischen den beiden Romanen annehmen lässt, ist vor allem der therapeutische Zusammenhang, das durchgehende Thema der Krankheit und Heilung, die Charakterisierung des Textes als Vorbereitung zum eigentlichen Sprechen und die Rolle der Stadt-Topographie, die auch in *Malte* die Topographie des Bewusstseins versinnbildlicht. Zu den Themen, die mit Rilke zusammenhängen könnten, gehört in *Malina* auch das Thema der Fälschung, das Bild des Sturzes und des Zerbrechens als Metapher der inneren Beschädigung, das Thema des Dritten und die These von der Unsichtbarkeit der wesentlichen Konflikte. Die Rilke-Anspielungen bei Bachmann wurden noch nicht systematisch erforscht, obwohl Autoren wie H. Höller auf sie aufmerksam gemacht haben. Ein besonders interessantes Beispiel dafür ist das Motiv des am Meer liegenden Böhmens (vergl. Rilke, *Intérieurs III*)

38 "...und es ist ein Anderer in mir, der nie einverstanden war und der sich nie Antworten abzwingen liess auf aufgezwungene Fragen" (III,140).

39 Vergl. Rilke, *Die Aufzeichnungen..., op. cit.*, S. 82f.

Mutter die ungelesenen Papiere von Ingeborg und ihre eigene Spitzensammlung aufbewahrt – am Beispiel dieser Spitzen werden im Roman der Begriff der weiblichen Kunst und die Vorstellung des Eingehens ins Kunstwerk erläutert[40]. Letzten Endes scheint Malte eher durch eine "Andere" als einen "Anderen" abgelöst zu werden – so kann man zumindest die Venedig-Szene verstehen, in der die anonyme Sängerin, kurz bevor Malte endgültig aus dem Roman verschwindet, noch einmal die "weibliche Erbschaft" reaktiviert, die er von seiner Mutter und ihren Schwestern empfangen hat[41]. Die Passagen über den "Sekretär", den die Heldin von *Malina* mit Lina ausräumen will (III,119f.), und in dem sie kurz vor ihrem Verschwinden in der Wand noch ein Geheimfach für Ivans Briefe sucht (III, 333), könnten eine Anspielung auf Ingeborgs Sekretär darstellen, der in den *Aufzeichnungen* den verdrängten weiblichen Teil von Malte (damit aber auch die Möglichkeit des Fortlebens eines weiblichen Ich in einem männlichen) symbolisiert.

Die Rilke-Anspielungen sind natürlich nicht die einzigen intertextuellen Verweise im Roman – *Malina* ist eine Auseinandersetzung mit der ganzen österreichischen Literaturtradition und Bachmanns Doppelgänger-Phantasmen gehen auf viele literarische Quellen zurück. Die *Aufzeichnungen* könnten jedoch einen wichtigen Bezugspunkt darstellen, auch wenn Bachmann Rilkes Mythos der Weiblichkeit als gesteigerte Liebesfähigkeit sicher kritisch gegenüberstand[42]. Bachmanns Beziehung mit dem unter starkem Einfluss Rilkes stehenden Celan lässt selbst die Analogie zwischen den Namen "Malte" und "Malina", die beide ein doppelkodiertes Zeichen darstellen, das Krankheit und Heilung zugleich evoziert, als nicht ganz zufällig erscheinen[43]. Die Himbeere, die Waldfrucht, von der Malinas Name stammt, hat übrigens schon von ihrem Bau her eine gewisse Ver-

40 *Ibid.*, S. 73f.

41 *Ibid.*, S. 189-193.

42 So wird Gaspara Stampa, eine der "grossen Liebenden" von Rilke, in *Malina* mit Eleonore assoziiert, der "victime consentante" der Vaterfigur (III,214).

43 Der Vorname von Malte enthält eine Anspielung auf den Malteser-Orden, der in Paris den ersten Rettungsdienst für Arme organisiert hat. Er hängt daher mit dem Motivkreis des "Paris der Hospitäler" zusammen: man kann ihn sowohl mit der Idee der Rettung assoziieren, als auch mit den Krankheitserscheinungen, mit denen Malte offensichtlich eine gewisse Affinität verbindet. Da der skandinavische Vorname Malte jedoch in Wirklichkeit weder auf Malta noch auf ein "mal" zurückgeht, sondern auf das aus keimendem Getreide gemachte Malz, hat er auch in dieser Hinsicht eine gewisse Ähnlichkeit mit dem wie ein Vorname gebrauchten Familiennamen Malina, der etwas Essbares evoziert.

wandtschaft mit solchen Kunstsymbolen wie der Rilkeschen Rose oder dem Kristall von Celan: Einheit in Vielfalt, der Singular eines Plurals, in dem jedes Element das Ganze widerspiegelt und der Zuwachs durch ständige Reproduktion desselben Segmentes erfolgt. Eine Beere, die aus immer zahlreicheren, identischen Beeren besteht, und doch ist es nur eine Beere – die Himbeere[44]. Nur ist die kleinste, unteilbare Partikel, die immer wieder reproduziert wird, bei Bachmann offensichtlich ein Tropfen Blut: Blutsverwandtschaft, Blutspur, Blutschande, die drei letzten Tropfen Blut, die dem zum Krokodil gewordenen Vater entkommen und im Schwarzen Meer der Schrift münden (III, 224).

