



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Intermedialität von Musik und Literatur in Ingeborg
Bachmanns *Malina*“

Verfasserin

Elisabeth Panny, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Italienisch, UF Deutsch

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagung

Hiermit möchte mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für ihre Unterstützung beim Verfassen dieser Diplomarbeit bedanken.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, die mich während meiner gesamten Studienzzeit unterstützt, mit großer Geduld meine Launen ertragen und mich immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt hat. Danke auch an Ursi, die stets für die richtige Ablenkung vom Lernstress gesorgt hat. Ich danke auch den zahlreichen Menschen, die meine Tochter betreut und mich somit entlastet haben. Dies gilt ganz besonders für meine Brüder Michi, Matthias und Sebastian.

Vor allem aber danke ich aus ganzem Herzen meinem Vorbild nicht nur in pädagogischer Hinsicht, meiner Mutter, ohne deren Unterstützung ich dieses Studium nicht beenden hätte können und meiner Tochter Magdalena, die mir immer wieder Kraft gegeben hat und die viele Stunden auf mich verzichten musste. Euch widme ich diese Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG	3
1.1.	Forschungsinteresse und Aufbau der Arbeit	3
1.2.	Forschungsstand	6
2.	THEORETISCHE GRUNDLAGEN.....	10
2.1.	Grundlegendes zum Verhältnis von Musik und Literatur	10
2.2.	Intermedialität	15
2.2.1.	Intermedialität als „termine ombrello(ne)“	15
2.2.2.	Intermedialitätskonzept von Rajewsky.....	18
2.2.3.	Aspekte einer literaturzentrierten Intermedialitätstheorie nach Wolf	19
2.2.4.	Intermediale Relationen von Musik und Literatur	21
2.2.4.1.	Thematisierung.....	23
2.2.4.2.	Evokation.....	24
2.2.4.3.	Imitation	25
3.	INGEBORG BACHMANN UND DIE MUSIK	28
3.1.	Bachmanns Verständnis von Musik, Sprache und Literatur	28
3.2.	Musik im literarischen Werk.....	36
3.2.1.	Libretti	36
3.2.2.	Hörspiele	37
3.2.3.	Lyrik	38
3.2.4.	Erzählprosa.....	41
4.	FORMEN UND FUNKTIONEN VON INTERMEDIALITÄT IN <i>MALINA</i>	44
4.1.	Plurimedialität	44
4.2.	Thematisierung.....	51
4.2.1.	Kontextuelle Thematisierung	51
4.2.2.	Paratextuelle Thematisierung	53
4.2.3.	Intratextuelle Thematisierung.....	53
4.2.3.1.	<i>Malina</i> – ein Musikerroman?	53
4.2.3.2.	Sprechen und Singen	58

4.2.3.3. Komponisten- und Werknamen.....	60
4.3. Evokation	62
4.3.1. <i>Pierrot lunaire</i>	62
4.3.2. <i>Tristan und Isolde</i>	65
4.3.3. Evokationen anderer Vokalmusik	67
4.4. Imitation	70
4.4.1. <i>Malina</i> als Komposition?	70
4.4.2. <i>dadim dadam</i> als Wortmusik.....	72
4.4.3. Musikalische Vortragsbezeichnungen.....	76
5. CONCLUSIO	81
6. SIGLENVERZEICHNIS.....	84
7. LITERATURVERZEICHNIS.....	85
7.1. Primärliteratur	85
7.2. Musikalien.....	85
7.3. Sekundärliteratur	85
8. ANHANG.....	96
1. Abstract	96
2. Lebenslauf	97

1. EINLEITUNG

1.1. Forschungsinteresse und Aufbau der Arbeit

Wenn Wendelin Schmidt-Dengler konstatiert: „Es fällt [...] auf, dass die österreichische Literatur es mit der Musik hat, und zwar ganz innig“¹, so gilt dies im besonderen Maß für die österreichische Literatur nach 1945. Einerseits herrscht vor allem in der Wiener Gruppe und somit bei Autoren wie Gerhard Rühm, H.C. Artmann, Konrad Bayer und auch bei Ernst Jandl ein Protest gegen die traditionelle Sprachverwendung vor, der sich künstlerisch in der Arbeit mit Sprache als Material und der daraus folgenden Lautdichtung äußert. Besonders Rühm setzt sich mit der „Musikalisierung der Sprache“² auseinander, durch die „die sprachlichen Zeichen zum unmittelbaren, klingenden Ausdruck des Gemeinten werden.“³ AutorInnen wie Heimito von Doderer⁴, Thomas Bernhard⁵, Gert Jonke⁶, Elfriede Jelinek⁷ und Peter Handke⁸, die jeweils verschiedene musikalische Ausbildungen besitzen, thematisieren andererseits Musik und verwenden deren Strukturmerkmale in ihrer Erzählliteratur. Betrachtet man die kurz vor bzw. nach Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* Erscheinen 1971 veröffentlichte Prosa der eben genannten AutorInnen, so finden sich zahlreiche Werke, in denen Musik auf sehr unterschiedliche Art und Weise präsent ist. Elfriede Jelinek arbeitet in ihren frühen Texten mit Material, das der Popkultur entstammt und in der somit die Popmusik eine besondere Rolle spielt. Die Studie Lea Müller-Dannhausens über *wir sind lockvögel baby!* zeigt, dass es in dem 1970 erschienen Werk zahlreiche Referenzen auf die zeitgenössische Pop- und Beatmusik, repräsentiert unter anderem durch die Beatles und die Rolling Stones, sowie auf zeit-

¹ Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz. 2. Aufl. 1996, S. 454.

² Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“), S. 216.

³ Ebd., S. 216.

⁴ Vgl. Brinkmann, Martin: Musik und Melancholie im Werk Heimito von Doderers. Wie u.a.: Böhlau 2012 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen; 21).

⁵ Vgl. Bloemsaat-Voerknecht, Liesbeth: Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 539).

⁶ Vgl. Schönherr, Ulrich: „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes. In: In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien 2003, S. 119–151.

⁷ Vgl. Janke, Pia: *Elfriede Jelinek und die Musik*. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme. In: Melzer, Gerhard und Paul Pechmann (Hg.): Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien 2003, S. 189–207.

⁸ Vgl. Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke: „Über Musik“. Graz: Droschl 2003.

genössische Schlagermusik gibt.⁹ Zeitgleich nimmt auch Peter Handke die Popmusik als Bezugspunkt in seinem Werk auf. Für sein Frühwerk weist dies Sascha Seiler vor allem für den Gedichtband *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und für die 1972 erschienene Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* nach.¹⁰ Klassische Musik spielt im Frühwerk Jelineks und Handkes eine weniger prominente Rolle, was sich bekanntermaßen vor allem in Jelineks späteren Werken ändert. Anders verhält es sich mit den Werken von Gert Jonke und Thomas Bernhard. Jonke, für dessen Texte Musik spätestens mit seiner Romantriologie „zum dominanten Thema“¹¹ wird, widmet sich der E-Musik vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik anhand von Künstlerfiguren und Themen der Musikgeschichte, was sich auch in einigen Werktiteln widerspiegelt. Dabei sei nur auf *Schule der Geläufigkeit*, das auf Czernys bekannte Etüden für das Klavier anspielt, *Der ferne Klang*, der den Titel einer Oper Franz Schrekers wiedergibt, oder Titel wie *Musikgeschichte. Literarisches Colloquium* bzw. *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* hingewiesen. Die Ursache der Hinwendung zur Musik liegt bei Jonke, ähnlich wie bei Bachmann, in einer Sprachskepsis, drückt sich bei ihm allerdings vor allem dadurch aus, dass musikalische Strukturen formal übernommen werden.¹² Auch Thomas Bernhard bezieht sich sowohl in Prosa als auch in seinen Bühnenstücken thematisch häufig auf Musik, wobei auch sein Fokus ausschließlich auf E-Musik liegt und das Spektrum der erwähnten Komponisten und Werke vom Barock bis in die Gegenwart reicht. Ein Jahr nach *Malina* erscheint beispielsweise das Drama *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in dem Bernhard Mozarts *Zauberflöte* als Bezugspunkt, die Oper als Ort der Handlung und eine Opernsängerin als Protagonistin wählt.

Das Ziel dieser Arbeit ist nun festzustellen, ob sich auch Ingeborg Bachmann diesen intermedialen Verfahren von Musik und Literatur anschließt, welche in der Literatur ihrer österreichischen ZeitgenossInnen vorherrschen. Untersuchungsgegenstand ist dabei ihr einzig vollendeter Roman *Malina*, der den Todesarten-Zyklus einleiten soll, welchen Bachmann vor ihrem Tod 1973 aber nicht mehr vollenden kann. Es stellt sich die Frage, welche Formen der Intermedialität von Musik und Literatur im Roman auftreten und inwiefern die intermedialen Re-

⁹ Vgl. Müller-Dannhausen, Lea: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!* Berlin: Frank & Timme 2011. Zugl. Leipzig, Univ., Diss. 2010, S. 168–184.

¹⁰ Vgl. Seiler, Sascha: »Das einfach wahre Abschreiben der Welt«: Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 196–220.

¹¹ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg: Ergon 2011. (Germanistische Literaturwissenschaft; 1), S. 401.

¹² Vgl. ebd., S. 403. Zu einer genaueren Untersuchung der musikalischen Strukturen in Jonkes Werk vgl. auch Corrêa, Marina: Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Wien: Praesens 2008.

ferenzen ausgeprägt sind. Außerdem wird untersucht, welche Art von Musik Bachmann intermedial in ihren Roman einfließen lässt und ob sich *Malina* dabei von ihren anderen Werken unterscheidet. Von besonderem Interesse ist schlussendlich, welche Funktion die intermedialen Bezüge zur Musik im Roman erfüllen. Eine interessante Frage, die im Rahmen dieser Arbeit ausgespart werden muss, wäre jene nach der besonderen Art von Intermedialität, die durch die Verfilmung des Romans durch Werner Schroeter nach einem Drehbuch von Elfriede Jelinek im Jahre 1991 entstanden ist, bei dem der Roman durch die filmische Transformation zum intermedialen Referenzmedium wird. Eine Untersuchung dazu findet sich in der Veröffentlichung *Ingeborg Bachmann und der Film* von Andrea Kresimon.¹³

Am Beginn dieser Arbeit steht ein kurzer Überblick über die Forschungsgeschichte zum Thema Intermedialität und Musik bei Ingeborg Bachmann. Das erste Kapitel widmet sich dem theoretischen Hintergrund dieser Untersuchung, wobei zunächst das grundlegende Verhältnis zwischen Musik und Literatur besprochen wird. Nach der Klärung von Gemeinsamkeiten und Differenzen der „Schwesternkünste“, wird auf die erste typologische Systematik des Verhältnisses von Musik und Literatur durch Steven Paul Scher verwiesen. Eine Darstellung der Intermedialitätstheorie beendet dieses Kapitel, wobei zunächst die Problematik der Begriffsklärung dargelegt wird, bevor Irina Rajewskys Konzept der Intermedialitätstheorie in Grundzügen vorgestellt wird. Aufgrund der literaturwissenschaftlichen Orientierung dieser Arbeit steht im nächsten Kapitel Werner Wolfs literaturzentrierte Intermedialitätstheorie im Fokus, bevor davon ausgehend die intermediale Verbindung von Literatur und Musik aufgezeigt wird. Das Kapitel „Ingeborg Bachmann und die Musik“ legt in einem ersten Schritt die musikästhetische und sprachkritische Position der Autorin dar, die sich anhand ihrer Aussagen und der Essays *Die wunderliche Musik* sowie *Musik und Dichtung* manifestiert. Die Bedeutung der Musik in allen Bereichen von Bachmanns Werken, sowohl in Prosa als auch in Lyrik und ihren Hörspielen, wird im nächsten Kapitel im Kontext von Musik in österreichischer Literatur nach 1945 dargelegt. Außerdem werden Bachmanns Libretti für Hans Werner Henzes Opern vorgestellt. Ausgehend von den dargelegten Analysekriterien des Intermedialitätskonzeptes von Werner Wolf wird schließlich im zweiten Teil dieser Arbeit der Roman *Malina* auf seine musikalische Intermedialität untersucht. Nach einem Kapitel über die Pluri-medialität im Werk wird zunächst die kontextuelle, paratextuelle und intratextuelle Thematisierung der Musik besprochen, bevor eine Analyse verschiedener Formen der Evokation von

¹³ Vgl. Kresimon, Andrea: *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Frankfurt am Main; Wien u.a.: Lang 2004 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 63), S. 199–257.

Musik in *Malina* dargelegt wird. Komplettiert wird dieses Kapitel durch Hinweise auf eine mögliche Imitation von Musik im Text in Form von Form- und Strukturparallelen sowie Wortmusik.

1.2. Forschungsstand

2004 legt Andrea Kresimon mit ihrer eben erwähnten Dissertation erstmals eine Untersuchung über Ingeborg Bachmann vor, die in den theoretischen Rahmen der Intermedialitätsforschung eingebettet ist. Wie der Titel *Ingeborg Bachmann und der Film* verrät, steht dabei das Verhältnis der Medien Literatur und Film in Bachmanns Werken im Fokus. Auch der 2006 erschienene Sammelband *Bachmanns Medien* untersucht verschiedenste Bezüge der Autorin zu Medien wie Bild und Radio, geht dabei aber häufig von der Biographie der Schriftstellerin und weniger von ihren Texten aus.¹⁴

Betrachtet man die Sekundärliteratur zum Thema Musik und Ingeborg Bachmann, fällt auf, dass das Forschungsinteresse an der Rolle der Musik in den Werken der Autorin eher spät aufkommt. Noch 1998 konstatiert Corina Caduff: „Das Forschungsinteresse an der ‚Musik bei Bachman‘ [sic!] ist vergleichsweise gering“¹⁵. Sie führt diese Forschungstendenz darauf zurück, dass Ingeborg Bachmann vor der Veröffentlichung von *Malina* in Interviews kaum Aussagen über das Thema macht.¹⁶ Bis es zu einer kontinuierlichen Behandlung des Themas kommt, dauert es aber bis zum Ende der 1980er Jahre. Das Interesse an der Musik bei Ingeborg Bachmann steigt zu einem Zeitpunkt, als generell die Rolle der Musik in der Literatur wieder eine wichtige Rolle in der Literaturwissenschaft zu spielen beginnt. Die Konzentration der Forschung liegt dabei zunächst auf ihren Libretti und auf *Malina*. Was die Librettoforschung betrifft, ist vor allem die 1995 veröffentlichte Monographie von Petra Grell namens *Ingeborg Bachmanns Libretti*¹⁷ zu nennen, der 2001 Katja Schmidt-Wistoffs *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens* folgt. Darin nähert sie sich den Libretti sowohl aus literatur- als auch aus musikwissenschaftlicher Sicht und bietet somit einen interdisziplinären Blick auf Text und Musik und deren Vereinigung in den Werken von Bachmann und Hans Werner

¹⁴ Simons, Oliver und Elisabeth Wagner (Hg.): *Bachmanns Medien*. Berlin: Vorwerk 8 2008.

¹⁵ Caduff, Corina: »dadim dadam« - Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a.: Böhlau, 1998. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 12, S. 74.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷ Grell, Petra: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt am Main: Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften; 1513). Zugl. Bayreuth, Univ., Diss., 1994.

Henze.¹⁸ 1984 erscheint Karen Achbergers Aufsatz *Der Fall Schönberg*¹⁹, der die Rolle der Musik in *Malina* behandelt und in dem der Versuch einer Analogisierung von *Malina* und Thomas Manns *Doktor Faustus* in den Mittelpunkt gestellt werden. Weitere Aufsätze Achbergers folgen 1988 mit *Musik und „Komposition“ in Ingeborg Bachmanns Zikaden und Malina*²⁰ und 1993 mit *Bachmann, Brecht und die Musik*²¹. Achbergers Schriften werden in der Sekundärliteratur stets als Bezugspunkt genommen, sind aber häufig Kritik ausgesetzt. Vor allem die von ihr behaupteten Analogien zwischen *Malina* und *Doktor Faustus* werden scharf zurückgewiesen. 1993 veröffentlicht Eva Lindemann den Aufsatz *Musikalische Gestaltungsmittel in der Prosa Ingeborg Bachmanns*²², dem sie 2000 ihre 1996 als Dissertation eingereichte Publikation zu Bachmanns später Prosa folgen lässt, in der sie „über die Grenze“²³ gehen möchte. Dabei liegt ihr Fokus neben dem Untersuchen des Erscheinens der Geologie vor allem auf dem Nachweis von makro- und mikrostrukturellen Formen der Musik in den Texten des Todesarten-Projektes. Erstmals Interesse an der Funktion der Musik in Ingeborg Bachmanns Werken zeigt Suzanne Greuner 1990²⁴, drei Jahre später folgt die vielzitierte Monographie von Hartmut Spiesecke mit dem Titel *Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*²⁵, in dem er erstmals Musikbezüge in allen Werken Bachmanns untersucht. Nachdem 1995 durch die Herausgabe der Kritischen Ausgabe des Todesarten-Projekts neue Details über Bachmanns Spätwerk bekannt werden, bildet sich ein Fokus der Forschung auf Intertextualität heraus. 1997 wird erstmals die Funktion der Zitate in *Malina* in einer Dissertation von Youngsook Kim untersucht²⁶, Arbeiten von Edith Bauer²⁷ und Jens Brachmann²⁸ folgen in den

¹⁸ Vgl. Schmidt-Wistoff, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München: Iudicium 2001. Zugl. Bonn, Univ., Diss. 2000 u.d.T.: Schmidt-Wistoff, Katja: Der Augenblick der Wahrheit.

¹⁹ Vgl. Achberger, Karen: Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in *Malina*. In: Arnold, Heinz Ludwig und Sigrig Weigel (Hg.): Text + Kritik Sonderband: Ingeborg Bachmann. München: Text + Kritik 1984, S. 120–131.

²⁰ Vgl. Achberger, Karen: Musik und "Komposition" in Ingeborg Bachmanns *Zikaden und Malina*. In: The German Quarterly 61/ 2 (1988), S. 193–212.

²¹ Vgl. Achberger, Karen: Bachmann, Brecht und die Musik. In: Götsche, Dirk und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposion Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 265–281.

²² Vgl. Lindemann, Eva U.: »Die Gangart des Geistes«. Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Götsche, Dirk und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposion Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 281–299.

²³ Vgl. Lindemann, Eva: Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 319). Zugl.: Hamburg, Univ., Diss. 1996.

²⁴ Vgl. Greuner, Susanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg: Argument-Verlag, 1990 (Literatur im historischen Prozess; 24).

²⁵ Vgl. Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin: Norman Klaunig Verlag 1993.

²⁶ Vgl. Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“: Zur Funktion der Zitate in Ingeborg Bachmanns „Malina“-Roman. Diss. Wien 1997.

beiden Jahren darauf. Joachim Eberhardts Dissertation „Es gibt für mich keine Zitate“ nähert sich diesen Forschungen kritisch und geht davon aus, dass intertextuelle Bezüge einerseits oft versteckt sind und andererseits bereits gefundene Bezüge kritisch hinterfragt werden müssen, was er als Ziel seiner Arbeit formuliert.²⁹ 1998 erscheint Corinna Caduffs Monographie »*dadim dadam*« - *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, der auf ihren drei Jahre zuvor veröffentlichten Aufsatz *Musik als Erinnerungsfigur bei Ingeborg Bachmann* zurückgeht. Caduffs Interesse gilt ausschließlich der Poetisierung der Musik. Sie ortet verschiedene musikalische Bezugspunkte wie *Der (Sehnsuchts)Ton aus dem Wasser*, *Die Musik als Motiv im Erzähltext*, *Der Ton als Spracherlöser* und *Malina: Zwischen Musikzitat und Rhythmus* in Bachmanns Werken, die sie quer durch alle Gattungen untersucht, wobei sie im Gegensatz zu Spiesecke die Libretti nicht in ihre Untersuchung integriert. 2002 erscheint das von Monika Albrecht und Dirk Götsche herausgegebene *Bachmann-Handbuch*, das dem Thema Ingeborg Bachmann und die Musik einen umfangreichen Überblick widmet, sich dabei aber vor allem auf Caduffs Veröffentlichung stützt.³⁰ Caduffs Arbeit ist generell der häufigste Bezugspunkt für die aktuellsten Veröffentlichungen zum Thema und stellt somit auch für die hier vorliegende Arbeit die wichtigste Grundlage dar. Daneben stützt sich die Arbeit auch auf Karl Solibakkes 2004 veröffentlichte Monographie *Geformte Zeit*³¹, die musikästhetische und musikphilosophische Positionen mit Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in Beziehung setzt, sowie auf den 2006 erschienenen Sammelband *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*³². Darin finden sich Aufsätze, die die Verbindung der Schriftstellerin zur Musik auf unterschiedliche Art und Weise behandeln. Neben Aufsätzen bereits genannter AutorInnen, die vielfach auf ihre früheren Publikationen rekurren³³, geht es im ersten Teil um Bachmanns philosophische Haltung zu Sprache und Literatur, bevor konkrete Werke untersucht werden, wobei neben der Zu-

²⁷ Vgl. Bauer, Edith: *Drei Mordgeschichten. Intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns Malina*. Frankfurt am Main: Lang 1998 (Europäische Hochschulschriften; 1668). Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 1995.

²⁸ Brachmann, Jens: *Enteignetes Material. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Wiesbaden: DUV 1999. Zugl. Essen, Univ., Diss., 1998.

²⁹ Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Max Niemeyer 2002 (Studien zur deutschen Literatur; 165). Zugl. Göttingen, Univ., Diss. 2001.

³⁰ Vgl. Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

³¹ Solibakke, Karl: *Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

³² Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien: Edition Steinbauer 2006.

³³ Vgl. die Beiträge von Hartmut Spiesecke *Musik als Erlösung? Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik* oder Karen R. Achbergers *Transzendenz in der Musik. Beethoven, Wagner und Schönberg in Ingeborg Bachmanns Roman Malina*.

sammenarbeit mit Henze auch die Rezeption ihrer Texte in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Vordergrund steht. Die aktuellste Veröffentlichung zum Themenkomplex ist Florian Traberts Monographie »*Kein Lied an die Freude*«³⁴. Er untersucht Bezüge zur Neuen Musik in der deutschsprachigen Erzählliteratur und bezieht sich auf die Intermedialitätstheorie Werner Wolfs, wobei er sich neben intermedialen Bezügen in Ingeborg Bachmanns *Mali-na* auch intermedialen Erscheinungsformen in Werken von Thomas Mann, Wolfgang Koepfen, Gert Jonke, Helmut Lange und Hans-Ulrich Treichel widmet.

³⁴ Vgl. Trabert, Florian: »*Kein Lied an die Freude*«.

2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

2.1. Grundlegendes zum Verhältnis von Musik und Literatur

Musik und Literatur werden immer wieder in eine Nähe gestellt oder gar als Einheit wahrgenommen, was Begriffe wie „Musikalisierung von Literatur“, „Sprachmusik“ oder „Tonsprache“ und die Tatsache, dass in Gattungen wie der Oper oder dem Lied beide Medien vorhanden sind, zeigen. Historisch betrachtet sind diese beide Kunstformen anfangs auch tatsächlich vereint, nämlich in der *mousikē*, der „Einheit von Dichtung, Musik und Tanz“³⁵ der griechischen Antike. Musik ist lange Zeit in erster Linie Vokalmusik und somit gekoppelt an den literarischen Text, bis die Entwicklung der Instrumentalmusik zu einer bedeutenden Kunstform vor etwas mehr als vier Jahrhunderten diese Einheit endgültig auflöst und nicht-literarische Musik sowie nicht-musikalische Literatur als parallele Künste angesehen werden.³⁶

Der Diskurs über Literatur, Sprache und Musik wird vor allem seit dieser Zeit, also der Frühromantik, geführt. Den Ausgangspunkt stellt die Beschäftigung mit sprachtheoretischen Abhandlungen dar, wie sie etwa Rousseau in seinem Essay über den Ursprung der Sprache³⁷ formuliert. Er sieht Musik als Ursprung der Sprache an und meint, dass sich die Sprache wieder zurück zu diesem Ursprung entwickeln muss, ein Gedanke, dem auch Herder in seiner 1772 erschienenen *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen*³⁸ folgt. Anknüpfend daran greift nun auch der Romantiker Novalis den Gedanken der ursprünglichen Einheit sowie der negativen Entwicklung von Sprache auf, indem er meint: „Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur gerade prosaiert, so enttönt [...] Sie muß wieder Gesang werden.“³⁹ Die Sprache erscheint den Philosophen und Literaten der Frühromantik defizitär und minderwertig der Musik gegenüber. Sie betonen ihre Grenzen und stellen fest, „daß Begriffe „das Ganze“ nicht wirklich zu fassen in der Lage sind. Ein Rest, das Unsagbare [...],

³⁵ Zaminer, Frieder: „Griechische Musik“, in: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 149.

³⁶ Vgl. Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik. Berlin: Schmidt 1984, S. 28.

³⁷ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist. In: Ders.: Musik und Sprache: Ausgewählte Schriften. Übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke. Wilhelmshaven: Noetzel 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 99).

³⁸ Vgl. Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Stuttgart: Reclam 1997.

³⁹ Novalis: »Allgemeines Brouillon Nr. 245«. In: Samuel, Richard (Hg.): Novalis. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, München 1978, Bd. 2, S. 517, zit. nach: Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg im Breisgau: Rombach 1995 (Rombach Litterae; 32), S. 9.

bleibt.“⁴⁰ Während in der Frühaufklärung das System der Musik an der für überlegen gehaltenen Sprache orientiert wird, sind es in der Romantik nun also die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, denen sich die Sprache unterordnen soll.⁴¹ Musik wird zum Vorbild für alle Künste. In der Literatur der Romantik spiegelt sich diese „Musikalisierung aller Kunst“⁴² einerseits in der Forderung nach einer „absoluten Poesie“, einer Poesie also, die ihre referentielle Funktion verliert und somit als eine musikalische Poesie bezeichnet werden kann, und andererseits in der Thematisierung von Musik in literarischen Werken. Tatsächlich ist die Fülle an Musikerfiguren, die in der romantischen Literatur zu finden ist, unendlich groß und führt zu einer Hochkonjunktur der Gattung Musikernovelle, die von Autoren wie Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis oder E.T.A. Hoffmann verfasst wird.⁴³ Die romantische Musikästhetik, wie sie in der Literatur reflektiert wird, ist einerseits prägend für die spätere Musikentwicklung und beeinflusst im 19. Jahrhundert vor allem Richard Wagner,⁴⁴ bleibt aber andererseits auch für die Literatur bis in die Gegenwart ein wichtiger Bezugspunkt und findet ihren Niederschlag auch bei Ingeborg Bachmann.⁴⁵

Das in der Romantik einsetzende Interesse am Wechselverhältnis zwischen den beiden Künsten stellt auch den Ausgangspunkt für die Entwicklung hin zu einem komparatistischen Forschungszweig, der sich schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert. Es sind Autoren wie Oskar Walzel, Calvin Brown und Horst Petri, die sich von nun an mit der „Wechselseitigen Erhellung der Künste“⁴⁶ beschäftigen. Bis zu einer Systematisierung dieses Forschungsfeldes dauert es jedoch bis zu Steven Paul Schers Veröffentlichung eines Handbuchs zum Verhältnis von Musik und Literatur im Jahr 1984.⁴⁷ Zeitgleich beginnt sich vor allem die Semiotik mit der Frage nach der Beziehung von Musik und Sprache bzw. Text zu befassen. „Musik ist sprachähnlich“⁴⁸ stellt dazu bereits Adorno in seinem *Fragment über Musik und Sprache* fest. Worin aber diese „Sprachähnlichkeit der Musik“ liegt und ob man Musik gar

⁴⁰ Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Zugl. Diss. Univ. Gießen 2000, S. 13.

⁴¹ Vgl. Lubkoll, Christine: Mythos Musik, S. 11.

⁴² Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 32.

⁴³ Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude, S. 29–34.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 45–50.

⁴⁵ Vgl. Kap. 3.1.

⁴⁶ Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917.

⁴⁷ Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: Schmidt 1984.

⁴⁸ Tiedemann, Rolf (Hg.): Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: Ders.: Musikalische Schriften I–III (Gesammelte Schriften; 16), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 251.

als Text verstehen kann, wie dies etwa Wittgenstein⁴⁹ fordert, ist Thema vieler Studien. Exemplarisch genannt seien an dieser Stelle die Ausführungen des Romanisten Albert Gier, die dieser 1995 in einem vielzitierten Aufsatz darlegt.⁵⁰ Er zeigt zunächst, dass die beiden unterschiedlichen Zeichensysteme eine grundlegende Ähnlichkeit haben: Sie entfalten sich in der Zeit und nicht im Raum. Damit sind Literatur und Musik auditive Künste, während die bildende Kunst den Raumkünsten zugerechnet wird. Nicht zu übersehen ist dabei allerdings, dass sowohl Musik als auch Sprache verschriftlicht werden können, wenn sich auch Musik erst durch die Ausübung entfaltet. Ein weiterer Unterschied findet sich bei näherer Betrachtung des semiotischen Dreiecks, laut dem sprachliche Zeichen auf eine außersprachliche Wirklichkeit verweisen, während dies für die Musik nicht gilt. Da im musikalischen Werk die Struktur die Bedeutung trägt, kommt Gier zur Conclusio: „Es gibt eine musikalische Syntax, aber keine musikalische Semantik“.⁵¹

Das heißt aber nicht, dass Musik nichts bedeutet. Allerdings lässt sich diese Bedeutung nicht mit der Bedeutung von Sprache gleichsetzen. Peter Faltin weist in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zwischen diskursiver Bedeutung, also der Bedeutung von Wörtern, und ästhetischer Bedeutung hin, die zwei verschiedene Phänomene bezeichnen und sieht in diesem Punkt den grundlegenden Unterschied zwischen Sprache und Musik: „Diskursive Sprache vermittelt Begriffe, Musik vermittelt musikalische Ideen, Vorstellungen und Gedanken. Sprache erfüllt die diskursive Funktion, in dem man sie versteht; Musik erfüllt die ästhetische Funktion, indem man sie vollzieht.“⁵² Auch Gier verweist darauf, dass die Musik Empfindungen vermittelt und sieht in der „Abstraktheit und Objektivität“⁵³ zwei Eigenschaften, die die Musik im Vergleich zur Sprache aufweist.

