

Madlen Reimer

Das Verschwinden in Ingeborg Bachmanns *Malina* und
Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*

„Wir haben keine Kategorie in unserer Sprache, mit der wir ausdrücken könnten,
was Auschwitz für ein Ort ist.“¹

Aleida Assmann beschreibt Auschwitz und dessen Geschichte als traumatischen Ort, der „sich einer affirmativen Sinnbildung versperr[t]“,² als unerzählbar und in Sprache nicht zu fassen, weil das dort Geschehene „nicht zu Vergangenheit wird, sondern anhaltende, virulente Gegenwart bleibt. Der traumatische Ort hält die Virulenz eines Ereignisses als Vergangenheit fest, die nicht vergeht, die nicht in die Distanz zurückzutreten vermag.“³ Das Problem der Erinnerung an den traumatischen Ort Auschwitz und seine Geschichte, die aufgrund der Wirkung in das Heute nicht erinnerbar und erzählbar ist, ist in Ingeborg Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* sowie in das in diesen Texten jeweils erzählende Ich wesentlich eingeschrieben.⁴

Anhand beider Texte soll dieser Beitrag daher die Erzähl- und Erinnerungsproblematik, die ausdrücklich im Kontext des Erzählens nach Auschwitz steht, nicht erneut motivgeschichtlich aufzeigen, sondern

¹ Jonathan Webber: The future of Auschwitz. Some Personal Reflections. The First Frank Green Lecture. Oxford 1992, S. 8. Übersetzung nach Aleida Assman: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen kulturellen Gedächtnisses. 5., durchgesehene Aufl. München 2010, S. 329.

² Assman, Erinnerungsräume, S. 328f.

³ Ebd., S. 329.

⁴ In *Auslöschung. Ein Zerfall* wird mit der Verknüpfung Wolfseggs mit dem Nationalsozialismus zwar ein expliziter Hinweis auf den Shoah-Komplex gegeben, dennoch sind auch in *Malina*, wenngleich implizitere, Referenzen auf denselben zu beobachten. Vgl. u. v. a. Silke Schlichtmann: Das Erzählprinzip *Auslöschung*. Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main 1996 (= Trierer Studien zur Literatur, 27); Bettina von Jagow: Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln 2003; Holger Gehle: „Auschwitz“ in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Stephan Braese u. a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt am Main/New York 1998 (= Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, 6), S. 183-196.

Hinweise auf die vergleichbare Inszenierungen des Weitersprechens nach 1945 geben, denen sowohl die unerzählbare Geschichte des traumatischen Ortes Auschwitz inhärent ist als auch die Möglichkeit eines nicht verstummenden Sprechens, das sich trotz der Unerzählbarkeit konstituiert.

Einen Zugang zu einer sinnvollen vergleichenden Betrachtung von *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* kann ein Kunstbegriff bieten, den Jean Baudrillard mit einem Verständnis von Literatur entwirft, deren wesentliche Eigenschaft es ist, „eine Abwesenheit zurück[zu]geben, die im Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit verhindert wird“.⁵ Im Kern beschreibt Baudrillard damit die Literatur als Ort des Verschwindens. Dieser ist dabei jedoch kein Ort einer „unwiderruflichen Auslöschung“ oder einer „radikale[n] Eliminierung“,⁶ sondern einer „Form des Erscheinens/Verschwindens“,⁷ der „das Ereignis ermöglich[t], indem [...] [er] Leere erzeugt“.⁸ Das Verschwinden nach Baudrillard ist als ein dynamischer Prozess zu verstehen, wenn er dasselbe als „die Tatsache, daß eine Form in einer anderen verschwindet“, und als „eine Form der Metamorphose: ein Erscheinen und Verschwinden“⁹ beschreibt.

Aus der damit einhergehenden Sinnverschiebung, die mit dem Modus des Erscheinens und Verschwindens in der Literatur als dynamischer Prozess konstituiert werden kann, vermag ein singuläres Ereignis hervorzugehen, das wiederum bereits Voraussetzung des dynamischen Prozesses von Verschwinden und Erscheinen ist. Sichtbar wird deshalb, dass dieser Prozess in seiner Dynamik ein sich ständig erneuernder ist, der möglich wird, wenn ein Kunstwerk konstituiert wird, „das sich zugleich in alle Richtungen öffnet und schließt“, weshalb es unangreifbar ist. „Das scheint“, so Baudrillard weiter

charakteristisch für jede Singularität: uneinnehmbar von außen und völlig offen nach innen – initiatorisch. Solche Sätze sind wertvoller als eine ganze Darlegung von Motiven. Sie sind eine Art Wunder durch ihre transpa-

⁵ Jean Baudrillard / Enrique Valiente Noailles: Gesprächsflüchtlinge. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2007, S. 19.

⁶ Ebd., S. 26.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Jean Baudrillard / Jean Nouvel: Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie. Aus dem Französischen von Eva Werth. Hg. von Peter Engelmann. Wien 2004, S. 53.

rente Opazität, denn dahinter gibt es doch im Untergrund eine Intuition des Sinns. Das ist kein Unsinn, das ist, bevor der Sinn ankommt, bevor die Falle zuschnappt.¹⁰

Die Konstitution eines solchen Kunstwerks kann durch die Form geschehen, die die offene Struktur nach innen ermöglicht, indem sie insbesondere Sprache „an ihre Grenzen [...] treib[t], sie der Probe der Leere [unterwirft]“ und die Ausdrücke „sich gegenseitig disqualifizieren [lässt], um andere Problembereiche zu eröffnen“.¹¹ So wird die „implizite Verführung dessen [ermöglicht], was nicht gesagt wird“.¹²

Bei Baudrillards Bild von Literatur, welches durch die Form bestimmt ist, handelt es sich jedoch nicht um einen *l'art pour l'art*-Kunstbegriff, denn „man darf vor allem nicht in die Falle des Formalismus der Sprache fallen: Die Form muss eine Herausforderung bleiben, sie darf nicht als ideale Lösung erscheinen. Sie ist wie das Bild im Teppich, seine Verknüpfung muss Geheimnis bleiben.“¹³

Das Geheimnis, welches Sprache in seiner Form bleiben muss, ermöglicht schließlich das Spiel der Verführung mit dem, was nicht gesagt wird und eben deshalb im von der Sprache inszenierten Verschwinden erscheinen kann. Die Leere ist daher nicht losgelöst vom Sinn, sondern das Spiel der Verführung ermöglicht das Spiel mit dem Sinn und dessen Aufschub. Der Sinn verschwindet und kann aufgrund des dynamischen Spiels, welches die Leere ermöglicht, in seiner Abwesenheit erscheinen –er ist deshalb aber nicht vernichtet, sondern Teil des Spiels als Aufgeschobenes.

Das Phänomen des Verschwindens im Sinne der Erscheinung soll im Folgenden Zugang zu einer vergleichenden Untersuchung der narrativen Gestaltung und der poetologischen sowie sprachtheoretischen Ebene der Texte *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* bieten.

¹⁰ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 24.

¹¹ Ebd., S. 20.

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Ebd., S. 23.

Die Metamorphose Ichs¹⁴ in *Malina* kann auf narrativer Ebene mithilfe der erzählanalytischen Untersuchung insbesondere der Kategorie der Stimme sichtbar gemacht werden.¹⁵ Die Erzählsituation im Roman ist aufgrund ihrer Dialogstruktur so gestaltet, dass zunächst der Eindruck eines gleichzeitigen Erzählens von Figuren-Ich und erzählendem Ich besteht. Denn jedes Erzählen findet in einer Gesprächs-Situation statt, in der die Figur Ich zu Malina, Ivan oder einem unbekanntem Adressaten spricht. Aufgrund dieser Struktur muss alles im Text Gesagte Ich auf der Figuren-Ebene zugeordnet werden. Diese Zurechnung gilt auch dem Erzählten, welches bei genauerer Betrachtung nicht in die Erzählkompetenz des Figuren-Ich fällt: So hat Ich visionäre Gedanken und Todesahnungen, die in die Zukunft reichen, oder konfrontiert Malina mit Details aus dessen biografischer Vergangenheit, die es unmöglich wissen kann. Das intradiegetische Figuren-Ich übernimmt an diesen Stellen also ein „auktorial anmutendes“¹⁶ Wissen, welches „typischerweise im Kompetenzbereich einer narrativen Instanz auf extradiegetischer Ebene“¹⁷ liegen müsste, und vereinnahmt die extradiegetische Ebene so Schritt für Schritt.

Von dieser Erzählsituation weicht jedoch die Erzählsituation im letzten Satz des Romans, „Es war Mord“,¹⁸ deutlich ab. Nicht eingebunden in eine Dialogstruktur fällt dieser Satz zudem aus dem Erzählen im Präsens und somit aus dem inhaltlich proklamierten Erzählen im „Heute“¹⁹

¹⁴ „Ich“ wird hier und im Folgenden als Name der Ich-Figur verwendet, da der Text keinen Namen für diese nennt.

¹⁵ In Bezug auf die erzähltextanalytische Untersuchung werden im Folgenden die Begrifflichkeiten von Martinez und Scheffel (Matias Martinez / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München 1999.) verwendet.

¹⁶ Jasmin Hamsch: „Das schreibende Ich“. Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Würzburg 2009 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 680), S. 107.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Bd. 3.1: Malina. Bearbeitet von Dirk Göttsche unter Mitwirkung von Monika Albrecht. München/Zürich 1995, S. 695. Im Folgenden mit M angegeben.