### *Die Himbeere und die Weide*

Um den kulturgeschichtlichen Kontext des Himbeer-Motivs zu vervollständigen sei zuletzt noch auf seinen Zusammenhang mit einem konkreten mitteleuropäischen Märchenstoff hingewiesen – dem in ganz Mitteleuropa verbreiteten Volksmärchen, das den Titel *Die Flöte* oder *Die zwei Schwestern* trägt und das eine slavische Prosafassung des westeuropäischen Balladenmotivs *Vom singenden Knochen* darstellt[45]. Da das Motiv in Polen besonders verbreitet war, gibt es dort mehrere literarische Bearbeitungen von ihm, darunter eine fälschlicherweise als Volkslied betrachtete Ballade von A. Chodźko unter dem Titel, der fast wie der von Bachmann lautet: "Maliny" also "die Himbeeren"[46]. Eine Prosa-Version des-

44 Der Himbeerstrauch gehört übrigens zu den Rosengewächsen und Himbeerfrüchte bzw. Rosen sind in den Volksmärchen oft austauschbar (siehe Anm. 56). Vergl. dazu auch die Überlieferung, nach der Rilke seine Krankheit bis zuletzt auf einen Rosenstich zurückgeführt hätte.

45 Angaben zu den verschiedenen Fassungen des Stoffes nach: P. G. Brewster, "The Two Sisters", *Folklore Fellows Communications*, Vol. LXII, 1953. Bachmann, die den *Guten Gott von Manhattan*, welcher nach dem Muster einer Ballade aufgebaut ist, ursprüglich *Manhattan-Ballade* nennen wollte, interessierte sich für die Balladen-Tradition. Da sie ihre Quellen aber nicht erwähnt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob sie die in der Balladen-Forschung recht bekannte Arbeit von Brewster gelesen hat.

46 *Maliny* von I. Chodźko wurden 1924 in *Slavonic Review*, III (1923-24), S. 154 ins Englische übersetzt und sind dadurch in der folkloristischen Literatur recht bekannt geworden. Auf diese Ballade geht auch das romantische Drama von Słowacki *Balladyna* zurück. Ein Überblick über die Forschung zum Himbeer-Motiv befindet sich in: *Słownik folkloru polskiego*, hg. von J. Krzyżanowski, Warszawa, Czytelnik, 1965, S. 217-218 ("Maliny").

selben Stoffes existierte nicht nur im südslavischen Raum (in Slowenien und Bosnien), sondern auch in Kärnten. Darüber hinaus gibt es noch eine bekannte ungarische Fassung des Märchenstoffes, eine Übernahme aus dem Slavischen, die sich in allen Details ausser dem Ausgang mit der slavischen Version deckt[47]. Obwohl die Unzugänglichkeit von Bachmanns Privatbibliothek einen Nachweis, dass die Autorin diesen Märchenstoff gekannt hat, und die Verfolgung der eventuellen Quellen praktisch unmöglich macht[48], scheint es dennoch sinnvoll zu sein, auf dieses eigenartige Märchen hinzuweisen, das nicht nur in einem engen Zusammenhang mit dem Motiv des "Auseinandergeratens" zwischen den Geschwistern steht, sondern auch mit der bisher entwickelten Himbeer-Symbolik zu korrespondieren scheint und das es auch erlauben würde, einige Aspekte des Romans zu deuten, die ansonsten ziemlich geheimnisvoll bleiben.

Für die Autorin von *Malina* könnte diese slavisch-ungarische Überlieferung eine Art Lokallegende des Ungargassenlandes dargestellt haben, den ungenannten mythischen Text, um den sich der Roman entfaltet und in dem die Möglichkeit des Zyklus – eines weiblichen Erzählkosmos – mitbegründet ist. Bachmanns Faszination durch die österreichische Vielsprachigkeit und ihre im Grenzraum zwischen drei Kulturen verbrachte Kindheit – "in einem Tal, das zwei Namen trägt – einen deutschen und einen slovenischen", "mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder" – dürften den Rückgriff auf das mitteleuropäische Märchen erklären, um so mehr als in demselben Text, aus dem die obigen Zitate stammen, die Frage nach dem literarischen Klima, das für ihre schriftstellerische Arbeit ausschlaggebend ist, durch den Satz beantwortet wird: "Im Grunde aber beherrscht mich immer noch die mythenreiche Vorstellungswelt meiner Heimat, die ein Stück

47 Eine Nacherzählung des ungarischen Märchens befindet sich z.B. in: E. Sklarek, *Ungarische Volksmärchen*, Leipzig, 1901, eine andere Version desselben Stoffes in G. Graber, *Sagen aus Kärnten*, Leipzig, 1914. Zu der ungarischen Version des Märchenstoffes und seinen slavischen Ursprüngen siehe Brewster, *op. cit.*, S. 63, zu den südslavischen Fassungen *ibid.*, S. 5.