Literatur stellt nun einen Sonderfall sprachlichen Handelns dar, wodurch eine Annäherung an die Musik stattfinden kann. Sie bedient sich der poetischen Funktion der Sprache, die „das

⁴⁹ „Es ist das Natürlichste, und richtet am wenigsten Verwirrung an, wenn wir die Muster zu den Werkzeugen der Sprache rechnen“. Wittgenstein, Ludwig: Sprachspiele und Lebensformen §16. In: Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band I. Frankfurt/M. 1984. Zit. nach Sayed, Aron: ‚Erzählte‘ Musik in der Erzählliteratur. Untersuchungen zu Treichel, Krausser, Meißner und Goetz. Freiburg i.Br., Univ., Diss. 2013, S. 37.

⁵⁰ Gier, Albert: „Perler, c’est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Gier, Albert und Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft; 127), S. 9–19.

⁵¹ Ebd., S. 13.

⁵² Nauck- Börner, Christa (Hg.): Peter Faltin. Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: Raeder 1985 (ASSK; 1), S. 190.

⁵³ Gier, Albert: „Perler, c’est manquer de clairvoyance“, S. 13.

Prinzip der Äquivalenz von der paradigmatischen Achse der Selektion auf die syntagmatische Achse der Kombination [überträgt], d.h. die Wahl eines bestimmten Worts erfolgt mit Blick auf die Nachbarwörter, um Alliteration, Reim, regelmäßigen Rhythmus o.dgl. zu ermöglichen.“⁵⁴ Darin findet sich eine Gemeinsamkeit mit der Musik, die auf dem Prinzip von Wiederholung und Gegensatz beruht und deren Elemente erst durch die Position im Syntagma als Ganzes Sinn ergeben.⁵⁵ Eine weitere Annäherung an Musik ergibt sich, wenn die Literatur „Ordnung oder Regelmäßigkeit auf der Signifikantenebene [erzeugt], die von der Ebene des Signifikats grundsätzlich unabhängig ist.“⁵⁶ Schließlich kann sich Literatur an die Musik annähern, indem sie versucht, musikalische Strukturen nachzuahmen. Gier sieht darin eine „Annäherung an ein Ganzes, Unausschöpfliches, Unendliches“⁵⁷, das er der Musik vorbehalten sieht und das die Sprache nicht ausdrücken kann.⁵⁸ Bei aller möglichen Annäherung an die Musik muss dennoch festgehalten werden, dass jede Literatur Sprache bleibt und somit ist mit Adorno zu sagen: „Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre“⁵⁹.

Die eben beschriebenen Möglichkeiten der Annäherung von Literatur und Musik finden sich in dem Modell von Steven Scher wieder, das dieser in seinem bereits erwähnten Handbuch darlegt. Nach Scher gibt es grundsätzlich drei verschiedene Möglichkeiten der künstlerischen Verbindung der beiden Medien, nämlich „Literatur in der Musik“, „Musik in der Literatur“ und „Musik und Literatur“, die sich klar voneinander trennen lassen. Der Bereich „Musik und Literatur“ umfasst dabei jene Kunstwerke, in denen „beide Künste in irgendwelcher Form [...] gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text.“⁶⁰ Dazu gehören Opern, Oratorien, Lieder und Kantaten, also Werke der sogenannten Vokalmusik.

Der zweite Bereich, jener der „Literatur in der Musik“, beinhaltet „Musikwerke, die entweder eine direkte Inspiration (meistens durch bloße Titelloziationen) durch ein bestimmtes literarisches Werk aufweisen [...] oder in denen der Versuch unternommen wird, ein bestimmtes

⁵⁴ Gier, Albert: „Perler, c’est manquer de clairvoyance, S. 12.

⁵⁵ Ebd., S. 12.

⁵⁶ Ebd., S. 13.

⁵⁷ Ebd., S. 13.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 13.

⁵⁹ Tiedemann, Rolf (Hg.): Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache, S. 251.

⁶⁰ Scher, Steven Paul: Einleitung. In: Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: Schmidt 1984, S. 11.

literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen“⁶¹, also Werke der sogenannten „Programmmusik“.

Für die hier vorliegende Arbeit ist nur das dritte Feld, nämlich das der „Musik in der Literatur“ von Bedeutung. Während in den ersten beiden Bereichen das unmittelbare Ausdrucksmedium die Musik ist, ist es hier der Text. Das „eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert, oder sonst mittelbar approximiert werden.“⁶² Der Bereich „Musik in der Literatur“ umfasst laut Scher eine große Vielfalt an Berührungspunkten, wobei „Wortmusik“ bzw. „Sprachmusik“, „Verbal music“ sowie in „Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen“ die drei wichtigsten Bereiche darstellen.

Wortmusik bezeichnet dabei die durch Verwendung von onomatopoetischen Wörtern und Wortgruppen entstandenen musikähnlichen Sprachkonstruktionen in Lyrik und Prosa. Andere Mittel, die verwendet werden und laut Scher sowohl im Musikalischen als auch im Sprachlichen verwurzelt sind, sind Rhythmus, Akzent, Tonhöhe und Tonfarbe. Als Beispiele für Wortmusik nennt Scher Gedichte von Brentano und Eichendorff sowie die Nonsenslyrik der Dadaisten, die Lautgedichte Jandls und auch Prosastellen in Joyces *Ulysses*. „Verbal music“ meint hingegen die „transpositions d’art“⁶³, also die Nachahmung von Musik durch die Literatur in Worten. Damit sind also die Versuche der Literatur bezeichnet, musikalische Werke oder deren Aufführung und deren Wirkung zu beschreiben. Das dritte Feld ist jenes der Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen, also der Übernahme von musikalischen Strukturen und Techniken in die Literatur. Scher vermisst hier überzeugende Nachweise seitens der Literaturwissenschaft von Strukturbezügen, die laut ihm „in einer größeren Anzahl von Werken konkret nachweisbar sind“⁶⁴ und verweist auf die Sonatenform von Thomas Manns *Tonio Kröger* oder die Fuge in Paul Celans *Todesfuge*. Neben diesen Großformen sieht er auch die Möglichkeit der Anwendbarkeit von anderen musikalischen Techniken wie etwa der Wiederholung und Variation oder dem Leitmotiv.⁶⁵

Auf Schers Modell wird in musikoliterarischen Studien immer wieder zurückgegriffen. Wie Corina Caduff aber feststellt, ist es für die Analyse von Musik im Werk Ingeborg Bachmanns nicht ausreichend, da es „[i]n der Literatur Erscheinungsweisen [gibt], die dieser Schematisie-

⁶¹ Scher, Steven Paul: Einleitung, S. 11.

⁶² Ebd., S. 12.

⁶³ Ebd., S. 13.

⁶⁴ Ebd., S. 12–13.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 12–13.

nung durch die Lappen gehen.“⁶⁶ Besser geeignet erscheint eine Weiterentwicklung der Typologie Schers durch den Anglisten Werner Wolf, die dieser im Rahmen der Intermedialitätsforschung darlegt und die im folgenden Kapitel vorgestellt werden soll.

2.2. Intermedialität

2.2.1. Intermedialität als „termine ombrello(ne)“

„Intermedialität ist, in“⁶⁷ konstatiert Joachim Paech 1998 und weist damit auf die Beliebtheit eines Forschungsgebietes hin, das vor allem durch die in den 80er und 90er Jahren erfolgte Gründung der Medienwissenschaft als akademischer Disziplin in aller Munde ist⁶⁸ und dessen Einsetzen Werner Wolf als „intermedial turn“⁶⁹ bezeichnet. Der Begriff Intermedialität taucht erstmals 1983 in einem Aufsatz von Aage A. Hansen-Löve auf⁷⁰ und ist seit 1994/95 in beinahe allen Studien zu finden, die sich mit dem Verhältnis von Literatur und technischen bzw. elektronischen Medien beschäftigen.⁷¹ Während der Terminus „Intermedialität“ somit relativ neu ist, ist das von ihm bezeichnete Phänomen historisch betrachtet seit langer Zeit bekannt. Phänomene wie die Ekphrasis, also die Beschreibung von Gemälden, die Oper oder trompe l’œil-Effekte sind dem Intermedialen zuzurechnen.⁷²

Auf der Suche nach einer Definition des Begriffes „Intermedialität“ stößt man auf eine „babylonische Verwirrung der Terminologie“⁷³ innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion. Irina Rajewsky bezeichnet Intermedialität daher in Anlehnung an Umberto Eco als „termine ombrello(ne)“⁷⁴. Einigkeit besteht laut ihr nur darüber, was Intermedialität im weiteren Sin-

⁶⁶ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 62.

⁶⁷ Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998, S. 14.

⁶⁸ Vgl. Caduff, Corina; Fink, Sabine u.a. (Hg.): Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München: Wilhelm Fink 2007, S. 91.

⁶⁹ Wolf, Werner: (Inter)mediality and the Study of Literature. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>, S. 2.

⁷⁰ Vgl. Schröter, Jens: Discourses and Models of Intermediality. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>, S. 2.

⁷¹ Rajewsky, Irina: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002 (UTB für Wissenschaft; 2261), S. 8-9.

⁷² Vgl. Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 31–40.

⁷³ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 120.

⁷⁴ Rajewsky, Irina: Intermedialität, S. 6.

nen bedeutet, nämlich ein „Hyperonym für die Gesamtheit all jener Phänomene [...], die, dem Präfix ›inter‹ entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind.“⁷⁵

Es gibt verschiedene Ursachen der problematischen Definition von „Intermedialität“. Eine liegt in den unterschiedlichen Medienbegriffen, auf die zurückgegriffen wird. Die Spannbreite der Bedeutung des Terminus „Medium“ ist angesichts seiner Verwendung in Feldern wie der Chemie und der Physik (als „Transmitter“), aber auch in der Esoterik, groß.⁷⁶ In der Literaturwissenschaft wird der Begriff nun im Rahmen der Intermedialitätsdebatte neu diskutiert, nachdem er bezogen auf die Massenmedien von Marshall McLuhan in den 60er Jahren als „extensions of man“⁷⁷ bezeichnet wurde. Es lassen sich dabei zwei Richtungen unterscheiden, die entweder einen engen oder einen weiten Medienbegriff verwenden. Werner Wolf fordert für die Literaturwissenschaft eine variable und unproblematische Definition des Begriffes „Medium“ und deswegen einen erweiterten Medienbegriff, der über die technisch-materielle Dimension hinausgeht:

„Medium“, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential „messages.“ Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced.⁷⁸

Neben dem Medienbegriff führen auch die verschiedenen Strömungen, aus denen die Intermedialitätsforschung in den 90er Jahren hervorgeht und die auch heute noch ihre Spuren hinterlassen, zur schwierigen Definition von „Intermedialität“. So spielen einerseits die *Interart studies* eine wichtige Rolle in der Entwicklung des neuen Forschungsbereichs. Sie sind als Teilbereich der Komparatistik zu sehen und setzen sich mit „Transferprozesse[n] zwischen Kunstarten und/oder Medien“⁷⁹ auseinander. Dabei konzentrieren sie sich auf die sogenann-

⁷⁵ Rajewsky, Irina: Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger und Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein 2004. (Münchener Universitätschriften. Münchener Komparatistische Studien, Bd. 5), S. 31.

⁷⁶ Vgl. Caduff, Corina; Fink, Sabine u.a. (Hg.): *Die Künste im Gespräch*, S. 91.

⁷⁷ McLuhan, Marshall: *Understanding media. The Extensions of Man*. London: The MIT Press 1964.

⁷⁸ Wolf, Werner: (Inter)mediality and the Study of Literature, S. 2.

⁷⁹ Hockenjos, Vreni und Stephan Michael Schröder: »Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900«. In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos (Hg.):

ten „Hohen Künste“ und setzen „Medium“ oft mit „Kunst“ gleich, womit eine Konzentration auf ästhetische Wechselbeziehungen einhergeht.⁸⁰ Rajewsky ordnet andererseits einen zweiten Forschungsstrang der Intermedialitätstheorie, der sich „Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Auseinandersetzung von Autoren, Film- und Kulturtheoretikern mit dem damals neuen Medium des Films [entwickelt]“⁸¹ und der somit auch andere Medien in den Blickwinkel nimmt. Beginnend mit Studien über das Verhältnis von Literatur und Film in den 40er bis 60er Jahren durch Filmtheoretiker wie Balász und Bazin oder auch Autoren wie Döblin und Brecht, entwickelt sich dieser Strang der Intermedialitätsforschung in Folge zu einem vorrangig von der Literaturwissenschaft vorangetriebenen Gebiet der Beschäftigung mit einer sich vermehrenden Anzahl an audiovisuellen Medien.⁸² Schließlich sind es noch die (post-) strukturalistischen Intertextualitätstheorien, die für eine Herausbildung einer Forschung über Intermedialität von großer Bedeutung sind.⁸³ Wolf betont diesen Ursprung, indem er meint: „Intermediality research is a logical continuation of the interest in ‚intertextuality‘“⁸⁴ Sowohl Rajewsky als auch Wolf gründen ihre Typologien auf die Ergebnisse der vor allem von Julia Kristeva geprägten Intertextualitätstheorie, was sich auch darin äußert, dass zahlreiche Begriffe analog zu dieser Theorie gebildet werden. Es ist allerdings ein Bestreben der IntermedialitätsforscherInnen, sich abzugrenzen und auf die Unterschiede zur Intertextualität zu verweisen. Die hauptsächliche Differenz liegt laut Wolf darin, dass Intertextualität im verbalen Medium verhaftet bleibt, während Intermedialität die Grenzen von Medien überschreitet.⁸⁵

Um den Begriff der Intermedialität einzugrenzen, sollen hier die beiden der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden Typologien von Rajewsky und Wolf vorgestellt werden.

Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900. Berlin: Nordeuropa-Institut 2005 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 8), S. 9.

⁸⁰ Ebd., S. 10.

⁸¹ Rajewsky, Irina: Intermedialität, S. 8.

⁸² Ebd., S. 8.

⁸³ Hockenjos, Vreni und Stephan Michael Schröder: »Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900«, S. 9.

⁸⁴ Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction": Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 1.

⁸⁵ Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert und Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002. (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft; 22), S. 164–165.

2.2.2. Intermedialitätskonzept von Rajewsky

Irina Rajewsky legt 2002 eine Systematik der intermedialen Relationen vor, die sie als für alle möglichen Medienverbindungen anwendbar sieht und am Beispiel der Intermedialität von Literatur und Film näher ausführt. Um den Bereich des Intermedialen einzugrenzen, trennt sie zunächst Intermedialität von den Bereichen der Intramedialität und Transmedialität ab und kommt so zu einer ersten Definition von Intermedialität. Dieser gehören demnach „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“⁸⁶ an. Zum Bereich der Intramedialität zählt sie im Gegensatz dazu „Phänomene, die nur ein Medium involvieren“⁸⁷, während der Transmedialität „[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“⁸⁸ zugerechnet werden. Intertextuelle Relationen sind laut dieser Systematik intramediale Ereignisse, da ja mit dem Text nur ein Medium involviert ist.

Die Intermedialität wird von Rajewsky in drei Gegenstandsbereiche eingeteilt, nämlich Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge. Medienwechsel bedeutet dabei „den Prozeß der Transformation eines medienspezifisch fixierten [...] Prä›textes‹ bzw. ›Text‹substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes.“⁸⁹ Beispiele für einen Medienwechsel sind Literaturverfilmungen oder Inszenierungen dramatischer Texte, wobei sich der Wechsel zwischen allen Medien vollziehen kann. Die Medienkombination hingegen betrifft die „Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.“⁹⁰ Hier werden also mehrere Medien addiert, was häufig zu der Bildung einer neuen Kunst- oder Mediengattung wie etwa dem Lied, dem Film oder der Oper führt. Die Medienkombination ist auch unter Namen wie Multi- oder Plurimedialität bzw. Medienfusion bekannt und kann von einem Nebeneinander bis zu einem Zusammenspiel mehrerer Medien recht unterschiedlich verlaufen.⁹¹ Der dritte und letzte Gegenstandsbereich von Intermedialität ist jener der intermedialen Bezüge, ein Begriff, der ana-

⁸⁶ Rajewsky, Irina: Intermedialität, S. 13.

⁸⁷ Ebd., S. 13.

⁸⁸ Ebd., S. 13.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Ebd., S. 15.

⁹¹ Vgl. ebd.: Intermedialität, S. 15.

log zu dem Begriff Textreferenz der Intertextualitätsforschung entsteht.⁹² Hier ist nur das kontaktgebende Medium in seiner Materialität präsent, es wird aber ein Bezug „zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium *qua* System“⁹³ hergestellt. Zu diesem Bereich gehören Phänomene wie die Musikalisierung von Literatur, filmische Schreibweise oder Narrativisierung der Musik, aber auch Ekphrasis und transposition d’art.⁹⁴ Rajewsky betont, dass ein Medienprodukt nicht unbedingt ausschließlich einem der drei Bereiche zuzurechnen sein muss, sondern dass durchaus auch zwei oder sogar drei Kategorien erfüllt werden können. Als Beispiele dafür nennt sie Literaturverfilmungen, die durch ihre Eigenschaft als Filme der Medienkombination, ihrer Eigenschaft der Verfilmung auf Medienwechsel und durch ihre Verweise auf den literarischen Ausgangstext als intermediale Bezüge klassifizierbar sind.⁹⁵

Diese grundlegenden Eingrenzungen und Definitionen Rajewskys werden vielfach von der Forschung und in weiten Teilen auch von Werner Wolf übernommen, der Rajewskys Konzept zu einer literaturzentrierten Intermedialitätstypologie weiterentwickelt.

2.2.3. Aspekte einer literaturzentrierten Intermedialitätstheorie nach Wolf

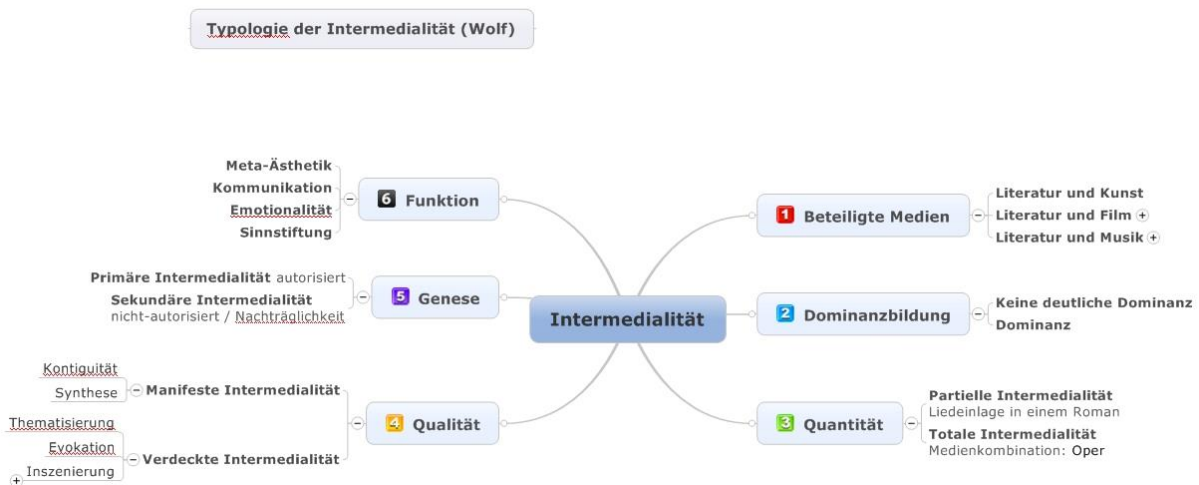


Abb.1.⁹⁶

⁹² Vgl. http://intermedialitaet.phil.hhu.de/?page_id=121

⁹³ Rajewsky, Irina: Intermedialität, S. 17.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 17.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁹⁶ <http://intermedialitaet.phil.hhu.de/wp-content/uploads/2011/03/typologie-intermedialit%C3%A4t-wolf.jpg>

Im Dialog mit Irina Rajewsky entwirft der Literaturwissenschaftler Werner Wolf seine Typologie von Intermedialität, welche er folgendermaßen definiert: „Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.“⁹⁷ Grundsätzlich kann Intermedialität sowohl in Gattungen als auch in einzelnen Werken sowie in Werkteilen vorkommen und in eine werkübergreifende und eine werkinterne Variante geteilt werden, wobei an dieser Stelle nur die werkinterne Intermedialität beschrieben werden soll.

Wie Abb.1. zu entnehmen ist, gibt es in Wolfs Typologie sechs verschiedene Aspekte, die im Fall von werkinterner Intermedialität zu beachten sind: die beteiligten Medien, die Dominanzbildung, die Quantität, Qualität, Genese sowie die Funktion von Intermedialität.⁹⁸

Eine literaturzentrierte Intermedialitätsforschung, wie Wolf sie vorschlägt, involviert immer die Literatur als eines der beteiligten Medien, die mit verschiedenen anderen Medien wie der Musik, dem Film oder der Kunst in ein intermediales Verhältnis treten kann. Dabei kann es zu einer Dominanzbildung zwischen den beteiligten Medien kommen. Intermediale Formen, bei denen es zu keiner klaren Dominanzbildung kommt, sind zum Beispiel Musik und Lyrik im Kunstlied, während im Falle von punktuellen Illustrationen zu einem Roman von einer eindeutigen Dominanz des einen Mediums, in dem Fall der Literatur, vor dem anderen Medium auszugehen ist.

Oft wird in Verbindung mit der Dominanzbildung auch die Quantität der beteiligten Medien diskutiert. Dabei stellt sich die Frage, ob ein gesamtes Werk Intermedialität aufweist, also „totale Intermedialität“ vorliegt, oder ob Intermedialität nur in einem Teil vorkommt, was als „partielle Intermedialität“ bezeichnet wird. In der Oper liegt eine durchgängige Verbindung der Medien Musik und Literatur und demnach „totale Intermedialität“ vor, während Liederinlagen in einem Drama ein Beispiel für „partielle Intermedialität“ sind.

Für Wolf besonders wichtig ist das Kriterium der Qualität von intermedialen Bezugnahmen, wobei er zwischen „manifesten“ und „verdeckter Intermedialität“ unterscheidet. Bei ersterer

⁹⁷ Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert und Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft; 22), S. 167.

⁹⁸ Für die nun folgenden Ausführungen vgl. Wolf, Werner: „Intermedialität“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 5. Aufl. 2013, S. 345.

„bleiben die beteiligten Medien als solche an der Werkoberfläche unabhängig von einer möglichen Dominanzbildung erhaltbar und unmittelbar erkennbar“⁹⁹. Die Intensität manifester Intermedialität schwankt zwischen den Polen Kontiguität und Synthese. Ein Beispiel für eine manifeste Intermedialität, die der Kontiguität nahe ist, ist das Nebeneinander von Text und Musik in einem Kinderlied, während die Qualität der Bezugnahme etwa in einer Oper Richard Wagners manifeste Intermedialität am Pol der Synthese darstellt. Im Gegensatz zur „manifesten“ steht die „verdeckte Intermedialität“, „bei der stets eine Dominanzbildung stattfindet, so daß ein nicht dominantes Medium [...] im dominanten Medium eines Werkes aufgeht, von diesem quasi verdeckt wird und deshalb an der Werkoberfläche nicht mehr in jedem Fall erkennbar ist.“¹⁰⁰ Sie manifestiert sich in Form von Thematisierung, Evokation und Imitation.

Ein weiterer zu beachtender Aspekt bei der Untersuchung von Intermedialität ist jener der Genese. Hier unterscheidet Wolf die primäre von der sekundären Intermedialität. Unter primärer Intermedialität versteht Wolf eine vom Beginn der Werkgenese an intendierte und beispielsweise in einer Bildgeschichte realisierte, während sekundäre Intermedialität eine nachträgliche Form intermedialer Bezugnahme darstellt, wie sie zum Beispiel bei Romanverfilmungen vorgenommen wird.

Abschließend stellt sich noch die Frage nach den möglichen Funktionen von Intermedialität. Dabei ist von einem breiten Spektrum an Möglichkeiten auszugehen, angefangen von einer Erweiterung der Grenzen des jeweiligen Mediums, bis hin zu metafiktionalen und ästhetischen Reflexionen, Kommunikation, Sinnstiftung und Emotionalität. Wolf verweist außerdem auf das „Vergnügen, das durch das Dechiffrieren von Anspielungen aus verschiedenen Künsten oder Kunstwerken dem kundigen Rezipienten in Selbstbestätigung seiner Kulturkenntnisse vermittelt wird“¹⁰¹, sowie auf die „Nobilitierung eines literarischen Gegenstandes“¹⁰² durch intermediale Bezugnahmen.

2.2.4. Intermediale Relationen von Musik und Literatur

Gelten die eben dargestellten Intermedialitätskonzepte für die Verbindung von Literatur mit verschiedenen Medien, so soll in diesem Kapitel aufbauend darauf ausschließlich das inter-

⁹⁹ Wolf, Werner: „Intermedialität“, S. 345.

¹⁰⁰ Ebd., S. 345.

¹⁰¹ Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 183.

¹⁰² Ebd., S. 183.

mediale Teilgebiet „Musik und Literatur“ untersucht werden und durch die Konzentration auf den Bereich „Musik in der Literatur“ die Grundlage für die anschließende Analyse von *Malina* stellen. Ausgangspunkt ist Werner Wolfs Typologie der intermedialen Verhältnisse von Musik und Literatur, die er 1999 unter dem Titel *The Musicalization of Fiction* vorlegt, wobei er sein Intermedialitätskonzept als Weiterentwicklung der in Kapitel 2.1. vorgestellten Systematisierung Steven Schers sieht. Wolf konzentriert sich dabei auf die Erzählliteratur, wenngleich er seine Typologie auch für Lyrik und Drama anwendbar hält.

Betrachtet man zunächst den Bereich „Musik in der Literatur“ anhand der vorgestellten Analysekriterien Wolfs, ergibt sich folgendes Bild:¹⁰³ Die beteiligten Medien sind Musik und Literatur, wobei die Literatur immer das dominante Medium ist, egal ob man von ästhetischen, quantitativen oder semiotischen Kriterien ausgeht.¹⁰⁴ Die intermediale Bezugnahme auf Musik kann sowohl partiell vorhanden sein als auch das gesamte Werk durchziehen, wobei Wolf in Bezug auf die Erzählliteratur eine Tendenz zur partiellen Intermedialität ausmacht. Es handelt sich um eine Form von primärer Intermedialität, die im Werk nachweisbar ist.¹⁰⁵ Von besonderer Bedeutung ist die Frage nach der Qualität. Manifeste Intermedialität, also die „im Werk offensichtliche Einbindung mehrerer Medien“¹⁰⁶ wird von Wolf hier als Plurimedialität bezeichnet und entspricht somit dem, was Rajewsky als Medienkombination und Medienwechsel versteht. Sie kommt bei der Verbindung von Musik und Literatur generell in medialen Mischformen wie der Oper oder Gedichtvertonungen vor, kann allerdings auch im Bereich Musik in der Literatur zu finden sein. Dies ist dann der Fall, wenn „Musiknoten [...] mit dem Text kombiniert werden, diesen erhellen oder kommentieren oder umgekehrt von diesem her ihren Sinn erhalten.“¹⁰⁷ Dieses Verfahren wird vor allem im 18. und frühen 19. Jahrhundert verwendet, wo Liedeinlagen als Notenschrift in Erzähltexte integriert werden, findet sich aber auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Neben James Joyces *Ulysses* verwendet auch Schnitzler dieses Verfahren mit der Einfügung von einigen Takten aus Schumanns Klavier-

¹⁰³ Vgl. Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 39–41.

¹⁰⁴ Dies gilt nur für den Bereich Musik in der Literatur. Für intermediale Relationen zwischen Musik und Literatur generell lassen sich sämtliche möglichen Dominanzbildungen finden. Vgl. ebd., S. 53.

¹⁰⁵ Auch hier gilt, dass sich in anderen Bereichen intermedialer Relationen von Musik und Literatur sowohl primäre, als auch sekundäre Intermedialität nachweisen lassen. Vgl. ebd., S. 54.

¹⁰⁶ Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 178.

¹⁰⁷ Ebd., S. 181–182. Trabert fasst im Gegensatz zu Wolf eine Partitur als Text auf und sieht in diesem Fall somit eine intertextuelle Verbindung zwischen Notenschrift und literarischem Text. Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 135–136.

zyklus *Carneval* in seiner Novelle *Fräulein Else* und Hartmut Lange mit der Integration von Ausschnitten aus Mahlers *Liedern von der Erde* in seiner Erzählung *Die Postwurfsendung*.¹⁰⁸

Unverhältnismäßig häufiger als manifeste findet sich jedoch verdeckte Intermedialität in Form von intermedialen Referenzen auf die Musik, weswegen an dieser Stelle genauer darauf eingegangen werden soll. Verdeckte Intermedialität heißt, dass Musik und Literatur als distinkte Medien zwar präsent sind, aber nur die Literatur direkt mit ihren typischen Zeichen erscheint. Es handelt sich also um Referenzen auf die Musik als Fremdmedium, das nicht mit seinem eigenen Zeichensystem im literarischen Werk präsent ist. Die Literatur bleibt monomedial.¹⁰⁹ Laut Wolf gibt es in der Erzählliteratur drei Möglichkeiten intermedialer Referenzen auf die Musik, nämlich Thematisierung, Evokation und Imitation.

2.2.4.1. Thematisierung

Thematisierung meint die explizite Referenz auf Musik und somit den Verweis auf Musik oder musikalische Werke mit den Referenz- und Denotationsmitteln von Literatur.¹¹⁰ Trabert bezeichnet diesen Bereich als „Literatur über Musik“¹¹¹ und weist darauf hin, dass Thematisierung „fraglos die älteste literaturgeschichtliche Möglichkeit [ist], innerhalb literarischer Texte einen Bezug zur Musik herzustellen.“¹¹² Es handelt sich um die häufigste und zeitgleich auch am einfachsten zu findende Form der Verwendung von Musik in Literatur.

