

# TAKT

rebus 16/99

Blätter zur Psychoanalyse



# rebus

## Blätter zur Psychoanalyse

rebus ist ein Forum für Autorinnen und Autoren, die innerhalb oder am Rande Freudscher Psychoanalyse Standorte erkunden und diskutieren wollen. Die Zeitschrift steht für stilistische Vielfalt ein und ermöglicht Berührungen zwischen Klinik, Wissenschaft, Erzählung, Poesie und Bild. rebus wird vom Psychoanalytischen Seminar Bern herausgegeben und erscheint zweimal jährlich.

Kontaktadresse rebus:  
B. Znoj Manurung, Aareweg 44,  
3806 Bönigen, Schweiz

Redaktion:  
Anna Bally, Regula Fankhauser, Andreas Hug,  
Ruth Huwiler, Kathrin Oester, Arthur Wernly,  
Christoph Zimmermann

Urheberrechte bei den AutorInnen

Layout:  
Barbara Znoj Manurung

Druck:  
bokos druck GmbH, Zürich  
Auflage: 500

ISSN 1422-1152

Preis der Einzelnummer: Fr. 20.–  
+ Fr. 2.– Versand Inland  
+ Fr. 4.– Versand Ausland

## INHALT

Editorial  
5

Hans Gerber  
Zwei Beobachtungen  
7–10

Kaspar Weber  
Gedanken über Takt und Rhythmus  
11–22

Hans-Peter von Aarburg  
Techno-Dance-Trance 1994  
23–30

Susan Fina  
Taxifahren  
31

Claudine Kranz  
Nachtzug  
33

Christoph Zimmermann  
Lauf der Zeit  
35–36

Ulrich Kobbé  
Eros und Psyche oder die Arbeit an  
den Kontaktgrenzen  
37–58

Elisabeth Timm  
Alle im gleichen Takt.  
Höflichkeit als Ausgrenzung  
59–77

Corina Caduff  
Sprache der Ekstase am Anfang des  
Schreibens  
79–93

## BEITRÄGE AUS DEM SEMINAR

Mechthild Zeul  
Weitere Überlegungen zur  
psychoanalytischen Filmrezeption  
97–110

Verzeichnis der AutorInnen  
111

Thema von rebus Nr. 17:  
*Abbruch – Abfall – Abfuhr*  
Redaktionsschluss: 31. Mai 2000  
rebus Nr. 18: *Gegenzauber*  
Redaktionsschluss: 30 September 2000

## SPRACHE DER EKSTASE AM ANFANG DES SCHREIBENS

Zur Rhythmusformel „dadim dadam“  
in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*

Corina Caduff

Musik ist „erster Ausdruck“<sup>1</sup>, sagt Bachmann, „Musik ist Anfang“<sup>2</sup>, sagt Rilke. Nach Kleist ist Musik die „Wurzel“ aller übrigen Künste<sup>3</sup>, und Goethe hält sie für das „wahre Element woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren“.<sup>4</sup> Auch Philosophen und Sprachtheoretiker beschwören jenen „Anfang“, jene „sprachsingenden Zeiten“, zu denen „die erste Menschensprache Gesang“ war (Herder)<sup>5</sup>.

Ausgangspunkt solcher Reden ist die Erfahrung einer Differenz von Musik und Sprache, die als Effekt einer uranfänglichen Trennung erscheint. Diese Differenz wiederum ist die Voraussetzung für die (künst-

Die Texte von Ingeborg Bachmann werden nach folgenden Siglen mit Band- und Seitenangaben zitiert:

- WA: Bachmann, Ingeborg, 1978: Werke. 4 Bände, herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich.  
Gul: Bachmann, Ingeborg, 1983: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich.  
TP: Bachmann, Ingeborg, 1995: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 Bände. Unter Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München, Zürich.

- 1 Unveröffentlichtes Statement während der Filmaufnahmen von Gerda Haller. Im Nachlass (NL) N 2352 (K 8271a). Österreichische Nationalbibliothek Wien.
- 2 Rainer Maria Rilke: Tagebücher aus der Frühzeit. Frankfurt/M. 1942, S. 302.
- 3 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe Bd. 2, hg. von Helmut Semdner. München 1984, S. 875 (Brief an Marie von Kleist, Sommer 1811).
- 4 Johann Wolfgang von Goethe: Tag- und Jahreshefte, hg. von Irmtraut Schmid. Frankfurt/M. 1994, S. 175.
- 5 Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Stuttgart 1966, S. 53 und 52 (Erster Teil, Dritter Abschnitt, Töne).



lerische, theoretische) Imagination eines Ortes, der die mediale Geschiedenheit von Musik und Sprache in sich aufhebt. In der Geschichte der Künste lassen sich immer wieder Projekte finden, die einen solchen Ort zu lancieren suchen, allen voran natürlich die Oper, deren Anfänge im 17. Jahrhundert ganz im Zeichen des Orpheus-Mythos stehen<sup>6</sup>: Orpheus, der mit seinem Gesang und Lyraspiel Menschen und Götter, Tiere, Pflanzen und gar Steine zu bewegen vermag, verkörpert am entschiedensten den Mythos einer ursprünglichen Einheit von Wort und Ton, von Sprache und Musik, die mit dem Fortschreiten der Zivilisation verlorengegangen ist.<sup>7</sup> Wenn es um den Versuch geht, diese verlorene Einheit zu restituieren, wird insbesondere der Orpheus-Mythos beansprucht – das belegt die nachhaltige Karriere der Sänger-Figur in Musik und Dichtung.