48 Ein Katalog der Bibliothek von Bachmann wurde von Dr. Pichl von der Universität Wien zusammengestellt, bis jetzt handelt es sich aber um ein ungedrucktes Manuskript, das im Computer gespeichert ist und in Bezug auf Autoren und Titel abgefragt werden kann. Trotz der Hilfsbereitschaft von Dr. Pichl ist es auf diese Weise jedoch äusserst schwierig, ungezielte Recherchen durchzuführen.

wenig realisiertes Österreich ist, eine Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen"[49].

Eben an diese "mythenreiche Vorstellungswelt" lassen die zwei Pflanzenmotive denken, die in *Malina* eine zentrale Rolle spielen: die Himbeere und die Weide, welche in der Beschreibung der Wasserlandschaft der *Legende der Prinzessin von Kagran* in den Vordergrund zu treten scheint. Während die Himbeer-Symbolik mit der Gestalt von Malina verbunden ist, konzentrieren sich die Anspielungen auf die Weide und das Weidenholz um die Figur von Ivan, den die Heldin in der *Legende...*, also lange vor der Erzählzeit, zum ersten Mal getroffen haben will[50]. Der Name Ivan ist in diesem Zusammenhang wohl nicht zufällig: er lässt an "iva" oder "iwa", die archaische Bezeichnung für die Weide denken, welche, ähnlich wie das Wort "Himbeere", in allen slavischen Sprachen ähnlich klingt[51]. In zweiter Linie verweist der Name auf die Flöte, das pastorale Musikinstrument, das in Osteuropa in der Regel aus Weidenholz gemacht wurde und dessen Klänge die Prinzessin in der *Legende...* mehrere Male vernimmt. Beide Pflanzen sowie auch das verhängnisvolle Himbeerfeld und die Flöte aus Weidenholz finden sich im Märchenstoff *Die zwei Schwestern* wieder und es ist daher nicht uninteressant, dessen Handlung näher zu betrachten, auch wenn kein materieller Beweis für Bachmanns Beschäftigung mit ihm erbracht werden kann.

49 Es handelt sich um den Text *Biographisches* aus dem Jahre 1952, der in demselben Jahr im Radio gesendet wurde (IV,301f.). Durch den *Todesarten*-Zyklus scheint Bachmann in vieler Hinsicht auf das in diesem frühen Text entwickelte literarische Programm zurückzugreifen.

50 Mit diesem Aspekt von Ivan scheint seine ungarische Adresse zu korrespondieren (Budapest, II. Bimbó út 65 – "Knospenweg 65"). Bezeichnend ist auch, dass die Ich-Erzählerin im Traumkapitel von Ivans Tod durch ein vertrocknetes Blatt benachrichtigt wird (III, 195), wobei das Blatt selbst keine Schriftzüge aufweist – es ist die Tatsache, dass es vertrocknet ist, das die Nachricht darstellt.

51 Vergl. die eigenartige Rolle der Weiden in der *Legende der Prinzessin von Kagran,* die für Bachmann recht wichtig gewesen sein muss, denn sonst würde sie sich wohl nicht eine fremde Beschreibung der Kärntner Weidenlandschaft aneignen und bei ihrer Bearbeitung jenes Textes mehrmals wieder das Wort "Weide" einführen, wo der Autor eine Umschreibung benutzt hat. Zu diesem Fall einer literarischen Übernahme, der im Werk von Bachmann einzigartig zu sein scheint, siehe B. Kunze, "Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran", *Modern Austrian Literature*, Vol. 18, Heft 3/4, 1985, S. 105-116. A. Blackwood, aus dessen Erzählung Bachmann die unheimliche Beschreibung der Weidenlandschaft übernommen hat, wurde von Rilke, der ihn persönlich gekannt hat, offensichtlich geschätzt – Rilke widmet ihm z.B. einen langen Brief an den Sohn von Baladine Klossowski.

Im Märchen ist von zwei, bzw. drei Schwestern die Rede (einem, allerdings gleichgeschlechtlichen, Geschwisterpaar oder -trio), die, um einen Fürsten zu heiraten, der sich zwischen ihnen nicht entscheiden kann, in den Wald gehen müssen, um einen Krug voll Himbeeren zu sammeln[52]. Diejenige, die als erste mit den Himbeeren zurückkommt, soll vom Fürsten geheiratet werden. Die Jüngste, die übrigens blond und sanft ist, im Unterschied zur schwarzhaarigen und leidenschaftlichen Ältesten[53], erfüllt die Aufgabe als erste, wird aber von der neidischen Schwester im Wald überfallen und ermordet. Nachdem sie die Tote im Wald begraben hat, geht die Ältere mit ihren Himbeeren nach Hause und erzählt, dass das Mädchen von Wölfen zerrissen wurde, bzw. dass sie von seinem Schicksal nichts weiss. Sie wird vom Fürsten dann auch tatsächlich geheiratet und lebt mit ihm glücklich weiter, einen Sohn zur Welt bringend.

Nach mehreren Jahren geht nun dieser Sohn oder – noch öfter – der kleine Bruder der Mädchen in den Wald, um sich eine Flöte zu schneiden. Am ehemaligen Tatort findet er eine Weide, aus der beim Anschneiden des Holzes Blut fliesst. Erschrocken geht er mit seinem Instrument nach Hause und spielt darauf ein Lied, bei dem die Flöte mit der Stimme der toten Schwester singt und die Mordtat enthüllt. Nachdem alle Familienmitglieder das Instrument zur Hand genommen und das Lied mit auf sich bezogenen Details gehört haben (das Lied wird im Märchen dreimal wiederholt), kommt die älteste Schwester an die Reihe. Bei der ersten Berührung strömt ihr Blut ins Gesicht und die Stimme klagt sie des Mordes an, eine Strafe fordernd, welche die Mörderin dann auch tatsächlich ereilt.