Es gibt laut Werner Wolf drei textuelle Ebenen der Thematisierung von Musik in Literatur, nämlich intratextuell, paratextuell und kontextuell. Auf der intratextuellen Ebene wird Musik direkt auf der Handlungsebene thematisiert. Dies ist der Fall, wenn Musik diskutiert oder beschrieben wird, wobei die Beschreibung von Musik sowohl durch die Personen im Werk als auch durch den Erzähler stattfinden kann. Um Thematisierung handelt es sich auch, wenn die Figuren Musik hören oder sogar komponieren. Ebenfalls liegt intratextuelle Thematisierung vor, wenn der Ich-Erzähler bzw. die Ich-Erzählerin musikalische Vergleiche verwendet oder auf eine andere Art über Musik spricht. Zudem kann die Thematisierung von Musik auch in eine metatextuelle oder metaästhetische Reflexion übergehen.¹¹³ Möglich ist auch die paratex-

¹⁰⁸ Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 137.

¹⁰⁹ Vgl. Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, S. 174.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 175.

¹¹¹ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 125.

¹¹² Ebd., S. 126.

¹¹³ Vgl. Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 56.

tueller Thematisierung, die durch sekundäre Texte wie Titel, Fußnoten oder Vorwort erfolgt. Dabei gibt es sowohl die Möglichkeit, dass Musik im Titel des gesamten Werkes erscheint (z.B. Paul Celans „Todesfuge“) oder in Kapitelüberschriften des Textes erscheint, beziehungsweise in Vorwort oder Nachwort angesprochen wird. In den meisten Fällen erfolgt die paratextuelle Thematisierung durch den Autor bzw. die Autorin, es gibt jedoch auch die Möglichkeit, dass ein fiktionaler Charakter dafür verantwortlich ist.¹¹⁴ Die dritte Möglichkeit der Thematisierung von Musik in Literatur ist die kontextuelle Thematisierung. Diese bezeichnet metatextuelle Äußerungen des Autors bzw. der Autorin, die in begleitenden Texten wie Essays, Briefen oder Tagebüchern zu finden sind. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine werkimmanente Thematisierung, also keine „Musik in der Literatur“ im eigentlichen Sinne, bietet aber laut Wolf Möglichkeiten zur Erschließung dafür.¹¹⁵

Bei allen Fällen der Thematisierung ist zu beachten, auf welche Art und Weise auf Musik verwiesen wird. Wolf unterscheidet dabei eine generelle intermediale Referenz und die spezifische, quasi intertextuelle Referenz, also den Verweis auf Musik generell oder auf ein bestimmtes Werk oder eine Gattung.¹¹⁶

Weitere Möglichkeiten der Differenzierung innerhalb der Thematisierung beschreibt Florian Trabert, der in seiner Studie die Rolle der Neuen Musik in der deutschsprachigen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts untersucht. Er weist auf inhaltliche Fragestellungen hin, wie die nach der Art der thematisierten Musik oder der Haltung, die die Figuren bzw. Erzählinstanz zur Musik einnehmen.¹¹⁷ Hinsichtlich der Musikbeschreibungen unterscheidet er schließlich noch zwischen zentripetalen, „vor allem auf innermusikalische Vorgänge gerichteten“¹¹⁸ und zentrifugalen, „auf außermusikalische Vorstellungen gerichteten“¹¹⁹ Tendenzen.

2.2.4.2. Evokation

Evokation befindet sich in Wolfs Intermedialitätskonzept zwischen Thematisierung und Imitation. Während die Thematisierung nur eine Referenz auf ein anderes Medium darstellt, erscheinen bei der Evokation Teile des anderen Mediums im Zielmedium. Dabei wird aber nicht das Zeichensystem des anderen Mediums, sondern das des eigenen Mediums übernom-

¹¹⁴ Vgl. Wolf, Werner: „The Musicalization of Fiction“, S. 56.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 56.

¹¹⁶ Ebd., S. 56–57.

¹¹⁷ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 128.

¹¹⁸ Ebd., S. 130.

¹¹⁹ Ebd., S. 131.

men. Für die Evokation von Musik in einem literarischen Werk mein das also, dass verschiedene Voraussetzungen unabdingbar sind. Zunächst ist es notwendig, dass die evozierte Musik als nicht-dominantes Medium bzw. eine Untergattung dieser selber eine Form von direkter Intermedialität darstellt, in der die Literatur als Medium vorhanden ist. Das heißt, dass es sich um Vokalmusik als Quelle handelt, die ja bereits eine intermediale Form zwischen Literatur und Musik darstellt. Es muss also ein vertonter Text vorhanden sein, der im literarischen Werk evoziert werden kann. Dies geschieht zunächst durch Zitate und zwar vor allem in Form von wortwörtlichen Zitaten, findet aber auch dann statt, „wenn der vertonte Text abgewandelt oder sogar in sein Gegenteil verkehrt wird“.¹²⁰ Musik wird in dem Fall also durch Assoziation evoziert, wobei die Evokation hauptsächlich auf der textuellen Ebene stattfindet, es ist aber nicht auszuschließen, dass auch eine paratextuelle Evokation in einem literarischen Werk zu finden sein kann.¹²¹

Da das Zitieren eines Textes in einem anderen literarischen Text ein intertextuelles Verfahren darstellt, wird hier Intermedialität an Intertextualität gekoppelt. Das Intermediale wird nur dann sichtbar, wenn die LeserInnen den zitierten Text als Musik erkennen. Demnach handelt es sich im Fall von Evokation von Musik um intertextuelle Intermedialität.¹²²

2.2.4.3. Imitation

Imitation meint in Wolfs Typologie „an implicit form of covert intermediality in which some kind of iconic similarity between (parts of) a work characterized by one medium and another medium suggests the presence of this second medium within the (dominant) first one.“¹²³ Im Falle von Musik in Literatur werden also der Musik eigene Strukturen durch das dominante Medium, also der Literatur, imitiert.

Während Thematisierung und Evokation Bereiche sind, die in verschiedenen Studien zwar unterschiedlich benannt werden, aber deren Existenz ziemlich unumstritten ist, gilt für den dritten Bereich der Relation von Musik und Literatur, der Imitation, genau das Gegenteil. Er bezeichnet das, was gemeinhin als „Musikalisierung von Literatur“ verstanden wird und wird in der Forschung eher kontrovers diskutiert: Während einerseits schlichtweg geleugnet wird,

¹²⁰ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 132.

¹²¹ Vgl. Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 67–69.

¹²² Vgl. ebd., S. 68.

¹²³ Ebd., S. 57.

dass Literatur Musik imitieren kann, werden andererseits immer wieder Versuche unternommen, Analogien zu musikalischen Formen zu finden.

Wie bei der Thematisierung kann man auch die Imitation in generelle intermediale Referenzen und spezielle quasi-intertextuelle Referenzen einteilen. Während die Imitation von Musik also einerseits ein Gefühl der generellen Referenz auf Musik oder musikalische Strukturen und kompositorische Mittel erzeugen kann, ist es andererseits auch möglich, dass sie auf ein bestimmtes musikalisches Werk, das sowohl real als auch imaginär sein kann, oder auf eine bestimmte musikalische Gattung hinweisen kann.¹²⁴ Imitation kann nun sowohl auf der Signifikanten-Ebene als auch auf der Signifikaten-Ebene stattfinden und wird von Wolf in drei mögliche Formen eingeteilt, nämlich „word music“, „musikalische Form- und Strukturparallelen“ und „imaginary content analogy“, wobei die ersten beiden Begriffe auf die in Kapitel 2.1. vorgestellte Systematisierung Schers zurückgehen.

„Word music“ spricht die Imitation auf Signifikanten-Ebene an. Musik wird dabei auf der Klangebene imitiert, womit eine intermediale Bezugnahme hergestellt wird. Dies geschieht, indem die Laut- und Klanglichkeit der Sprache genützt wird, wobei der „materiale Charakter von Sprache durch Umstellung oder Neuorganisation der lautlichen Verknüpfungen bei einhergehender variabel abnehmender Referentialität“¹²⁵ im Mittelpunkt steht. Als Beispiel für „word music“ gelten Lautgedichte, aber auch häufige Repetitionen musikalischer Versatzstücke.¹²⁶ Bei Form- und Strukturparallelen wird nicht die akustische Ebene, sondern die Form von Musik imitiert. Sowohl Mikroformen wie Modulation oder Mehrstimmigkeit als auch Makroformen wie Musikgattungen und Kompositionstechniken, beispielsweise Fuge oder Sonate, können im Text imitiert werden. Trabert hält diesen Bereich für den „umstrittenste[n] Teilbereich der Imitation, da hier gleichermaßen transmediale Phänomene und objektiv-technische Differenzen zwischen den beiden Künsten auf vielfältige Weise zum Tragen kommen.“¹²⁷ Außerdem verweist er darauf, dass die Übernahme von Termini aus der Musikwissenschaft in die Literaturwissenschaft problematisch ist, weil die Bedeutungen nicht immer übereinstimmen und es sich somit häufig schlicht um Metaphern handelt.¹²⁸ Auf die Problematik der Imitation weist auch Sayed hin, indem er meint: „Dass die Texte offensichtlich expliziter Hinweise bedürfen, damit der Rezipient die Formentlehnungen aus der Musik

¹²⁴ Vgl. Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 59.

¹²⁵ Sayed, Aron: „Erzählte“ Musik in der Erzählliteratur, S. 16.

¹²⁶ Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 58.

¹²⁷ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 148.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 139.

überhaupt als solche erkennt, deutet bereits auf die Problematik dieser Art der intermedialen Bezugnahme hin.“¹²⁹ Die von Sayed angesprochenen Hinweise sind beispielsweise rezeptionslenkende Titel wie „Todesfuge“, bei denen eine Imitation von bestimmten Gattungen suggeriert wird oder auch häufige Thematisierung von Musik, die Wolf als Indiz für eine vorhandene Imitation ansieht. Beim dritten möglichen Bereich der Imitation weicht Wolf von Schers Typologie und dessen Gedanken einer „verbal music“ ab, den er als zu vage und zu problematisch kritisiert.¹³⁰ Er schlägt hingegen die Bezeichnung „imaginary content analogies“ vor. Diese Form von Imitation spielt sich auf der Signifikatenebene ab. Dabei wird „die Beschreibung eines Vorganges, einer Begebenheit oder eines Gedankens mit Musik gleichgesetzt [...], analog zur abwesenden Musik.“¹³¹

¹²⁹ Sayed, Aron: ‚Erzählte‘ Musik in der Erzählliteratur, S. 19.

¹³⁰ Vgl. Wolf, Werner: "The Musicalization of Fiction", S. 59–63.

¹³¹ Sayed, Aron: ‚Erzählte‘ Musik in der Erzählliteratur, S. 16.

3. INGEBORG BACHMANN UND DIE MUSIK

3.1. Bachmanns Verständnis von Musik, Sprache und Literatur

Musik ist für Ingeborg Bachmann bereits in jungen Jahren von Bedeutung und begleitet sie ihr Leben lang. Sie nimmt in ihrer Jugend Geigen- und Klavierunterricht, lernt Notenlesen und denkt sogar an die Möglichkeit einer musikalischen Laufbahn, entscheidet sich jedoch gegen die Ausbildung am Konservatorium und für ein Universitätsstudium der Philosophie.¹³² In einem Interview bringt sie ihre literarischen Anfänge mit der Komposition von Musik in Verbindung:

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört, habe das Klavier zugemacht und alles weggeworfen, weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben. [...] Was geblieben ist, ist vielleicht doch ein besonderes Verhältnis zur Musik.¹³³

Dieses besondere Verhältnis ist in großem Maße von ihrer Freundschaft mit Hans Werner Henze beeinflusst. 1952 lernt Bachmann den Komponisten, von dem sie später behaupten wird, dass sie erst durch ihn „wirklich Musik verstanden habe“¹³⁴, auf einer Tagung der Gruppe 47 in Göttingen kennen. Im Sommer 1953 besucht sie ihn ein paar Wochen auf Ischia und zieht im Herbst ebenfalls nach Italien, woraufhin sich der Kontakt noch intensiviert und sich schließlich zu einer innigen Freundschaft entwickelt. Die Freundschaft zu dem nur um ein paar Tage jüngeren deutschen Komponisten, die Bachmann 1956 als „die wichtigste menschliche Beziehung, die ich habe“¹³⁵ bezeichnet ist so tief, dass sie sogar an eine Heirat denken, die dem homosexuellen Henze als gesellschaftlicher Schutz dienen soll, von diesem aber letztlich doch zurückgewiesen wird.¹³⁶ Im Winter 1954/55 wohnen sie für ein paar Mo-

¹³² Solibakke, Karl: *Geformte Zeit*, S. 27.

¹³³ Gul, S. 124.

¹³⁴ Höller, Hans (Hg.): *Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 159.

¹³⁵ Höller, Hans (Hg.): *Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München: Piber 2004, S. 123.

¹³⁶ Vgl. Hoell, Joachim: *Ingeborg Bachmann. Ein Portrait*. Berlin: epubli 2014, S. 75 und Brief Nr. 14 am 24.4.1954 von Henze: „[...] als ich sah, dass Du diese unterlagen von der botschaft geholt hattest und die dinge form annahmen, merkte ich, dass ich nicht in der lage sein würde, mich in diese ehe zu stürzen [...]“. Höller, Hans (Hg.): *Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, S. 32.

nate in einer Wohngemeinschaft in Neapel und bleiben bis an ihr Lebensende freundschaftlich verbunden, wenn auch, wie man ihrem Briefwechsel entnehmen kann, der Kontakt nach 1965 deutlich an Umfang abnimmt und durch immer längere Abstände unterbrochen ist.¹³⁷ Auch künstlerisch arbeiten Bachmann und Henze einige Jahre zusammen, wodurch das Hörspiel *Die Zikaden* aus dem Jahr 1955, die Orchesterlieder *Nachtstücke und Arien* (1957), die Oper *Der Prinz von Homburg* (1958), die Ballettpantomime *Der Idiot* (1959), die Oper *Der junge Lord* (1963/64) sowie die Vertonung von Bachmanns *Lieder von einer Insel* durch Henze 1964 entstehen. Ingeborg Bachmanns Verbindung zum zeitgenössischen Musikbetrieb zeigt sich neben ihrer Freundschaft zu Henze auch in ihrem Kontakt zu Musikern wie Luigi Nono und dessen Frau Nuria, Tochter von Arnold Schönberg, dessen *Pierrot lunaire* eine wichtige Rolle in *Malina* spielt, und zu dem Komponisten Aribert Reimann.¹³⁸ Mit Karl Amadeus Hartmann, dem sie auch ein Gedicht widmet, plant sie ein gemeinsames Projekt, welches allerdings nie umgesetzt wird.¹³⁹ Neben dieser Verbindung zur zeitgenössischen Musik spielt vor allem die Oper eine wichtige Rolle in Bachmanns Leben. Ihre Begeisterung dafür prägt ein Besuch von Verdis *La Traviata* in der Mailänder Scala 1955, bei dem sie Maria Callas auf der Bühne erlebt.¹⁴⁰ Künstlerisch verarbeitet Bachmann ihre Bewunderung für die Sängerin in dem Essay-Entwurf *Hommage à Maria Callas*. Die Vereinigung von Wort und Gesang sieht sie im Schaffen von Callas besonders gelungen, denn „[n]icht ihre Koloraturen, und sie sind überwältigend, nicht ihre Arien, nicht ihre Partnerschaft allein ist außerordentlich, sondern allein ihr Atemholen, ihr Aussprechen.“¹⁴¹

Ingeborg Bachmann beschäftigt sich vor allem in den Jahren der Freundschaft und Zusammenarbeit mit Henze eingehend mit dem Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur. Henze, dessen Kompositionen geprägt sind von seiner Nähe zur Literatur, wendet sich auch „explizit gegen die musikalische Isolierung der Sprache von ihrem semantischen Zusammenhang und [distanziert] sich somit von den seriellen Experimenten der avantgardistischen Musiker

¹³⁷ Vgl. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft.

¹³⁸ Kogler, Susanne: Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer, 2006, S. 12. Reimann vertont 1957 auch Bachmanns *Lieder auf der Flucht*, was Henze in einem Brief an Bachmann allerdings als „traurig und irgendwie insultierend“ kommentiert. Vgl. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, S. 175.

¹³⁹ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 70.

¹⁴⁰ Hemecker, Wilhelm und David Österle: Musik – Philosophie – Musik. Ein Rondo zu Ingeborg Bachmann. In: Hemecker, Wilhelm und Manfred Mittermayer (Hg.): Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung. Wien: Zsolnay 2011 (Profile; 18), S. 91.

¹⁴¹ IV, S. 342.

wie Boulez, Stockhausen u.a.¹⁴² Zusätzlich ist Bachmann auch von der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins beeinflusst, dem sie den Essay *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* und den Radio-Essay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* widmet. Wittgenstein, der in seinem *Tractatus logico-philosophicus* auf die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit mit dem vielzitierten Satz „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“¹⁴³ hinweist, schlussfolgert: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“¹⁴⁴. Bachmanns Beschäftigung mit diesen Aussagen führt sie zur Frage „Oder folgert er auch, daß wir mit unserer Sprache verspielt haben, weil sie kein Wort enthält, auf das es ankommt?“¹⁴⁵ Sie teilt Wittgensteins Gedanken der Grenzen von Sprache, sieht aber in der Musik etwas, das diese Grenzen überwinden kann. Ihr Musikverständnis und ihre Sprachreflexion äußert sie künstlerisch in den Essays *Die wunderliche Musik* und *Musik und Dichtung*. Mit diesen musikästhetischen Essays nimmt sie Anteil an der in Kapitel 2.1. skizzierten Diskussion über das Verhältnis von Musik und Literatur beziehungsweise Sprache, das in der Nachkriegszeit wieder zu einem zentralen Thema wird und von Theodor W. Adorno, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono und eben auch Hans Werner Henze, der unter anderem den Essay *Die geistige Rede der Musik*¹⁴⁶ verfasst, reflektiert wird.¹⁴⁷

1956 erscheint der Essay *Die wunderliche Musik*, in dem sich Bachmann in 14 Abschnitten, die in der Sekundärliteratur auch als „Miniaturen“¹⁴⁸ bezeichnet werden, mit dem Konzertwesen auseinandersetzt. Die Abschnitte 1-7 mit den Überschriften *Vorbereitungen, Garderobe, Zuhörer, Ohren, Dirigenten, Sänger, Ballett* widmen sich dabei dem Musikbetrieb. Caduff weist darauf hin, dass diese Miniaturen „aus der Versprachlichung realer visueller Bilder, d.h. aus der Versprachlichung dessen, was im Musikbetrieb zu *sehen* ist, [bestehen.]“¹⁴⁹ Bachmann wählt dafür eine sehr satirische Art und Weise der Auseinandersetzung. „[D]as Publikum [...] gibt das Gehör ab“¹⁵⁰, weil es „hier etwas zu sehen geben [soll].“¹⁵¹ Sie berichtet

¹⁴² Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“, S. 11.

¹⁴³ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 86.

¹⁴⁴ Ebd., S. 111.

¹⁴⁵ IV, S. 23.

¹⁴⁶ Henze, Hans Werner: *Die geistige Rede der Musik*. In: Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1979*. Berlin: Henschel 1981, S. 46-53. Zit. nach Höller, Hans (Hg.): *Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, S. 414.

¹⁴⁷ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 361.

¹⁴⁸ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 231.

¹⁴⁹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 94.

¹⁵⁰ IV, S. 46.

von „Damen, die in Taft, und Damen, die in Brokat ausgestopft sind“¹⁵² und von Herren mit „[s]chwarze[n], wattierte[n] Schultern, die ruhig die stärksten Orchesterstöße abzufangen vermögen.“¹⁵³ Es ist nicht die Musik, die hier im Mittelpunkt steht, sondern das Spektakel, wie auch das Publikum weiß: „Musicam et circenses!“¹⁵⁴ Das Publikum besteht in diesem Konzert nicht in erster Linie aus Hörenden, sondern vor allem aus Sehenden, es handelt sich um eine „Inszenierung des Konzerts als Schau-Spiel“¹⁵⁵, das auch den Dirigenten inkludiert. Bachmann beschreibt im fünften und längsten Abschnitt des Essays sieben Typen von Dirigenten, die wieder mit dem Fokus auf das Visuelle dargestellt werden. So wird unter anderem von einem Dirigenten gesprochen, der „wegen der Musik fast außer sich gerät. Er rennt mit Knien, Ellbogen und Schultern gegen die Nähte seines Anzugs an“¹⁵⁶, ein anderer verwendet seinen Dirigierstab „wie ein Messer, erst ordentlich und präzise und schließlich in einem Blut- rausch, der das Publikum fürchten macht, die Musik werde am Ende kurz und klein gehackt aus dem Saal getragen werden müssen.“¹⁵⁷ Der Vergleich der Musikausübung mit einem Kampf ist symptomatisch für die ersten Abschnitte, in denen der Konzertsaal mit einer „Arena“ gleichgesetzt wird, in welcher der „Bändiger [...] in Wahrheit den Auftakt zum Kampf [gibt]“¹⁵⁸. Der Dirigent bezeichnet die Musik als „Feldherrn“¹⁵⁹, vor dem sich „die Musiker [...] in den Staub werfen“¹⁶⁰ sollen. Der Fokus auf das Visuelle setzt sich auch in den nächsten Abschnitten, *Sänger* und *Ballett*, fort, doch „die satirische Kritik an der Schaulust“¹⁶¹ der ersten Abschnitte fällt nun weg. Die restlichen Miniaturen des Essays thematisieren unterschiedliche Aspekte von Musik selbst und sind auch dementsprechend betitelt: *Partituren*, *Alte Musik*, *Neue Musik*, *Schwere und leichte Musik*, *Musikstädte*, *Ein Blatt für Mozart* und *Musik*. Im Gegensatz zu den Miniaturen zum Musikbetrieb wird hier „eine Versprachlichung von *Gehörtem* dar[gestellt].“¹⁶² In *Partituren* reflektiert Bachmann den Unterschied zwischen der Verschriftlichung durch Noten und dem tatsächlichen Hören von Musik. Dabei nimmt sie mit dem Gedanken „Musik ist eine Sprache“¹⁶³ eine an die Romantik erinnernde Position ein.

¹⁵¹ IV, S. 46.

¹⁵² Ebd., S. 46.

¹⁵³ Ebd., S. 46.

¹⁵⁴ Ebd., S. 45.

¹⁵⁵ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 97.

¹⁵⁶ IV, S. 48.

¹⁵⁷ Ebd., S. 48.

¹⁵⁸ Ebd., S. 45.

¹⁵⁹ Ebd., S. 49.

¹⁶⁰ Ebd., S. 49.

¹⁶¹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 97.

¹⁶² Ebd., S. 94.

¹⁶³ IV, S. 52.

Die Abschnitte *Alte Musik*, *Neue Musik*, *Schwere und leichte Musik* kommen ohne Verweis auf Komponisten- und Werknamen aus, zeugen jedoch von Bachmanns musikgeschichtlichem und –theoretischem Wissen.¹⁶⁴ Nach einem ironischen Abschnitt über Musikstädte und einer Miniatur über den einzig namentlich genannten Komponisten, Wolfgang Amadeus Mozart, geht es im letzten, mit *Musik* betitelten Abschnitt um die Frage „Was aber ist Musik?“¹⁶⁵ Der als „Nachtigall“¹⁶⁶ bezeichneten Musik wird zugeschrieben, beim angesprochenen Du Gefühle wie „Heimweh“¹⁶⁷ auszulösen und es „freundlich und stark“¹⁶⁸ zu machen. Gleichermassen aber heißt es auch, dass sie „dich zittern macht und dir den Atem nimmt“.¹⁶⁹ Der kurze Abschnitt besteht hauptsächlich aus Fragen und „mündet in eine Rätselfigur, die gleichsam anstelle einer Antwort tritt.“¹⁷⁰

Was hörst du noch, weil du mich nicht hören kannst, wenn die Musik zu Ende ist?

Was ist es?!

Gib Antwort!

»Still!«

Das vergesse ich dir nie.¹⁷¹

Für Caduff, die in dem gesamten Abschnitt eine Anspielung auf Hans Christian Andersens Märchen *Die Nachtigall* erkennt, „bringen diese Zeilen die Unmöglichkeit der Versprachlichung von Musik zur Sprache“¹⁷². Eberhardt ist der Meinung, dass „die Stimme der Musik das ›Ich‹ dieses letzten Textes ist“¹⁷³ und somit das Verhältnis von Musik und Hörer thematisiert wird, was seines Erachtens übertragbar ist auf das Verhältnis Dichtung zu ihrem Leser, womit also eine poetologische Reflexion dargestellt wird.¹⁷⁴

¹⁶⁴ Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 231–233.

¹⁶⁵ IV, S. 57.

¹⁶⁶ Ebd., S. 57. Auch im Essay-Entwurf *Hommage à Maria Callas* verwendet Bachmann den Vergleich mit der Nachtigall, in diesem Fall allerdings mit der Sängerin: „Sie war, wenn ich an das Märchen erinnern [darf], die natürliche Nachtigall dieser Jahre, dieses Jahrhunderts [...]“. IV, S. 343.

¹⁶⁷ IV, S. 57.

¹⁶⁸ Ebd., S. 57.

¹⁶⁹ Ebd., S. 57.

¹⁷⁰ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 104.

¹⁷¹ IV, S. 58.

¹⁷² Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 105.

¹⁷³ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 235.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 235.

Im Essay *Musik und Dichtung* geht es drei Jahre nach dem Erscheinen von *Die wunderliche Musik* schließlich nicht mehr ausschließlich um Musik, sondern um den direkten Vergleich der beiden Künste Musik und Literatur. *Musik und Dichtung* entsteht zu einem Zeitpunkt intensivster Zusammenarbeit von Bachmann und Henze, während des Entstehens der Oper *Der junge Lord* und während ihres Zusammenlebens in Italien. Vor dem Erscheinen dieses Textes kontaktiert Ingeborg Bachmann die Komponisten Luigi Nono und wahrscheinlich auch Pierre Boulez und befragt sie nach ihren Kriterien für die Textwahl ihrer Kompositionen.¹⁷⁵ Auch im Briefwechsel mit Henze nimmt sie Bezug auf das Verhältnis von Musik und Text. Henze antwortet auf Bachmanns Bitte „ein paar Notizen zu machen über Musik und Worte, Musik und Gedichte und so“¹⁷⁶ mit einem längeren Brief, in dem er das Wechselspiel der Künste reflektiert und ihren Unterschied so darlegt: „die literatur ist eine wort-kunst, während die musik eine ton- und klangkunst ist, abstrakter, mechanischer, ungreifbar, während doch literatur aus worten die täglich gebraucht werden, besteht, worten, die jeder versteht (wenigstens bis zu einem gewissen punkte)“¹⁷⁷. Einige Gedanken Henzes finden direkt Einzug in Bachmanns Essay, besonders zentral ist dabei der Gedanke der Vereinigung der Künste: „die beiden künste können sich vereinen, ohne dass die andere oder die eine dabei ihre eigenart verliert“¹⁷⁸ Aber auch sein Hinweis, dass „einige moderne [...] es ab[lehnen], worte zu komponieren, weil sie finden dass der gebrauch von worten der reinheit der musik abbruch tue“¹⁷⁹ wird von Bachmann aufgenommen.

Am Anfang von *Musik und Dichtung* nimmt Bachmann aber Bezug auf das in Kapitel 2.1. angesprochene Wechselverhältnis der Künste, betont deren ursprüngliche Einheit und bemerkt ein „Auseinandertreten“:

Wir wissen nicht, was seit jeher und in jedem einzelnen Fall das eine Medium dazu bewogen hat, das andere zu wählen, warum eine Musik bestimmten Worten ein anderes Leben zu geben wünschte, aber es geschah immer und es geschieht, seltsam genug, heute noch, da die Künste auseinanderzutreten scheinen, sich wenig Blicke zuwerfen und nicht mehr in den alten Umarmungen liegen.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 361.

¹⁷⁶ Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, S. 185.

¹⁷⁷ Ebd., S. 190.

¹⁷⁸ Ebd., S. 190.

¹⁷⁹ Ebd., S. 191.

¹⁸⁰ IV, S. 59.

Bachmann spricht die „poetischen Inhalte [...] in der Musik“¹⁸¹ und die „Wortmusik in der Dichtung“¹⁸² an, nach denen jedoch „aufgehört [wurde], zu suchen“.¹⁸³ Der Musik, „von der es heißt, daß sie nichts ausdrücke, nichts ausdrücken wolle“¹⁸⁴ spricht sie eine „Reinheit“¹⁸⁵ zu, die im Kontrast zur „verschuldeten Sprache“¹⁸⁶ steht. Damit scheint es zunächst, „als hätten die Künste zum erstenmal einen Grund, auseinanderzugehen.“¹⁸⁷ Dieser vermeintliche Grund ist aber Ausgangspunkt für ein Plädoyer der Dichterin für eine Wiedervereinigung der Künste, denn „Musik und Dichtung haben [...] eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten, den gestaltgebenden Sinn.“¹⁸⁸ Bachmann legt zunächst Unzulänglichkeiten der „Stimme des Menschen“¹⁸⁹ dar, die sie als „Organ ohne letzte Präzision“¹⁹⁰ bezeichnet. Da der Stimme aber „etwas Unbenommenes von Jugend [...] oder die Scheuer des Alters, Wärme und Kälte, Süße und Härte, jeder Vorzug des Lebenden“¹⁹¹ zugeschrieben wird, sieht Bachmann im Gesang das Ausdrucksmittel, in dem „Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben.“¹⁹² Sie greift mit dem Gedanken der ursprünglichen Einheit, des anschließenden Auseinandertretens und der Forderung nach einer Wiedervereinigung die wichtigsten Konzepte der romantischen Musikästhetik wieder auf. Zudem geht sie von der Unterlegenheit der Sprache gegenüber der Musik aus, was sie auch in einem Interview noch einmal deutlich unterstreicht „[Die Musik] hilft mir, indem sich in ihr für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe.“¹⁹³ Mit diesem Verständnis von Musik als dem „höchsten Ausdruck [...], den die Menschheit überhaupt gefunden hat“¹⁹⁴ und mit ihrer Sprachskepsis folgt Ingeborg Bachmann den Grundgedanken der romantischen Musikästhetik. Eine Differenz dazu zeigt sich aber darin, dass Bachmann im Endeffekt doch für eine Gleichberechtigung von Literatur und Musik eintritt. Wenn sie auch

¹⁸¹ IV, S. 59.