¹⁹ Ich legt gleich zu Beginn das Erzählen im Heute fest (vgl. M 276), verweist jedoch auch auf die Schwierigkeit dieser Festlegung, indem es bemerkt, dass es nur „in höchster Angst und fliegender Eile“ (M 277) zu der Zeitangabe kommen kann. Das darauf fol-

heraus, indem ein Tempuswechsel von Präsens zu Präteritum stattfindet. Damit wird am Ende des Romans nicht nur ein nachträgliches Erzählen markiert, auch wird aufgrund der auktorialen Bewertung des Geschehens als „Mord“, die nicht eindeutig dem Figuren-Ich zugeordnet werden kann, zunächst eine Unterscheidung von extra- und intradiegetischer Erzählebene möglich. Der intradiegetische Raum, der durch die Dialoge Ichs bestimmt ist, wird also nachträglich von einer erzählenden Instanz getrennt. Dennoch ist eine strikte Differenzierung der extra- und intradiegetischen Erzählinstanz nicht möglich. Dies wird in der Betrachtung der Szene evident, die das Eingehen Ichs in die Wand, das als „Mord“ tituliert wird, darstellt. Denn wenn das Figuren-Ich in seinem Erzählen tatsächlich durch eine hinter diesem Ich hervortretende extradiegetische Erzählinstanz abgelöst werden würde, dann müsste diese Instanz nach dem Tod Ichs, der vor dem Aussprechen des letzten Satzes liegt, bereits sichtbar werden. Dies ist jedoch nicht der Fall, was deutlich wird, wenn es heißt:

[...] ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. [...] Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin.

Das Telefon läutet, Malina hebt es ab, er spielt mit meiner Sonnenbrille und zerbricht sie, er spielt dann mit dem blauen Glaswürfel, der doch mir gehört. [...] [E]r zerreißt ein paar Briefe, er wirft mein Vermächtnis weg, es fällt alles in den Papierkorb. Er lässt eine Blechbüchse mit Schlaftabletten zwischen die Papierfetzen fallen[.] (M 692f.)

Zum einen ist an dieser Stelle eine Veränderung von einer eher internen zu einer externen Fokalisierung zu beobachten,²⁰ die „einen Rückzug aus der gefühlsbetonten Situation, jedoch keinen Erzählerwechsel anzeigt.“²¹ Zum anderen wurden der blaue Glaswürfel, die Briefe und

gende Erzählte wird dann tatsächlich im Heute verortet, obwohl der Text durchaus auch von Analepsen und Prolepsen bestimmt ist. Diese werden jedoch im Sprechen Ichs geäußert, dass sich im Heute an eine andere Figur der innerfiktionalen Welt wendet, weshalb die Einheit der Zeit im Erzählen bis zum letzten Satz eingehalten wird.

²⁰ Sichtbar wird an dieser Stelle, dass die erzählende Figur an Überblick über das Erzählte gewinnt, da das Erzählen aus der Innensicht, welches während des Eingehens in die Wand zu beobachten ist, zu einer Außensicht wechselt, die es ermöglicht, Malinas Verhalten nach Ichs Eingehen in die Wand zu erzählen.

²¹ Hamsch, „Das schreibende Ich“, S. 109.

die Schlaftabletten, die hier von der Erzähl-Instanz als ihr Eigentum erwähnt werden, im Roman bereits als Besitz des Figuren-Ich genannt, als dieses sein Testament verfasst hat. Da die Possesivpronomen weiter geführt werden, muss davon ausgegangen werden, dass erzählendes und erzähltes Ich eins sind. In der Szene wird deshalb eine „Kontinuität des Weitererzählens“²² sichtbar, die jedoch aufgrund der veränderten Fokalisierung, die zu beobachten ist, zugleich Hinweis auf eine Umgestaltung des Erzählens gibt.

Dementsprechend kann der vom Präsens ins Präteritum wechselnde letzte Satz als Markierung der Bruchstelle einer solchen Umgestaltung gelesen werden, die zwar auf eine Veränderung des Ich der Figuren-Ebene hinweist, nicht aber zwangsläufig eine von diesem zu trennende Erzählinstanz belegt. Es ist deshalb der Interpretation Jasmin Hambschs zu folgen, die einen Teil Ichs zwar in die Wand gehen sieht, jedoch gleichzeitig einen sich von dem Geschehen entfernenden Teil Ichs beobachtet, der weiterspricht.²³ „Die Umsetzung“, argumentiert Hambsch, die es für möglich hält, dass Ich den eigenen Tod erzählen kann, „hängt [...] mit der Interpretation des Sterbens zusammen, mit der Art der Zustandsveränderung vom Leben zum Tod. Im Roman *Malina* bedeutet Tod *Abspaltung, Absterben* und *Sprechen aus veränderter Perspektive*“ [Hervorh. im Orig.].²⁴

Dem Sprechen aus veränderter Perspektive geht ein Prozess der Metamorphose voraus, der durch die schrittweise Aneignung der extradiegetischen Ebene durch das Figuren-Ich gekennzeichnet ist und sich in dem Moment vollzieht, in dem die extradiegetische Ebene gänzlich übernommen wird. Durch den Tempus-Wechsel markiert, ist die Metamorphose dort zu verorten, wo der bereits angesprochene Bruch zum ersten Mal im Roman als Differenz zwischen intra- und extradiegetischer deutlich wird – an der Stelle, an der der letzte Satz ausgesprochen wird. Denn an derselben ist der „Sprung“²⁵ Ichs von der intra- zur extradiegetischen Ebene des Romans zu situieren und es wird der Wandel zur veränderten Erzählperspektive erkennbar.

²² Ebd.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 108.

Aus der erzähltheoretischen Betrachtung von *Malina* und der Analyse insbesondere des letzten Satzes lässt sich deshalb schließen, dass ein Verschwinden Ichs zu beobachten ist, das gleichzeitig zum Erscheinen in veränderter Form desselben führt. Ich erschafft sich als erzählendes Ich erst im eigenen Erzählen, indem es sich als Figuren-Ich zum Verschwinden bringt. Es geht in die Wand ein, um als verändertes Erzähl-Ich zu agieren und das Verschwinden, das das eigene Erscheinen bedingt, überhaupt erst zu ermöglichen.

Vergleichbar ist die Gestaltung dieser Erzählsituation mit der Struktur des Möbiusbandes, bei dem es sich um eine zweidimensionale topologische Struktur handelt, die nur eine Kante und nur eine Fläche hat. Aus dem spezifischen Aufbau ergibt sich eine Struktur, die jedoch den Eindruck vermittelt, als sei eine Unterscheidung zwischen einer inneren und einer äußeren Ebene möglich. Im Vergleich mit den Erzählebenen in *Malina* wird deutlich, dass auch diese von einer solchen Struktur geprägt sind: Am Ende des Romans wird die extradiegetische Erzählebene deutlich markiert und von der intradiegetischen abgegrenzt. Das hat zur Folge, dass hier zunächst zwei unterscheidbare Ebenen vorliegen. Verfolgt man jedoch eine der beiden, um sie von der anderen abzugrenzen, muss festgestellt werden, dass diese durch die Metamorphose Ichs vom Figuren-Ich zum erzählenden Ich nicht mehr voneinander zu trennen sind. Aufgrund der Metamorphose Ichs, welches nun als verbindender Übergang der beiden Ebenen fungiert, tritt die Unmöglichkeit der Differenzierung zu Tage, wenn der Versuch unternommen wird, einer Ebene zu folgen und diese von der anderen abzugrenzen. Folglich wirkt sich diese Struktur auch auf das Erzählte und das Erzählen in *Malina* aus. Denn die Figur Ich, die ihre Geschichte erzählen will, erschreibt sich die eigene Schreibsituation und somit die eigene Erzählfähigkeit mit dem Roman selbst und steht so in autodiegetischem Verhältnis zum Erzählten. Um dies zu ermöglichen, muss es in einem Akt der Metamorphose erst zu dem Ich werden, welches sowohl die intra- als auch die extradiegetische Ebene bestimmt und somit verbindend auf beide Ebenen wirkt und diese als Einheit markiert.

In *Malina* entsteht also die scheinbar paradoxe Situation, dass die Voraussetzung für das Schreiben im Schreib-Vorgang selbst erschrieben wird. Denn Ich, welches unter seiner Erzähl-Störung leidet, muss sich,

wie es selbst konstatiert, „in einem Zustand der Auflösung oder der Neukomposition“ (M 567f.) selbst mit dieser Erzählstörung erst erschreiben, um sich dann zum Verschwinden bringen zu können und auf extradiegetischer Ebene zu erscheinen. Die extradiegetische Ebene ist dem Roman jedoch von vornherein eingeschrieben und muss deshalb als Voraussetzung des Schreibens Ichs auf der intradiegetischen Ebene wahrgenommen werden. Damit entsteht die transzendente Situation, dass die Voraussetzung des Erzählens erst im Prozess desselben geschaffen wird. Die Ebenen werden, wie es das Möbiusband illustriert, ununterscheidbar, wenngleich eine Differenzierung doch zunächst möglich und zur Konstitution des Erschriebenen nötig scheint.

Das Verschwinden Ichs als Figur, das maßgeblich das Erscheinen Ichs als Erzählinstanz ermöglicht und als ein Verschwinden/Erscheinen im Sinne Baudrillard's gelesen werden kann, findet sich in ähnlicher Konstitution auch in Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*. Wie für *Malina* kann auch für diesen Roman eine erzähltheoretische Analyse Hinweise auf den Modus des Erscheinens und Verschwindens geben, der wesentlich zur Roman- sowie Ich-Genese beiträgt.