In den westeuropäischen Balladenversionen des Stoffes, wo der Wald mit den Himbeeren nicht vorkommt (stattdessen stösst die ältere Schwester die jüngere ins Wasser) gibt es statt der Flöte aus Weidenholz eine Harfe, die aus dem Körper des toten Mädchens gemacht wurde[54]. Der Barde, der seine Knochen und Haare zum Bau der Harfe benutzt, wird

52 Vergl. Brewster, *op. cit.*, S. 63ff. und Krzyżanowski, art. cit., S. 218f.

53 Diese konventionelle Gegenüberstellung der zwei Geschwisterteile, von denen das eine mit dem Tag, das andere mit der Nacht verglichen wird, taucht in *Malina* mehrmals auf: "wir sind wie Tag und Nacht" heisst es z.B. vom Ich und Malina (III,318). Allerdings übernimmt das Ich dabei die Rolle des nächtlichen Geschwisterteils – die Klarheit bezieht sich auf Malina.

54 Vergl. Brewster, *op. cit.*, S. 7-41.

manchmal von seiner Erscheinung darin unterrichtet[55]. Die weitere Handlung verläuft wie in der slavischen Märchenfassung, nur zerbricht die ältere Schwester meistens in Wut das Instrument, und durch die Zerstörung dieses symbolischen Körpers wird das tote Mädchen wieder ins Leben zurückgerufen – es tritt aus der zerbrochenen Harfe hervor oder wird kurz darauf lebendig in seinem Grab gefunden. Ähnlich endet auch das ungarische Märchen: infolge der Zerstörung der Flöte, in der die Stimme der jüngeren Schwester weiterlebte, tritt das Mädchen wieder lebendig aus dem Instrument hervor – die Mordtat wird durch die Erzählung gewissermassen rückgängig gemacht.

In der Balladen-Version von Chodźko, aber auch in einigen Volksversionen, wird auf der Beschreibungsebene beständig mit der Ähnlichkeit zwischen der Röte des apokalyptischen, blutroten Sonnenuntergangs, der Röte des Himbeersaftes und der Röte des Bluts gespielt – die rote Spur über der Augenbraue kommt vielleicht nur vom Himbeersaft, wie die älteste Schwester behauptet, vielleicht aber auch vom Blut, das die Mordtat verrät. Diese Doppelkodierung der roten Farbe entspricht mehr oder weniger der Zweideutigkeit der Himbeer-Symbolik in *Malina*. Auch das Motiv der feindlichen Geschwister und des schmerzlichen "Auseinandergeratens", das zwischen ihnen stattfindet, ist dem Roman und dem Märchenstoff gemeinsam, um so mehr als in einigen selteneren Versionen des Märchens ein Bruder und eine Schwester die beiden Heldinnen ersetzen[56], und Malina im Roman manchmal durch eine Reihe von Schwester-Figuren abgelöst wird. Bei näherem Hinsehen erweisen sich die Analogie zwischen dem mythischen Stoff und der Handlung von *Malina* als noch zahlreicher: das doppeldeutige Motiv der Himbeer-Röte, die als Mordspur oder Spur vom süssen Himbeersaft zwischen Idylle und Schauergeschichte vermittelt, der Mord und die Erzählung über ihn, die als Gesang den physischen Tod überlebt, die Vorstellung des weiblichen Opfers, das in einem symbolischen Körper (dem Instrument aus Weidenholz, das seine Stimme konserviert) wie das in der Wand verschwundene Ich aus *Malina* weiterlebt – all das lässt an die Rahmenhandlung von *Malina* denken, durch welche die Erzählkonstellation des ganzen Zyklus

55 Vergl. den Namen Bardos, der sich auf einen männlichen Partner des Ich bezieht, den dieses allerdings mit Malina zu verwechseln scheint (III,207).

56 Siehe Brewster, *op. cit.*, S. 54, 55, 56 und 57. Dies ist vor allem in den französischen Fassungen des Märchens der Fall, wo übrigens oft eine sprechende Rose die Himbeerfrüchte ersetzt (*ibid.*, S. 54).

definiert wird. Die Beziehung zwischen der verhängnisvollen Wandfläche und einem leeren Papierblatt, die im Roman mehrmals betont wird, lässt diese Analogie noch deutlicher hervortreten – auch hier handelt es sich ja um ein Instrument: ein Arbeitsinstrument, mit dessen Hilfe der Text von *Malina* entsteht.