¹⁸² Ebd., S. 59.

¹⁸³ Ebd., S. 59.

¹⁸⁴ Ebd., S. 59.

¹⁸⁵ Ebd., S. 59.

¹⁸⁶ Ebd., S. 60.

¹⁸⁷ Ebd., S. 60.

¹⁸⁸ Ebd., S. 60.

¹⁸⁹ Ebd., S. 62.

¹⁹⁰ Ebd., S. 62.

¹⁹¹ Ebd., S. 62.

¹⁹² Ebd., S. 62.

¹⁹³ Gul, S. 85.

¹⁹⁴ Bachmann, Ingeborg: Statements zum Film von Gerda Haller, Nachlass, Blatt Nr. 2337, zit. nach Greuner, Susanne: Schmerzton, S. 69.

grundsätzlich von einer Überlegenheit der Musik ausgeht, sieht sie dennoch „die stärkste Absicht zu wirken“ in der Vereinigung der beiden Künste:¹⁹⁵

Miteinander und voneinander begeistert sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Auf-
ruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Leben-
den auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch
nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht zu wirken.¹⁹⁶

Caduff liest den Essay in Zusammenhang mit Theodor W. Adornos *Fragment über Musik und Sprache* nicht nur als Reflexion von Ähnlichkeiten oder Unterschieden zwischen Musik und Literatur, sondern auch als eine Auseinandersetzung der Autorin mit der „Zäsur der Neuen Musik“¹⁹⁷ und der „Situation von Wort und Ton in der Musik nach 45.“¹⁹⁸ Sie verweist darauf, dass er auch im Hinblick auf Bachmanns Arbeit an Libretti zu verstehen ist. Betrachtet man die zeitgenössische Krise der Oper, wird in *Musik und Dichtung* ein Aufruf an den Text aichtbar, „hinter der Musik zurückzubleiben, ihr die Tür aufzuhalten, durch die sie hereinkommen kann“.¹⁹⁹ Auch Trabert betont, dass die Essays im Zusammenhang mit der Neuen Musik zu sehen ist und konstatiert darin eine Kritik an der ihr zugehörigen Strömung des Serialismus. Diese übernimmt Ingeborg Bachmann von Hans Werner Henze, der sie im oben zitierten Brief äußert.²⁰⁰

¹⁹⁵ Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 366.

¹⁹⁶ IV, S. 61.

¹⁹⁷ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 88.

¹⁹⁸ Ebd., S. 88.

¹⁹⁹ Ebd., S. 89.

²⁰⁰ Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 363–370.

3.2. Musik im literarischen Werk

3.2.1. Libretti

Auf Hans Werner Henzes Bitten tritt Ingeborg Bachmann ab 1953 auch als Librettistin auf. Anhand der Oper, in der Sprache und Musik unmittelbar zusammenwirken, können die beiden das theoretisch reflektierte Zusammenspiel von Musik und Literatur künstlerisch umsetzen. Eine erste Zusammenarbeit ergibt sich in Bachmanns Neufassung des Textbuchs zur Ballettpantomime *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*, zu deren ursprünglicher Fassung von Tatjana Gsovsky Henze die Musik geschrieben hat.²⁰¹ In diesem Fall ist die Musik bereits vor Bachmanns Arbeit am Text vorhanden. Das ändert sich bei einem Opernvorhaben, um das Henze die Dichterin am 1. April 1955 in einem Brief bittet²⁰² und dessen Uraufführung für die Donaueschinger Musiktage 1956 geplant ist. Dieses Projekt scheitert und bleibt namenlos, es ist heute unter dem Namen der Protagonistin *Belinda* bekannt. Bachmann, die in einem Brief vom Oktober 1955 an Henze gesteht, dass es „[n]atürlich wahnsinnig schwer [...] ist, eine Oper zu schreiben“²⁰³, legt für das *Belinda*-Fragment ein Exposé vor, bei dessen Betrachtung die außergewöhnliche und ausführliche Darstellung der Funktion der Musik seitens der Librettistin ins Auge sticht, da „sie im Text der Musik bereits konkrete dramaturgische Funktionen zuweist und diese in musikalischem Fachvokabular festhält.“²⁰⁴ Der Musik wird dabei gemäß Bachmanns Sprach- und Musikästhetik die Möglichkeit eines Ausdrucks zugeschrieben, der der Sprache fehlt. Das Scheitern der Oper wird einer Kontroverse um ästhetische Positionen zwischen Bachmann und Heinrich Strobel, Programmplaner der Donaueschinger Musiktage, zugeschrieben.²⁰⁵ Die Autorin berichtet später in *Notizen zum Libretto* aber auch über ihre große Schwierigkeiten, die ihr das Verfassen dieses Librettos bereitet hat: „Es mißlang, wie kläglich kaum etwas mißlingen kann [...]“²⁰⁶ Die Realisierung einer gemeinsamen Oper von Autorin und Komponist muss somit bis zum Jahr 1957 warten, in dem Henze vom Regisseur Luchino Visconti den Auftrag erhält, aus Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* eine Oper zu machen. Henzes Bitte an Ingeborg Bachmann, aus Kleists Werk ein Libretto zu gestalten, führt zur Oper *Der Prinz von Homburg*, deren Uraufführung 1960 in

²⁰¹ Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 97.

²⁰² „habe die idee meine nächste oper mit dir zu machen [...] Ti pare?“ Brief Nr. 26 vom 23.4.1955. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, S. 51.

²⁰³ Ebd., S. 64.

²⁰⁴ Tumat, Antje: Ingeborg Bachmanns *Belinda*-Fragment. Vom Scheitern der ersten Oper mit Hans Werner Henze. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 169.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 171–177.

²⁰⁶ II, S. 433.

Hamburg stattfindet. Bachmann hält sich beim Verfassen des Librettos streng an Kleists Vorlage, interpretiert diese aber durch Kürzung und Adaption und „deutet, was bei Kleist bereits angelegt ist, sie benennt konkret, was bei Kleist einer Interpretation bedarf“²⁰⁷. Dabei lässt sie gezielt Lücken, die durch Henzes Musik geschlossen werden, gemäß der Eigenschaft von Musik, über die Grenzen der Sprache hinauszugehen.²⁰⁸ Nach dem Librettoversuch von 1956 und der Arbeit an Kleists Schauspiel, bei dem sich Bachmann wörtlich an die Vorlage hält, kann die Autorin 1964 ein Originallibretto zu der komischen Oper *Der junge Lord* schreiben, wenn auch Wilhelm Hauffs Märchen *Der Affe als Mensch* als Vorlage dafür dient. Schmidt-Wistoff, die sowohl Bachmanns Libretti als auch deren Vertonungen durch Henze untersucht, sieht in *Der junge Lord* eine „kongeniale praktische Umsetzung der theoretischen musikästhetischen Ansprüche Bachmanns und Henzes.“²⁰⁹ In Bachmanns Libretto, das sehr klar strukturiert ist, und in dem sich gleichzeitig eine sprachliche Differenzierung und ihre Sprachkritik spiegeln, bleibt für die Musik genügend Platz zur Entfaltung.²¹⁰

3.2.2. Hörspiele

Ingeborg Bachmann wendet sich dem Genre Hörspiel 1952 mit *Ein Geschäft mit Träumen* zu, in dem eine „leise irritierende Musik“²¹¹ als „Leitmotivmusik“²¹² fungiert. Von besonderer Bedeutung im Hinblick auf die Musik ist jedoch vor allem Bachmanns zweites Hörspiel, *Die Zikaden*. Auch hier findet wieder eine Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze statt, der die Musik zum Hörspiel verfasst, das während des Zusammenlebens der Autorin und des Komponisten entsteht. Bachmanns „musikalische Hörspielpoetik“²¹³ äußert sich in *Die Zikaden* in einer Verwerfung der im literarischen Hörspiel der 50er und 60er Jahre vorherrschenden Hierarchisierung von Geräusch, Musik und Text. Sie verweigert die Funktion der Musik als Überleitung von einer Szene zur nächsten explizit: „Die Musik soll nicht als Musikbrücke verwendet werden“²¹⁴. Musik ist im Gegenteil „konstitutiv für die Form“²¹⁵, hat aber auch eine inhaltliche Bedeutung. Die Wichtigkeit der Musik in *Die Zikaden* äußert sich auch darin, dass sich ihr sowohl der Anfang als auch der Schluss des Textes widmen. So lauten die ersten

²⁰⁷ Schmidt-Wistoff, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, S. 150.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 87–167.

²⁰⁹ Ebd., S. 304.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 167–255.

²¹¹ I, S. 191.

²¹² I, S. 191.

²¹³ Albrecht, Monika und Dirk Göttsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 303.

²¹⁴ I, S. 220.

²¹⁵ Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 56.

Worten des Erzählers: „Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben“²¹⁶, während das Hörspiel mit „Es verklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben“²¹⁷ schließt. Bachmann verfasst nach dem ersten Abschnitt des Hörspiels, der vollständig der Musik gewidmet ist, auch eine Regieanweisung zur Musik: „Die Musik hat schon begonnen und ist stark geworden wie ein Schmerz. Und sie hört auf wie ein Schmerz; man ist froh darüber.“²¹⁸ Die im Hörspiel thematisierte Hoffnungslosigkeit der auf eine Insel flüchtenden Personen äußert sich im Gesang der Zikaden, ein Motiv, mit dem auf Platons Mythos *Phaidros* verwiesen wird.²¹⁹ Wie sich am Schluss des Hörspiels herausstellt, wird dieser allerdings bei Bachmann umgedeutet:

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dünner und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren - verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind.²²⁰

Somit drohen also auch die Inselbewohner durch die Flucht zu Zikaden zu werden, weshalb auch vom Erzähler gewarnt wird: „Such nicht zu vergessen! Erinnere dich! Und der dünne Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch.“²²¹

In Bachmanns drittem und letztem Hörspiel, *Der gute Gott von Manhattan*, das 1957/58 entsteht, spielt Musik ganz im Gegenteil zu *Die Zikaden* weder inhaltlich noch symbolisch eine Funktion und wird von Bachmann auch nicht weiter konkretisiert.

3.2.3. Lyrik

Es gibt einige Gedichte Ingeborg Bachmanns, die bereits im Titel einen Bezug zur Musik aufweisen, wie beispielsweise das Frühwerk *Vor einem Instrument* oder *Thema und Variation* sowie *Psalm* aus dem Gedichtband *Die gestundete Zeit*. Musik ist in Bachmanns Lyrik allerdings nur selten als Thema vorhanden, durchzieht aber dennoch als Motiv sämtliche Phasen ihres lyrischen Schaffens, wie sich etwa in dem Erscheinen der Gestalt des Dichtersängers Orpheus in dem Gedicht *Dunkles zu sagen* aus *Die gestundete Zeit* zeigt: „Wie Orpheus spiel

²¹⁶ I, S. 221.

²¹⁷ Ebd., S. 267.

²¹⁸ Ebd., S. 221.

²¹⁹ Vgl. Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 62-69.

²²⁰ I, S. 268.

²²¹ Ebd., S. 267.

ich / auf den Saiten des Lebens den Tod“²²². Als „das zentrale Musik-Gedicht aus der Hauptphase von Bachmanns lyrischem Werk“²²³ gilt das Gedicht *Schwarzer Walzer aus Anrufung des Großen Bären*, in dem das Motiv der Gondelfahrt durch Venedig vorkommt, das auch in *Malina* eine Rolle spielt und in dem Introduction, Auftakt, Pausen und Coda auf das Musikalische verweisen: „Introduction, dann den Auftakt zur Stille und nichts nachher, / Pausen schlagende Ruder und die Coda vom Meer!“²²⁴. Das Motiv der Zikaden, das bereits im Hörspiel auftaucht, findet sich in den *Liedern von einer Insel* wieder: „Platz unsrer Bitten, Platz den Betern, / Platz der Musik und der Freude! Wir haben Einfalt gelernt, / wir singen im Chor der Zikaden“²²⁵. Bachmann widmet die *Lieder von einer Insel* Hans Werner Henze, der sie auch vertont.²²⁶ Besonders im Zyklus *Lieder auf der Flucht*, das den letzten Teil des Gedichtbandes *Anrufung des großen Bären* stellt, tritt die poetische Funktion von Musik hervor. Eberhardt sieht vor allem im letzten Gedicht „[d]as der Musik zugeschriebene utopisch-aktive Moment [...] am deutlichsten ausgemalt“²²⁷:

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen.²²⁸

Bachmann bezieht sich in diesem Gedicht auf Petrarcas Dichtung *I trionfi*, von der auch eine Strophe dem ganzen Zyklus vorangestellt ist und in der die Triumphe der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Göttlichkeit hierarchisch dargestellt werden.²²⁹ Bei Bachmann folgt auf den „Triumph“ von Liebe, Tod und der Zeit aber der des „Liedes überm Staub“. Damit wird ein Gedanke aufgegriffen, der sich auch in *Musik und Dichtung*

²²² I, S. 32.

²²³ Albrecht, Monika und Dirk Göttsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 298.

²²⁴ I, S. 131.

²²⁵ Ebd., S. 122.

²²⁶ „Nimm die ›Lieder‹, die ich dir schuldig bin und dich für dich geschrieben sind.“ Brief Nr. 15 vom 1.5.1954. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, S. 33.

²²⁷ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 228.

²²⁸ I, S. 147.

²²⁹ Vgl. Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 20.

äußert, nämlich der der Vormachtstellung des Gesanges. Anders rezipiert Caduff dieses Gedicht, das sie im Hinblick auf „die Unmöglichkeit lyrischen Sprechens nach 45“²³⁰ als „poetologisches Scheitern“²³¹ interpretiert, was wiederum von Eberhardt als „nachgerade modische[...] These [...], Bachmanns Schreiben sei nur ›post holocaust‹ zu denken“²³² zurückgewiesen wird. Im Zusammenhang mit Musik besonders bedeutsam ist auch *Enigma*, das vermutlich letzte von Ingeborg Bachmann verfasste Gedicht, bevor sie sich der Prosa zuwendet, welches wohl bereits während der Arbeit am *Todesarten*-Projekt entsteht.²³³ Bachmann versteht *Enigma* mit der Widmung „Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi“ und verweist damit auf Henzes Werk *Ariosi per soprano, violino e orchestra*, dem Dichtungen Torquato Tassos zugrunde liegen.²³⁴

Nichts wird mehr kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie »sommerlich« hat –

es wird nicht mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,

sagt eine Musik.

Sonst

sagt

niemand

etwas.²³⁵

²³⁰ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 134.

²³¹ Ebd., S. 134.

²³² Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 229.

²³³ Andraschke, Peter: Lieder von einer Insel. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN), S. 260.

²³⁴ Ebd., S. 260.

²³⁵ I, S. 171.

Neben der Widmung für den Komponisten ist es auffällig, dass hier auf eine ganz bestimmte Musik referiert wird. Offenbar ist auch für Ingeborg Bachmann selbst von Bedeutung, dass die LeserInnen diese Referenzen erkennen, da sie in Erläuterungen zur Erstveröffentlichung 1968 auf die Texte verweist, die sie zitiert.²³⁶ „Du sollst ja nicht weinen“ entstammt dem Frauenchor im 5. Satz der 3. Symphonie Mahlers. Ihr liegt ein Text aus *Des Knaben Wunderhorn* zugrunde, den Mahler jedoch verändert und ergänzt. Es ist eine der Ergänzungen Mahlers, die von Bachmann zitiert wird. Das zweite musikalische Zitat „Es wird nichts mehr kommen“ ist eine Anspielung auf Alban Bergs op. 4 *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten Peter Altenbergs*.²³⁷ Die Deutungen des Gedichtes sind vielfältig. Während einerseits Spiesecke die Musik als „Symbol für das über die Sprache Hinausweisende“²³⁸ interpretiert, sieht Caduff, die Bachmanns Werke im Zusammenhang mit dem ‚Ton‘, der in der Lyrik „als (Sprach)Erlöser und (Sprach)Überdauerndes den Übergang zu einem sprachlich nicht mehr Darstellbaren an[zeigt]“²³⁹ rezipiert, in *Enigma* die Rettung des Wortes durch die „sprechende Musik“²⁴⁰. Eberhardt wiederum liest das Gedicht dem Namen und der Funktion des Mahler-Zitats nach als „Rätsel“²⁴¹, das den in *Musik und Dichtung* behaupteten „Augenblick der Wahrheit“ in Frage stellt.²⁴² Auch für Andraschke bleibt das Gedicht rätselhaft, er vermutet, dass „Teile der Lösung [...] wohl in den individuellen Lebenswegen von Bachmann und Henze zu suchen [sind] und [...] kaum gänzlich aufgelöst, vielleicht nur erahnt werden [können]“. ²⁴³

3.2.4. Erzählprosa

Musik besitzt in der Erzählprosa Bachmanns geringere Bedeutung als in ihrer Lyrik und bleibt als Motiv Erzähltexten eher „beiläufig, diskontinuierlich, punktuell und peripher“²⁴⁴. *Malina*, der einzig vollendete Roman Bachmanns, bildet dabei eine Ausnahme, wie sich in Kapitel 4 zeigen wird. Bezüge zur Musik in Form von Gesang und der Erwähnung von Komponisten- und Werknamen ortet Caduff vor allem in den Erzählbänden der 50er Jahre sowie

²³⁶ Vgl. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen, S. 157.

²³⁷ Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 241–250.

²³⁸ Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 186.

²³⁹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 80.

²⁴⁰ Ebd., S. 136.

²⁴¹ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 250.

²⁴² Vgl. ebd., S. 241–250.

²⁴³ Andraschke, Peter: Lieder von einer Insel, S. 264.

²⁴⁴ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 174.

im Erzählband *Das dreißigste Jahr*. Gesang und Musik haben dabei unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen. Auf der Ebene der Erzählung treibt ihre oft unerwartete Erscheinung das Geschehen voran. Musik tritt andererseits aber auch als „Konstituens des anderen Zustands“²⁴⁵ auf und „kommt ins Spiel, wenn die Figuren sich von der Sozietät abkehren, wenn sie ein Beisichsein jenseits des sozialen Austausches suchen.“²⁴⁶ Die für *Malina* relevante Bedeutung der Musik als Kennwort der Liebe ist in den anderen Prosatexten mit einer Ausnahme, nämlich einer Szene in *Requiem für Fanny Goldmann* nicht gegeben.²⁴⁷ Immer wieder finden sich Komponisten- und Werknamen in der Erzählprosa Bachmanns, wie etwa in folgender Passage der Erzählung *Das dreißigste Jahr*:

Im Sommer blinzeln die Kinder durch grüne Läden in die Sonne, im Winter bauen sie einen Schneemann und stecken ihm Kohlenstücke an augenstatt. Sie lernen Französisch. Madeleine est un petite fille. Elle est à la fenêtre. Elle regarde la rue. Sie spielen Klavier. Das Champagnerlied. Des Sommers letzte Rose. Frühlingsrauschen.²⁴⁸

Die Erwähnung der Klavierstücke erfolgt nebenher. Weder werden die Komponisten – Mozart, Flotow und Christian Sinding – genannt, noch werden die Stücke weiter kommentiert.²⁴⁹ Generell lässt sich konstatieren, dass es in den Erzählwerken Bachmanns kaum dazu kommt, dass über Musik gesprochen wird. Auch dient die Nennung von Namen von Werken und Komponisten nicht dazu, die Figuren zu charakterisieren oder auf ihre musikalischen Vorlieben besonders hinzuweisen.²⁵⁰ Die in den Erzähltexten vorkommenden Komponisten- und Werknamen lassen sich im Übrigen folgenden Musikbereichen zuordnen: Spätbarock, italienische Oper, deutsche Romantik, Neue Musik sowie Schlagermusik und Jazz.²⁵¹

Bereits in den Entwürfen zum Roman *Das Buch Franza* kündigt sich die zentrale Stellung der Musik im Todesarten-Projekt an. Hier findet sich auch in der Gestalt des Pianisten Ödön Csobadi die einzige Musikerfigur in Bachmanns Werk. Schönbergs *Pierrot lunaire*, die expressionistische Klaviersonate von Alban Berg op. 1, Franz Schuberts *Ständchen*, Schumanns *Kreisleriana*, der Strauß-Walzer *An der schönen blauen Donau* und ein nicht eindeutig zuordnbares Klavierkonzert in Es-Dur bilden die intermedialen Bezugnahmen in einem späten

²⁴⁵ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 177.

²⁴⁶ Ebd., S. 177.

²⁴⁷ Ebd., S. 179.

²⁴⁸ II, S. 87–88.

²⁴⁹ Vgl. Solibakke, Karl: *Geformte Zeit*, S. 28.

²⁵⁰ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 181.

²⁵¹ Ebd., S. 186.

Entwurf zum zweiten Kapitel dieses Ende 1966 zurückgestellten Romans.²⁵² Franzas Liebe zum Pianisten Ödön Csobadi geht ihrer Liebe zu Jordan voraus. Interessant ist dabei folgende Szene, in der Franzas Liebe zum ihm deutlich wird:

Nachher stand sie am Klavier [...] und er setzte sich hin und spielte etwas Zart-Armes, ein paar verwundete Töne, und zu ihr sagte er, ironisch, in den Sprechgesang übergehend: O alter Duft aus Märchenzeit. [...] Und dann hörte sie noch: All meinen Unmut geb ich preis. Das gefiel ihr am besten, und damit sie in keine Verlegenheit geriete wegen der Worte und der Musik, sagte er ihr, woraus das sei [...]²⁵³

Im Gegensatz zu anderen Stellen wird hier die Musik charakterisiert und zwar als etwas „Zart-Armes“, als „ein paar verwundete Töne“. Auffällig ist auch, dass Franza nicht weiß, worum es sich bei der Musik handelt, sie es aber vom Pianisten erfährt. Die Zitate „O alter Duft aus Märchenzeit“ und „All meinen Unmut geb ich preis“ stammen aus Schönbergs *Pierrot lunaire* und verweisen zusammen mit dem angesprochenen Sprechgesang bereits deutlich auf *Malina*.²⁵⁴ Zusätzlich wird hier eine für *Malina* bedeutende Klavierszene vorweggenommen, bei der ebenfalls „O alter Duft aus Märchenzeit“ am Klavier gespielt wird.

²⁵² Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch, S. 202.

²⁵³ Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann: "Todesarten" - Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl. München: Piper 1995, Bd. 2, S. 234–244.

²⁵⁴ Vgl. Kap. 4.1.

4. FORMEN UND FUNKTIONEN VON INTERMEDIALITÄT IN *MALINA*

4.1. Plurimedialität

Grundsätzlich ist für die Intermedialität in *Malina* zu konstatieren, dass es sich um eine Form von primärer Intermedialität handelt. Ingeborg Bachmann intendiert also die Verbindung von Musik und Literatur, was vor allem in der Integration von Zeichen des Fremdmediums, also von Noten, im Roman offensichtlich wird. Diese Form von manifester Intermedialität findet in *Malina* in zwei Szenen statt, die jeweils kurz nach dem Beginn und kurz vor dem Ende des Romans stehen, womit dieser gleichsam durch Notenzitate umrahmt wird. Die Plurimedialität steht mit ihrem offensichtlichen Verweis auf Musik in starkem Gegensatz zu der sonstigen im Roman vorhandenen verdeckten Intermedialität, welche teilweise schwer zu erkennen und zu entschlüsseln ist. Als verwendete musikalische Quelle der zitierten Notenschrift fungiert Arnold Schönbergs atonaler Melodramenzyklus *Pierrot lunaire*, ein Werk, welches auch in anderen Formen den ganzen Roman intermedial durchzieht und bereits durch die optisch herausragende Einfügung der Notenschrift als bedeutsam markiert wird. Der Pierrot ist eine Figur der italienischen Commedia dell'arte, der allerdings erst in Frankreich zu deren ursprünglichem Figurenbestand hinzukommt und im Laufe der Geschichte mehrmals seinen Charakter ändert. Sein heute bekanntes Aussehen, also das weiße Gesicht und Gewand sowie die Halskrause, erhält er im 19. Jahrhundert.²⁵⁵ Er avanciert zum Symbol des Ästhetizismus und zu einer Schlüsselfigur des Fin de siècle und wird sowohl in der Musik durch Komponisten wie Debussy, Rachmaninow oder Strawinsky als auch in der Literatur durch Schriftsteller wie Baudelaire oder Verlaine und in der bildenden Kunst durch Maler wie Picasso, Cézanne und Chagall aufgegriffen.²⁵⁶ 1884 erscheint der Gedichtzyklus *Pierrot lunaire* vom belgischen Symbolisten Albert Giraud, der 1893 von Otto Erich Hartleben sehr frei ins Deutsche übersetzt wird. Die Sekundärliteratur ist sich einig, dass die Übersetzung „ihre Vorlage bei weitem an Sprachwitz [übertrifft].“²⁵⁷ Der österreichische Komponist Arnold Schönberg, Begründer der Zwölftontechnik und eine der einflussreichsten Figuren innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, wählt 21 der 50 Gedichte aus Hartlebens Übersetzung in geänderter

²⁵⁵ Vgl. Busch, Regina: „Venedig in Wien“. Schönbergs *Pierrot* im Prater. In: Uhl, Heidemaire (Hg.): Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900. Wien: Passagen 1999 (Studien zur Moderne; 4), S. 362.

²⁵⁶ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 195–196.

²⁵⁷ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 379.

Reihenfolge als Textgrundlage für seinen Melodramenzyklus *Pierrot lunaire*, dessen genauer Titel „Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds *Pierrot lunaire* (Deutsch von Otto Erich Hartleben). Für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baß-Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello von Arnold Schönberg op. 21“²⁵⁸ lautet. Schönbergs *Pierrot lunaire* ist ein Auftragswerk der Schauspielerin Albertine Zehme, die bei der Uraufführung 1912 in Berlin die Sprechstimme interpretiert und auch Hartlebens Gedichte als Textgrundlage für die Komposition vorschlägt. Schönberg zeigt sich von dieser Idee angetan: „Glänzende Idee, ganz in meinem Sinn. Würde das auch ohne Honorar machen wollen.“²⁵⁹ Wichtig ist für Schönberg im Hinblick auf die ausführende Stimme, dass diese weder singen noch sprechen soll:

„Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist [...] *nicht* zum Singen bestimmt. [...] Der Ausführende muß sich [...] sehr davor hüten, in eine ›singende‹ Sprechweise zu verfallen. [...] Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.“²⁶⁰

Diesen Sprechgesang, der in der Musikgeschichte kein neues Verfahren darstellt, sondern bereits von Engelbert Humperdinck in dem Bühnenwerk *Königskinder* und von Schönberg selber in den *Gurre-Liedern* verwendet wurde²⁶¹, findet seine Umsetzung in der Notation in dem Durchstreichen der Notenhäse. Für das Motiv der Wahl Bachmanns von *Pierrot lunaire* als intermedialem Hauptbezugspunkt gibt es verschiedene Interpretationen. Denkt man an Bachmanns sprach- und musikästhetische Position, die sie in den Essays formuliert und laut der Sprache und Musik vereint werden sollen, ist es naheliegend, dass die Dialektik zwischen Singen und Sprechen im Sprechgesang für sie von Bedeutung ist. Eine weitere Deutung für die Wahl von Schönbergs Werk sieht Spiesecke in der Figur des Pierrots, die er als Symbol für die Doppelfigur Ich/Malina interpretiert: „Als Symbol der Androgynität enthält er, was sich als ‚unheimliche Spannung‘ [...] zwischen der Erzählerin und Malina erst im Verlauf des Romans exponiert.“²⁶² Auch die Bedeutung der Zahl Drei für die Struktur des *Pierrot lunaire* dürfte für Ingeborg Bachmanns Wahl eine Rolle spielen. Für Schönbergs Zyklus ist eine mik-

²⁵⁸ Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire*, op. 21. Universal Edition 5336, o.J.

²⁵⁹ Rufer, Josef (Hg.): Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch. Frankfurt am Main u.a: Ullstein 1974, S. 13.

²⁶⁰ Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire*, Vorwort.

²⁶¹ Vgl. Cerha, Friedrich: Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*. In: Schönberg und der Sprechgesang. München: text+kritik 2001, S. 63.

²⁶² Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 195.

rostrukturelle Dreiteilung durch das in der Textvorlage erkennbare Schema der Anzahl von drei Strophen pro Gedicht und dem darin stattfindenden dreimaligen Erscheinen des ersten Verses sowie eine Betonung der Drei auf der Makrostruktur, die durch die Auswahl von 21 Gedichten aus Hartlebens Zyklus und deren Aufteilung in drei Gruppen zustande kommt, zu konstatieren. Eine kompositorische Umsetzung der strukturgebenden Zahl Drei findet sich laut Trabert, „da das Werk für insgesamt sechs Musiker komponiert ist, die sich zusammen mit der Klangfarbe der Sprechstimme neun verschiedener Instrumente bedienen“²⁶³. In *Malina* ist die Dreiteilung durch die Einteilung in drei Kapitel, „in denen die Ich-Erzählerin von drei verschiedenen Männern dominiert wird“²⁶⁴, umgesetzt. Bachmanns Interesse an der Zahlenmystik, mit der sie sich anhand der Schriften C.G. Jungs auseinandersetzt, manifestiert sich im Roman neben der Verwendung der Drei auch in jener von Fünf, Sieben und Dreizehn als Zahlenmotive.²⁶⁵ Eine Analogie zwischen *Malina* und *Pierrot lunaire* ist auch inhaltlich festzustellen, da im ersten Kapitel *Malinas* und in den ersten sieben Gedichten des Melodramenzyklus die Künstlerthematik im Vordergrund steht, während die Alptraumszenen des zweiten Kapitels „atmosphärisch dem Stück ›Nacht‹ [entsprechen]“²⁶⁶. Nur im dritten Kapitel stimmt *Malina* mit dem Tod der Ich-Erzählerin nicht mit der Rückkehr in die Heimat des Pierrots überein.²⁶⁷ Wie sich zeigen wird, stellt neben Schönbergs *Pierrot lunaire* Richard Wagners *Tristan und Isolde* den intermedialen Hauptbezugspunkt in *Malina* dar. Bachmanns Bezugnahme auf diese Komponisten wird im Zusammenhang mit deren musikgeschichtlicher Einordnung verstanden, stehen doch ihre in *Malina* angesprochenen Kompositionen an der Schwelle von der Tonalität zur Atonalität und somit an einem Wendepunkt der Musikgeschichte. Nachdem Schönbergs erste Werke der Spätromantik zugerechnet werden, verlässt er mit seinen atonalen Werken die Dur-/Mollbezugnahme, bevor er seine Methode der Zwölftontechnik entwickelt. *Pierrot lunaire* entsteht als atonale Komposition, integriert aber „Stücke [...], die auf komplexen konstruktiven Verfahren beruhen und somit bereits Prinzipien der erst zehn Jahre später entwickelten Zwölftontechnik vorwegnehmen“²⁶⁸ sowie „Stücke mit deutlichen tonalen Anklängen“²⁶⁹. In *Tristan und Isolde* findet sich wiederum mit dem berühmten Tristanakkord ein erster musikgeschichtlicher Verweis auf das Verlassen des tonalen Systems. Für Achberger „suggeriert das wiederholte Zitieren eben dieser zwei Werke in

²⁶³ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 380–381.