Es lassen sich wieder zunächst zwei Erzählebenen ausmachen. Diese werden zu Beginn und am Ende des Romans als voneinander getrennt markiert.²⁶ Auf extradiegetischer Erzählebene wird durch die Zusätze „schreibt Murau, Franz-Josef“²⁷ und „schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)“ (A 508) erzählt, dass Murau einen Text namens *Auslöschung* geschrieben hat, der dem Leser auf intradiegetischer Ebene zugänglich gemacht wird.

Weil der intradiegetische Bericht letztlich die introspektive Selbstbefragung Muraus narrativ umsetzt,²⁸ kann darüber hinaus auch in die-

²⁶ Wie in *Malina* lassen sich zudem auch metadiegetische Erzählebenen ausmachen, die jedoch für die vorliegende Argumentation keine Rolle spielen.

²⁷ Thomas Bernhard: Werke. Hg. von Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 9: *Auslöschung*. Hg. von Hans Höller. Frankfurt am Main 2009, S. 7. Im Folgenden mit A angegeben.

²⁸ Da die intradiegetische Ebene in Form des Berichts im Roman eine überaus dominante Rolle einnimmt, wird sie an dieser Stelle zunächst als eigenständige Narration behandelt und erst in einem nachfolgenden Schritt in Bezug zur extradiegetischen Ebene des Romans gesetzt. Im Folgenden wird mit dem Titel *Auslöschung* der intradiegetische Be-

sem Text von einer autodiegetischen Erzählweise gesprochen werden, die zudem von einer stark internen Fokalisierung geprägt ist.²⁹ Weiterhin zeichnet sich Murau als Erzähler der eigenen Geschichte durch eine hohe gestalterische Fähigkeit aus. Diese ist Voraussetzung für ein narratives Vorgehen, dessen Untersuchung einen deutlichen Hinweis auf das in den Text integrierte Verfahren des Erscheinens und Verschwindens birgt: Mit dem Anspruch, den eigenen Herkunftskomplex und also das Anwesen Wolfsegg und die damit eng in Verbindung stehende Familie auszulöschen, erschreibt Murau im Text zunächst Motive, um anschließend einen „Mord qua Leitmotiv“³⁰ zu begehen und somit das Vorhaben der Auslöschung umzusetzen. Dieser Mord richtet sich gegen die Mutter als „das personifizierte Böse“ [Hervorh. im Orig.] (A 445) und maßgebliche Repräsentantin Wolfseggs.

Der erzählerische Mord wird möglich, indem Opfer und Werkzeug motivisch in den Text eingeschrieben werden.³¹ Der Hals der Mutter wird im Erzählen Muraus zunächst als Leitmotiv eingeführt und als „Organ einer doppelten Schuld“³² stigmatisiert, indem er mit den maßgeblichen Charakteristika des Herkunftskomplexes, dem Katholizismus und dem Nationalsozialismus, in engen Zusammenhang gebracht wird.³³ Beim Betrachten der Zeitungs-Fotos, die die Familienangehörigen zeigen, die Opfer des Autounfalls geworden sind, rückt insbesondere der Mutter-Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung Muraus: „Auf einem der Bilder war der Kopf meiner Mutter abgebildet, der noch mit

richt Muraus bezeichnet, während mit *Auslöschung. Ein Zerfall* der gesamte vorliegende Roman titulierte ist.

²⁹ Die interne Fokalisierung ergibt sich aus der subjektiven Erzählweise, die Murau selbst als die einzig mögliche Darstellung der Welt ausweist.

³⁰ Claude Haas: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München 2007, S. 146.

³¹ Vgl. ebd., S. 146f.

³² Ebd.

³³ Der „etwas zu lange [...] Hals“ (A 20), der der Mutter eigen ist, wird im Zusammenhang mit dem Katholizismus aufgerufen, wenn es heißt: „Der Hals der Muttergottes auf dem Bild ist so lang, wie ich noch niemals einen gemalten Hals gesehen habe, allen Erfahrungen der Anatomie vollkommen widersprechend“ (A 409). Das Einschreiben des nationalsozialistischen Schuldkomplexes geschieht, wenn Murau erzählt, wie die Mutter „ein paar Stunden, bevor die Amerikaner gekommen sind“, die Hakenkreuzfahne von der Kindervilla entfernt, sich „[b]ei diesem Hakenkreuz einziehen [...] das Genick verstaucht [...] und von da an [...] eine Art chronischen Halsrheumatismus“ (A 152) hat.

einem dünnen Fleischfetzen mit ihrem im Wagen sitzenden Rumpf verbunden ist, und darunter hat die Zeitung geschrieben: *Der vom Rumpf abgetrennte Kopf* [Hervorh. im Orig.] (A 317f.). Der Hals der Mutter als Träger der doppelten Schuld wird als völlig zerstört beschrieben, während Rumpf und Kopf noch klar zu identifizieren sind.

Die Radikalität, mit der der Text den Tod der Mutter inszeniert, zielt nicht auf die Darstellung des Unfalltodes der Familie ab, sondern markiert den Tod der Mutter „auf leitmotivischer Ebene [...] als Rache“³⁴ auf brutalste Weise. Das bemerkt auch Haas, wenn er die Darstellung des Racheakts in Beziehung zu dem Begriff des „Martern“³⁵ nach Foucault setzt. Diese Form der Vergeltung initiiert nicht eine Bestrafung für ein Verbrechen im eigentlichen Sinne, sondern zielt, auch als „Theater der Hölle“³⁶ bezeichnet, auf die Brandmarkung des Täters durch den Souverän ab. Diese findet auf drei Ebenen statt, die das Martern vom bloßen Bestrafen unterscheiden: Zum einen wird die Form der Vergeltung in einem heimlichen Prozess beschlossen und vor der Öffentlichkeit und dem zu Strafenden zunächst verborgen, dann aber öffentlich vollzogen.³⁷ Die Heimlichkeit ist auch Teil der Erzählung des Unfalls in *Auslöschung*, wenn Murau die Fotos in den Zeitungen ansieht, „fortwährend in der Angst naturgemäß, in die Küche könne jemand hereinkommen und [ihn] dabei ertappen“ (A 316). Dass die grausamen Fotos jedoch überhaupt in den Zeitungen zu finden sind, die sich „in ihrer Niederträchtigkeit“ gegenseitig „übertrumpfen“ (A 316f.), weist auf die Öffentlichmachung des Geschehenen hin.

Der Begriff des Martern ist zum anderen geprägt von der rituellen Zergliederung des feindlichen Körpers und der Einschreibung von Zeichen in denselben, sodass das Verbrechen zwar getilgt wird, dennoch aber nicht versöhnt ist.³⁸ In *Auslöschung*, das wurde gezeigt, ist die Mutterleiche ohne den stigmatisierten Körperteil so gezeichnet, dass die durch diesen Hals repräsentierten Schuldkomplexe „Nationalsozialismus“ und „Katholizismus“ zwar ausgelöscht sind, weil der Hals gänz-

³⁴ Haas, Arbeit am Abscheu, S. 147.

³⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1976, S. 44.

³⁶ Ebd., S. 61.

³⁷ Vgl. ebd., S. 49.

³⁸ Vgl. ebd., S. 73 und 64.

lich zerstört wurde. Dennoch ist der Körper der Mutter aufgrund des nicht mehr Vorhandenen so markiert, dass diese Leerstelle in Erinnerung ruft, wofür die Mutter als Repräsentantin des Herkunftscomplexes gemartert wurde.

Der Tod der Mutter, das wird mit dem Vergleich der Darstellung und des Begriffs des Martern deutlich, ist also kein bloßer Unfall, sondern muss als vom Text begangener Mord gelesen werden.³⁹ Exemplarisch für das in den Text eingeschriebene Verschwinden im Sinne der Erscheinung kann dieser erzählerische Mord gelten, weil er einen Hinweis auf einen interpretatorischen Zugang zum Begriff der „Auslöschung“ bietet, der schließlich den Erzähl-Anlass Muraus erfasst. Der Anspruch, Wolfsegg und die eigene Vergangenheit und folglich auch sich selbst auszulöschen, wird umgesetzt, indem das Auszulöschende zunächst konstituiert, also erschrieben werden muss, bevor es im Schreibvorgang selbst schließlich ausgelöscht werden kann.⁴⁰ Ausgelöscht, das hat die Stigmatisierung und Zerstörung des Mutter-Halses, der als fehlendes Element des Mutter-Körpers erst erzählt werden kann, gezeigt, bedeutet in diesem Sinne nicht die radikale Vernichtung, sondern die Markierung einer Leerstelle, die erst in ihrer Kontextualisierung als Ausgelöschtes erkannt werden kann. Das Verschwinden des Halses impliziert also das Erscheinen der Schuld durch die Leerstelle, indem diese im Kontext des Körpers aufgezeigt wird. Die Auslöschung, wie sie hier konstituiert wird, kann deshalb nicht als Vernichtung gelesen werden, viel-

³⁹ Haas bringt noch weitere Argumente vor, an denen sichtbar wird, dass sowohl der Ort des Unfalls als auch der Ablauf desselben als vom Text so konstruiert wahrgenommen werden müssen, dass sie die These des erzählerischen Mordes unterstützen (vgl. Haas, Arbeit am Abscheu, S. 149f.). Da die Konstruktion des Unfall-Ortes und die Konstruktion des Ablaufs des Unfalls nach dem gleichen Prinzip funktionieren, wie es anhand des Halses sichtbar geworden ist, soll auf eine ausführliche Darstellung desselben an dieser Stelle verzichtet werden.