Die "Geschichten" werden im Roman von Malina redigiert, nur er kann sie durch seine narrative Distanz erzählbar machen, aber ihr Inhalt – die blutige Mordhandlung – wird vom Ich erzählt, das bei lebendigem Leibe im Erzähltext begraben ist[57]. Wie im Märchen und in der Ballade verwandelt sich der Körper durch eine Reihe von technischen Verfahren in eine Erzählung bzw. "den Gesang", aber das Ich, das in ihnen untergetaucht ist, lebt darin fort und könnte wieder befreit werden, wäre jener symbolische Körper zerstört. "Ich pflanze mich fort und ich pflanze auch Ivan fort" (III,104), sagt das Ich im Roman, aber die Erhaltung des Lebens, das Ivan symbolisiert, scheint nur so möglich zu sein – zwischen den Himbeeren, in dem seit dem "Auseinandergeraten" der psychischen Instanzen bedrohlich gewordenen und doch lebensspendenden "Malinafeld". Ähnlich wie es unmöglich ist, ohne Malina zu leben, scheint es freilich auch unmöglich zu sein, ohne Ivan zu schreiben – Malina schreibt wohlgemerkt nicht selbst, er bearbeitet Manuskripte, die bereits vom Ich verfasst wurden, alles entspringt dem Namen Ivan, mit dem das Ich noch in der Wand seine Existenz bezeugt und mit dem der Roman auch begonnen hat[58].

57 Die Deutung von G. Kohn-Waechter, nach der Malina am Ende des Romans die Manuskripte des Ich vernichtet (siehe dieselb., *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns 'Malina'*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1992), wird hier nicht übernommen. Das Wort "Vermächtnis" (III,336) bezieht sich wohl nur auf das Testament der Heldin – Malinas Bemühungen, das Ich zur Ordnung seiner Manuskripte zu überreden, zeugen eindeutig davon, dass er sich für die Geschichten interessiert. Da er im Laufe der Handlung kein einziges Mal eine Geschichte erzählt (er hat "im besten Sinn, nichts zu sagen" – III,299) ist übrigens davon auszugehen, dass er in der "Ouvertüre" noch nicht zu erzählen weiss – er ist auf die Geschichten des Ich angewiesen.

58 In gewisser Weise sind die Himbeere und die Weide übrigens auch Doppelgänger – die Symbolik der einen sowie der anderen beruht auf dem unbegrenzten Fortpflanzungsvermögen und der fast unbezwingbaren Überlebenskraft. Das kleinste Stück Weidenholz kann wieder den ganzen Baum hervorbringen, ein längst vertrockneter Zweig spriesst, sobald ihm ein bisschen Feuchtigkeit zugeführt wird, und eine alte Weide kann selbst die völlige Zerstörung des ursprünglichen Baumstamms überleben.

Diese lebendige Stimme, die in *Malina* "Ivan" schreit und die im Erzähltext ihren eigenen Tod überlebt, ist natürlich ein Blut- und Knochengesang: repetitiv, wie er ist (alle drei Lieder der Flöte und der Harfe variieren denselben einfachen Text, und das Ich in der Wand schreit immer wieder nur "Ivan!"), kann er nur die eigene Zerstörung thematisieren und die Anklage fortsetzen. Als ein Zeichen der menschlichen Anwesenheit fügt er jedoch einen Riss in die Unpersönlichkeit des "Liedes" ein – er verbindet das Kunstprodukt, das Malina fertigstellen wird, mit der Realität des Mordschauplatzes und den ursprünglichen, lebensweltlichen Motivationen des Schreibaktes: Überleben, Anklagen, von der eigenen Verstümmelung sprechen, um sie dadurch wieder rückgängig zu machen. Es ist wohl auch dieser Riss, nach dem das Ich kurz vor dem Verschwinden verzweifelt gesucht hat (III,318) – der Riss in der Wand, die ein Papierblatt ist, der Überlebensriss, der gleichzeitig auch den Lektüreriss darstellt.

Das "etwas" (III,336), das dank diesem Sprung in der Wand in der Erzählung weiterlebt, kann mit der getöteten Frau nicht identisch sein – ihr "weisser Körper" fehlt, er ist zur "weissen Wand" oder zum weissen Papierblatt geworden, aber die Erzählung, die im Märchen zu einem Lied wird, konserviert die pragmatischen Ziele ihres Monologes, ihre Geschichte, ihren Namen und die Stimme, die über den Tod hinaus erkennbar bleibt. Durch diesen personalen Einschlag, um den sich das "Lied" wie eine Himbeerhecke entwickelt, wird es erst kommunizierbar – die Hörer bei der Vorführung im Märchen lauschen in erster Reihe der Stimme, die sie erkennen, und mit der noch eine reduzierte, einseitige Kommunikation möglich ist. Ähnlich ist es auch in *Malina* gerade der verkümmerte menschliche "Rest", der die literarische Kommunikation in Gang zu bringen scheint – was von der Wandoberfläche her als Roman erscheint, ist innen, "in der Wand", nur der anhaltende Schrei "Ivan", durch den sich das verschwundene Ich immer noch bemerkbar macht.