²⁶⁴ Ebd., S. 382.

²⁶⁵ Vgl. Solibakke, Karl: *Geformte Zeit*, S. 158.

²⁶⁶ Ebd., S. 382.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 382.

²⁶⁸ Ebd., S. 381.

²⁶⁹ Ebd., S. 381.

Malina die Bewegung auf eine neue Tonsprache hin²⁷⁰ und Greuner wertet Bachmanns Wahl dieser Werke als einen Hinweis darauf, „daß es darum geht, eine Musik ‚anzusprechen‘, deren höchster Ausdruck in ihrem besonderen Ringen um Ausdruck *und* Konstruktion begründet ist.“²⁷¹ Auch Caduff verweist auf die musikgeschichtliche Position von *Pierrot lunaire*, besonders auf das in *Malina* bedeutsame Gedicht *Heimweh*, das von Schönberg an die letzte Stelle seines Werks gestellt wurde. Es handelt sich dabei um eines der Stücke in *Pierrot lunaire*, das einen tonalen Bezug aufweist. Caduff deutet diese Tatsache dahingehend, dass es „an die Tonalität erinnert und gleichzeitig deren Verlust bekundet“²⁷² und sieht in dieser Tatsache eine Ähnlichkeit zu *Malina*, wo „das ‚Märchenzeit‘-Zitat [...] eine poetologisch analoge Position ein[nimmt], indem es die Erinnerung an eine unhaltbar gewordene Ausdrucksweise rettet.“²⁷³ Bereits im Prolog taucht das Motiv des Pierrots in *Malina* zum ersten Mal auf. Optisch wiedergegeben wird dabei die Notenschrift des Sprechgesangs von „O alter Duft aus Märchenzeit“, das *Heimweh* entnommen ist und im Laufe des Romans am häufigsten zitiert wird:

O alter Duft aus Märchenzeit,
 Berauschest wieder meine Sinne!
 Ein närrisch Heer von Schelmerein
 Durchschwirrt die leichte Luft.
 [...]
 All meinen Unmut geb ich preis;
 Aus meinem sonnumrahmten Fenster
 Beschau ich frei die liebe Welt
 Und träum hinaus in selge Weiten...
 O alter Duft aus Märchenzeit!²⁷⁴

²⁷⁰ Achberger, Karen: Musik und „Komposition“, S. 207.

²⁷¹ Greuner, Susanne: Schmerzton, S. 81.

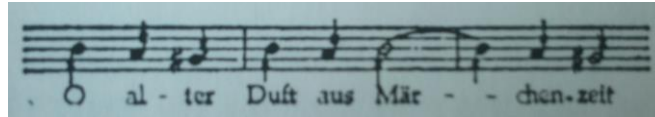
²⁷² Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 198.

²⁷³ Ebd., S. 197–198.

²⁷⁴ http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=190&Itemid=365&lang=de
 Den Vers „All meinen Unmut geb ich preis“ verwendet Bachmann bereits in *Der Fall Franza*. Vgl. Kap 3.2.5..
 Eine Anspielung darauf findet sich auch in einem Brief von Hans Werner Henze an Ingeborg Bachmann aus dem Jahr 1957: „in anbetracht dessen, dass Ihr jedoch jetzt all euren unmut preisgegeben habt [...]“. Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft, S. 145.

Das erste Notenzitat dieses Gedichts befindet sich an einer Stelle, an der die Ich-Erzählerin die Topographie Wiens schildert und der die Vorstellung der Personen des Romans sowie die Begründung der Zeitangabe („Heute“²⁷⁵) und des Ortes („Wien“²⁷⁶) vorangehen:

Aber in diesen Stadtpark, über dem für mich ein kalkweißer Pierrot mit überschnapper Stimme angetönt hat,



kommen wir höchstens zehnmal im Jahr, weil man ja in fünf Minuten dort sein kann [...]²⁷⁷

Bachmann integriert hier die Takte 1 bis 3 aus *Heimweh* und nennt dabei zum einzigen Mal im gesamten Roman den Pierrot. Der Verweis auf die Kunstfigur wird noch einmal verdeutlicht, indem er als „kalkweiß“ beschrieben wird und wie von Schönberg gewünscht mit keiner natürlichen, sondern „mit überschnapper Stimme“ für die Erzählerin den Vers der Sprechstimme aus *Pierrot lunaire* „antönt“. Dieses erste Zitat verdeutlicht aber nicht nur die Anspielung auf *Pierrot lunaire*, sondern stellt auch eine Verbindung von „O alter Duft aus Märchenzeit“ mit dem Stadtpark her, den das Ich mit Malina assoziiert. Sie sieht ihn nämlich das erste Mal „am Stadtpark“²⁷⁸ und spricht kurz nach dem ersten Notenzitat mit ihm über „die Magnolien im Stadtpark“²⁷⁹. Somit sind über den Stadtpark auch Malina und das Pierrot-Zitat verbunden²⁸⁰, während Ivan den Stadtpark „gar nur vom Vorüberfahren“²⁸¹ kennt. Der Vers „O alter Duft aus Märchenzeit“ ist mit der Einfügung der Notenschrift eindeutig als musikalisch markiert und somit auch im restlichen Text für die LeserInnen mit Musik verbunden, auch wenn er im restlichen Roman ohne Beifügung von Noten als rein textuelles Zitat verwendet wird. Einzig gegen Ende kommt der Notenausschnitt noch einmal vor, wird zunächst allerdings ohne Text wiedergegeben. Während einer Party bei den Gebauers reden die Ich-Erzählerin und Malina „nicht mehr mit den anderen“²⁸² und gehen in ein anderes Zimmer, in

²⁷⁵ III, S. 12.

²⁷⁶ Ebd., S. 12.

²⁷⁷ Ebd., S. 15.

²⁷⁸ Ebd., S. 18.

²⁷⁹ Ebd., S. 16.

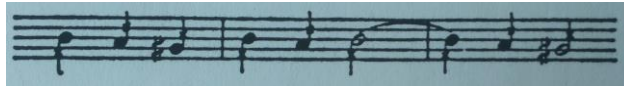
²⁸⁰ Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate, S. 309.

²⁸¹ III, S. 15.

²⁸² Ebd., S. 319.

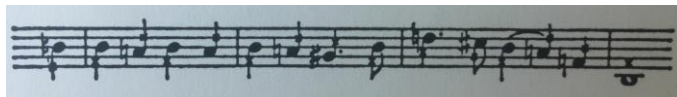
dem „der Bechsteinflügel steht, auf dem Barbara übt, wenn wir nicht da sind“²⁸³. Dabei erinnert sich das Ich an früher:

Mir fällt ein, was Malina zum erstenmal für mich gespielt hat, ehe wir anfangen, miteinander wirklich zu reden, und ich möchte ihn bitten, es noch einmal für mich zu tun. Aber dann gehe ich selber zum Flügel und fange ungeschickt an, ein paar Töne zusammenzusuchen, im Stehen.



Malina rührt sich nicht, zumindest tut er, als sähe er sich die Bilder an [...] ²⁸⁴

Die Unsicherheit der Ich-Erzählerin ist an dieser Stelle deutlich zum Ausdruck gebracht. Sie spielt „ungeschickt“ den Vokalpart von *Pierrot lunaire* am Klavier, wobei sie versucht, „ein paar Töne zusammenzusuchen“, setzt sich aber dabei nicht ans Klavier, sondern bleibt stehen. Ihren Wunsch an Malina, dass er für sie spielen soll, äußert sie nicht wörtlich, sondern versucht ihn anhand ihres Klavierspiels dazu zu bringen. Malina aber reagiert gar nicht darauf und schaut auch die Ich-Erzählerin nicht an, weshalb sie noch einmal versucht, seine Aufmerksamkeit zu gewinnen:



Malina dreht sich nun doch um, kommt zu mir, drängt mich weg und setzt sich auf den Hocker. Ich stelle mich wieder hinter ihn, wie damals. Er spielt wirklich und spricht halb und nur hörbar für mich:

A musical score snippet with two staves. The first staff has a tempo marking 'Tempo' and a 3/4 time signature. The second staff has a tempo marking 'Tempo' and 'molto rit.'. The lyrics are written below the staves.

Tempo 3/4 rit.
All mei-nen Un-mut geb ich preis; und träum hin-aus in sel-ge

Tempo molto rit.
Wei-ten... O al-ter Duft aus Mär-chen-zeit!

285

²⁸³ III, S. 319.

²⁸⁴ Ebd., S. 319.

²⁸⁵ Ebd., S. 319.

Indem das Ich weiterspielt, gelingt es ihr, Malinas Aufmerksamkeit doch noch zu gewinnen. Er entspricht schließlich ihrer unausgesprochenen Bitte, den *Pierrot lunaire* für sie zu spielen. Die Ich-Erzählerin wird allerdings von ihm „weggedrängt“, womit Malinas Machtstellung deutlich wird. Während er sich hinsetzt, was die Ich-Erzählerin bei ihrem Spiel nicht getan hat, stellt sie sich „wie damals“ hinter ihn. „Damals“ meint die Zeit, bevor Malina und die Ich-Erzählerin „anfangen, miteinander wirklich zu reden“. Caduff versteht die Klavierszene als „Erinnerung an eine *Urszene noch nicht differenter Redeweisen*“²⁸⁶ da sie auf eine Zeit verweist, in der die „Sprache der Erregung“²⁸⁷ der Ich-Erzählerin noch nicht abgespalten war von der „Sprache der Vernunft“²⁸⁸ Malinas.²⁸⁹ Auffällig ist die Differenz zwischen der Notenschrift der von der Ich-Erzählerin gespielten Takte zu denen Malinas. Während im ersten Fall weder Text noch Vortrags- bzw. Rhythmusangaben vorhanden sind, ist Malinas Spiel gemäß Schönbergs Original vollständig. Außerdem spielt er die letzten Takte und vollendet somit das Werk.²⁹⁰ Die Notenschrift unterstreicht damit den Text, denn Malina „spielt wirklich“ und befolgt auch Schönbergs Vorgaben zur Sprechstimme, denn er „spricht halb und singt halb“, womit er es schafft, nicht nur den Vokalpart, sondern auch die Klavierbegleitung gleichzeitig richtig auszuführen. Ingeborg Bachmann verwendet an dieser Stelle nicht die originale Notenschrift, sondern macht Gebrauch von einem Montageakt. Sie schneidet aus ihrer Partitur die Takte 21 und 23 aus und klebt sie zusammen, verfremdet also das Original.²⁹¹ Greuner interpretiert die Auslassung der Verse „aus meinem sonnumrahmten Fenster / beschau ich frei die liebe Welt“, die nicht nur an dieser Stelle, sondern im gesamten Roman keinen Platz finden, als Verdeutlichung der Intention Bachmanns, „keine ungebrochen positive ‚Bedeutung‘ nahezulegen.“²⁹² Wie im ersten Notenzitat, in der der *Pierrot* für die Ich-Erzählerin spielt, ist auch in diesem Fall das Spiel nur für sie bestimmt, denn es ist „nur hörbar für mich“. Generell wird diese Szene als erster Hinweis auf die am Ende des Romans erfolgte Verdrängung der Stimme des Ichs und somit der weiblichen Erzählerin interpretiert. Die unterschiedlichen Sprechweisen von Malina und dem Ich manifestieren sich anhand der verschiedenen Notation bereits in der Differenz der Spielweisen. Für Caduff wird aber durch

²⁸⁶ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 191.

²⁸⁷ Ebd., S. 191.

²⁸⁸ Ebd., S. 191.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 191.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 192.

²⁹¹ Ebd., S. 193.

²⁹² Greuner, Susanne: Schmerzton, S. 153, FN 27.

die Montage zentral, dass in Malinas Spiel die „Spur einer Störung“²⁹³ sichtbar gemacht wird und sein Spiel doch nicht so perfekt ist, wie es auf den ersten Blick scheint.²⁹⁴

4.2. Thematisierung

4.2.1. Kontextuelle Thematisierung

Wie anhand seines Intermedialitätskonzeptes dargelegt, versteht Werner Wolf die Aussagen von AutorInnen als Hinweise und Orientierungshilfen für eine intermediale Untersuchung ihrer Werke. Die Problematik einer allzu wörtlichen Interpretation dieser Aussagen zeigt sich jedoch im Fall von Ingeborg Bachmann. Diese bringt nämlich in mehreren Interviews den Ausdruck der „Komposition“ ins Spiel, welche für sie „immer eine große Rolle gespielt [hat]“²⁹⁵ und zwar schon, bevor sie ihre Werke zu schreiben beginnt: „Das, was ich genau sehen muß, ehe ich beginne, ist die Komposition“²⁹⁶ und „Die viel größere Mühe verwende ich auf das Problem der Komposition“²⁹⁷. Die Verwendung des Wortes „Komposition“ durch die Autorin wird nun vielfach als Hinweis auf eine vorhandene Imitation von Musik in ihren Werken angesehen, wie im Kapitel 4.4. gezeigt wird. Dass „Komposition“ für Bachmann einen Versuch der Musikalisierung von Literatur bedeutet und deshalb Strukturparallelen zur Musik in *Malina* vorhanden sind, wird jedoch in der Sekundärliteratur der letzten Jahre meistens zurückgewiesen, denn bei der „[Komposition] geht es nicht um den Versuch, Formmodelle der Musik in der Literatur nachzuempfinden, musikalisch zu dichten oder sich die Sprache der Musik anzueignen, sondern darum, sich an dem technischen Verfahren des Komponierens zu orientieren.“²⁹⁸ Auch Bachmann selber konkretisiert den Begriff. Für sie bedeutet er, „daß kein Faden verlorengelht, daß jeder Satz, der im ersten Kapitel auftaucht, sich noch einmal auf etwas bezieht, das etwa im dritten Teil vorkommt. So eine Geschichte ist ja ein Gewebe.“²⁹⁹ Dieses „Gewebe“ entsteht durch Bachmanns Verfahren des Zitierens, wobei sie sowohl eigene Gedanken als auch Zitate aus Literatur und Musik in mehr oder weniger fassbarer Weise verwendet. Es ist aber nicht nur der Terminus „Komposition“, den die Schriftstellerin in Verbindung mit der Entstehung von *Malina* verwendet. Auch der Begriff „Ouver-

²⁹³ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 193.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 194.

²⁹⁵ Gul, S. 96.

²⁹⁶ Ebd., S. 126.

²⁹⁷ Ebd., S. 114.

²⁹⁸ Schmidt-Wistoff, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, S. 41.

²⁹⁹ Gul, S. 114.

türe“ wird von Bachmann selber ausgesprochen, indem sie in einem Interview mit Toni Kienlechner *Malina* als „Ouvertüre [...] für dieses noch nicht geschriebene Buch ›Todesarten‹“³⁰⁰ bezeichnet. Auch dies sei laut Trabert aber „so zu verstehen, daß *Malina* die zentralen Themen des Romanzyklus exponiert, wie eine Ouvertüre die musikalischen Themen einer Oper vorstellt“³⁰¹ und „basiert somit auf einer metaphorischen Gleichsetzung literarischer und musikalischer Themen, die von der Literaturwissenschaft nicht unreflektiert übernommen werden sollte.“³⁰² Der Begriff wird von Götsche als Verweis auf das „komplexe und musikalische Erzählverfahren“³⁰³ gelesen. Schließlich meint Bachmann noch: „Das letzte Stück meines Romans versuchte ich wie eine Partitur zu schreiben, in der nur noch diese beiden Stimmen führen – gegeneinander.“ Sie beschreibt den Ende des Romans mit der Einbeziehung der Integration musikalischen Vortragszeichen noch genauer: „Es gibt nur noch zwei Stimmen, die mit- oder gegeneinander geführt werden und wie in der Musik Anweisungen bekommen: *sotto voce*, *con sentimento* etc.“³⁰⁴ Es ist nicht verwunderlich, dass Bachmanns Aussagen und Verwendung von musikalischen Fachbegriffen im Hinblick auf *Malina* als Hinweise auf eine Imitation der Musik rezipiert werden. Andererseits ist es auch Bachmann selber, die den direkten Einfluss der Musik auf ihr Schreiben in einem Interview auf die Frage nach ihrer Affinität zur Musik leugnet: „[Die Musik] ist [...] nur eine Affinität, denn sie kann direkt nie eine Rolle beim Schreiben spielen. Ich brauche sie – oder bestimmte Musiken – nur so sehr, und sie hilft mir auch jetzt, etwa wenn ich schreibe, mir etwas über die Musik Hinausgehendes vorzustellen oder mich an etwas zu erinnern.“³⁰⁵ Die Frage, ob Musik sie beim Artikulieren von Versen und Prosasätzen inspiriere, verneint sie explizit.³⁰⁶ Neben generellen Aussagen zu einer musikalischen Schreibweise äußert sich die Autorin bezüglich der Verwendung von *Pierrot lunaire* als musikalische Referenz im Roman in einem Interview, welches übrigens das einzige ist, in dem Bachmann auf den *Pierrot lunaire* angesprochen wird: „Aber sicher ist es für mich zum Beispiel nicht zufällig, daß – ich weiß nicht, ob man das schon jemals vorher gemacht hat – in diesem neuen Buch der letzte Teil von ›Pierrot lunaire‹ von Schönberg vorkommt. Ich meine: nicht ›vorkommt‹, sondern daß es eines dieser Motive ist, die sich durch das ganze Buch ziehen.“³⁰⁷ Die Konkretisierung, dass das musikalische Werk nicht nur „vor-

³⁰⁰ Gul, S. 95.

³⁰¹ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 376.

³⁰² Ebd., S. 376.

³⁰³ Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann: "Todesarten" - Projekt. Bd. 3, S. 787.

³⁰⁴ Gul, S. 75.

³⁰⁵ Ebd., S. 84.

³⁰⁶ Ebd., S. 84–85.

³⁰⁷ Ebd., S. 85.

kommt“, sondern als „Motiv das ganze Buch durchzieht“, verdeutlicht noch einmal die Bedeutung von *Pierrot lunaire* für *Malina*.

4.2.2. Paratextuelle Thematisierung

Eine Suche nach paratextuellen Thematisierungen von Musik in *Malina* ist wenig ergebnisreich. Weder der Titel und die Kapitelüberschriften („Glücklich mit Ivan“, „Der dritte Mann“, „Von letzten Dingen“) geben einen Hinweis auf Musik. Ein Vorwort zum Roman ist nicht vorhanden, genauso wenig gibt es ein Nachwort. Einzig ein Verweis auf Schönbergs *Pierrot lunaire* findet sich dem Roman vorangestellt: „Die Notenbeispiele auf den Seiten 15 und 319 stammen aus *Pierrot lunaire* op. 21 von Schoenberg“³⁰⁸. Damit wird die Notenschrift eindeutig konkretisiert und als ein Werk Schönbergs ausgewiesen. Es ist somit nicht mehr notwendig, dass die zweifelsfrei wichtigste intermediale Bezugnahme zur Musik im Roman selber explizit genannt wird. Ob dieser Hinweis allerdings von Ingeborg Bachmann selber stammt oder vom Verlag eingefügt wurde, damit keine Copyright-Verletzungen entstehen, kann nicht mehr nachgewiesen werden.³⁰⁹

4.2.3. Intratextuelle Thematisierung

4.2.3.1. *Malina* – ein Musikerroman?

Malina ist kein Roman, in dem das Leben einer Musikerfigur dargestellt und auch keiner, in dem die Figuren komponieren. Im Gegenteil handelt es sich weder bei der Ich-Erzählerin, die Schriftstellerin ist, noch bei Malina – „Aus Gründen der Tarnung Staatsbeamter der Klasse A“³¹⁰ - oder bei Ivan, der in einem Unternehmen arbeitet, das „sich mit Geld befaßt“³¹¹, um Personen, die mit Musik beruflich auch nur ansatzweise etwas zu tun haben. Auch bei den restlichen Figuren, die im Text vorkommen, finden sich mit einer Ausnahme keine professionellen MusikerInnen. Damit unterscheidet sich *Malina* nicht von Bachmanns anderen Erzählwerken, in denen ebenfalls keine Musikerfiguren vorkommen, der bereits erwähnte Pianist Ödön Csobadi in *Der Fall Franza* ausgenommen.³¹² Die einzige Musikerin, die in *Malina* als Nebenfigur genannt wird, ist eine Kammersängerin, deren Name wie jener der Ich-

³⁰⁸ III, S. 10.

³⁰⁹ Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate, S. 305-306, FN 141.

³¹⁰ III, S. 11.

³¹¹ Ebd., S. 11.

³¹² Vgl. Kap. 3.2.5.

Erzählerin unbekannt bleibt. Sie ist die Nachbarin der Erzählerin und wird im Roman zwei Mal erwähnt, wobei bei diesen Erwähnungen weder die Musik allgemein noch ihr Gesang im Fokus stehen, sondern die Betonung eher auf ihrem Gewicht und ihrer damit verbundenen Angst, von anderen Menschen gesehen zu werden, liegt. So kann sie die Tür nicht öffnen „weil sie zweihundert Kilo schwer auf dem Bett liegt“³¹³ und hat „sich sicher aufgeregt, mit ihrem verfetteten Herzen“³¹⁴, als der Sohn von Ivan bei ihr läutet. Aus dem Haus traut sie sich laut Ich-Erzählerin „nur nachts“³¹⁵. In der Phantasie des Ichs in Zusammenhang mit dem schönen Buch findet sich die Gestalt der Sängerin wieder. Auch in dieser Szene wird ihr Gewicht betont, aber hier singt sie. Da sie „in einem einzigen Moment fünfzig Kilo [abnimmt]“ kann sie „ohne Atemnot bis zum Mezzanin schreiten und ihre Koloratur singen.“³¹⁶ In dem Traum wird ihr Gesang in offensichtlichem Gegensatz zur Realität nicht negativ bewertet, denn „niemand sagt herablassend, das haben wir von der Schwarzkopf und der Callas schon besser gehört“³¹⁷. Das Fehlen einer für den Roman bedeutsamen Musikerfigur deutet bereits darauf hin, dass analog zu Bachmanns anderen Prosawerken auch in *Malina* Musik als Thema nicht wirklich präsent ist. Es gibt keine Schilderungen von Musikaufführungen und die LeserInnen wissen nicht, ob die ProtagonistInnen überhaupt in Konzerte oder Opern gehen. Nur nebenbei erfährt man von der Ich-Erzählerin in einem ihrer Dialoge mit Malina, dass sie früher mit ihrer „wirkliche[n] Schwester [...] „am Sonntagvormittag [...] zu den Konzerten im Musikverein [ging]“³¹⁸. Als die Ich-Erzählerin bei den Altenwyls in St. Wolfgang zu Besuch ist, wird auf ironische Art und Weise die österreichische bürgerliche Gesellschaft porträtiert, bei der „der Hofmannsthal und der Strauss [...] natürlich jeden Sommer [...] gewesen waren“³¹⁹. Auf die nebenbei gestellte Frage „Übrigens die Zauberflöte, warts ihr alle drin? und was sagts ihr jetzt dazu?“³²⁰ folgt nicht wie zu erwarten eine Beschreibung der Aufführung und der Musik, sondern die Darlegung der Oberflächlichkeit der Gesellschaft:

Atti glättet die Wogen zwischen dem zu trockenen falschen Hasen, dem Verdi-Requiem, das Karajan ohne Antoinettes Zustimmung dirigiert hat, und der Zauberflöte, die ein bekannter deutscher Regisseur inszeniert hat, dessen Namen Antoinette ge-

³¹³ III, S. 145.

³¹⁴ Ebd., S. 145.

³¹⁵ Ebd., S. 55.

³¹⁶ Ebd., S. 56.

³¹⁷ Ebd., S. 56.

³¹⁸ Ebd., S. 213.

³¹⁹ Ebd., S. 161.

³²⁰ Ebd., S. 159.

nau weiß, aber zweimal verwirrt falsch ausspricht, nicht anders als Lina, die so oft böswillig zwischen Zoschke und Boschke schwankt.³²¹

Das Gespräch über die Salzburger Festspiele dreht sich vor allem um den Dirigenten Herbert von Karajan, der für Antoinette „ja immer ein Rätsel [war]“³²² und der das Verdi-Requiem deshalb „ohne ihre Zustimmung dirigiert hat“. Den Namen des Regisseurs der *Zauberflöte* können die Anwesenden nicht einmal richtig aussprechen. Wenn diese Szene auch als Satire zu lesen ist, ist sie doch symptomatisch dafür, dass im Roman über Hörerlebnisse oder Musik allgemein nicht wirklich gesprochen wird. Ein musikästhetischer Diskurs oder Reflexionen über Musik finden in keiner Weise statt. Musik wird auch nur vereinzelt gehört und wenn sie gehört wird, wird darüber nicht näher gesprochen beziehungsweise wird kaum spezifiziert, welche Musik gehört wird. Dennoch spielt Musik im Lebensraum der Ich-Erzählerin eine wichtige Rolle. Ihre Nachbarin ist die bereits erwähnte Kammersängerin und „in dem Haus vis-à-vis [hat] immerhin Beethoven taub die Neunte Sinfonie, aber auch noch anderes, komponiert [...]“³²³ Die Ich-Erzählerin weiß Bescheid über Ludwig van Beethovens Kompositionen, im Gegensatz zu Ivan, denn sie „könnte Ivan einmal erzählen, was alles außer der Neunten Sinfonie [er komponiert hat]“³²⁴. Beethoven ist in *Malina* vor allem mit der Ungargasse assoziiert, einer Gasse, in der auch Ivan lebt. Sowohl Beethovens frühere als auch Ivans heutige Wohnung befinden sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite der Wohnung der Ich-Erzählerin und gehören somit einer anderen Welt an. Sie betont, sich erst in der Welt Ivans und Beethovens sicher zu fühlen: „[...] ich wechsele die Seite, hinüber zu dem Beethovenhaus, ich bin bei Beethoven in Sicherheit [...]“³²⁵ Neben dem räumlichen Naheverhältnis zur Musik erfährt man auch, dass die Ich-Erzählerin ein Grammophon besitzt: „[I]ch reinige das verstaubte Grammophon und mit einer Samtbürste streiche ich sanft über die herumliegenden Schallplatten [...]“³²⁶ Das Grammophon läuft oft im Hintergrund, so beginnt das Ich ein Gespräch mit Malina, „während leise das Grammophon läuft“³²⁷. Neben dem Grammophon hören die Ich-Erzählerin und Ivan auch Radio, meistens im Auto oder in der Wohnung Ivans, weil die Erzählerin selber keines besitzt: „Ich drehe so gern an seinem Transistor herum [...] Ivan rät mir, doch endlich ein Radio zu kaufen, wenn ich schon so gerne Nachrichten oder

³²¹ III, S. 160.

³²² Ebd., S. 160.

³²³ Ebd., S. 75.

³²⁴ Ebd., S. 75.

³²⁵ Ebd., S. 303.

³²⁶ Ebd., S. 76.

³²⁷ Ebd., S. 305.

Musik höre.“³²⁸ Über die Hörvorlieben der ProtagonistInnen ist nichts bekannt, außer dass Malina laut der Ich-Erzählerin „Krach nicht leiden, Zigeunermusik und Altwiener Lieder nicht vertragen“³²⁹ kann. Welche Schallplatten die Ich-Erzählerin besitzt und welche Hörvorlieben sie hat, erfährt man nur nebenbei. Bei einem Besuch von Ivans Kindern wird ein D-Dur-Konzert erwähnt: „[...] András hat jetzt das Grammophon entdeckt, hat schon die Nadel an dem Hebel mit der neuen Saphirnadel und kratzt über die Schallplatte. Zu Ivan sage ich glücklich: Laß ihn doch, es macht nichts, es ist nur das D-Dur-Konzert, es ist meine Schuld!“³³⁰ Das D-Dur-Konzert wird nicht näher beschrieben, in der Sekundärliteratur wird es Mozart zugeschrieben.³³¹ Über die sonstigen Hörvorlieben der Ich-Erzählerin erfährt man nicht viel mehr. Wenn sie Musik hört, nennt sie nicht immer Komponisten oder Werk, sondern lässt sie meistens unbestimmt: „ich möchte den Brief nicht gleich lesen, sondern jetzt zuerst Musik hören“³³². Konkret nennt sie die „Chopin-Etüden“, die sie „in einer einsamen Berliner Straße“ als Schallplatte gehört hat, während sie „Freud, Adler und Jung gelesen [hat]“³³³. Auch in Berlin hört die Ich-Erzählerin eine Platte mit Filmmusik, die sie aber nicht selber auflegt: „[J]emand legte eine Platte auf den Plattenspieler, L’ASCENSEUR À L’ECHAFAUD.“³³⁴ Der durch die Verwendung von Majuskeln hervorgehobene Titel der Platte ist der Soundtrack zu dem gleichnamigen Film „Fahrstuhl zum Schafott“.³³⁵ Das Ich erinnert sich an die Begebenheit, bei der sie ein Gespräch mit einem Mörder führt: „[E]s war der dritte Mörder, mit dem ich an einem Tisch gesessen bin, nur war er der erste und einzige, der es ausgesprochen hat.“³³⁶ Mit dem Inhalt des Films, „der von einer mörderischen Dreiecksbeziehung handelt“³³⁷, wird somit über die Schallplatte eine Verbindung zu Malina, Ivan und der Ich-Erzählerin hergestellt.