⁴⁰ Auf den Tod eines Teils der Familie als Voraussetzung der Schreibfähigkeit weist Murau hin, indem er beim Betrachten einer Fotografie konstatiert: „Sie mußten tödlich verunglücken und zu diesem lächerlichen Papierfetzen, der sich Fotografie nennt, zusammenschumpfen, um dir nicht mehr schaden zu können. Der Verfolgungswahn ist zuende, dachte ich. Sie sind tot. Du bist frei“ (A 22). Die Freiheit, die Murau aufgrund des Todes der Familie erlangt, erlaubt es ihm, die Verstorbenen nicht, „wie sie wirklich waren“ (A 22), sondern als Bild wahrzunehmen, wie Murau es formuliert, „wie *ich* es sehe“ [Hervorh. im Orig.] (A 25).

mehr ist die Inszenierung des Unfalls und des zerstörten Halses als Brandmarkung zu deuten.

Auf ein Verständnis von Auslöschung nicht als Vernichtung weist auch Silke Schlichtmann hin, die den Bezug von extra- und intradiegetischer Ebene des Romans herausstellt, indem sie den Unterschied der Titel bemerkt.⁴¹ Während *Auslöschung* das Erzählvorhaben Muraus beschreibt, weil es Titel des verfassten Berichts ist, kann der Zusatz *Ein Zerfall*, der den Titel von Bernhards Roman ergänzt, als Kommentar ebendieses Vorhabens gelesen werden. Die Auslöschung ist aufgrund des Zusatzkommentars als nicht absolut zu verstehen, stattdessen entsteht ein Bedeutungszugang, wenn die Begriffe in einen kausalen Zusammenhang gesetzt werden. *Auslöschung. Ein Zerfall* meint dann „Auslöschung durch Zerfall. Dies bedeutet eine Auflösung der Dinge in ihrer ursprünglichen Form, jedoch ohne Vernichtung der ursprünglichen Substanz, somit Zerfall als ein Vorgang, der eine Auslöschung des ursprünglichen Zustands zur Folge hat.“⁴²

Der Anspruch der Auslöschung wird zunächst mit der Titelgebung des Berichts durch Murau auf intradiegetischer Ebene formuliert und mit dem Erzählen des Berichts wird folglich die Erfüllung dieses Anspruchs versucht. Auf extradiegetischer Ebene wird das Vorhaben dann anfangs als gelungen bestätigt, was die Aufnahme des Anspruchs „Auslöschung“ in den Titel deutlich macht. Grund dafür ist die Ereigniskette aus dem Tod der Familie, dem Verschenken von Wolfsegg und dem Tod Muraus selbst. Da die Familie nun tatsächlich nicht mehr vorhanden ist und auch der Ort der Familie nicht mehr in deren Sinne besteht, ist der „ursprüngliche Zustand“, den Murau vernichten wollte, tatsächlich nicht mehr existent.

Mit dem zweiten Teil des Titels *Ein Zerfall* wird die Bestätigung der Auslöschung jedoch relativiert, indem das nicht absolute Verständnis des Begriffs „Auslöschung“ markiert wird. Denn aufgrund des erzählerischen Mordes an der Mutter und der Schenkung Wolfseggs an die Israelitische Kultusgemeinde Wien ist das Auszulöschende nicht vernichtet, sondern in seiner ursprünglichen Form dekonstruiert, indem ihm das Auszulöschende eingeschrieben wird.

⁴¹ Schlichtmann, Das Erzählprinzip, S. 34.

⁴² Ebd.

Ein weiterer Moment, der im Kontext eines solchen Verständnisses der Auslöschung liegt, kommt aufgrund der Logik der Handlungschronologie des Berichts hinzu. In diesem macht Murau kenntlich, dass erst nach dem Tod der Mutter für ihn die Möglichkeit besteht, den Bericht der *Auslöschung* zu beginnen. Der Mord an der Mutter stellt deshalb zunächst ein Paradoxon dar. Denn Anlass für das Schreiben des Berichts, der den Mord an der Mutter begeht, ist der Tod der Mutter durch den Unfall. Das heißt, dass hier, ebenso wie in *Malina*, eine Erzählsituation entsteht, in der die Voraussetzung des Schreibens, der Tod der Mutter, erst durch das Erschreiben desselben entsteht. Murau als erzählendes Ich kann vor dem Tod der eigenen Mutter als Repräsentantin Wolfseggs nicht mit dem Schreibprozess beginnen und muss diesen deshalb im Text herbeiführen, der erst nach dem Tod der Mutter möglich ist. Wie in *Malina* entsteht so eine Struktur, in der nicht klar differenziert werden kann, was Voraussetzung und Folge des Erzählens ist. Die Ebene der innerfiktionalen Realität, auf der der Unfall geschieht, kann nicht von der Gestaltungs-Ebene getrennt werden, die den Mord erst ermöglicht. Die Struktur, mit der die Voraussetzung des Erzählens im Erzählen erschrieben wird, weist, wie es auch in *Malina* sichtbar geworden ist, die Struktur des Möbiusbandes auf. Die Voraussetzung des Schreibens kann nicht vom Schreiben getrennt werden, weshalb es also wie beim Möbiusband keine Möglichkeit der Differenzierung zwischen beiden Ebenen gibt. Die indifferente Erzählstruktur ist deshalb die Möglichkeit, die *Auslöschung* zu erschreiben, dieser das Auszulöschende einzuschreiben und es deshalb nicht zu vernichten, sondern aufgrund einer Zustandsveränderung zum Verschwinden zu bringen. Dieses Verschwinden impliziert das Erscheinen, also die Bewahrung der Auslöschung selbst, die in Form des Berichts vorliegt, in die das Auszulöschende eingegangen ist. Das radikale Verständnis von Auslöschung als Vernichtung wird deshalb von einem Verständnis im Sinne der Zustandsveränderung abgelöst. Was exemplarisch am erzählerischen Mord an der Mutter durch die Stigmatisierung und Kontextualisierung des Halses sichtbar geworden ist, muss somit auf die Erzählstruktur des Romans ausgeweitet werden. Als radikalster Hinweis auf diese ambivalente Struktur kann schließlich der Tod der Figur Murau selbst gelesen werden. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen dem Erschreiben der

Auslöschung und dem Tod der Figur, die diese erzählt, wird auf extradiegetischer Ebene kenntlich gemacht, wenn der Tod Murau durch die Datierung des anonymen Herausgebers als direkt auf den Bericht folgend erzählt wird. Denn, und hier wird das Verhältnis von Erzählen und Erzähltem mit dem in *Malina* konstituierten vergleichbar, auch in *Auslöschung*. *Ein Zerfall* ist das Erscheinen des erzählenden Ichs erst mit dem Figuren-Tod möglich.⁴³ Murau, dessen Familie, mit der er trotz der Abarbeitung an derselben eng verknüpft ist, zunächst zum Sterben gebracht werden muss, um ein Erzählen zu ermöglichen, bringt sich in letzter Konsequenz mit und aufgrund seiner Erzählfähigkeit zum Verschwinden. Auch hier muss Ich als Figur also verschwinden, um als erzählendes Ich erscheinen zu können. Der erzählerische Mord hat dabei exemplarisch gezeigt, dass dem erzählenden Ich eine hohe gestalterische Fähigkeit zukommt, die es ermöglicht, im Schreiben die Voraussetzung des Schreibens, den Tod, zu konstituieren. Das Verschwinden der Figur ist folglich dem Erscheinen des Erzählens bereits eingeschrieben.

Werden die genannten erzähltheoretischen Betrachtungen der beiden Romane weitergedacht, können auf poetologischer Ebene zwei Schriftbegriffe sichtbar gemacht werden, die wesentlich vom Verschwinden im Sinne der Erscheinung geprägt sind.

Der Roman *Malina* wurde oben bereits als ein Text ausgewiesen, der sein eigenes Erschrieben-Werden performativ vorführt, indem die erzählende Instanz sich selbst im Erzählen erst erschafft. Besonders die Auszeichnung Ichs als Schriftstellerin, die diverse, zum Teil gelingende, Schreibversuche unternimmt,⁴⁴ können als autoreflexive Hinweise auf

⁴³ Warum dieser Zusammenhang genau besteht, wird im Folgenden gezeigt, wenn auf den jeweiligen Begriff von Schrift in den Romanen eingegangen wird.

⁴⁴ Als gelungener Schreibversuch muss beispielsweise die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* bewertet werden. Wenn Ich sein Vorhaben, die Legende auf „ein altes, dauerhaftes Pergament [...] mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet“ (M 347), zu schreiben, auch aufgibt, so ist sie doch auf Blättern, die Ich in einer Mappe verschwinden lässt, geschrieben. Eindeutig als ein literarischer Schreibversuch müssen die Blätter bewertet werden, weil sie sich mit dem Verschwinden in der Mappe der Ordnung, die durch die Sekretärin Fräulein Jellinek geschaffen wird, um „endlich einmal etwas zu ‚erledigen‘“ (M 357), entziehen.

den Schriftbegriff des Romans gelesen werden. Gleich zu Beginn weist sich der Roman „durch die einleitenden Reflexionen des Ichs über ‚heute‘ und den Vergleich des begonnenen Schreibvorhabens mit ‚wirklichen Briefen‘ selbst als eine Art ‚wirklicher Brief‘ aus.“⁴⁵ Die „wirklichen Briefe“ beschreibt Ich als solche, in denen zum einen „alles st[eht]“, und die es zum anderen nicht abschickt, weil es sie „nur für [s]ich allein“ (M 573) geschrieben hat. Die Erfassung von „alle[m]“⁴⁶ zeichnen die Briefe ebenso aus wie deren Geheimhaltung, die unmittelbar mit ihrem Inhalt zusammenhängt.