Wohlgemerkt werden solche personalen Spuren in *Malina* nur im geschriebenen Text konserviert – in den Dialogen mit Ivan oder dem Vater verschwindet das Ich spurlos, weder die tödlichen Sprachrituale des Alltags, noch der "Friedhof der ermordeten Töchter" aus den Alpträumen lassen irgendein Zeichen vom Ich der Vernichtung entgehen. Wenn es dennoch möglich ist, den vernichtenden Sprachritualen zu widerstehen, so geschieht es durch die Schrift – erst der schriftlichen Aggression des Vaters, der mit dem Stab, auf den das Ich geschworen hat, MelaNIE in den Wüstensand schreibt (III,187), kann sich das Ich wider-

setzen[59]. Die Mündlichkeit ist in *Malina* in viel stärkerem Masse als die Schrift die Sphäre der Unpersönlichkeit, des symbolischen Mordes und der systematischen Austilgung des Ich. Im Unterschied zum Sprachritual erfordert das Lied, das in *Malina* mit der schriftstellerischen Arbeit assoziiert wird, dagegen ein lebendiges Wesen: "etwas" Lebendiges, das wie ein Opfer, das beim Bau mancher Musikinstrumente nötig sein soll, darin eingeschlossen bleibt und – unterhalb der Oberfläche immer noch lebendig – von dort aus die Kommunikationsstruktur des Textes organisiert[60]. Dass die autobiographischen Anspielungen und das Verwirrspiel zwischen der Erzählerin und der realen Ingeborg Bachmann eine so grosse Rolle in *Malina* spielen, wird vor diesem Hintergrund verständlich – eben dieser personale Einschlag unterscheidet den Text des Romans von den anonymen, mörderischen Erzählungen, denen die Heldinnen des Zyklus zum Opfer fallen. Diese haben nämlich, obwohl schriftlich fixiert, eher die Struktur des Sprachrituals – sie verwischen die Beziehungen zwischen dem Text und seinen Entstehungsbedingungen, töten das Ich ab und setzen damit die tödlichen Prozesse des Alltags fort. Einen Gegenentwurf zu der erzählerischen Anonymität, die Bachmann schon im *Guten Gott von Manhattan* mit der "mörderischen" Anonymität der öffentlichen Sphäre in Verbindung brachte, liefern die archaischen Märchenstoffe über den Bau eines Musikinstrumentes, deren Elemente in den Roman eingewoben sind.

Was den Inhalt dieses Märchenstoff-Gefüges betrifft, so stellt es ebenso eine Anspielung auf die Problematik des "Todes in der Schrift" dar, als

59 Diese Namenszerschreibung und den Namen von Melanie überhaupt deutet das Ich übrigens völlig zu recht als eine gegen sich gerichtete Attacke, ist doch die schwarze Farbe, die darin für nichtexistent erklärt wird, die Farbe des nächtlichen Geschwisterteils, das heisst seine Farbe. Verständlich wird in diesem Zusammenhang auch, dass Malina, dessen Name fast ein Anagramm von "Melanie" darstellt, sich ihr gegenüber feindlich verhält: während Melanies Name Krankheit, Tod und Selbstauslöschung evoziert, stellt der aus demselben indoeuropäischen Wortstamm entstandene Name Malina eine zumindest vorläufige Alternative zur Vernichtung dar.

60 Siehe das Flötenlied aus der *Legende der Prinzessin von Kagran*, ein Lied welches das "schöne Buch", aber auch den *Malina*-Roman selbst anzukündigen scheint. Das pastorale, in der literarischen Tradition mit dem Melancholie-Thema verbundene Musik-Instrument ersetzt im Roman wohl nicht zufällig die Leier des Orpheus, dessen Kopf bei Rilke "heil" geblieben ist: in *Malina* kann man keinen heilen Kopf davontragen und schon gar nicht durch die Schrift – es bleibt nur die Stimme übrig, die in einem toten Instrument weiterlebt.

auch eine Polemik mit seinen Topoi. Zwar handelt es sich durchaus um einen "Tod in der Schrift", ein erzählerisches Verschwinden, wie sie manche "nouveaux romanciers" in ihren Texten inszenierten[61] und wie sie in gewisser Weise auch Rilke und Celan anstrebten, aber durch den Rückgriff auf die archaischen Märchenstoffe werden die Akzente völlig anders verteilt: die Schrift ist nicht mehr mit einer Rücknahme der Subjektivität verbunden, diese hat schon viel früher, in den unpersönlichen Sprachspielen des Alltags stattgefunden. Sie hat eher die Eigenschaft, Leben zu simulieren, wo es sich schon längst zurückgezogen hat, oder wo es ausserhalb von ihr nie existiert hat. Im Unterschied zum *Fall Franza*, wo ein Schweigen, eine leere Stelle von der Austilgung des weiblichen Namens zeugt, ist die Schreibfigur in *Malina* aktiv und dynamisch: "es ist etwas in der Wand" und es "schreit" (III,336), die Manuskripte sind im Grunde genommen vom Ich verfasst worden, eine organisch-pflanzliche Himbeerhecke, ein "Malinafeld" ist der (freilich nicht sehr gastliche) Ort der Schrift. Die ungarisch-slavische Legende der Ungargasse, auf die der Name von Malina hinzuweisen scheint, könnte, ähnlich wie die frühere Figur von Undine, einen Versuch darstellen, die entgegengesetzte Topik zu entwickeln: die des Überlebens in der Schrift und der Lebensbezüge, die gerade in der Schrift fortbestehen können – auch wenn es in *Malina* nur noch in einer pathologischen, "verwilderten" Form geschieht[62].