Auch die Verwendung von musikalischen Metaphern wird laut Wolf zur intratextuellen Intermedialität gerechnet. Bei einer näheren Betrachtung von *Malina* zeigt sich, dass der Begriff der „Komposition“, den Bachmann wie erwähnt auch im Zusammenhang mit der Entstehung des Romans verwendet, auch im Text selber zu finden ist. Die Ich-Erzählerin erzählt von ei-

³²⁸ III, S. 278.

³²⁹ Ebd., S. 298.

³³⁰ Ebd., S. 145.

³³¹ Vgl. Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand, S. 49.

³³² III, S. 157.

³³³ Ebd., S. 81.

³³⁴ Ebd., S. 281.

³³⁵ Film: *L’ascenseur pour l’échafaud* (Fahrstuhl zum Schafott); Regie: Louis Malle, Drehbuch: Roger Nimier u. Louis Malle nach einem Roman von Noel Calef; Frankreich 1957.

³³⁶ III, S. 281.

³³⁷ Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand, S. 56.

nem „Zustand der Auflösung und der Neukomposition“³³⁸, in dem sie sich befindet, wenn sie Abendtelegramme erhält und der auf ihr Aussehen verweist, „[...] ein Aug noch gerötet von den Augentropfen, ein Handtuch über den Kopf geworfen, der frisch gewaschenen Harre wegen, die noch nicht trocken sind, fürchtend, daß Ivan zu früh gekommen sein könnte [...]“.³³⁹ Ebenfalls im Zusammenhang mit ihrem Aussehen „entsteht eine Komposition“³⁴⁰, wenn sie ein neues Kleid anprobiert. Im Traumkapitel wird von einem „*Furioso des Untergangs*“³⁴¹ gesprochen und im Dialog mit Malina erwähnt das Ich, dass es „einen wichtigen Rhythmus verloren [hat]“³⁴². Als sie über ihr Sprechen zu Ivan nachdenkt, stellt sie fest, dass ihr „Du für Ivan [...] ungenau [ist], es kann sich verfärben, verdunkeln, lichten [...], es kann auch allein, in großen Intervallen, gesagt werden“³⁴³ und stellt dem „ein „gefährliches, reichinstrumentiertes Sie“ gegenüber, das „für die Männer bestimmt [ist], die es geben könnte in meinem Leben, wenn es nicht Ivan gäbe.“³⁴⁴ In Zusammenhang mit der Betonung von Geräuschen ergibt sich im gesamten Roman ein starker Fokus auf das Akustische, der sich auch in der oftmaligen Betonung von Schweigen und Stille äußert und der dazu führt, dass *Malina* auch als „Hörroman“³⁴⁵ bezeichnet wird. So endet das erste Kapitel mit „Wien schweigt“³⁴⁶ und die Ich-Erzählerin „denk[t] in der Stille“³⁴⁷. Sie betont, dass sie „nicht taub“³⁴⁸ ist und dass „sich [ihre] Geräuschempfindlichkeit in der letzten Zeit krankhaft gesteigert hatte“³⁴⁹. Im Kontrast zur Stille steht für sie der schwer zu ertragende Lärm, der seit der „Besitzübernahme“³⁵⁰ durch Ivan gedämpft ist:

„Auch die Schreibmaschine und der Staubsauger, die früher einen unerträglichen Lärm gemacht haben, müssen [durch Ivan] besänftigt worden sein, die Türen der Autos fallen nicht mehr mit einem Krach unter meinen Fenstern zu, und in der Obhut Ivans muß unversehens sogar die Natur gekommen sein, denn die Vögel singen am Morgen leiser und lassen einen zweiten, kurzen Schlaf zu.“³⁵¹

³³⁸ III, S. 238.

³³⁹ Ebd., S. 238.

³⁴⁰ Ebd., S. 136.

³⁴¹ Ebd., S. 67.

³⁴² Ebd., S. 258.

³⁴³ Ebd., S. 127.

³⁴⁴ Ebd., S. 127.

³⁴⁵ Achberger, Karen: Musik und „Komposition“, S. 196.

³⁴⁶ III, S. 173.

³⁴⁷ Ebd., S. 45.

³⁴⁸ Ebd., S. 75.

³⁴⁹ Ebd., S. 142.

³⁵⁰ Ebd., S. 30.

³⁵¹ Ebd., S. 30.

Das Hören spielt also eine große Rolle und wird auch Dingen zugesprochen: „der schwere tiefe Sessel wird es hören“³⁵². Dass die Ich-Erzählerin „ihrer Umwelt gegenüber überwiegend akustisch orientiert [ist]“³⁵³, zeigt sich in vielen ihrer Aussagen. So sind „das Burgtheater, das Rathaus und das Parlament [...] von einer Musik unterschwemmt, die aus dem Radio kommt“³⁵⁴ und „die ganze Ringstraße ist untermalt von einer Musik“³⁵⁵. In Verbindung mit Ivan spricht sie häufig vom „Ton“ und von „tönen“: „denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen“³⁵⁶ oder „seine Stimme hat einen veränderten Ton“³⁵⁷. Auch das Medium Telefon „läutet, schrillt, klingelt, wütet, um einen Ton zu laut manchmal und um einige zu leise, wenn man den Eisschrank zuwirft, das Grammophon oder das Badewasser laufen läßt [...]“³⁵⁸ Neben den Musikmetaphern werden auch zwei Namen im Roman erwähnt, die an Musik denken lassen. Nicht eindeutig als Bezug zur Musik zu erkennen ist die Nennung des Namens Hartleben, der als Übersetzer der Giraud-Gedichte aber einen unmittelbaren Bezug zu *Pierrot lunaire* aufweist. Im Roman wird der Name nur an einer Stelle erwähnt, in der die Ich-Erzählerin einen Antwortbrief an Herrn Hartleben zu verfassen versucht: „Sehr geehrter Herr Hartleben, ich danke Ihnen für Ihren Brief vom 31. Mai!“³⁵⁹ Daneben wird mit „Herr Professor Mahler“³⁶⁰ auch zwei Mal der Name eines Komponisten genannt, der für Ingeborg Bachmann von großer Bedeutung ist.³⁶¹

4.2.3.2. Sprechen und Singen

Aktive Musikausübung findet in *Malina* in Form von Gesang und Klavierspiel statt, wobei besonders der Gesang häufig thematisiert wird. Dabei bilden Stimme, Sprechen und Gesang eine motivische Einheit, die von großer Bedeutung für den Roman ist. Es werden einerseits durch textuelle Zitate Vokalwerke evoziert³⁶², andererseits ist der Gesang an keine bestimmten Werke gebunden oder es werden nur Werktitel genannt. Wichtig ist vor allem der Gesang

³⁵² III, S. 29.

³⁵³ Achberger: Musik und „Komposition“, S. 193.

³⁵⁴ III, S. 59.

³⁵⁵ Ebd., S. 59.

³⁵⁶ Ebd., S. 32.

³⁵⁷ Ebd., 48.

³⁵⁸ Ebd., S. 42.

³⁵⁹ Ebd., S. 148.

³⁶⁰ Ebd., S. 114-115.

³⁶¹ Auch in der Erzählung „Unter Mörder und Irren“ aus dem Erzählband „das dreißigste Jahr“ tritt eine Figur namens Mahler auf.

³⁶² Vgl. Kap.4.3.

der Ich-Erzählerin, der auch in Zusammenhang mit der Bedeutung ihrer Stimme und ihrer Möglichkeit zur Artikulation zu sehen ist. Die Suche des Ichs nach einer geeigneten Ausdrucksmöglichkeit und danach, gehört zu werden, scheitert am Ende mit ihrem endgültigen Verstimmen. Im gleichen Maße, wie sie nicht sprechen kann, weil sie „keine Bauchatmung erlernt [...], Worte nicht nach Belieben modulieren und keine Kunstpausen machen [kann]“³⁶³, hat sie Probleme mit dem Gesang. Mehrmals äußert sie ihr Verlangen zu singen, muss gleichzeitig aber eingestehen, dass es ihr nicht möglich ist, weil sie entweder in dem Moment gar nicht, zu leise oder falsch singt. Während etwa Ivan und die Kinder ein ungarisches Lied singen, bleibt die Ich-Erzählerin davon ausgegrenzt, weil sie „nicht singen kann“: „Da ich das Lied immer noch nicht kann und ja auch nicht singen kann, seufze ich für mich: éljen!“³⁶⁴ Sie ist nicht nur durch dadurch ausgegrenzt, dass sie das Lied in einer für sie fremden Sprache nicht kann, sondern weil sie sich generell die Fähigkeit abspricht, singen zu können. An einer anderen Stelle gesteht sie: „Ich [...] würde gerne singen im Auto, wenn ich eine Stimme hätte [...]“³⁶⁵ Angesichts dessen ist erstaunlich, dass sie konstatiert, nie einen Gesangslehrer gebraucht zu haben: „Ich kenne keine Gesangslehrer, habe nie welche gebraucht...“³⁶⁶ Im Kontrast zu den vielen Stellen, in denen die Ich-Erzählerin nicht oder nur falsch singen kann, gelingt es ihr in einer Szene, einen Vers des *Pierrot lunaire* richtig zu singen. Auch hier beginnt ihr Gesang falsch: „Leise singe ich, aber falsch und daneben: erzittere Byzanz! Dann noch leiser und richtig: der Wein, den man mit Augen trinkt...“³⁶⁷ Sie kann also richtig singen, wieder ist ihr Gesang aber sehr leise. Zusätzlich handelt es sich um den *Pierrot lunaire* und somit um ein Werk, dessen richtige Ausführung laut dem Komponisten gerade darin besteht, eben nicht zu singen. Somit scheitert bei näherer Betrachtung auch dieser Gesangsversuch des Ichs. Der Versuch des Ichs, seine Singstimme zu gewinnen, manifestiert sich besonders im Traumkapitel und geht mit der Evokation von bestimmten Opern einher.³⁶⁸ Neben der Ich-Erzählerin ist der Gesang mit dem Fremden aus der vom Ich verfassten und im Roman deswegen kursiv gesetzten Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagan* assoziiert. In der Legende „[konkretisiert sich d]ie im Prolog angesprochene und gleichsam negierte ‚Märchenzeit‘“³⁶⁹ Darin meint die Prinzessin „eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferle ein, dann aber sang sie nicht mehr vor

³⁶³ III, S. 128.

³⁶⁴ Ebd., S. 133.

³⁶⁵ Ebd., S. 59.

³⁶⁶ Ebd., S. 300.

³⁶⁷ Ebd., S. 163.

³⁶⁸ Vgl. Kap. 4.3.

³⁶⁹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 199.

*Fremden, sondern klang nur noch für sie [...]*³⁷⁰ Dass die Stimme nicht „sang und sprach“ ist eine eindeutige Referenz auf den Sprechgesang des Pierrots. Die Prinzessin verfällt dem Bann dieser Stimme, „*sie war dieser Stimme verfallen, die sie wiederhören wollte.*“³⁷¹ Vom Fremden weiß sie, „*daß er um sie geklagt und für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme*“³⁷² und sie hat nach der ersten Begegnung „*seinen wunderbaren Gesang im Ohr*“³⁷³. Am Ende „*sang er ihr nichts mehr zum Abschied*“³⁷⁴ und sie befindet sich „*in einer fürchterlichen Stille*“³⁷⁵.

4.2.3.3. Komponisten- und Werknamen

Sowohl Namen von Komponisten als auch Titel von musikalischen Werken kommen im Roman vor, wobei die Spannbreite der genannten Komponisten dabei von Vertretern der Klassik wie Wolfgang Amadeus Mozart bis zu jenen der Romantik wie Ludwig van Beethoven und Frédéric Chopin reicht. Interessant ist, dass Komponisten und Werke, die für *Malina* von großer Bedeutung sind und deren Klang durch Textzitate evoziert wird, nicht explizit im Text als Namen vorkommen. Dies gilt vor allem für Arnold Schönberg und *Pierrot lunaire* aber auch für Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Diese im gesamten Text evozierten Werke haben auch eine andere Funktion als die explizit benannten Werke. Vor allem zu Beginn des Romans finden sich dabei Liedertitel, welche die Ich-Erzählerin an ihre Kindheit erinnern. So fällt ihr das erste Lied, das sie gelernt hat, ein, als sie an die Vergangenheit mit Malina denkt: „[I]n der verlorenen Zeit, als wir einander nicht einmal die Namen abfragen konnten, noch weniger unsere Leben, habe ich ihn für mich ›Eugenius‹ genannt, weil ›Prinz Eugen, der edle Ritter‹ das erste Lied war, das ich zu lernen hatte und damit auch den ersten Männernamen, gleich gefiel der Name mir sehr [...]"³⁷⁶ Damit verbindet sich eine Erinnerung an die Kindzeit der Erzählerin mit einer Erinnerung an die „verlorene Zeit“ und dem ersten Benennen von Malina. Bereits im Vorkapitel werden noch weitere Komponisten- und Werknamen in Verbindung mit der Erinnerung der Ich-Erzählerin an ihre Kindheit und an ihre Geburtsstadt Klagenfurt gebraucht. Die Kärntner Landeshymne ist für die Ich-Erzählerin gekoppelt an deren Erlernen in der Schule: „[I]ch muß dort [...] in der Schule erfahren haben, wo ›Man-

³⁷⁰ III, S. 64.

³⁷¹ Ebd., S. 64.

³⁷² Ebd., S. 64.

³⁷³ Ebd., S. 64.

³⁷⁴ Ebd., S. 70.

³⁷⁵ Ebd., S. 70.

³⁷⁶ Ebd., S. 20.

nesmut und Frauentreu« sich zusammengetan haben und wo, in unsrer Hymne, »des Glockners Eisgefilde« glänzt.³⁷⁷ Auch das Volkslied „Verlassn, verlassn, verlassn bin i“ und dessen Komponist, werden im Zusammenhang mit Kärnten von ihr genannt: „Der größte Sohn unserer Stadt, Thomas Koschat, von dem die Thomas Koschatstraße zeugt, ist der Komponist des Liedes: »Verlassn, verlassn, verlassn bin i« [...]“³⁷⁸ Neben der Landeshymne und dem Volkslied findet sich auch die Nennung eines Werkes der Klassik, der Großen Messe von Mozart, die wieder durch die Erinnerung der Ich-Erzählerin an die Heimat ihrer Kindheit hervorgerufen wird:

Oft will ich ja nicht hören, und oft kann ich nicht sehen. So wie ich das sterbende Pferd nicht ansehen konnte, das von dem Felsen gestürzt war in Hermagor, für das ich zwar kilometerweit um Hilfe ging, aber ich ließ es bei dem Hüterbuben zurück, der auch nichts tun konnte, oder wie ich die Große Messe von Mozart nicht hören konnte und nicht die Schüsse auf einem Dorf im Fasching.³⁷⁹

Im Gegensatz zu den evozierten Werken, die im nächsten Kapitel besprochen werden, sind diese Erinnerungsfiguren an die „verlorene Zeit“ nicht an den „*Ausdruck der Ich-Stimme*“³⁸⁰ gebunden. Davon ausgenommen scheint zunächst nur eine Szene, bei der die Ich-Erzählerin beim Besuch bei den Altenwyls auf Klaviernoten stößt, die sie wieder an ihre Kindheit erinnern:

„Auf dem Pianino liegen Antoinettes Noten herum, zwei Bände SANG UND KLANG, ich schlage sie an verschiedenen Stellen auf und probiere ein paar Takte, die ich als Kind gespielt habe. Erzittere Byzanz...Ferraras Fürst, erhebet Euch...Der Tod und das Mädchen, der Marsch aus Die Regimentstochter...das Champagnerlied...Des Sommers letzte Rose. Leise singe ich, aber falsch und daneben: erzittere Byzanz! Dann noch leiser und richtig: der Wein, den man mit Augen trinkt...“³⁸¹

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass das Ich die Stücke, die es an früher erinnert, am Klavier spielt. Der Gesang hängt hier eindeutig mit dem *Pierrot lunaire*-Zitat „der Wein, den man mit Augen trinkt“ zusammen und hat dementsprechend eine ganz andere Funktion als die Erinnerungsfiguren an die Kindheit, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird.

³⁷⁷ III, S. 23.

³⁷⁸ Ebd., S. 23.

³⁷⁹ Ebd., S. 27.

³⁸⁰ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 222.

³⁸¹ III, S. 163.

4.3. Evokation

4.3.1. *Pierrot lunaire*

Wie bereits ersichtlich wurde, nimmt Schönbergs *Pierrot lunaire* durch die Plurimedialität in *Malina* zweifelsfrei eine zentrale Stellung ein. Es ist aber vor allem das intermediale Verfahren der Evokation, das *Pierrot lunaire* als spezifische Referenz für den ganzen Roman bedeutsam macht. Das musikalische Werk wird demnach auch in Form von textuellen Zitaten evoziert, wobei besonders häufig der bereits als Notenschrift verwendete Vers „O alter Duft aus Märchenzeit“ zu finden ist, welcher sowohl wortwörtlich als auch leicht verändert oder nur bruchstückhaft Platz in *Malina* findet. Durch die am Anfang in den Roman integrierte Notenschrift ist sichergestellt, dass dieser erste Vers von den LeserInnen als Musik erkannt und zu Schönbergs *Pierrot lunaire* zugehörig angesehen wird. Kurz nach dieser ersten Verwendung des Notenzitats behauptet die Ich-Erzählerin, sich an nichts mehr aus der „Märchenzeit“ zu erinnern: „Zu diesem Stadtpark, zu dem wir nicht fahren mußten, haben wir eine abstinente und unherzliche Beziehung, und ich erinnere mich an nichts mehr aus der Märchenzeit.“³⁸² Das Wir meint die Ich-Erzählerin und Malina, der wie bereits dargelegt wurde, einerseits mit dem Pierrot-Motiv verbunden ist und andererseits auch mit dem Stadtpark assoziiert wird. Angesichts der Beatrixgasse, in der die Ich-Erzählerin einmal gewohnt hat, wird der Vers „O alter Duft aus Märchenzeit“ leicht verändert noch einmal zitiert: „Aber heute gehe ich an der Beatrixgasse 26 vorbei, als wäre da nie etwas gewesen, beinahe nichts, oder ja, es war einmal an dieser Stelle, ein Duft aus alter Zeit, er ist nicht mehr zu spüren.“³⁸³ Die Ich-Erzählerin erinnert sich also einerseits nicht mehr an die Märchenzeit und kann auch andererseits dessen Duft nicht mehr spüren. Die zitierten Verse verdeutlichen, dass es um etwas Vergangenes, um eine Erinnerung geht und dass die Ich-Erzählerin diese Erinnerung negiert. In beiden Zitaten ist der Vers nicht komplett vorhanden, aber bereits die „Märchenzeit“ und der „Duft“ sind zu diesem Zeitpunkt eindeutig als Musik markiert und somit auch als Bruchstücke des Verses zu erkennen. Bis zum Ende des ersten Kapitels taucht *Pierrot lunaire* nun nicht mehr auf, allerdings wird der unmittelbar mit „O alter Duft aus Märchenzeit“ verbundene Stadtpark noch an zwei Stellen genannt.³⁸⁴ Gegen Ende des ersten Kapitels wird ein neues *Pierrot lunaire*-Zitat, nämlich der Eröffnungsvers aus dem ersten Stück „Mondestrunken“, „Der Wein, den man mit Augen trinkt“, in den Roman integriert: „Leise singe ich, aber falsch und daneben: erzittere Byzanz! Dann noch leiser und richtig: der Wein, den man mit Augen

³⁸² III, S. 16.

³⁸³ Ebd., S. 17.

³⁸⁴ Vgl. Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“, S. 27.

trinkt...³⁸⁵ Da der Vers nur an dieser Stelle des Romans zitiert wird, vermutet Eberhardt, dass die Textzeile „nicht zur Bedeutungskonstitution der Zitate aus dem Stück ›O alter Duft‹ bei[trägt].“³⁸⁶ Die Ich-Erzählerin befindet sich in dieser Szene im Salzkammergut bei der Familie Altenwyl und versucht, am Klavier ein paar Takte aus einem gefundenen „Sang und Klang“-Band zu spielen.³⁸⁷ Somit steht der Pierrot-Vers im Gegensatz zu Stücken des „bürgerlich-noblen Hausmusikergut[s]“³⁸⁸. Ein paar Seiten später findet sich ein weiterer Vers aus *Pierrot lunaire* während der Bootfahrt der Ich-Erzählerin mit Atti wieder: „Ich höre immerzu eine Musik: Und träum hinaus in sel’ge Weiten..., ich bin in Venedig, ich denke an Wien, ich schaue über das Wasser und schaue ins Wasser, in die dunklen Geschichten, durch die ich treibe.“³⁸⁹ Hier findet sich wieder ein Zitat aus „Heimweh“, da es sich bei „Und träum hinaus in sel’ge Weiten“ um den vierten Vers des letzten Stücks von *Pierrot lunaire* handelt. Es steht nun also nicht mehr die Erinnerung an die Märchenzeit im Vordergrund, sondern das „Hinausträumen“, der Blick in die Zukunft.³⁹⁰ Kim verweist darauf, dass die Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft „bezeichnenderweise [...] während der Ferien im Salzkammergut [auftritt]“³⁹¹, da die Ich-Erzählerin zu diesem Zeitpunkt von Ivan eine Absage für die gewünschte Reise nach Venedig erhält, was bereits auf das Ende ihrer Beziehung hindeutet.³⁹² Gleichzeitig assoziiert die Ich-Erzählerin auch den Sehnsuchtsort Venedig, der, wie sich noch zeigen wird, durch das Motiv *dadim dadam* eine Verbindung zu Ivan aufweist. So endet das „Hinausträumen in sel’ge Weiten“ und der Gedanke an das utopische Venedig damit, dass die Ich-Erzählerin sich der „dunklen Geschichten“ bewusst wird, die im Gegensatz zur Utopie stehen. Im Traumkapitel findet sich das Schönberg-Zitat noch einmal wieder:

Eine Musik beginnt, mild und leise, und abwechselnd versuchen wir, einige Worte zu dieser Musik zu singen, auch die Baronin versucht es, sie ist meine Hausmeisterin, die Breitner, wir irren uns immer wieder, ich singe ›All meinen Unmut geb‘ ich preis‹, das Mädchen singt ›Seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht?‹. Frau Breitner singt aber ›Habet acht! habet acht! Bald entweicht die Nacht!‹.³⁹³

³⁸⁵ III, S. 163. „Erzittere Byzanz“ konnte bis jetzt keinem musikalischen Werk zugeordnet werden.

³⁸⁶ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 310.

³⁸⁷ „Sang und Klang im 19. und 20. Jahrhundert“ ist eine populäre, von Engelbert Humperdinck herausgegebene Notenreihe in mehreren Bänden.

³⁸⁸ Ebd., S. 310.

³⁸⁹ III, S. 166.

³⁹⁰ Vgl. Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 197.

³⁹¹ Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“, S. 37

³⁹² Vgl. ebd., S. 37.

³⁹³ III, S. 217.

Während das Mädchen und Frau Breitner verschiedene Stellen aus Tristan und Isolde singen³⁹⁴, handelt es sich bei „All meinen Unmut geb ich preis“ um den 9. Vers von „Heimweh“. Für eine lange Zeit wird danach *Pierrot lunaire* nicht mehr evoziert. Bei näherer Betrachtung findet sich aber ein Hinweis auf den Mond: „[...] und ich merke, daß mir kalt wird, ich fange wieder zu zittern an, es kommt der Mond hervor, er ist von unsrem Fenster aus zu sehen, siehst du den Mond? Ich sehe einen anderen Mond und eine siderische Welt, aber es ist nicht der andere Mond, von dem ich sprechen will [...]“³⁹⁵ Der Mond, der ja bereist dem Titel des *Pierrot lunaire* eingeschrieben ist, findet sich auch im Titel des siebenten Stücks „Der kranke Mond“. Erst gegen Ende des dritten und letzten Kapitels beginnt mit der bereits zitierten Integration der Notenschrift eine Szene, die das Motiv offensichtlich wieder aufgreift. Das letzte *Pierrot*-Zitat im Roman ist der Ich-Erzählerin vorbehalten, es folgt unmittelbar auf die bereits zitierte zweite Stelle, in der Noten eingefügt werden, der Klavierszene zwischen Malina und dem Ich:

Wir haben uns schnell verabschiedet und gehen zu Fuß nach Hause und im Dunkeln sogar durch den Stadtpark, in dem die finsternen Riesenfalter kreisen und die Akkorde stärker zu hören sind unter dem kranken Mond, es ist wieder der Wein im Park, den man mit Augen trinkt, es ist wieder die Seerose, die als Boot dient, es ist wieder das Heimweh und eine Parodie, eine Gemeinheit und die Serenade vor dem Heimkommen.³⁹⁶

Hier werden die Titel „Heimweh“, „Parodie“, „Gemeinheit“ und „Serenade“ der Nummern 15, 16, 16 und 19, sowie Zitate aus Nr. 8, 7 und 20 von *Pierrot lunaire* zitiert.³⁹⁷ Wie bereits am Anfang des Romans ist es der Stadtpark, der in Zusammenhang mit *Pierrot lunaire* genannt wird. Er wirkt nun aber dunkel und bedrohlich, was dazu führt dass „die Akkorde stärker zu hören sind“. Während beim ersten Schönberg-Zitat die Ich-Erzählerin davon spricht, dass sie und Malina den Stadtpark nur selten besuchen, gehen sie am Ende „sogar im Dunkeln“ durch ihn nach Hause.

Eine weitere Form der Evokation des *Pierrots* erfolgt schließlich noch verschlüsselt in dem Verweis auf eine Schallplatte und somit in dem Einbringen eines weiteren Mediums. Malina zerstört am Ende des Romans Dinge, die der Ich-Erzählerin gehören, darunter ist auch eine Schallplatte: „[...] er versucht, eine Schallplatte zu zerbrechen, sie bricht aber nicht, sie biegt

³⁹⁴ Vgl. Kap. 4.3.2.

³⁹⁵ III, S. 195–196.

³⁹⁶ Ebd., S. 320.

³⁹⁷ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 204, FN 308.

sich und leistet den größten Widerstand, und dann kracht es doch [...]“³⁹⁸ Die Schallplatte kann zunächst also noch „Widerstand leisten“, am Ende zerbricht aber auch sie und nimmt somit das Ende der Ich-Erzählerin vorweg. Wenn auch nicht explizit davon die Rede ist, dass es sich bei der Schallplatte um eine Aufnahme von *Pierrot lunaire* handelt, kann man aufgrund der Nähe zu folgendem Zitat davon ausgehen: „[...] bitte erzähl mir etwas, rede mit mir über das Abendessen, wo warst du essen, mit wem, rede zu mir, über die neue Schallplatte, hast du sie mitgebracht, O alter Duft! [...]“³⁹⁹ Das Ich spricht hier im Traumkapitel mit Malina, wobei sich im Gespräch Traumbilder und Erwachen überschneiden. Die neue Schallplatte wird nicht explizit benannt, allerdings legt das darauf folgende „O alter Duft“ nahe, dass es sich um eine Aufnahme *Pierrot lunaire*s handelt. Der verzweifelte Versuch der Ich-Erzählerin, sich nicht an die Schrecken des Traumes zu erinnern, geht hier einher mit dem Wunsch, über die Märchenzeit zu sprechen.

4.3.2. *Tristan und Isolde*

Neben einer Komposition Arnold Schönberg ist auch ein Werk Richard Wagners für die Bedeutungskonstitution von *Malina* relevant. Analog zu Schönberg wird auch von Wagner nur ein spezielles Werk evoziert, nämlich die Oper *Tristan und Isolde* und auch in diesem Fall werden weder der Werktitel noch der Komponist im Text namentlich genannt, so dass die LeserInnen einzig über die Evokation des Textes die Oper erkennen können. Es sind verschiedene Arien und Duette aus *Tristan und Isolde*, die in zwei Traumszenen des Romans eine wichtige Rolle spielen. Die Traumszenen thematisieren in besonderem Maße den Gesang und die Stimme des Ich und zeigen das Verhältnis zu ihrem Vater, der sie und ihre Stimme unterdrückt, denn „er hat mir auch die Stimme genommen.“⁴⁰⁰ Die Gesänge der Ich-Erzählerin in den Traumszenen können somit als „Höhepunkte verschiedener Stimmgewinnungsversuche“⁴⁰¹ angesehen werden.

In der ersten Szene befindet sich die Ich-Erzählerin in einem Opernhaus und soll die Hauptrolle in der „großen Oper [ihres] Vaters“⁴⁰² übernehmen. Sie kennt die Rolle aber nicht und sucht verzweifelt nach dem richtigen Text: „Nirgends ist ein Textbuch zu bekommen, und ich

³⁹⁸ III, S. 336.

³⁹⁹ Ebd., S. 196.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 181.

⁴⁰¹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 228.