Die Notwendigkeit der Geheimhaltung begründet Ich mit der Geschichte des Briefträgers Kranewitzer, der die Post nicht zustellt, sondern die Briefe stattdessen ungeöffnet sammelt. Seit Ich diesen Fall kennt, „hat sich in [ihm] unmerklich vieles verändert.“ (M 573) Ich erklärt Malina diese Veränderung, indem es auf die Bedeutung des Briefgeheimnisses hinweist, die es aufgrund von Kranewitzers Verhalten verstanden habe:

Ich: Seither weiß ich, was das Briefgeheimnis ist. Heute vermag ich schon, es mir ganz vorzustellen. Nach dem Fall Kranewitzer habe ich meine Post aus vielen Jahren verbrannt, danach fing ich an, ganz andere Briefe zu schreiben, meistens spät nachts, bis acht Uhr früh. Auf diese Briefe, die ich alle nicht abschickte, kommt es mir aber an. Ich muß in diesen vier, fünf Jahren etwa zehntausend Briefe geschrieben haben, für mich allein, in denen alles stand. Ich öffne auch viele Briefe nicht, ich versuche, mich im Briefgeheimnis zu üben, mich auf die Höhe des Gedankens von Kranewitzer zu geben, das

⁴⁵ Joachim Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002 (= Studien zur deutschen Literatur, 165), S. 397.

⁴⁶ „Alles“ als abstrakter Begriff kann hier in die Nähe der verschwiegenen Erinnerung gerückt werden, die Erzählanlass und Auslöser der Erzählproblematik ist. Sie ist somit wesentlich für das Ich, dass sich mit diesem Text selbst erschreibt und deshalb maßgeblich von dem Text geprägt ist, dem die verschwiegene Erinnerung eingeschrieben ist. Zudem wird mit dem Begriff „alles“ eine Gesamtheit von Schrift, die sprachlich einen Zusammenhang ausdrückt, markiert, die wesentlich für die Konstitution des zu Erzählenden ist. Malina gibt Ich dies zu erkennen, wenn er konstatiert: „Ich glaube dir kein einziges Wort, ich glaube dir nur alle Worte zusammen“ (M 688). Der Gesamtheit von Worten, also dem Erzählen, attestiert die Figur Malina hier erst die Fähigkeit des Ausdrucks, die einem einzelnen Wort, d. h. einem nennenden Begriff, nicht inhärent ist.

Unerlaubte zu begreifen, das darin bestehen könnte, einen Brief zu lesen. (M 573f.)

Das Problem der Lesbarkeit der wirklichen Briefe, die entweder verbrannt oder nicht abgeschickt werden, entsteht also aufgrund der hier beschriebenen postalischen Krise. Ich schreibt in seiner Argumentation Kranewitzer einen Gedanken zu, der ihn dazu veranlasst habe, die Post nicht zuzustellen und diese ungeöffnet aufzubewahren. Kranewitzer hätte, so vermutet Ich, „das Staunen erfaßt [...], daß ja der Anfang alles Philosophierens und der Menschwerdung überhaupt ist“, was dazu geführt habe, dass er „das Problem der Post, das Problematische daran zu erkennen“ (M 571) vermochte. Wie Sigrid Weigel bemerkt, findet mit der analogen Nennung der postalischen Krise und des Gründungsmythos der Philosophie, die aus dem Staunen entstehe, sowie der Chiffrierung des Briefgeheimnisses ein Ersetzen der Krise der Philosophie durch die Krise der Post statt.⁴⁷ Weiterhin zieht Weigel die Parallele zu Jaques Derridas Überlegungen zum Korrespondenz-Charakter von Literatur, die als „Brief- bzw. Schriftwechsel und -verkehr, als Entsprechung und Anschluss“⁴⁸ lesbar wird.⁴⁹ Entsprechend ist „[d]as Ende einer postalischen Epoche [...] ohne Zweifel auch das Ende der Literatur.“⁵⁰

Die Geheimhaltung und Zurückhaltung der Briefe in *Malina* bedeutet jedoch nicht das Ende von Literatur, denn die Post, deren wesentliches Merkmal der Zustellungs-Charakter ist, kommt nicht an ihr Ende, sondern schiebt ihre Funktion des Zustellens lediglich hinaus. Das wird zum einen an Kranewitzer erkennbar, der die Briefe nicht vernichtet, sondern sie aufbewahrt. Und zum anderen wird das Herausögern der Zustellung sichtbar, wenn Ich kurz vor seinem Eingehen in die Wand „nach einem besonderen Platz in der Wohnung, nach einem Geheimfach“ sucht, als es „mit einem kleinen Bündel in den Händen auf und ab [geht]“ (M 689). Weiterhin heißt es im Moment der Suche:

⁴⁷ Vgl. Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 556.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Weigel bezieht sich hier auf Jaques Derrida: Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. Berlin 1982.

⁵⁰ Derrida, Die Postkarte, S. 130.

Damit Malina nicht merkt, für welchen Platz ich mich entschieden habe, darf ich kein Geräusch machen, aber nun geht die Spagatschleife auf, die Brief rutschen durcheinander, ich binde sie ungeschickt wieder zusammen, zwänge sie in einen Spalt der Lade, ziehe sie aber sofort wieder heraus, vor Furcht, die Briefe könnten schon verschwunden sein. Ich habe vergessen, auf das Packpapier etwas zu schreiben, falls diese Briefe doch einmal gefunden werden, von Fremden [...] Eine Wichtigkeit müsste hervorgehen aus wenigen Worten. Jetzt also noch wenige Worte: Es sind dies die einzigen Briefe... diese Briefe sind die einzigen Briefe... die Briefe, die mich erreicht haben... Meine einzigen Briefe! (M 689f.)

Ich vernichtet seine wirklichen Briefe nicht, sondern bewahrt sie unter absoluter Geheimhaltung auf, damit ein Fremder sie finden kann. Die Briefe können somit als wirkliche Briefe erkannt werden. Denn sie scheinen zudem als einzige Briefe „alles“ zu enthalten, wofür auch die Schwierigkeit Ichs spricht, die Briefe in ihrer Bedeutung zu benennen, wenn es einen Hinweis über den Inhalt des Päckchens auf dem Packpapier vermerken will. Weiterhin gibt die Beschreibung der Briefe Hinweis auf die anfangs gemachte Beobachtung, dass sie auf den „wirklichen Brief“ referieren und den Roman selbst darstellen.⁵¹ Denn ein wesentliches Merkmal, das sich Literatur mit Derrida zuschreiben lässt, ist deren Korrespondenz-Charakter, den auch die von Ich versteckten Briefe aufweisen. Als in die Zukunft gerichteter Dialog sind sowohl die Literatur als auch die Briefe beschrieben. Des Weiteren ist die durcheinander geratene Ordnung der Briefe zu bemerken, die gleichwohl als Merkmal des Romans verstanden werden kann. Schließlich wird der Text als Roman gekennzeichnet, zum einen, weil Schreiben, laut Ich, ein Ordnen ist, zum anderen wird mit der durcheinander geratenen Ordnung auf die Konstitution des Romans verwiesen, weil dieser mit der Bezeichnung „Roman“ bestimmte Gattungsmerkmale erwarten lässt, die jedoch

⁵¹ Zwar werden, darauf weist Eberhardt hin, die Briefe auch mit Ivan in Verbindung gebracht, trotzdem können sie mindestens als Teil des „Vermächtnisses“ (M 682) Ichs gelesen werden, das auch seine beschriebenen Papiere (vgl. M 684) enthält, auf denen sich die Schreibversuche im Allgemeinen und die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* und die *Todesarten* (M 333 und 633) im Besonderen befinden. Da Ich, das wurde oben bereits festgehalten, sich in seinen Schreibversuchen erst erschafft und diese maßgeblich von der Liebesgeschichte mit Ivan als Handlung geprägt sind, ist die Referenz der versteckten Briefe auf das Vermächtnis und somit auf den Roman als Text, der von Ich geschrieben wurde, plausibel.

durch diverse Kennzeichen gebrochen werden.⁵² Gegen eine kausale Ordnung spricht auch die kaum vorhandene Handlungschronologie in *Malina*, denn die Erzählung von Telefongesprächen, Schreibversuchen und Traumfragmenten ist in ihrer Reihenfolge überwiegend austauschbar.

Der Roman *Malina* ist also „wirklicher Brief“, auf dessen Merkmale er selbst hinweist, und zudem ein Medium der Absenz, weil er Benennung und Zustellung seines Inhalts immer wieder aufschiebt und diesen durch den Aufschub kontextualisiert, nicht aber explizit bezeichnet und so trotzdem „das Briefgeheimnis wahr[t]“ (M 682). Die Prinzipien der *dissémination* und der *différance* bestimmen den Schriftbegriff, den der Roman autoreflexiv konstituiert, indem er ihn umsetzt. Nicht zuletzt auch aufgrund der Entwicklung einer Figur, die sich selbst zur Erzählinstanz erschreibt, ist der Schriftbegriff damit vom Modus des Verschwindens/Erscheinens bestimmt, der schon auf narrativer Gestaltungsebene sichtbar gemacht werden konnte.