Denn es handelt sich in den letzten Szenen doch um eine Art von Überleben, obwohl die schauerlichen Aspekte nun in den Vordergrund treten: Malina, der alleine auf der "Gedankenbühne" bleibt, kreist um die Rumpfexistenz, die ihm aus ihrem Wandgefängnis mit dem Gehörsinn folgt, und schreibt an ihren Geschichten weiter, ohne eine einzige hinzuzufügen oder zu veschweigen – er "übernimmt" sie. Und die Utopie des

61 Siehe die zwei Bände von M. Blanchot, die sich in Bachmanns Privatbibliothek befanden (*Der Gesang der Sirenen* und *Warten, vergessen*), sowie die Texte von Autoren, die mit dem nouveau roman assoziiert werden: Robbe-Grillet (*Der Augenzeuge* und *Instantanés*), Butor (*Mobile*) und Nathalie Sarraute (*Tropismen*, *L'ère de soupçon* und zwei Hörspiele). Angaben nach R. Pichl (Hg.), *Katalog von Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek*, unveröffentlichtes Manuskript.

62 Siehe dazu S. Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise", *Text und Kritik*, Sondernummer Ingeborg Bachmann, 2. Auflage, 1984, S. 58-92, wo die Autorin zeigt, wie sich die Vorstellung eines utopischen personalen Aspektes der Literatur mit Bachmanns Barthes-Lektüre verbindet, insbesondere mit dem letzten Kapitel von *Am Nullpunkt der Literatur*, das die Schrifstellerin gewissermassen gegen den Strich liest.

Überlebens durch die Schrift, die in *Undine geht* beschrieben wurde, der "unendlichen Geschichte", die immer wieder mit dem Ruf von Undine beginnt, wo sie gerade zu Ende war, findet noch einmal, diesmal *in* der Schrift, statt: durch die personale Dimension der Literatur, die den Tod, obwohl er mit Leben und Schreiben unlösbar verbunden ist, in der unendlichen Wiederholbarkeit des Kommunikationsaktes, den die Literatur letzten Endes darstellt, immer wieder aufhebt. Malina benimmt sich wie ein Mörder und er ist es doch nicht, denn was er unternimmt, ist die Übermittlung der Stimme des Ich, das aus den Blättern, die er bearbeitet, "schreit"[63]. Indem er die Spuren des Ich beseitigt, macht er sie erst sichtbar – in gewissem Sinne ist er ja selbst eine Spur, eine als Himbeerspur getarnte Blutspur, welche die Entfernung zwischen Leben und Tod noch einmal zurückzulegen erlaubt. Diese Spur verfolgend könnte man vielleicht ins Innere der Dornenhecke gelangen und das Ich aus ihr befreien – der Schreibakt als Bearbeitung des Todes, der an seinem äussersten Punkt irgendwann wieder in Leben umschlägt. Und das Kunstprodukt als eine essbare Frucht, vielleicht dieselbe, von der sich die Geschwister aus dem Grimmschen Märchen im Wald ernährten, in dem es keine andere Nahrung und keine menschlichen Spuren gab.

### *Die Stellvertretung*

Doch in welchem Sinne dieses Überleben zu verstehen ist, ob im wörtlichen, wie in der ungarischen Fassung des Märchenstoffes, wo die Tote tatsächlich aus dem zerbrochenen Instrument hervortritt, oder nur im metaphorischen, wie in den slavischen Überlieferungen, wo die Stimme lediglich im Gesang überlebt und im sozialen Raum eine Art Stellvertretung stattfindet, ist im Roman nicht eindeutig. Solange es schreibt, muss das Ich wohl an eine authentische Auferstehung glauben, den utopischen Ivan-Ausgang, doch vielleicht ist es nur eine metaphorische Auferstehung im Lektüreakt, welche die durch Malina konservierte Spur ermöglicht. In den slavischen Versionen des Stoffes ersetzt eine dritte, mittlere

63 Wenn das Schreibzimmer des Ich ein "Malinafeld" ist, so sind die Blätter, die daraus spriessen, wohl die "Ivanblätter" – die Blätter der Weide, aus der die sprechende Flöte gemacht wird. Ivan scheint auf eine ähnliche Weise mit Blättern zusammenzuhängen wie Malina mit der Tinte und der Druckerschwärze.

Schwester, die nur dort vorkommt und die nach der Entlarvung des Mordes zur endgültigen Gemahlin des Fürsten wird, die als unrealistisch empfundene Auferstehung der Ermordeten. Die Rolle des Flötenliedes ist hier nur noch symbolisch – es stellt die Gerechtigkeit wieder her und hebt den sozialen Tod auf, der aus der Übernahme des Platzes der Toten durch die Mörderin und der Verdrängung des Opfers aus der Familienstruktur resultierte. Da die mittlere Schwester am Mord nicht beteiligt war und ihn zu verhindern versucht hat, wird sie zur Stellvertreterin und zur Erbin der Toten, welche die ihr zustehenden Mann, Fürstentitel und Schatz wie Malina die dem Ich gehörenden Geschichten "übernimmt".