⁴⁰² III, S. 187.

weiß kaum zwei Einsätze, es ist nicht meine Rolle.“⁴⁰³ Während ihr die Musik „wohlbekannt“⁴⁰⁴ ist, improvisiert sie und singt „Wer hülfe mir, wer hülfe mir“⁴⁰⁵, bemerkt aber gleich, „daß der Text so nicht heißen kann“⁴⁰⁶. In ihrer Rolle soll sie ein Duett mit einem jungen Mann singen, dessen Stimme „sicher und laut“⁴⁰⁷ ertönt. Die Ich-Erzählerin erkennt, „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, weil ich keine Ausbildung habe und nur gezeigt werden soll.“⁴⁰⁸ Trotzdem singt sie „damit [ihr] Vater [ihr] nichts antun kann“⁴⁰⁹, Ihre Rolle vergessend, schafft sie es, nach Ende der Vorstellung richtig zu singen:

[...] in das leere Haus höre ich [...] meine Stimme hinausklagen, die die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen nimmt, ›So stürben wir, so stürben wir ...‹. Der junge Mann markiert, er kennt diese Rolle nicht, aber ich singe weiter. „Tot ist alles. Alles tot.“ Der Mann geht, ich bin allein auf der Bühne, sie schalten das Licht ab und lassen mich ganz allein, in dem lächerlichen Kostüm mit den Stecknadeln darin. ›Seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht!‹ Und ich stürze mit einer großen tönenden Klage und von dieser Insel und aus dieser Oper, immer noch singend, ›So stürben wir, um ungetrennt...‹, in den Orchesterraum, in dem kein Orchester mehr ist. Ich habe die Aufführung gerettet, aber ich liege mit gebrochenem Genick zwischen den verlassenen Pulten und Stühlen.⁴¹⁰

Es ist jetzt die Ich-Erzählerin, die „die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen nimmt“ und den Text kennt, während ihr Duettpartner nur „markiert“. Sämtliche von der Erzählerin gesungenen Zitate sind nun *Tristan und Isolde* entnommen. Bei „So stürben wir, um ungetrennt“ handelt es sich um das Liebesduett von Tristan und Isolde aus dem 2. Akt der Oper, „Tot ist alles. Alles tot!“ entstammt der dritten Szene des 3. Aktes und ist eine leichte Abwandlung von König Markes „Tot denn alles! Alles tot!“⁴¹¹, das sich auf Tristans Tod bezieht und kurz bevor Isoldes Liebestod am Ende der Oper vorkommt, aus dem das dritte Zitat „Seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht?“ entnommen ist. Das letzte Wagner-Zitat „So stürben wir, um ungetrennt“ ist ein Teil des Liebesduetts aus dem 2. Akt der Oper und wird dort von Isolde und Tristan gemeinsam gesungen. Die Ich-Erzählerin singt also nicht nur eine, sondern mehrere Rollen

⁴⁰³ III, S. 188.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 188.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 188.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 188.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 188.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 188–189.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 189.

⁴¹⁰ Ebd., S. 189.

⁴¹¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. Klavierauszug. Frankfurt u.a.: Peters o.J., S. 310.

aus Wagners Oper. Dies „verdeutlicht, daß es bei diesen Referenzen nicht um eine Parallelisierung der Handlung der Oper mit der des Romans geht, die sich in der Identifikation des Ichs mit einer bestimmten Rolle bestätigte.“⁴¹² Es sind vielmehr die wörtlichen Aussagen des Textes, die für die Ich-Erzählerin von Bedeutung sind.⁴¹³

Die zweite Szene, in der *Tristan und Isolde* zitiert wird, ist ebenfalls eine Traumsequenz, in der es „um das Verhältnis des Ichs zu sich selbst [geht].“⁴¹⁴ Es handelt sich um die bereits zitierte Szene, in der die Ich-Erzählerin sich in ein Mädchen verliebt, bei dem es sich vermutlich um sie selbst in jungen Jahren handelt:

Ich sehe das Mädchen an, es ist mir nie begegnet, sie ist sehr zart und sehr jung und sie erzählt mir von der Seepromenade am Wörthersee [...], ich traue mich nicht, du zu ihr zu sagen, weil sie sonst dahinterkäme, wer ich bin. [...] Eine Musik beginnt, mild und leise, und abwechselnd versuchen wir, einige Wort zu dieser Musik zu singen [...] wir irren uns immer wieder, ich singe ›All meinen Unmut geb‘ ich preis‹, das Mädchen singt ›Seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht?‹. Frau Breitner singt aber ›Habet acht! habet acht! Bald entweicht die Nacht!‹⁴¹⁵

Letzteres ist der Mahnruf der Brangäne im 2. Akt der Oper, der warnend das Liebesduett von Tristan und Isolde unterbricht, womit das gemeinsame Singen der Ich-Erzählerin und des Mädchens als ein Duett von Liebenden gekennzeichnet ist. Gleichzeitig ist aber durch die warnenden Worte von Frau Breitner eine Bedrohung wahrzunehmen. Eberhardt deutet das als Gefährdung des „Versuch[es] des Ichs, in der Liebe zu seinem jüngeren Selbst den Weg zur eigenen Unberührtheit zu finden.“⁴¹⁶ Das Mädchen gibt die bereits in der ersten Traumszene zitierten Worte Isoldes wieder, die im Gegensatz zum ersten Zitat hier allerdings mit einem Fragezeichen statt einem Rufzeichen versehen sind.

4.3.3. Evokationen anderer Vokalmusik

Neben *Pierrot lunaire* und *Tristan und Isolde* wird im Roman noch eine dritte Oper evoziert, nämlich Vincenzo Bellinis *La sonnambula*. Das erste Zitat der Oper findet sich in Zusammenhang mit der Phantasie der Ich-Erzählerin über das schöne Buch, das sie für Ivan schrei-

⁴¹² Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 302.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 302.

⁴¹⁴ Ebd., S. 303.

⁴¹⁵ III, S. 217.

⁴¹⁶ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 304.

ben will. Darin singt die Kammersängerin die Koloratur „cari amici, teneri compagni“⁴¹⁷, während in einer Traumszene des 2. Kapitels das zweite Zitat zu finden ist. Darin befindet sich die Ich-Erzählerin mit ihrem Vater, Melanie und ihrer Mutter in einem Ballsaal, als Malina in den Saal kommt: „Es holt mich niemand zum Tanz. Malina kommt herein und die italienische Sängerin singt: Alfin tu giungi, alfin tu giungi!“⁴¹⁸ Vor allem das zweite Opernzitat unterstreicht die Gefühle der Ich-Erzählerin, wird aber nicht von ihr selber ausgedrückt, denn beide Zitate werden von anderen Frauen gesungen. Das der ersten Szene der Oper entstammende „Alfin tu giungi!“ bedeutet soviel wie „endlich bist du da!“ und drückt die Freude aus, die das Ich bei der Ankunft Malinas empfindet.

Abseits der Evokationen aus dem Bereich der E-Musik integriert Ingeborg Bachmann auch ein französisches Chanson in den Roman. Es handelt sich um *Auprès de ma blonde*:

Auprès ma blonde

Ich bin

Was bist du?

Ich bin

Was?

Ich bin glücklich⁴¹⁹

Das Chanson wird in einem Dialog der Ich-Erzählerin mit Ivan während einer Autofahrt evoziert. Die Ich-Erzählerin möchte Ivan sagen, dass sie glücklich ist, was ihr aber erst beim dritten Versuch gelingt. Zunächst scheint sich anhand der Evokation des Chansons das Glück des Ichs zu zeigen, dass sie in dieser Situation ausnahmsweise aussprechen kann. Es wird aber klar, dass die Musik das Sprechen des Ich überlagert:

Qu'il fait bon

Sagst du etwas?

Ich habe nichts gesagt

⁴¹⁷ III, S. 56.

⁴¹⁸ Ebd., S. 186.

⁴¹⁹ Ebd., S. 60.

[...]

So sag es doch schon

Es ist zu laut, ich kann nicht lauter

Was willst du sagen?

Ich kann es nicht noch lauter sagen

Qu'il fait bon dormir

Sag schon, du mußt es heute sagen

Qu'il fait bon, fait bon

Daß ich auferstanden bin

Weil ich den Winter überlebt

Weil ich also so glücklich

Weil ich den Stadtpark schon seh

Fait bon, fait bon

Weil Ivan erstanden ist

Weil Ivan und ich

Qu'il fait bon dormir!⁴²⁰

Ivan kann die Glücksäußerung der Ich-Erzählerin nicht hören und weil sie sie „nicht noch lauter sagen kann“, endet der Dialog schließlich unterbrochen durch die Zeilen des Chansons in einem Monolog. Schon bevor der Dialog beginnt, kann Ivan das Mitsummen des Ichs mit der Musik nicht wahrnehmen, „weil die Musik lauter ist.“⁴²¹ Das Ich hat zwar in dieser Szene „überhaupt keine Angst“⁴²² und versucht zu sprechen und zu singen, um ihre Freude zum Ausdruck zu bringen. Sie findet auch die Worte und ob sie richtig oder falsch Mitsummt ist dieses Mal keiner Erwähnung wert. Wieder zeigt sich aber, dass sie nicht gehört wird, denn weder ihr Mitsummen noch ihr Glücksbekenntnis werden von Ivan wahrgenommen. Bachmann arbeitet den Refrain des Chansons nachträglich in das Kapitel ein und überschreibt damit die Formel *dadam dadam*. In einer früheren Textstufe wählt sie auch noch den Titel des ersten Kapitels – *Glücklich schlafen mit Ivan* – nach dem Text des Chansons – *Qu'il fait ben*

⁴²⁰ III, S. 60.

⁴²¹ Ebd., S. 60.

⁴²² Ebd., S. 60.

dormir -, kürzt die Kapitelüberschrift aber schließlich zu *Glücklich mit Ivan*.⁴²³ Das Chanson, das als Signatur der Liebessprache mit Ivan angesehen werden kann, taucht am Ende des Romans noch einmal auf: „Es war einmal, aber ich verbrenne nicht, halte mich gerade, der Kaffee ist fertig, der Deckel auf die Kanne getan. Ich bin fertig. Von einem Hoffenster herüber ist eine Musik zu hören, qu’il fait bon, fait bon. Meine Hände zittern nicht, ich trage das Tablett ins Zimmer, ich schenke gehorsam den Kaffee ein.“⁴²⁴ Die Ich-Erzählerin steht kurz vor ihrem Verschwinden in der Wand und das *qu’il fait bon, fait bon* fungiert als Erinnerung an die Liebe zu Ivan, die verstummt, sobald die Ich-Erzählerin den Kaffee zu Malina bringt, da es dann „totenstill“⁴²⁵ ist.

4.4. Imitation

4.4.1. *Malina* als Komposition?

Die in Kapitel 4.2.1. dargelegte Verwendung musikalischer Termini wie „Komposition“, „Ouvertüre“ und „Partitur“ durch Ingeborg Bachmann in Interviews zum Erscheinen von *Malina* legt eine Imitation von Musik im Werk nahe, die in der Forschung zu Mutmaßungen über Form- und Strukturparallelen in *Malina* geführt haben. Wie umstritten dieser Bereich jedoch ist, zeigt sich bei einem Blick auf die Sekundärliteratur. Während etwa Florian Trabert der Meinung ist, dass „nicht ernsthaft [...] davon die Rede sein [kann], daß *Malina* Formen und Strukturen klassischer oder moderner Musik imitiert“⁴²⁶ und auch Caduff es für „unzulässig [hält], etwa aufgrund des Pierrot-Motivs oder des Ich-Gesangs von ‚musikalischer Komposition‘ zu sprechen“⁴²⁷, gibt es vor allem in der früheren Forschung zur Musik in *Malina* immer wieder Versuche, Parallelen zu finden und darzustellen. So vermutet etwa Eva Lindemann, dass *Malina* formal der Sonatenhauptsatzform oder Fuge entspricht. Sie zieht diesen Rückschluss daraus, dass die für Fuge und Sonatenhauptsatzform charakteristische Form der Dreiteilung in *Malina* auf mehreren Ebenen erreicht wird. Als erste Ebene bezeichnet Lindemann die von Bachmann intendierte Vorstellung einer Trilogie, wobei sie Bachmanns Aussage der „Ouvertüre“ als Hinweis dafür sieht. Eine zweite Ebene der Dreiteilung erkennt sie darin, dass alle Romane in drei Kapitel eingeteilt sind. Sie sieht in dem kurzen Einleitungskapitel das Präludium, das erste Kapitel „Glücklich mit Ivan“ bezeichnet sie als Exposition, in der die

⁴²³ Vgl. Solibakke, Karl: *Geformte Zeit*, S. 210–211.

⁴²⁴ III, S. 335.

⁴²⁵ Ebd., S. 335.

⁴²⁶ Trabert: »Kein Lied an die Freude«, S. 376.

⁴²⁷ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 246.

Themen vorgestellt werden, „Der dritte Mann“ als Durchführung und das Traumkapitel als freie Verarbeitung des Themenmaterials, während sie im dritten und letzten Kapitel „Von letzten Dingen“ Engführung sowie Coda erkennt. Die Engführung erkennt Lindemann anhand des Aufgreifens von Themen und Motiven des Romans, wobei „eine lediglich verkürzte, andeutende Zitation in der Engführung aus[reicht], um den gesamten Allusionsraum im Bewußtsein des Lesers wieder entstehen zu lassen.“⁴²⁸ Weil Malina nach dem Tod der Ich-Erzählerin „undramatisch aus[läuft]“⁴²⁹, sieht sie auch die Form der Coda umgesetzt.⁴³⁰ Lindemanns Gleichsetzung von *Malina* mit musikalischen Makrostrukturen wird mehrfach widersprochen. Eberhardt sieht zwei grundlegende Fehler in der Argumentation Lindemanns. Zum einen wendet sie musikalische Strukturbegriffe unscharf an und macht keinen Unterschied zwischen Fuge und Sonatenhauptsatzform. Die von ihr behauptete Dreiteilung trifft auf die Sonatenhauptsatzform zu, die Fuge gilt allerdings als „formal offen“⁴³¹ und kann demnach nicht als Vorbild für eine Dreiteilung gelten. Auch Lindemanns Anwendung des Begriffes „Engführung“ entspricht nicht dem, was musikwissenschaftlich darunter verstanden wird, nämlich eine „imitative Themendurchführung, bei der eine Stimme mit dem Thema einsetzt, bevor es in der vorangehenden zu Ende geführt ist.“⁴³² Ein weiterer Verweis auf eine Verwendung von Form- und Strukturparallelen stammt von Karen Achberger. Sie sieht vor allem in dem *Geheimnis der Prinzessin von Kagran* „die Parataxe als literarische Parallele zu Schönbergs atonalem und Zwölfton-Kompositionssystem [...], wo jede Note gleichen Wert und die Hierarchie der Töne von Tonika über Dominante zu Subdominante nicht mehr existiert.“⁴³³ Auch diese Analogie wird von Joachim Eberhardt zurückgewiesen, der die Frage stellt: „Die behauptete Parallele aber, was sagt sie über den Text?“⁴³⁴ und darauf hinweist, dass die Noten im Rahmen der Zwölftonmusik schon durch die Festlegung ihrer Reihenfolge unterschiedliche Gewichtung haben.⁴³⁵

Neben diesen Versuchen, *Malinas* Makrostruktur als Parallele zur Struktur musikalischer Gattungen aufzufassen, wird auch die mikrostrukturelle Ebene in die musikalische Interpretation des Romans einbezogen. Lindemann verweist in dieser Hinsicht zwei Verarbeitungstechni-

⁴²⁸ Lindemann, Eva: Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 29.

⁴²⁹ Ebd., S. 29.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 27–30.

⁴³¹ Sachs, Klaus Jürgen: „Fuge“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 86.

⁴³² „Engführung“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 23.

⁴³³ Achberger, Karen: Der Fall Schönberg, S. 125.

⁴³⁴ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 219.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 219.

ken, nämlich die „*thematisch-motivische Arbeit* und das Prinzip der *entwickelnden Variation*.“⁴³⁶ Die im theoretischen Teil dieser Arbeit angesprochene Problematik der Feststellung von Form- und Strukturparallelen in literarischen Werken spiegelt sich auch in diesen Versuchen wider, die nicht als überzeugend angesehen werden können. Anders verhält es sich mit der These, dass sich anhand des Motivs *dadim dadam* Wortmusik im Text manifestiert, die im folgenden Kapitel dargelegt werden soll.

4.4.2. *dadim dadam* als Wortmusik

Nachdem bereits „O alter Duft aus Märchenzeit“ im Prolog von *Malina* auftritt, findet sich dort mit *dadim dadam* ein zweites musikalisches Motiv von Bedeutung für den Roman. Das *dadim dadam* kann als „sprachliche Nachahmung eines Rhythmus“⁴³⁷ und als zu Wortmusik versprachlichter Klang bezeichnet werden, der durch die Wiederholung des „da“ und des Zweisilbers sowie durch die Alliteration realisiert wird und ist für die Ich-Erzählerin mit Glück assoziiert. Die Einführung des Motivs erfolgt in Zusammenhang mit dem Geburtstag der Ich-Erzählerin, „der mich damals noch interessierte“⁴³⁸, und der Feststellung, dass an diesem Tag „wenigstens jemand gestorben war.“⁴³⁹ Das Ich möchte den Namen des Gestorbenen nicht nennen, denn

[...] wichtiger ist, daß mir dazu gleich das Kino hinter dem Kärntnerring einfiel, in dem ich zwei Stunden lang, in Farben vertan und in viel Dunkelheit, zum erstenmal Venedig gesehen habe, die Schläge der Ruder ins Wasser, auch eine Musik zog mit Lichtern durchs Wasser und ihr *dadim, dadam*, das mich mitzog, hinüber in die Figuren, die Doppelfiguren und ihre Tanzschritte.⁴⁴⁰

Sie assoziiert also mit diesem Mann einen bestimmten Film, den sie im „Kino hinter dem Kärntnerring“ gesehen hat und dessen Namen sie an dieser Stelle nicht nennt. Dass es sich um „Hoffmanns Erzählungen“ handelt und die Passage eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmann ist, die nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist, wird erst durch den Blick auf eine frühere Textstufe von *Malina* klar:

[...] und ich habe sofort eine Buchhandlung angerufen, daß sie mir den ganzen E.T.A. Hoffmann schickt, denn sofort fiel mir das Kino hinter dem Kärntnerring ein, an dem

⁴³⁶ Lindemann, Eva: Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. S. 41.

⁴³⁷ Caduff, Corina: »dadim dadam« S. 207.

⁴³⁸ III, S. 26.

⁴³⁹ Ebd., S. 26.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 26.

ich Hoffmanns Erzählungen gesehen hatte, und Venedig, dunkel, aber in Farbe und Musik, die über die Lagunen Tanzschritte und die Ruderschläge geleitet, und wenn alles auch nicht von Hoffmann gewesen sein kann und die Musik schon gar nicht⁴⁴¹

Es ist „eine Musik“, die auch durch das Wasser zieht und sich als „dadim dadam“ äußert. Das Motiv stellt offensichtlich den Klang der „Schläge der Ruder ins Wasser“ der Gondolieri in Venedig dar und wird in der Sekundärliteratur als die *Barcarole* aus der Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach interpretiert. Damit greift Bachmann ein Motiv auf, das sie erstmals im Gedicht *Schwarzer Walzer* verwendet hat. Außerdem bezieht sie sich auf den Romantiker Hoffmann, was wiederum ihre Bezugnahme auf die frühromantische Musikästhetik und der darin geforderten Vereinigung von Sprache und Literatur unterstreicht. Venedig verkörpert einen Ort des Sehnsucht, den die Ich-Erzählerin als unterreichbar ansieht: „So war ich in das Venedig gekommen, das ich nie sehen werde [...]“⁴⁴² und ist in *Malina* nicht nur an *dadim dadam* geknüpft, sondern auch in Zusammenhang mit der Figur des Pierrots zu sehen. Das Motiv *dadim dadam* findet sich in *Malina* in verschiedenen Kombinationen und ist für die Ich-Erzählerin ein Zeichen für Glück. Während „O alter Duft aus Märchenzeit“ auf *Malina* verweist, ist das *dadim dadam* mit Ivan assoziiert. Die Tatsache, dass diese Verknüpfung mit Ivan nicht beim erstmaligen Vorkommen des *dadim dadam* im Roman, sondern erst nachträglich entsteht, wertet Caduff als generelles Fehler der „Urszene der Begegnung“⁴⁴³ zwischen dem Ich und Ivan. Die Ich-Erzählerin stellt direkt nach der Einführung des Motivs klar, dass sie die Musik „oft wiedergehört [hat], improvisiert, variiert, aber nie mehr so und richtig [...]“⁴⁴⁴ Liest man es in Verbindung mit einem weiteren musikalischen Motiv, dem *Exsultate jubilate*, steht es am Anfang des „schönen Buches“, das die Ich-Erzählerin auf Wunsch von Ivan schreiben will.⁴⁴⁵ *Exsultate jubilate* bezeichnet den Titel einer Motette von Mozart, die mit Sopranstimme und Orchester besetzt ist.⁴⁴⁶ Ivan findet von der Ich-Erzählerin geschriebene Zettel: „Briefe interessieren ihn nicht, aber ein unverfängliches Blatt, auf dem steht ›Drei Mörder‹, und Ivan legt es wieder hin. [...]er nimmt noch eines in die Hand und liest belustigt: TODESARTEN. Und von einem anderen Zettel liest er ab: Die ägyptische Finsternis.“⁴⁴⁷ Das „belustigte“ Vorlesen der Buchtitel schlägt in Ärger um, da Ivan die The-

⁴⁴¹ Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann: "Todesarten" - Projekt, Bd. 3.1., S. 154.

⁴⁴² III, S. 26.

⁴⁴³ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 209.

⁴⁴⁴ III, S. 24.

⁴⁴⁵ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 209.

⁴⁴⁶ Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis, S. 213.

⁴⁴⁷ III, S. 54.

menwahl als „widerwärtig“⁴⁴⁸ bezeichnet, denn „[d]ieses Elend auf den Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist widerlich [...]“⁴⁴⁹ Er aber möchte, dass die Ich-Erzählerin ein „schönes Buch“ schreibt, was diese sich auch vornimmt: „Laut sage ich es nicht, aber ich nehme mir vor, daß ich ein schönes Buch finden werde für Ivan“⁴⁵⁰. Das Buch soll laut Ivan sein „wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann“⁴⁵¹. Die Ich-Erzählerin nimmt diesen Gedanken auf:

Ein Brausen von Wörtern fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE.⁴⁵²

Das „Brausen“, „Leuchten“, „Aufflimmern“ und „Schweben“ bezeichnet eine Bewegung, ein „Bild der Sprachauflösung“⁴⁵³. Diese Überschwänglichkeit der Ich-Erzählerin findet sich nur in einer einzigen anderen Szene des Romans, die auch die Verbindung des *Exsultate jubilate* zu *dadim dadam* herstellt. Es handelt sich um eine Autofahrt der Erzählerin und Ivan, die in direktem Kontrast zu der vorangegangenen Szene steht. Dort macht Ivan der Ich-Erzählerin in aller Deutlichkeit klar, sie nicht zu lieben: „Ich nicke, obwohl ich es nicht gewußt habe, und Ivan findet es selbstverständlich, daß auch ich es selbstverständlich finde. JUBILATE. Über einem Abgrund hängend, fällt es mir dennoch ein, wie es anfangen sollte: EXSULTATE.“⁴⁵⁴ Das *Exsultate jubilate* ist nun auseinandergerissen und die Imperative werden in vertauschter Reihenfolge wiedergegeben. Caduff verweist auf die Bedeutung des „Ex-Sultate“, steigt empor, das laut ihr durch die Nähe zum Abgrund eine „Erlösungsvision“⁴⁵⁵ darstellt. Die nun folgende Autofahrt zeigt diesen erlösenden Übergang vom Abgrund zum Glück ebenso wie das Bild der sich in Klänge auflösenden Schrift.⁴⁵⁶ In der Endfassung des Romans findet sich in der Autofahrtszene, die das Glück des Ich deutlich wiedergibt, das *dadim dadam* nicht mehr. Die Entwürfe zeigen aber, dass das 16 Mal wiederholte „glücklich“ von Bachmann ursprünglich mit *dadim dadam* besetzt war: „[...] ich bin glücklich und habe keine Silbe ge-

⁴⁴⁸ III, S. 54.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 54.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 54–55.

⁴⁵¹ Ebd., S. 54.

⁴⁵² Ebd., S. 55.

⁴⁵³ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 210.

⁴⁵⁴ III, S. 58.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 211.

⁴⁵⁶ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 210–211.

schrieben und doch schon dreihunderteinundsechzig pro Kurve, ich schreibe dreihundert mindestens pro Kurve, und ich schreie zu Ivan hinüber, damdam, dam, dadamdum, dam, du hast eine ungeheure Importanz, und er schreit zurück, was hast du gesagt.“⁴⁵⁷ Das vom Ich thematisierte Schreiben findet sich in der Endfassung ebenso wenig wie das *dadim dadam*, das als Beginn des schönen Buches interpretiert werden kann, wenn man die Vorstufen des Romans in die Interpretation miteinbezieht.⁴⁵⁸ In der Endfassung bleibt das Motiv noch im Traumkapitel bestehen. Dort tanzt die Ich-Erzählerin zum Rhythmus eines Walzers:

Ich fange an zu tanzen, ich tanze einen Walzer ganz allein [...] tanze wirklich, didam dadam, ich tanze durch alle Räume und fange an, mich auf dem Teppich zu drehen, den er mir nicht wegziehen kann unter den Füßen, es ist der Teppich aus KRIEG UND FRIEDEN. Mein Vater ruft nach meiner Lina: Ziehen sie ihr doch den Teppich weg! Aber Lina hat Ausgang, und ich lache, tanze und rufe plötzlich: Ivan! Es ist unsere Musik, ist jetzt ein Walzer für Ivan, immer wieder für Ivan, es ist die Rettung, denn mein Vater hat Ivans Namen nie gehört [...]⁴⁵⁹

Tanzt das Ich anfangs den Walzer noch allein als Ausdruck des Hasses gegen den Vater, nimmt sie das *dadim dadam* am Ende als „unsere Musik“ wahr und tanzt deswegen „immer wieder für Ivan“. Wieder wird also die Verbindung des *dadim dadam* mit Ivan deutlich, der hier den Retter der Ich-Erzählerin darstellt. Kurz danach kommt es jedoch zur Zerstörung des Glücks, denn der Vater „nimmt mir, zu allem anderen, auch noch den Schlüssel, es ist der einzige Schlüssel!“⁴⁶⁰ Das Wegnehmen des Schlüssel bewirkt beim Ich einen Stimmverlust: „Mir bleibt die Stimme weg, ich kann nicht mehr rufen: Ivan, so hilf mir doch, er will mich töten!“⁴⁶¹ Als die Ich-Erzählerin schließlich noch einen ihrer Brief entdeckt, wird das Motiv *dadim dadam* verzerrt zu *damdidam* und *dadidam* und der Satz wird syntaktisch gebrochen, was sich durch die Verwendung von *Krakkarak* verstärkt :

[...] ich sehe mit Entsetzen, an wen dieser Brief gerichtet ist, denn ich kann den Anfang lesen: Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen. Krakkarak gebrochen damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrak dadidam Ivan, ich will Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater. Mein Vater sagt: Schafft dieses Weib fort.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann: "Todesarten" – Projekt, Bd.3.1., S. 62.

⁴⁵⁸ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 212. Caduff legt an dieser Stelle auch die zahlreichen Überschreibungen des *dadim dadam* ausführlich dar.

⁴⁵⁹ III, S. 225.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 226.

⁴⁶¹ Ebd., S. 226.

⁴⁶² Ebd., S. 226.

Ivan und der Vater sind für die Ich-Erzählerin nun nicht mehr gegenübergestellt als Zerstörer und Retter, sondern sie erkennt beide als geliebte Menschen. Somit ist es wenig verwunderlich, dass nach dieser Passage und der damit einhergehenden Auslöschung des glücklichen Zustands das ursprüngliche Glücksmotiv *dadim dadam* in *Malina* nicht mehr vorkommt. *Dadim dadam* ist Teil eines interessanten intermedialen Verfahrens, da es neben seiner Funktion als Wortmusik einen Komplex mit anderen Medien bildet. Zunächst gibt es eine intermediale Referenz an das Kino und den Film, die von Ingeborg Bachmann explizit hergestellt wird, denn es ist „wichtiger, daß mir dazu gleich das Kino [...] einfiel.“⁴⁶³ Es wird auf den Film *Hoffmanns Erzählungen* angespielt wird, der wiederum die Verfilmung der gleichnamigen Oper darstellt, die ihrerseits auf Erzählungen E.T.A. Hoffmanns basiert. Außerdem integriert Bachmann an dieser Stelle auch den Tanz, womit verschiedene Medien intermedial dargestellt werden.

4.4.3. Musikalische Vortragsbezeichnungen

Eine besondere Form der Intermedialität von Musik und Literatur stellt die Verwendung von musikalischen Vortragsbezeichnungen dar, die sich am Ende des Romans über mehr als 40 Seiten erstreckt. Es handelt sich um der Literatur zugehörige Zeichen, die aber dem musikalischen System angehören und eindeutig als musikalisch rezipiert werden. In Werner Wolfs Typologie kommt diese intermediale Form nicht vor, nach der Meinung Traberts handelt es sich aber eindeutig um Evokation. Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass die laut Wolf für Evokation als unbedingt notwendig erachtete Vorlage von Vokalmusik in diesem Fall nicht vorhanden ist. Es werden zwar auch keine Zeichen des Fremdmediums übernommen, aber die oft behauptete Funktion der Vortragszeichen als „Musikalisierung der Ich-Sprache“⁴⁶⁴ lässt eine Einordnung in den Bereich der Imitation zu. Über die Zuordnung der Vortragsbezeichnungen zu einem spezifischen musikalischen Werk beziehungsweise einer musikalischen Gattung herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Die Mehrheit schließt sich der Meinung Karen Achbergers an, die sie für eine Zusammenstellung der von Ludwig van Beethoven in seinen späten Klaviersonaten verwendeten Vortragszeichen hält. Diese These wird dadurch untermauert, dass einige der Vortragszeichen wie „*presto alla tedesca*, *perdendo le forze* und *pensieroso*“ in musikalischen Werken äußerst selten vorkommen, sich aber in den

⁴⁶³ III, S. 26.

⁴⁶⁴ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 242.