Ein ähnliches Verständnis von Schrift ist auch *Auslöschung. Ein Zerfall* inskribiert, in dem die *Auslöschung* zunächst explizit als geschriebener Bericht benannt wird,⁵³ der zudem im Titel bereits den Anspruch des Auslöschungsverfahrens formuliert. Im Zusammenhang mit Schrift bedeutet dies, dass etwas Auszulöschendes erst in seinem Bewahren ausgelöscht werden kann. Im Sinne des Auslöschungsbegriffs, der bereits erarbeitet wurde, bedeutet das auch, dass, ähnlich des Verfahrens des Martern, keine vollständige Vernichtung des Auszulöschenden stattfindet, sondern eine Brandmarkung, wodurch das Auslöschungsverfahren selbst bewahrt bleibt.

Ähnlich wie in *Malina* wird auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* vom Text selbst auf den eigenen Schriftbegriff referiert, indem Murau seinerseits

⁵² Gleich zu Beginn des Romans wird beispielsweise ein Personenverzeichnis aufgeführt, was eher Kennzeichen eines dramatischen Textes ist. Auch die Dialogpassagen der Telefongespräche oder der Traumsequenzen haben eine für Dramentexte typische Form.

⁵³ Diese Markierung nimmt zum einen Murau selbst vor, indem er den Bericht mit den Worten „Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese *Auslöschung* geschrieben habe, und wo ich bleiben werde [...], danke ich ihm für die Annahme.“ [Hervorh. im Orig.] (A 508) beschließt. Zum anderen spricht auch die extradiegetische Erzählinstanz zu Beginn und Ende des Romans von einem schreibenden Murau (vgl. A 7 und A 508).

das entscheidende Denken, welches von Ich in *Malina* als „alles“ in den „wirklichen Briefen“ beschrieben wird, als geheim anzeigt:

Das geheimgehaltene Denken ist das entscheidende, hatte ich zu Gambetti gesagt, nicht das ausgesprochene, nicht das veröffentlichte, das mit dem geheimgehaltenen sehr wenig, meistens überhaupt nichts gemeinsam hat und immer ein viel niedrigeres ist, als das geheimgehaltene, welches doch immer Alles ist, während das veröffentlichte, wie wir wissen, nur das notdürftigste ist. (A 126f.)

Murau geht sogar noch einen Schritt weiter und beschreibt die Folge der Veröffentlichung des entscheidenden Denkens als tödlich:

Aber wenn wir die Möglichkeit hätten, das geheimgehaltene Denken zu veröffentlichen, auch nur in einem Augenblick auszusprechen, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir am Ende. Dann hätte sich auf einmal alles aufgehört. In der größten, in der allergrößten Explosion wäre alles auseinandergebrochen. (A 127)

Vor dem Hintergrund von Muraus Tod erscheint dessen Bericht als von diesem Denken geprägt. Die Schlussfolgerung zieht auch Klinkert und beschreibt die Bedeutung des „geheimgehaltenen Denkens, welches doch immer Alles ist“, als den Text konstituierend, wenn er bemerkt: „Dieses explosive Denken begleitet den tatsächlich geschriebenen Text wie ein unterirdischer Gegentext, ohne den der Text nicht denkbar wäre, eine Folie, auf deren Hintergrund sich der Text abzeichnet als Supplement, als Abglanz des eigentlich Gedachten.“⁵⁴ Der Text selbst ist in seiner Eigenschaft als Supplement deshalb Möglichkeit, „alles“ zu erzählen, es aber dennoch unausgesprochen zu lassen und damit die Eigenschaft des Geheimen zu wahren.

Wie in *Malina* ist dem Text damit eine Poetik des Verschwindens im Sinne der Erscheinung inhärent, die einen Text ermöglicht, dem das geheimgehaltene Denken deshalb eingeschrieben sein kann, weil die Benennung desselben immer wieder zum Verschwinden gebracht, das heißt verschoben wird. Im Kontext des Schreibens nach '45 bedeutet dies, dass ein Weiterschreiben ermöglicht wird, welches den Ort Auschwitz und seine Geschichte nicht benennen muss, obwohl die Un-

⁵⁴ Thomas Klinkert: Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard. Tübingen 1996 (= Romanica Monacensia. Münchener Universitätschriften. Philosophische Fakultät, 48), S. 281.

sagbarkeit desselben im Text angelegt ist. Das Verschwinden, also der Aufschub der Benennung impliziert gleichzeitig ein Erscheinen in diesem Aufschub, der das Unsagbare in das Erschriebene aufnimmt.

Wie auf Erzählebene und im Schriftverständnis von *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* der Modus des Verschwindens im Sinne der Erscheinung sichtbar gemacht werden kann, ist auch auf sprachlicher Ebene die Beobachtung desselben möglich. Sprache, die in *Malina* ebenso wie in Bernhards Roman eng an das Schreiben geknüpft ist, indem die Texte sich in einem performativen Akt als Produkt eines Schreibenden auszeichnen, bedeutet beide Male deshalb auch Subjekt-Konstitution. Nicht nur wird aufgrund des Erschriebenen, das wesentlich von der gestalterischen Erzählfähigkeit des Schreibenden geprägt ist, dieses schreibende Ich erst möglich, sondern die Besonderheit der Sprache, die konstituiert wird, um das Unsagbare sichtbar zu machen, ist auch wesentliche Voraussetzung und wesentliches Ergebnis des Schreibprozesses.

In *Malina* wird deshalb eine Sprache ermöglicht, durch die das Schweigen erschrieben werden kann und das Verschwiegene sichtbar gemacht wird, ohne es durch eine Benennung zu fixieren. Einer Sprache, die geprägt ist von intertextuellen Verweisen,⁵⁵ gelingt zunächst ein dialogisches Sprechen über die eigenen Text-Grenzen hinaus,⁵⁶ das eine Benennung des Verschwiegenen aufschiebt, indem der nicht endende Dialog mit anderen Texten keine klaren Festschreibungen zulässt. Als Beispiel für einen solchen Aufschub durch den intertextuell konstituierten Dialog ist die erzählte Erinnerung Ichs zu nennen, die auf den Schock des „erste[n] Schlag[s] in [s]ein Gesicht“ (M295) hinweist. Die Beschreibung dieses ersten Schlags, der „erste[n] Erkenntnis des Schmerzes“ (M 295), und der existentiell verändernden Wirkung auf Ich verweist auf Jean Améry's Text *Die Tortur*.⁵⁷

⁵⁵ Eine Vielzahl intertextueller Bezügen in *Malina* wurde insbesondere von Eberhardt („Es gibt für mich keine Zitate“, S. 263ff.) erarbeitet.

⁵⁶ Das Verständnis eines Dialogs über die Textgrenzen hinaus kann in die Nähe von Paul Celans Vorstellung des Schreibprozesses als Flaschenpost gerückt werden. Darauf verweist auch Arturo Larcati: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt 2006, S. 249.

⁵⁷ Jean Améry: Die Tortur. In: Ders.: Werke. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne, Unmeisterliche Wanderjahre, Örtlichkeiten. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard / Ge-

Aufgrund dessen wird der Bezug zu Auschwitz-Komplex und Shoah als Verschwiegenes, dennoch aber Eingeschriebenes deutlich. Denn mit dem Schlag, der dem Kind widerfährt, wird ein Bild entworfen, das „mit der historischen Wahrheit nichts mehr zu tun hat und anzeigt, daß die Metapher [...] das Reale vollständig dominiert. Nicht *das* Reale, sondern die historische Realität von *Auschwitz* [sic!] wird von der Metapher überschrieben und funktionalisiert.“⁵⁸ Der Bezug zu Auschwitz ist gesetzt, ohne das Unbenennbare benennen zu müssen und es deshalb profan werden zu lassen. Dessen Unsagbarkeit wird somit ausgestellt und gleichzeitig wird durch die Inszenierung der Unzuverlässigkeit des Erzählten sichtbar,⁵⁹ dass das Nicht-Genannte, was der erzählten Ge-

rhard Scheit. Stuttgart 2002, S. 65. In Amérys Text wird die „Ungeheuerlichkeit“ des ersten Schlages im Zusammenhang mit den Folterungen durch die Nationalsozialisten auf der belgischen Festung Breendonk beschrieben. Die Ungeheuerlichkeit des ersten Schlages besteht in der Beschreibung Amérys nicht in dem ohnehin nicht erzählbaren Schmerz, sondern darin, dass er „dem Inhaftierten zu Bewußtsein [bringt], daß er hilflos ist – und [dass der Schlag damit] [...] alles Spätere schon im Keime [enthält]“ (ebd., S. 65). Der Geschlagene „schließt in [...] dumpfer Gewissheit: Man wird mit mir anstellen, was man will“ (ebd.), und verliert mit diesem ersten Schlag und der Ahnung, was folgen wird, seine Menschenwürde sowie sein „Weltvertrauen“, weil mit der Verletzung der physischen Grenzen auch eine Verletzung des metaphysischen Bestands, der Grenzen des Ich, einhergehe, so Améry (ebd., S. 65f.). In *Malina* verweist Ich mit der Erzählung seines „erste[n] Schlag[s] in[s] [...] Gesicht und d[em] erste[n] Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen“ (M 295), auf ebendiese von Améry beschriebene, Ungeheuerlichkeit des ersten Schlags, indem es die einschneidende Wirkung deutlich macht, wenn es sich selbst im Anschluss an das Geschehene als jemanden beschreibt, „der einmal ich war, [...] zum ersten Mal unter die Menschen gefallen“ (M 295). Das Ereignis wird in *Malina* als Beginn der „Zerstörung der Identität“ (Eberhardt, „Es gibt für mich keine Zitate“, 382) markiert und als ein Ereignis gekennzeichnet, das alles Weitere schon im Keime enthält, indem Ich im Nachhinein konstatiert: „und manchmal weiß man also doch, wann es angefangen hat, wie und wo, und welche Tränen zu weinen gewesen wären“ (M 295).