Jene dritte Schwester, deren Rolle so zweideutig ist und die der Ermordeten dennoch eine Art symbolisches Nachleben ermöglicht, da sie von ihr selbst zur Nachfolgerin bestimmt wurde, trägt im Märchen keinen Namen. Müsste sie nicht Malina heissen, wenn die Schwestern Namen hätten?[64] Und ist sie nicht die einzige, die jenes grausame Familiendrama auf verständliche Weise erzählen könnte? Malina ist, wie gesagt, nicht der Mörder, er sieht ihm nur sehr ähnlich und er profitiert nur allzu deutlich vom Tode der Heldin. Das Erbe, das er übernimmt, heisst aber auch Malina und es wird ihn, Ivan und das Ich, die Spuren des "Auseinandergeratens" und die Zeichen der ursprüglichen Verwandtschaft, die Blätter, die Früchte und die Weidenzweige, aus denen die sprechende Flöte gemacht wird, alles, was mit dieser blutigen Geschichte zusammenhängt, durch die Erzählung "fortpflanzen". Ein sehr, sehr naher Verwand-

64 In der Volksüberlieferung sind alle drei Schwestern namenlos. Im Drama von Slowacki, wo die jüngste Schwester Alina und die älteste Balladyna heisst, kommt die mittlere Schwester nicht vor. Der Name Malina, von seiner Form her eher für Frauen geeignet (die onomastischen Probleme werden im Roman umgangen, indem Malina zu einem Familiennamen erklärt wird) erinnert dagegen an archaische slavische Frauenvornamen, die gleichzeitig auch Pflanzennamen darstellen – als Frauenname existiert "Malina" im Bulgarischen und das serbische Wörterbuch von Vuk Karadžić gibt sogar zwei Formen des Frauenvornamens an – Malina und das Diminutiv Malinka. Diese Geschlechtsambiguität wies der aus derselben Konsonantensequenz bestehende Name "Milan" ("der Liebenswürdige", "der Geliebte") aus *Ein Schritt nach Gomorrha* nicht auf – die Idee hängt wohl mit der Geschichte des *Todesarten*-Projektes zusammen, in dem der spätere Titelheld der "Ouvertüre" von Anfang an als Bruder von Maria Malina erscheint (vergl. M. Albrecht, art. cit., S. 140f.). Zu einer möglichen Beziehung zwischen den Namen Milan und Malina siehe C. Viollet, "Textgenetische Mutation und Erzählung", *Schreiben. Prozesse, Prozeduren und Produkte*, hg. von J. Baurmann und R. Weingarten, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995, S. 129-143.

ter, bedrohlich und doch so nah – jener *Statthalter* des weiblichen Ich[65], der es in der Wand, Ivan und der Welt entrückt, ein für allemal durch die Schrift überleben lässt.


**Résumé**

En explorant les connotations du nom "Malina" qui est en même temps le titre du roman censé ouvrir le cycle inachevé des *Todesarten,* l'auteur de l'article tente d'éclaircir le statut du personnage qui porte ce nom dans le récit de Bachmann. Comme le nom "Malina" est d'origine slave et désigne une framboise, on peut analyser ce patronyme de différents points de vue: la valeur symbolique de la framboise dans le folklore le rattache au registre de l'idylle, le fait qu'il s'agisse d'un nom slave renvoie à l'utopie de la "maison d'Autriche", le rôle thérapeutique de la plante l'associe à la santé et l'étymologie du mot permet d'établir un lien avec des taches bleues ou noires et avec des signes de naissance, ou même avec des blessures. Ces connotations multiples laissent apparaître le nom comme un signe surdéterminé, correspondant à l'ambiguïté du personnage, et renvoyant en fin de compte à l'écriture, à laquelle Malina, le double énigmatique du Je féminin, semble être dès le début associé. Mais les enjeux de l'écriture sont chez Bachmann existentiels: le texte est le théâtre d'une lutte pour la survie dans laquelle Malina finit par occuper l'espace entier, tandis que le Je disparaît dans le mur de l'appartement. Le roman est construit comme un roman policier dans lequel il s'agit d'établir les responsabilités de Malina, d'Ivan et d'un "troisième homme" qui reste caché dans l'ombre et qui n'apparaît que dans les rêves du Je. Malina était-il l'assassin? Pour répondre à cette question, l'auteur tente de reconstituer les origines du double bachmannien en s'attachant aux différentes versions du motif du frère et de la soeur et aux légendes slaves associées à la framboise et au saule, plantes évoquées par les noms des deux partenaires masculins du Je.


65 Zum Begriff der Stellvertretung bei Bachmann siehe den unausgesprochenen Satz aus *Der Fall Franza* ("Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung", III,467), den die Heldin "in sich hört", bevor sie das Bewusstsein verliert. Wenn im *Fall Franza* jene Stellvertretung und alle Symbolisierungsprozesse überhaupt abgelehnt werden (siehe dazu M. Schuller, "Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekonstruktion in Der Fall Franza", *Text u. Kritik, op. cit.*, S. 150-156), so ist doch offensichtlich, dass die Heldin auf diese Weise nicht zu retten ist – die "Stellvertretung" kehrt noch einmal wieder und diesmal ist sie tödlich. Es ist wohl kein Zufall, dass der ganze *Malina*-Roman auf dem Motiv der Stellvertretung aufgebaut ist: anders als im *Fall Franza* ist es in *Malina* gerade diese symbolische Stellvertretung, die dem weiblichen Ich eine bescheidene Überlebenschance bietet – durch Malina, mit seiner Hilfe und in seinem "Feld".