Klaviersonaten Beethovens nachweisen lassen.⁴⁶⁵ Deswegen unterstreicht auch Greuner Achbergers These und stellt fest, dass vor allem die auffällige Bezeichnung „arioso dolente“⁴⁶⁶ ausschließlich bei Beethoven vorkommt. Eberhardt widerspricht wiederum jedoch dieser eindeutigen Zuordnung zu Beethoven⁴⁶⁷ und Solibakke stellt sich die Frage, ob die Vortragszeichen nicht auch aus Szenen italienischer Opern stammen könnten: „Bachmann setzt die Ausführungsvorgaben just in jener Weise ein, wie sie in den hochexpressiven Gesangsszenen der italienischen Opern im 19. Jahrhundert maßgebend ist.“⁴⁶⁸ Damit stellt er sich entgegen Lindemann, die meint: [d]ie Vortragszeichen sind eindeutig Anweisungen für eine Instrumentalmusik [...]⁴⁶⁹ Angesichts dessen, dass auch die Bezeichnung „senza pedale“⁴⁷⁰ im Text zu finden ist, liegt die Nähe zur Instrumentalmusik tatsächlich nahe, da „senza pedale“ eine Anweisung dafür ist, etwas ohne Pedal zu spielen und somit nur von Tasteninstrumenten realisiert werden kann. Ähnliches gilt auch für Vortragszeichen wie „quasi glissando“⁴⁷¹, „tutte le corde“⁴⁷², „tutto il clavicembalo“⁴⁷³ und „con sordina“⁴⁷⁴. Setzt man die Bezeichnungen mit Ludwig van Beethoven in Verbindung, darf auch nicht übersehen werden, dass er als Erneuerer der Vortragsbezeichnungen, die in der Musik dazu dienen, „den Charakter der Komposition und ihre Ausführung [...] näher [zu] bestimmen“⁴⁷⁵, auch ursprünglich in der Vokalmusik beheimatete Bezeichnungen für seine Instrumentalmusik verwendet hat.⁴⁷⁶ In jedem Fall ist zu sagen, dass wohl selbst für LeserInnen, die musikalisch gebildet sind, eine Zuordnung zu einem bestimmten Werk nicht möglich und somit vermutlich auch nicht intendiert ist. Andererseits ist keine spezielle Bildung nötig, um die Vortragszeichen mit Musik zu assoziieren, was auch dadurch unterstrichen wird, dass die mehr als 50 Vortragszeichen in *Malina* alle in italienischer Sprache gehalten und somit noch einmal extra markiert sind. Sie stellen sowohl Angaben zum Tempo als auch zum Ausdruck dar und sind gekoppelt an die Rede der Ich-Erzählerin im Dialog mit Malina, der den Großteil des letzten Kapitels „Von letzten Dingen“

⁴⁶⁵ Vgl. Lindemann, Eva: Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 38, FN 43.

⁴⁶⁶ III, S. 293.

⁴⁶⁷ Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 321.

⁴⁶⁸ Solibakke, Karl: Musik als Diskurs und Struktur in Bachmanns *Malina*. In: Leahy, Caitriona und Bernadette Cronin (Hg.): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 28.

⁴⁶⁹ Lindemann, Eva U.: »Die Gangart des Geistes«, S. 287.

⁴⁷⁰ III, S. 293.

⁴⁷¹ Ebd., S. 308..

⁴⁷² Ebd., S. 310.

⁴⁷³ Ebd., S. 311.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 312.

⁴⁷⁵ „Vortragsbezeichnungen“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 327–328.

⁴⁷⁶ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 240.

ausmacht und auf die Auflösung des Ichs hinausläuft. Besonders auffällig ist, dass sämtliche Vortragsbezeichnungen der weiblichen Stimme zugeordnet werden, die auf die Fragen der männlichen Stimme antwortet, welche ohne Vortragszeichen auskommt. Die Vortragszeichen setzen nicht direkt am Beginn des Dialogs ein, sondern erst nachdem die Ich-Erzählerin „nicht mehr weiterreden [kann], weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft.“⁴⁷⁷ Die Wut Malinas resultiert aus der Tatsache, dass ihn das Ich im vorhergehenden Dialog so provoziert, dass er sich in einen Widerspruch verwickelt. Er zerknüllt nicht nur ihre Zettel, sondern schlägt sie auch: „Aber dann kommt ein flacher Schlag, der mich wach macht, ich weiß wieder, wo ich bin.“⁴⁷⁸ Mit den ersten Anweisungen „accelerando“, also schneller zu werden, und „crescendo“, lauter zu werden, verstärkt sich der Eindruck, dass das Ich auf den Schlag reagiert:⁴⁷⁹

Ich: (accelerando) Ich schlafe dir nicht ein.

Malina: Wo war es vor Stockerau?

Ich: (crescendo) Hör auf damit, es war irgendein Ort vor Stockerau, schlag mich nicht, bitte nicht schlagen, es war kurz vor Korneuburg, aber hör auf, mich zu fragen. Ich bin zermalmt worden, du ja nicht!⁴⁸⁰

Die verschiedenen Vortragsangaben, die sich zwischen völlig gegensätzlichen Polen bewegen, unterstreichen die Gefühlswelt des Ich, das hin- und hergerissen ist zwischen Verzweiflung und Hoffnung beziehungsweise „*Auflehnung gegen Malina*“⁴⁸¹ und „*Sehnsucht nach einem gemeinsamen Leben mit Malina*“⁴⁸². In der folgenden Szene äußert das Ich seinen Hass gegenüber Malina:

Ich: Aber du mußt mich behalten!

Malina: Muß ich? Wie willst du denn genommen werden?

Ich: (con fuoco) Ich hasse dich.

Malina: Sprichst du zu mir, hast du etwas gesagt?

⁴⁷⁷ III, S. 289.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 290.

⁴⁷⁹ Vgl. Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 234.

⁴⁸⁰ III, S. 290.

⁴⁸¹ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 236.

⁴⁸² Ebd., S. 236.

Ich: (forte) Herr von Malina, Euer Gnaden, Magnifizenz! (crescendo) Euer Herrlichkeit und Allmächtigkeit, ich hasse sie! (fortissimo) Tausch mich meinetwegen um, tauschen wir ab, Euer Ehren!⁴⁸³

Con fuoco, also „mit Feuer“, spricht das Ich seinen Hass gegenüber Malina aus, der sie zurückweist. *Forte* (laut), *crescendo* (lauter werdend) und *fortissimo* (sehr laut) sind Angaben zur Lautstärke und legen nahe, dass die Ich-Erzählerin, die ja oftmals zu leise spricht und deren Stimmgewinnungsversuche den Roman durchziehen, hier angehalten werden soll, ihr Gefühl laut auszusprechen. Andererseits werden Vortragszeichen wie *dolcissimo* (sehr süß) oder *soavemente* (lieblich) eingesetzt, die auf Ausdruck und Affekt abzielen:

Malina: Fall nicht immer. Steh auf. Zerstreu dich, geh aus, vernachlässige mich, tu etwas, tu irgendwas!

Ich: (dolcissimo) Ich etwas tun? Ich dich verlassen? Ich dich lassen?⁴⁸⁴

So kontrastierend wie die Vortragsangaben sind auch die Gefühle des Ich, welches in den Dialogen neben der Reflexion ihres Verhältnisses zu Malina auch die Erkenntnis gewinnt, dass sie ihrem Ende entgegengeht. In den Momenten, in denen sie ihre Situation erkennt, sind die Vortragszeichen „stets von klagender Trauer durchdrungen (lamentandosi, dolente, etc.).“⁴⁸⁵ Das zeigt sich auch bei der letzten Verwendung der Vortragszeichen im Roman, die mit dem Ende des Dialogs von Malina und dem Ich einhergeht und die Kapitulation des Ich vor Malina zeigt:

Ich: (dolente) Verlaß mich nicht! (cantabile assai) Du mich verlassen! (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.⁴⁸⁶

Sowohl *dolente* als auch *mesto* bedeuten schmerzvoll oder traurig. Interessant ist auch die Verwendung von *tempo giusto*, das auf das Zeitmaß hinweist und das in den Dialogen neun Mal vorkommt. Abgesehen davon und von einzelnen anderen Ausnahmen lassen sich die musikalischen Vortragszeichen also „in der Hauptsache auf drei verschiedene Ausdrucksweisen

⁴⁸³ III, S. 331–332.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 304.

⁴⁸⁵ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 237.

⁴⁸⁶ III, S. 332.

zurückführen – laut, süß, schmerzlich: forte, dolce, dolente [...]“⁴⁸⁷, wobei sie die Rede der Ich-Erzählerin einerseits oftmals unterstreichen, aber andererseits durchaus auch leiten, indem sie dem Sprechtext spezifische Bedeutungen verleihen, die dem Text selber nicht eingeschrieben sind.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Caduff, Corina: »dadim dadam«, S. 239.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 239.

5. CONCLUSIO

Die intermediale Analyse von *Malina* zeigt, dass Musik nicht nur in Ingeborg Bachmanns Lyrik eine wichtige Rolle spielt, sondern auch in ihrem einzigen vollendeten Roman. Musik fügt sich dort in einen umfangreichen Komplex aus Motiven und über 300 bisher nachgewiesenen Zitaten ein, der von intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen auf literarische Werke und Filme gebildet wird.⁴⁸⁹ Primäre, also von Bachmann intendierte, Intermedialität lässt sich in *Malina* sowohl in Form von Plurimedialität als auch in den monomedialen Erscheinungsformen Thematisierung, Evokation und Imitation nachweisen und findet sich sowohl in Form einer generellen intermedialen als auch einer spezifischen Referenz. Dabei findet neben der auffälligen Einfügung von Notenschrift in den Text, bei der es sich um manifeste Intermedialität handelt, hauptsächlich eine Form des Zitierens statt, die teilweise schwer eruierbar ist und die eine verdeckte Intermedialität darstellt. Die in der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit wieder populär gewordene Thematisierung von Musik wird bei Bachmann vor allem über die Fokussierung auf dem Akustischen hergestellt. Musik ist als Thema hingegen kaum präsent und Musikerfiguren, Darstellungen und Rezeption von Hörerlebnissen oder Gespräche über Musik finden nur nebenbei Eingang in den Roman. Etwas häufiger äußert sich die intratextuelle Thematisierung in der Nennung von Komponisten- und Werknamen, wobei vor allem Volkslieder oft als Signaturen der Erinnerung der Ich-Erzählerin an ihre Kindheit fungieren. Von besonderer Bedeutung sind Stimme und Gesang der Ich-Erzählerin und ihre Versuche, diese Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen. Daneben kommen auch immer wieder musikalische Metaphern im Text vor. Paratextuelle Intermedialität ist nicht gegeben, eine Ausnahme stellt der dem Roman vorangestellte Verweis auf die Quelle der Notenzitate dar, welcher jedoch bis auf Nennung von Namen und Werk keine weitere Spezifizierung erfährt. Was die kontextuelle Thematisierung betrifft, so gibt es neben dem Verweis auf die Wichtigkeit von Schönbergs *Pierrot lunaire* als „Motiv, das den Roman durchzieht“ einige Aussagen Bachmanns, die eine mögliche Imitation von Musik in *Malina* nahelegen. Sie spricht von dem Roman als „Ouvertüre“ und der „Komposition“, die eine Bedeutung für ihr Schreiben hat und nährt somit Versuche des Nachweises von Form- und Strukturparallelen, die jedoch äußerst umstritten sind. Neben Analogien zu Schönbergs Zwölftontechnik wird unter anderem versucht, Malinas Struktur als Fuge oder Sonatenhauptsatzform ohne näheren Verweis auf ein spezifisches Werk zu interpretieren. Weniger proble-

⁴⁸⁹ Vgl. Brachmann, Jens: *Enteignetes Material*, S. 10.

matisch sind Deutungen, die Word music als Form von Imitation im Text nachweisen. Das Motiv *dadim dadam* wird als Barcarolenrhythmus aus Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* interpretiert und bildet neben Schönbergs *Pierrot lunaire*, Wagners *Tristan und Isolde* und Beethovens Spätwerk einen der intermedialen Hauptbezugspunkte. Musik erfüllt im Roman verschiedene Funktionen. Sie fungiert einerseits als Zeichen der Liebe und des Glücks, wenn es um die Beziehung der Ich-Erzählerin zu Ivan geht, und wird im Laufe des Romans und der Feststellung der Illusion der Liebe andererseits zu einem Kennwort für die verlorene Utopie. Betrachtet man die Summe aller *Pierrot*-Zitate zeigt sich, dass diese als „Beweggrund der Erinnerung [fungieren] und [...] den gestörten Erinnerungsprozeß der Ich-Figur [begleiten].“⁴⁹⁰ Während die Ich-Erzählerin zu Beginn des Romans die Erinnerung noch verleugnet und sie „alles in [ihrer] Erinnerung [stört]“⁴⁹¹, wird durch das Zitat das Erinnern immer wieder evoziert und verstärkt, bevor die Ich-Erzählerin verschwindet.⁴⁹² *Pierrot lunaire* lässt sich als „Chiffre für die unerreichbare Utopie“⁴⁹³ lesen, die im Roman durch die Kagra-Legende und die Textstellen, die mit dem utopischen „Ein Tag wird kommen“ beginnen, repräsentiert ist und die inhaltlich dem letzten Teil von *Pierrot lunaire* entsprechen. Der Verweis der Schönberg-Zitate auf die als „Gegentext [...] zur eigentlichen Romanhandlung“⁴⁹⁴ eingesetzte Erzähleinlage *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra* ist evident. Zunächst kann man auch die Notenschrift als „Gegentext“ interpretieren, wie dies etwa Achberger⁴⁹⁵ und Trabert⁴⁹⁶ vorschlagen. Nicht nur das Mondmotiv, das sich in der Legende findet, verweist direkt auf Schönbergs Werk, sondern auch die explizite Thematisierung des Gesangs und der Verweis auf den Fremden, der weder singt noch spricht stellt eine explizite Referenz darauf dar. Auch Venedig ist als Ort der Sehnsucht mit *Pierrot lunaire* verbunden. Einerseits entsteht dort die Tradition der *Commedia dell'arte*, die der *Pierrot* angehört, andererseits bezeichnet Schönberg das vorletzte Stück des *Pierrot lunaire* als *Barcarole*, womit eine eindeutige Verbindung zur Formel *dadim dadam* ergibt. Für die Ich-Erzählerin bleiben schließlich nicht nur die mit *Pierrot lunaire* verbundenen Sehnsuchtsorte wie Venedig unerreichbar, sondern auch

⁴⁹⁰ Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand, S. 31.

⁴⁹¹ III, S. 27.

⁴⁹² Vgl. Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand, S. 31.

⁴⁹³ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 382f.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 382.

⁴⁹⁵ Achberger: Der Fall Schönberg, S. 127.

⁴⁹⁶ Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 383.

die in der Figur des Pierrots durch seine Androgynität symbolisierte Überwindung des Geschlechterkonflikts.⁴⁹⁷

Wie die Zeitgenossen Thomas Bernhard und Gert Jonke verwendet auch Ingeborg Bachmann in ihren Werken hauptsächlich E-Musik als intermedialen Bezugspunkt, während Jazz und Volkslieder nur eine Nebenrolle spielen und Popmusik in ihrer Literatur kaum präsent ist. Dabei reichen die Bezugnahmen auf Komponisten verschiedener musikalischer Epochen wie Klassik, Romantik und Neue Musik und auch die Gattungen der musikalischen Werke umfassen sowohl die Oper, als auch Instrumentalmusik. Ähnlich wie bei Bernhard ist auch in ihren Werken der Gesang von besonderer Bedeutung. Die „musikalische Poetik Bachmanns“⁴⁹⁸ äußert sich sowohl in ihrer Lyrik als auch in der Prosa und in den Hörspielen und mit dem Verfassen von Libretti arbeitet sie auch an plurimedialen Erscheinungsformen mit. Wie gezeigt wurde, liegt Ingeborg Bachmanns Fokus jedoch weder auf der Thematisierung von Musik auf der Handlungsoberfläche, noch auf der Nennung von Musiker- und Werknamen und auch nicht auf dem Versuch der Imitation musikalischer Strukturen, sondern eher auf der „Annäherung der sprachlichen Ausdrucksweise an diejenige der Musik, und zwar in zweierlei Hinsicht: in der Konstruktion des Textes sowie in der Offenheit der Aussage.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Vgl. Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«, S. 383–385.

⁴⁹⁸ Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis.

⁴⁹⁹ Schmidt-Wistoff, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, S. 10.

6. SIGLENVERZEICHNIS

I = Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti und Übersetzungen. München: Piber 1978.

II = Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Zweiter Band: Erzählungen. München: Piber 1978.

III = Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. München: Piber 1978.

IV = Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Vierter Band: Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang. München: Piber, 2.Aufl. 1982.

GuI = Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum (Hg.): Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München: Piber, 1983.

7. LITERATURVERZEICHNIS

7.1. Primärliteratur

Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann: "Todesarten" - Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl. 4 Bde. München: Piper 1995.

Bachmann, Ingeborg: Die wunderliche Musik. In: Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Vierter Band: Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang. München: Piber, 2.Aufl. 1982, S. 45–59.

Bachmann, Ingeborg: Malina. Roman. In: Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Dritter Band: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. München: Piber 1978, S. 9–339.

Bachmann, Ingeborg: Musik und Dichtung. In: Koschel, Christine u.a. (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke. Vierter Band: Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang. München: Piber, 2.Aufl. 1982, S. 59–63.

Bernhard, Thomas: Der Ignorant und der Wahnsinnige. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

7.2. Musikalien

Schönberg, Arnold: Pierrot lunaire, Op. 21. Partitur Wien: Universal Edition 1914.

Wagner, Richard: Tristan und Isolde. Klavierauszug. Frankfurt u.a.: Peters o.J.

7.3. Sekundärliteratur

„Engführung“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 23.

„Vortragsbezeichnungen“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 327–328.

Achberger, Karen R.: »dieser klang, der dir Heimweh macht«. Ingeborgs Schallplattensammlung. In: Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns 3. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 173–189.

Achberger, Karen: Musik und "Komposition" in Ingeborg Bachmanns *Zikaden* und *Malina*. In: *The German Quarterly* 61/ 2 (1988), S. 193–212.

Achberger, Karen: Bachmann, Brecht und die Musik. In: Götsche, Dirk und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 265–281.

Achberger, Karen: Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in *Malina*. In: Arnold, Heinz Ludwig und Sigrid Weigel (Hg.): Text + Kritik Sonderband: Ingeborg Bachmann. München: Text + Kritik 1984, S. 120–131.

Adorno, Theodor W.: Musikalische Schriften I-III. *Klangfiguren (I)*. *Quasi und fantasia (II)*. *Musikalische Schriften (III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften; 16).

Aistleitner, Ulrike: Assoziation, Analogie und Verweis. Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*: Musik als literarische Methode. Dipl., Wien 2001.

Albrecht, Monika und Dirk Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

Andraschke, Peter: Lieder von einer Insel. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN), S. 259–275.

Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache: Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Zugl. Diss. Univ. Gießen 2000.

Benedek, Andrea Krisztina: *Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen die Saiten einer überlauten Harfe*. Lyrik und Musik: Gesangsmotiv und intermediale Bezugnahme auf Musikalisches bei Paul Celan. Dissertation. Universität Debrecen 2009. Verfügbar unter: <http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/90290/7/ertekezes.pdf> (letzter Aufruf: 16.3.2014).

Bielefeldt, Christian: „Zeit der Ariosi“. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): *Die Saite des Schweigens*. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 127–161.

Brachmann, Jens: *Enteignetes Material*. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Wiesbaden: DUV 1999. Zugl. Essen, Univ., Diss., 1998.

Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik*. Berlin: E. Schmidt 1984, S. 28–39.

Busch, Regina: „Venedig in Wien“. Schönbergs Pierrot im Prater. In: Uhl, Heidemaire (Hg.): *Kultur – Urbanität – Moderne*. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900. Wien: Passagen 1999 (Studien zur Moderne; 4).

Caduff, Corina: »dadim dadam« - Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a.: Böhlau, 1998. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 12).

Caduff, Corina: Sprache der Ekstase am Anfang des Schreibens. Zur Rhythmusformel „dadim dadam“ in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: *rebus*. Blätter zur Psychoanalyse 16 (1999), S. 79–93.

Caduff, Corina; Fink, Sabine u.a. (Hg.): *Die Künste im Gespräch*. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München: Wilhelm Fink 2007.

Cybenko, Larissa: Musik als grenzübergreifendes Thema bei Ingeborg Bachmann: der Fall "Malina". In: *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 13 (2002). Verfügbar unter: <http://www.inst.at/trans/13Nr/cybenko13.htm> (letzter Zugriff: 9.5.2014).

Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich: Was ist Musik? Wilhelmshaven: Noetzel 4. Aufl. 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 100).

Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Max Niemeyer 2002 (Studien zur deutschen Literatur; 165). Zugl.: Göttingen, Univ. Diss., 2001.

Foltinek, Herbert und Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft; 22).

Gier, Albert und Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft; 127).

Gier, Albert: „Perler, c’est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Gier, Albert und Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft; 127), S. 9–19.

Gier, Albert: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Zima, Peter (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 61–93.

Göttsche, Dirk und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

Göttsche, Dirk: Bachmann und die Musik. In: Albrecht, Monika und Dirk Göttsche (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 297–310.

Grage, Joachim: Einleitung. In: Grage, Joachim: Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg: Ergon 2006 (Klassische Moderne; 7), S. 7–19.

Grage, Joachim: Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg: Ergon 2006 (Klassische Moderne; 7).

Grell, Petra: Ingeborg Bachmanns Libretti. Frankfurt am Main: Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften; 1513). Zugl. Bayreuth, Univ., Diss., 1994.

Greuner, Susanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg: Argument-Verlag, 1990 (Literatur im historischen Prozess; 24).

Gruber, Gerold W.: Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Gier, Albert und Gerold W. Gruber (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft; 127), S. 19–35.

Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998.

Hemecker, Wilhelm und David Österle: Musik – Philosophie – Musik. Ein Rondo zu Ingeborg Bachmann. In: Hemecker, Wilhelm und Manfred Mittermayer (Hg.): Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung. Wien: Zsolnay 2011 (Profile; 18), S. 91–110.

Hockenjos, Vreni und Stephan Michael Schröder: »Historisierung und Funktionalisierung. Zur Intermedialität, auch in den skandinavischen Literaturen um 1900«. In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos (Hg.): Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900. Berlin: Nordeuropa-Institut 2005 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 8), S. 7–35.

Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. Ein Portrait. Berlin: epubli 2014.

Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München: Pöbner 2004.

Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1992 (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 12).

Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN), S. 205–217.

Kim, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“: Zur Funktion der Zitate in Ingeborg Bachmanns „Malina“-Roman. Diss. Wien 1997.

Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006.

Kogler, Susanne: Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 12–22.

Kresimon, Andrea: Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. Frankfurt am Main; Wien u.a.: Lang 2004 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 63).

Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Band 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN).

Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: WBG 2006.

Leahy, Caitríona und Bernadette Cronin (Hg.): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Lindemann, Eva U.: »Die Gangart des Geistes«. Musikalische Gestaltungsmittel in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Götsche, Dirk und Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 281–299.

Lindemann, Eva: Über die Grenze: Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 319). Zugl.: Hamburg, Univ., Diss. 1996.

Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i.Br.: Rombach 1995 (Rombach Litterae; 32).

Lüdeke, Roger und Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004. (Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien; 5).

Marsoner, Karin: „Pierrot! Mein Lachen hab ich verlernt!“. Zum Wandel einer Figur. In: Csobádi, Peter, Gernot Gruber u.a. (Hg.): Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Anif, Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1994 (Wort und Musik; 23), S. 369–379.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 31–40.

Müller-Dannhausen, Lea: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!* Berlin: Frank & Timme 2011. Zugl. Leipzig, Univ., Diss. 2010.

Nauck- Börner, Christa (Hg.): Peter Faltin. Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: Rader 1985 (ASSK; 1).

Paech, Joachim: Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 14–30.

Rajewsky, Irina: Intermedialität ›light‹? Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger und Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004 (Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien; 5), S. 27–78.

Rajewsky, Irina: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002 (UTB für Wissenschaft; 2261).

Rufer, Josef (Hg.): Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch. Frankfurt am Main u.a: Ullstein 1974.

Sachs, Klaus Jürgen: „Fuge“. In: Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 86–87.

Sayed, Aron: ‚Erzählte‘ Musik in der Erzählliteratur. Untersuchungen zu Treichel, Krausser, Meißner und Goetz. Freiburg i.Br., Univ., Diss. 2013.

Scher, Steven Paul: Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Scher, Steven Paul: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: Schmidt 1984, S. 9–25.

Scher, Steven Paul: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: Schmidt 1984.

Schirmacher, Beate: Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge - Transmediale Perspektiven. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012 (Stockholmer Germanistische Forschungen; 76).

Schmidt, Wolf Gerhard und Thorsten Valk (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin: Walter de Gruyter 2009.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zu österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz. 2. Aufl. 1996.

Schmidt-Wistoff, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München: Iudicium 2001. Zugl. Bonn, Univ., Diss. 2000 u.d.T.: Schmidt-Wistoff, Katja: Der Augenblick der Wahrheit.

Schneider, Stefan: An den Grenzen der Sprache: eine Studie zur „Musikalität“ am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet. Berlin: Frank & Timme 2009. Zugl. Diss.Univ. Heidelberg 2008.

Schröter, Jens: Discourses and Models of Intermediality. In: CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 (2011). Verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790> (letzter Zugriff: 9.5.2014).

Sichelstiel, Andreas: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen: Die blaue Eule 2004 (Fora; 8).

Simons, Oliver und Elisabeth Wagner (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin: Vorwerk 8 2008.

Solibakke, Karl Ivan: „O alter Duft aus Märchenzeit“. Idealistische Musikphilosophie und die Literarisierung der Musik in ausgewählten Werken Ingeborg Bachmanns. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 35–55.

Solibakke, Karl: Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Solibakke, Karl: Musik als Diskurs und Struktur in Bachmanns *Malina*. In: Leahy, Caitríona und Bernadette Cronin (Hg.): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 23–33.

Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin: Norman Klaunig Verlag 1993.

Spiesecke, Hartmut: Musik als Erlösung? Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 113–127.

Stadlen, Peter: Die von Schönberg intendierte Ausführungsart der Sprechstimme in „Pierrot Lunaire“. In: Krones, Hartmut (Hg.): Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien u.a.: Böhlau 2001 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Band 1 der Sonderreihe zu WIEN MODERN), S. 109–127.

Trabert, Florian: »Kein Lied an die Freude«. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg: Ergon 2011. (Germanistische Literaturwissenschaft; 1).

Tumat, Antje: Ingeborg Bachmanns Belinda-Fragment. Vom Scheitern der ersten Oper mit Hans Werner Henze. In: Kogler, Susanne und Andreas Dorschel (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 161–184.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Wolf, Werner: "The musicalization of fiction": Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts, In: Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 134–164.

Wolf, Werner: (Inter)mediality and the Study of Literature. In: CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 (2011). Verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (letzter Zugriff: 9.5.2014).

Wolf, Werner: „Intermedialität“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 5. Aufl. 2013, S. 344–346.

Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert und Christoph Leitgeb (Hg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft; 22), S. 163–193.

Wolf, Werner: Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Lodato, Suzanne (Hg.): Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam, New York: Rodopi 2002, S. 13–35.

Wolf, Werner: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam-Atlanta: GA 1999.

Zaminer, Frieder: „Griechische Musik“. In: Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2. Mainz: Schott, 2. Aufl. 1995, S. 149–151.

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Internetquellen

<http://intermedialitaet.phil.hhu.de/> (letzter Zugriff: 4.4.2014).

<http://www.schoenberg.at/> (letzter Zugriff: 26.5.2014).

8. ANHANG

1. Abstract

„Könnte man doch für immer in ein Reich aus Schönheit, Klängen und Worten treten“⁵⁰⁰, schreibt die Dichterin Ingeborg Bachmann 1956 an den Komponisten Hans Werner Henze und drückt damit ihre besondere Beziehung zur Musik aus, welche sich nicht nur in ihren Aussagen widerspiegelt. Bachmanns sprachphilosophische und musikästhetische Reflexionen finden sich in Essays und die darin geäußerte angestrebte Verbindung von Wort und Ton realisiert die Schriftstellerin zunächst als Librettistin für Henze, mit dem sie neben einer langjährigen künstlerischen Zusammenarbeit auch eine tiefe Freundschaft verbindet. Auch ihren lyrischen Werken ist die Musik eingeschrieben, aber es ist vor allem ihr einzig vollendeter Roman *Malina*, der auf besondere Art und Weise das intermediale Verhältnis der beiden Künste Musik und Literatur realisiert.

Die vorliegende Arbeit, die auf dem Intermedialitätskonzept des Literaturwissenschaftlers Werner Wolf basiert, geht den Spuren dieser Intermedialität im Roman nach. Dabei sollen die intermedialen Beziehungen des Textes zur Musik anhand der Kriterien Thematisierung, Evokation und Imitation analysiert und interpretiert sowie plurimediale Erscheinungsformen dargestellt werden. Es zeigt sich, dass Musik auf der Handlungsoberfläche des Romans keine wichtige Rolle spielt und weder Musikerfiguren, noch die Rezeption von Hörerlebnissen dargestellt werden. Bachmann integriert hingegen Notenschrift in den Text, zitiert den Vokalpart verschiedenster musikalischer Werke und versieht Dialoge mit musikalischen Vortragszeichen. Besonders Arnold Schönbergs Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* spielt dabei für die Bedeutungskonstitution des Romans eine große Rolle, intermediale Bezugnahmen sind aber auch auf Richard Wagners *Tristan und Isolde* sowie Ludwig van Beethovens späte Klaviersonaten festzustellen. Neben Werken der E-Musik, die aus verschiedenen musikalischen Gattungen von Oper bis Instrumentalmusik und Epochen wie Klassik, Romantik und der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts stammen, finden sich auch Volkslieder, Chansons und Filmmusik im Roman wieder. Damit zeigt sich, dass die Intermedialität von Musik und Literatur in *Malina* durch die vielfältigen intermedialen Bezugnahmen von besonderer Bedeutung für den Roman ist, womit er ein gelungenes Beispiel der Vereinigung der beiden Künste darstellt.

⁵⁰⁰ Höller, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/Werner Henze. Briefe einer Freundschaft. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München: Piber 2004, S. 124.

2. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Elisabeth Panny
Geburtsort: Steyr, Oberösterreich

Ausbildung:

1999-2013	Studium der Musikwissenschaften an der Universität Wien
2002	Auslandssemester in Cremona, Italien
Seit 2010	Studium Germanistik und Italienisch an der Universität Wien