⁵⁸ Gehle, „Auschwitz“ in der Prosa, S. 187 [Hervorh. im Orig.].

⁵⁹ Die Unzuverlässigkeit wird inszeniert, indem Ich zunächst erzählt: „Am Anfang der Seepromenade des Wörthersees, nicht weit von der Dampferstation, bin ich zum ersten Mal geküsst worden“ (M 293), um daran anschließend die Erinnerung des ersten Schlags, die noch länger zurückliegt, anzuknüpfen. Diese wird mit den Worten „nur war ich damals schon neunzehn Jahre alt und nicht mehr sechs, mit einer Schultasche auf dem Rücken, als es wirklich passierte.“ (M 294) eingeleitet. Die vorher erzählte Erinnerung wird somit als eine markiert, die sowohl wirklich gewesen sein kann, die aber

schichte unterlegt ist, das eigentlich Elementare ist. An welchem Ort das Erinnernte sich abgespielt hat, ob es tatsächlich der erste Schlag oder der erste Kuss war, an den sich Ich erinnert, oder ob nichts von alledem sich auf der innertextlichen, faktischen Vergangenheits-Ebene abgespielt hat, ist irrelevant. Dies wird in der Unzuverlässigkeit des Erzählten und der so integrierten Erinnerungsproblematik deutlich, die gleichzeitig eine Leerstelle ermöglicht, durch die das Verschwiegene im dynamischen Prozess des Dialogs sichtbar werden kann, denn der Bezug, der zu den Ereignissen, die Améry beschreibt, gesetzt wird, ist das, was erzählt werden soll.

Der direkte Verweis auf Bedeutungen des Gesagten, also der Verweis auf ein Signifikat, wird sichtbar aufgeschoben, stattdessen deutet das Erzählte aufgrund seiner Uneindeutigkeit und seiner eigenen Relativierung auf jeweils andere Signifikanten hin, deren Verweis auf ein Signifikat ebenso unterbrochen ist. Das Verschwiegene verschwindet also hinter dem Erzählten und kann in seiner Abwesenheit bestehen bleiben, weil es ebendiese ist, die das zu Erzählende sichtbar macht, ohne es instrumentalisierbar oder profan werden zu lassen. Somit wird „eine Abwesenheit zurück[ge]geben, die im Allgemeinen durch eine totale Anwesenheit“, das heißt in diesem Fall durch eine festschreibende Benennung, „verhindert wird“.⁶⁰ Das dialogische Sprechen ist deshalb zum einen „Voraussetzung der poetischen Produktion“⁶¹ und zum anderen ermöglicht der Dialog die Dynamik und ständige Aktualisierung der Sprache,⁶² die sich somit in der Dynamik von Verschwinden und Erscheinen konstituiert.

durchaus auch unwirklich sein kann und nun Teil von Ichs Erzählung geworden ist. Die Unsicherheit über den Wahrheitsgehalt der Erinnerung auf der innerfiktionalen Realitätsebene wird verstärkt, indem Ich behauptet, der erste Schlag sei ihr auf „der kleine[n] Glanbrücke[, nicht [am] abendliche[n] Seeufer“ (M 294) widerfahren. Anschließend bestärkt es die Erinnerung des ersten Schlags gegenüber der des ersten Kusses, wenn es heißt: „Es war auf der Glanbrücke. Es war nicht die Seepromenade.“ (M 295).

⁶⁰ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 19.

⁶¹ Andrea Stoll: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main u. a. 1991 (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 16), S. 146.

⁶² Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmanns Poetik, S. 247f.

Des Weiteren wird das grenzüberschreitende Moment, das aufgrund der Dialog-Struktur und der deshalb entstehenden Möglichkeit der Aktualisierung von Sprache zustande kommt, fortgesetzt, wenn das poetische Sprechen sowohl durch inhaltlichen Verweis als auch formale Umsetzung in enge Beziehung zur Musik gesetzt wird. Musik bietet in *Malina* Zugang zu einem zunächst positiv konnotierten Erinnerungsort Ichs, dem Stadtpark, „über dem [...] ein kalkweißer Pierrot mit überschnappender Stimme angetönt hat ‚O alter Duft aus Märchenzeit!‘“⁶³ (M 283). Gleichzeitig wird ein direkter Zusammenhang zwischen Musik und Sprachfähigkeit geschaffen, wenn Ich Malina während eines Besuchs bei Freunden bittet, das auf dem Flügel zu spielen, „was Malina zum erstenmal für [Ich] gespielt hat, ehe [sie] anfangen, miteinander wirklich zu reden“ (M 672). Malina „spielt wirklich und spricht halb und singt halb, nur hörbar für [Ich]: All meinen Unmut geb ich preis; und träum hinaus in selge Weiten ... O alter Duft aus Märchenzeit!“⁶⁴ (M 673) Musik als direkte, unmittelbare Ausdrucksform, die im Gegensatz zu Sprache nicht repräsentativ und außerhalb einer symbolischen Ordnung fungiert, bedeutet die Möglichkeit die Repräsentation, die im Gebrauch von Sprache zwangsläufig einen mittelbaren Zugang schafft, aufzuheben. Indem Musik und die Fähigkeit zu sprechen in direkten Zusammenhang gebracht werden, werden die Eigenschaften einer Sprache, die ein Sprechen für Ich ermöglicht, implizit benannt, denn es handelt sich um keine alltägliche Sprache, sondern um ein poetisches Sprechen.⁶⁵ Beispielhaft vorgeführt wird dies, wenn Malina und Ich nach dem Klavierspiel durch den Stadtpark nach Hause gehen. Dieser

⁶³ Mit der Textzeile „O alter Duft aus Märchenzeit“ wird im Text das Notenbeispiel von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) wiedergegeben, welches das letzte Stück des Zyklus *O alter Duft* ist.

⁶⁴ In der Erzählung sind die Textzeilen „All meinen Unmut [...] O alter Duft aus Märchenzeit!“ mit Notenbeispielen angegeben, die hier nicht zitiert werden.

⁶⁵ Die Unmöglichkeit eines alltäglichen Sprechens, welche durch eine poetische Sprache ersetzt wird, wird schon zu Beginn des Romans angedeutet, wenn Ich die Zeit beschreibt, in der es Malina noch nicht direkt kannte: „Denn in der verlorenen Zeit, als wir einander nicht einmal die Namen abfragen konnten, noch weniger unsere Leben, habe ich ihn für mich ‚Eugenius‘ genannt“ (M 288). Der Name selbst verweist auf das poetische Sprechen, das in engem Zusammenhang mit Musik steht, was sichtbar wird, wenn Ich erklärt, warum es den Namen ‚Eugenius‘ für Malina gefunden hat: „weil ‚Prinz Eugen, der edle Ritter‘ das erste Lied war, das ich zu lernen hatte“ (M 288).

ist nun nicht mehr ausschließlich positiver Erinnerungsort, sondern Ort, an „dem finstere[] schwarze[] Riesenfalter kreisen und die Akkorde stärker zu hören sind unter dem kranken Mond“ (M 673). Mit dieser Beschreibung werden metaphorische Todes-Bilder gefunden, die über eine bloße Benennung von Gefahr hinausreichen, indem ein scheinbar unendlicher, fast deterritorialisierter, bedrohlicher Ort, der bis zum „kranken Mond“ reicht, entworfen wird. Seine Grenzen, die nur von der Dynamik des fliegenden, „finsternen Riesenfalters“ bestimmt sind, wirken demnach ebenfalls beweglich und erweiterbar, zumal der schwarze Falter nur schwer in der dunklen Nacht auszumachen ist. Es entsteht so ein bedrohlicher Raum, der scheinbar unendlich ist und aufgrund erweiterbarer, nicht festgelegter Grenzen kaum eine Fluchtmöglichkeit zulässt. Das Bild ist durch die Metaphern von krankem Mond und finstern Riesenfalter, die auf Tod, Krankheit und die Unendlichkeit der verschwiegenen Erinnerung verweisen, bestimmt. Es wird noch einmal erweitert, indem eine klangliche Ebene hinzugefügt wird. Der negative, bedrohliche Ort wird mit den vormals positiven Akkorden in Kontrast gesetzt, die jetzt intensiver als zuvor wirken und die Bedrohung klanglich, das heißt unmittelbarer, aufsteigen lassen. Durch das metaphorische Sprechen, das um die Unmittelbarkeit der Musik erweitert wird, gelingt die Beschreibung eines chiffrierten Ortes, der mit dem unbeschreibbaren, traumatischen Ort in Verbindung gebracht werden kann. Damit ist nicht nur inhaltlich auf eine Nähe von Sprache und Musik referiert, sondern die Unmittelbarkeit des Musischen ist direkt in die Sprache eingegangen. Das macht die Metapher des Parks als Bedrohungsort, der auf das Verschwiegene verweist, zu der Möglichkeit, dieses Verschwiegene, d. h. in diesem Text auch stets die Erinnerung, zu erzählen. Es gelingt deshalb mit einer metaphorischen Sprache, die symbolische Ebene von Sprache wenn nicht zu verlassen, so doch zu erweitern, indem das metaphorische Sprechen nichts festschreibt, sondern im Verschwinden von klaren Benennungen das Erscheinen des Verschwiegenen, also von „allem“, zu ermöglichen.

Die poetische Sprache konstituiert das Verschwinden und Erscheinen demnach, indem sie durch metaphorisches, musikalisches Sprechen dynamische Räume schafft, denen Leerstellen implizit sind, die Sinnaufschiebung ermöglichen, statt Festschreibungen vorzunehmen, die ein

Erzählen von „allem“, also von Verschwiegenem, unmöglich machen. Die Sprache wird im Akt des Verschwindens und Erscheinens somit ständig „aktualisiert“⁶⁶ und kann sich als Alterität immer neu in Erscheinung bringen.

Wie in *Malina* wird auch in *Auslöschung. Ein Zerfall* eine Sprache konstituiert, die ein Erzählen einer sich erst im Akt des Schreibens selbst erschaffenden Ich-Figur erlaubt, deren Erzählvorhaben ebenso mit der Erinnerungsproblematik in Zusammenhang steht, wie es in *Malina* der Fall ist. Das Erzählen von „allem“, ohne dieses jedoch explizit festzuschreiben, ist auch für *Auslöschung. Ein Zerfall* wesentlich. In der Gestaltung dieser Kontextualisierung unterscheiden sich beide Texte jedoch stark. Während in *Malina* mit einer Poetik des Schweigens die verschwiegenen Erinnerungen als Leerstelle etabliert werden, die dem Text eingeschrieben ist, wird die Verbindung in *Auslöschung. Ein Zerfall* in einem Verfahren vorgenommen, das mit dem Begriff der „Übertreibungskunst“ (A 101) beschreibbar wird. Diesen Begriff und das mit ihm in Verbindung stehende Programm reflektiert Murau selbst, wenn er konstatiert: „Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu Gambetti gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich“ (A 101).

Wesentliche Grundstruktur, die die Übertreibungskunst sprachlich ermöglicht, ist die Wiederholung, die „neben ihrer bloßen Repetition zur Variation, Steigerung oder zum Kontrast eingesetzt“⁶⁷ wird. In ihrer Funktion wird diese deutlich, wenn beispielsweise das wiederholte Aufgreifen der Mutter-Beschreibung exemplarisch untersucht wird. Zum einen wird die Mutter, wie bereits genannt, von Murau als „*das personifizierte Böse*“ (A 445) interpretiert, als eine „Vernichterin und Verräterin“ (A 82), die „von einem durchaus perversen Spieltrieb besessen [war]“ (A 97), der sie dazu gebracht hat, ihre Umwelt als eine „Puppenwelt“ anzusehen, die von ihr „geführt wird, rücksichtslos, unmenschlich, ja grauenhaft“ (A 97). Andererseits finden sich jedoch Überlegungen im Text, die die Mutter als weniger verhasst darstellen, wenn Murau bei-

⁶⁶ Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmanns Poetik, S. 240.

⁶⁷ Oliver Jahraus: Das ‚monomanische‘ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main u. a. 1992, S. 181.

spielsweise vermutet, „daß ohne diese Frau [...] das Unglück, das über Wolfsegg gekommen ist, *ein noch größeres wäre*“ [Hervorh. im Orig.] (A 83). Schließlich wird die Mutter von Spadolini sogar als „*Güte in Person*“ und „*Seele von Mensch*“ [Hervorh. im Orig.] (A 446) bezeichnet. Diese völlig konträre Darstellung der Mutter, die durch die Oppositionen „Schätzen-Bewunderung-Liebe versus Enttäuschtwerden-Verabscheuen-Haß-Indifferenz“⁶⁸ charakterisiert werden kann, findet in den Texte Einzug, weil

[d]ie antithetische Schreibweise [...] der künstlerische Versuch [ist], darauf aufmerksam zu machen, daß eine wie auch immer geartete Darstellung von Wahrheit und Wirklichkeit stets nur eine halbe Wahrheit sein kann. Sie trachtet danach, die Illusion, daß Erkenntnis der Wirklichkeit möglich ist, zu zerstören. Wiederholungen und Übertreibungen, Widersprüche und Paradoxa und schließlich die Rücknahme des Erzählten [...] zielen darauf ab, jede Aussage als richtig und falsch zugleich erscheinen zu lassen.⁶⁹

Der Effekt, der mit dem antithetischen, übertreibenden und sich wiederholenden Sprechen in *Auslöschung. Ein Zerfall* erzielt wird, ist der, dass eine Behauptung als Wahrheit durch eine antithetische Behauptung, die wiederum als Wahrheit gekennzeichnet ist, infrage gestellt wird.⁷⁰ Die beiden einander diametral entgegenstehenden Aussagen beanspruchen jeweils die Beschreibung der Wahrheit und bringen sich gegenseitig zum Verschwinden. Es entsteht so ein dynamisches „Wechselspiel von Sinnsetzung und Sinnvernichtung, bzw. Sinnrelativierung“,⁷¹ weil keine der beiden Behauptungen die „Wahrheit“ beschreiben kann. Stattdessen werden, und hier kann der Vergleich zu *Malina* gezogen werden, Leerstellen durch Sprache geschaffen, die eine Benennung aufschieben, indem sich die wiederholenden Bezeichnungen steigern oder antithetisch aufheben und somit einen dynamischen Kontext

⁶⁸ Ebd., S. 181.

⁶⁹ Eva Marquart: Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel *Auslöschung*. In: Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung (2002), Wien 2002, S. 83-93, hier S. 90.

⁷⁰ Murau nimmt die Bezeichnung des Gesagten als „Wahrheit“ immer wieder explizit vor (vgl. u. a. A 56f.).

⁷¹ Schlichtmann, *Das Erzählprinzip*, S. 124.

schaffen, in dem Leerstellen erst aufgrund der flottierenden Bedeutungen des Erzählten möglich werden. Durch diese Konstitution von Sprache entsteht schließlich eine Kreisstruktur, die die geschaffenen Leerstellen im Umkreisen ermöglicht und konstituiert.⁷²

Das „geheimgehaltene Denken“ ist daher in den Text eingeschrieben, jedoch nicht explizit festgeschrieben. Eine weitere Brechung des Gesagten findet zudem durch das gesteigerte „periskopische Erzählen“⁷³ statt, das das Erzählte als fortwährendes Zitat kennzeichnet, ohne den eigentlichen Urheber einer Aussage feststellen zu können. Durch die scheinbar unendliche Kette von Zitaten wird darauf hingewiesen, dass kein Wahrheitsanspruch derselben bestehen kann, da das Gesagte wiederholt aus seinem Kontext gelöst und in einen anderen gestellt wird. Der stetige Verweis auf immer andere Zusammenhänge und Urheber der Aussage markiert die Verweis-Struktur des Gesagten selbst, das sich nicht auf Signifikate, sondern immer nur auf andere Signifikanten bezieht.⁷⁴

Wie in *Malina* ist das Verschwinden und Erscheinen in die Sprache eingeschrieben, die den Modus von Erscheinen und Verschwinden gleichzeitig hervorruft. Die Sprache wird so zum singulären Ereignis, indem sie sich selbst zum Verschwinden bringt und deshalb immer wieder aktualisiert erscheint. Wie in *Malina* entsteht daraus die Möglichkeit eines Sprechens, welches das Vergangene enthält, ohne es zu

⁷² Vgl. Stefan Kramer: „redet nicht vom Schweigen...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 436), S. 96f.

⁷³ W. G. Sebald benennt die für Bernhard wesentliche Erzähl-Technik als „periskopisch“, da immer wieder kurze Phrasen wie „dachte ich“, „sagte er“ in das Erzählte integriert werden: „Mein Vorbild ist Thomas Bernhard, den ich als Autor sehr vermisse. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum – eine sehr wichtige Erfindung für die epische Literatur dieser Zeit.“ Sebald beschreibt weiter, dass durch dieses Erzählen „immer wieder daran erinnert [werde], dass es so von jemandem erzählt worden ist, dass es durch den Filter der Erzählers gegangen ist.“ (Martin Doerry / Volker Hage: Ich fürchte das Melodramatische. In: Der Spiegel. Nr. 11 (2001), S. 228-234, hier S. 233).

⁷⁴ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass *Auslöschung. Ein Zerfall* ebenfalls explizit intertextuell konstituiert ist und eine Entgrenzung durch Zitate nicht nur innerhalb des Romans und auf einzelne Aussagen bezogen stattfindet, sondern auch über die Textgrenzen hinaus (vgl. A 66 und Jahraus, Das ‚monomanische‘ Werk, S. 193-254).

benennen, also die Konstituierung einer Sprache, die sich „zugleich in alle Richtungen öffnet und schließt“ und deshalb „uneinnehmbar von außen und völlig offen nach innen“⁷⁵ ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mit der sichtbar gewordenen Einschreibung von Verschwinden und Erscheinen auf narrativer, poetologischer und sprachtheoretischer Ebene den Texten *Malina* und *Auslöschung. Ein Zerfall* eine Möglichkeit des Weitersprechens nach 1945 gelingt. Diese ist mit Texten gegeben, die den leeren Raum als Ort der Dynamik und Aktualisierung ermöglichen, der das Vergangene impliziert, ohne es durch eine explizite Nennung zu vernichten oder zu banalisieren.

⁷⁵ Baudrillard / Noailles, Gesprächsflüchtlinge, S. 24.