Was die Literatur betrifft, so gibt es ein Genre, in dem eine Rückkehr des verlorenen Musikalischen ganz besonders erwünscht und beschwört wird: die Lyrik. ‚Musikalisches‘ manifestiert sich hier in der Semiotisierung des Sprachmaterials (Julia Kristeva), es kehrt wieder als Anderes der Sprache, und zwar als Rhythmus, als Klangfarbe, als Lautmalerei und Glossolalie. Gemeinhin werden diese ‚Töne der Lyrik‘ als *word music* bezeichnet<sup>8</sup>, ein Sammelbegriff für all jene Textartikulationen, die sich dem Logos entziehen. Damit birgt dieser Begriff die Gefahr in sich, lediglich als Substitut für das nicht-benennbare Andere der Sprache zu fungieren, doch gleichzeitig macht er auf diese diskursive Leerstelle aufmerksam, indem er sie als Platzhalter besetzt. – In der Lyrik von Ingeborg Bachmann profiliert sich *word music* kaum. Die Arbeit am Rhythmus, an Alliterationen und anderen Klangelementen ist zwar nicht von der Hand zu weisen, aber weder

- 6 Musikalische Orpheus-Adaptionen des 17. Jahrhunderts sind z. B: *Euridice* von Jacopo Peri (1600); *L'Orfeo* von Monteverdi (1607); *La morte d'Orfeo* von Stefano Landi (1619); *Orfeo* von Luigi Rossi (1647). – Man denke auch an Wagners grossen Traum von dem „Gesamtkunstwerk“, von der Wiedervereinigung aller Künste.
- 7 Siehe Giovanni di Stefano: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Albert Gier, Gerold W. Gruber (Hrsg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995, S. 122.
- 8 Vgl. Steven Paul Scher: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 12f. – Steven Paul Scher, massgeblicher Initiator der amerikanischen ‚Literatur und Musik‘-Forschung, unterscheidet insgesamt drei Kategorien von Musik im literarischen Text: die dichterische Nachahmung der akustischen Qualität von Musik (*word music*), die Nachahmung spezifischer musikalischer Strukturen im Text (etwa der Sonaten- oder Fugenform oder der Variation), und die Musik als Sujet des literarischen Diskurses (*verbal music*).

Bachmanns Gedichte noch andere Texte der Autorin weisen Spuren einer auffallenden Semiotisierung auf. Im Roman *Malina* allerdings gibt es eine sprachliche Rhythmusformel, der bei genauerer Betrachtung und unter Berücksichtigung der 1995 erschienenen Roman-Entwürfe eine prominente poetische und poetologische Bedeutung zukommt: die Rhythmusformel „dadim dadam“.

In *Malina* (1971) geht es um eine Dreiecks-Konstellation: das erzählende weibliche Ich – namenlos und ständig erregt – lebt mit und zwischen zwei Männerfiguren. Diese Ich-Figur ist Schriftstellerin. Sie bringt ihrem Nachbarn Ivan eine unbedingte Liebe entgegen, welche dieser nicht erwidert; gleichzeitig wohnt sie mit Malina zusammen, einem Repräsentanten der Vernunft und der Ordnung. Malina ist auch als alter ego des weiblichen Ich lesbar, und zwar als rationales alter ego, das den Wünschen, Ängsten und Erinnerungen der weiblichen Ich-Figur im Wege steht. – Die Liebschaft zu Ivan zerbricht, und auch der Dialog mit Malina bricht ab; am vieldiskutierten Schluss des Romans verschwindet die weibliche Ich-Figur in der Wand und verstummt, ihre Erzählung wird von Malina zu Ende gesprochen. Nach Bachmann ist „das ganze Buch auf die Gewinnung dieser überlegenen Figur, also dieses Malina angelegt“ (Gul 95), das heisst auf die Gewinnung der männlichen Erzählposition. Der Roman stellt dar, was der Etablierung dieser Erzählposition vorausgeht, nämlich die Verdrängung einer heterogenen Erzählweise, die Verdrängung der Stimme des Affekts, die Verdrängung einer weiblich markierten Stimme, deren Erregungen, deren Geschichten und fragmentarische Erinnerungen keine kohärente Schrift ermöglichen.<sup>9</sup>

Die Rhythmusformel „dadim dadam“ wird im Prolog des Romans eingeführt. „Dadim dadam“ ist die sprachliche Wiedergabe eines Rhythmus. Die Wesensart des Rhythmus, nämlich die Wiederholung eines Gleichen oder eines Ähnlichen<sup>10</sup>, realisiert sich dabei sprachlich durch die Alliteration sowie durch die Repetition des Zweisilbers. Die Betonung des „dadim dadam“ setzt an bei einem Grundton („da“), hebt diesen leicht

9 Siehe Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung eines Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 526ff.

10 Vgl. zur Diskussion des Rhythmus als Wiederholung eines Gleichen oder Ähnlichen Isabel Zollna: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 1994, Jg. 24, Heft 96: Rhythmus, S. 12 ff.

an („dim“), unterschreitet ihn („da“) und kehrt wieder zum Grundton zurück („dam“). So erscheint es als kompakte Rhythmusformel, die die auditiv-körperliche Erfahrung des Rhythmus sprachlich artikuliert und in sich aufhebt. Im *Malina*-Prolog figuriert das „dadim dadam“ im Kontext einer Musik. Die Ich-Figur erwähnt, dass am Tag ihrer Geburt „jemand“ gestorben sei, „aber den Namen dieses Mannes nenne ich nicht, denn wichtiger ist, dass mir dazu gleich das Kino hinter dem Kärntnering einfiel, in dem ich zwei Stunden lang, in Farben vertan und in viel Dunkelheit, zum erstenmal Venedig gesehen habe, die Schläge der Ruder ins Wasser, auch eine Musik zog mit Lichtern durchs Wasser und ihr dadim, dadam, das mich mitzog, hinüber in die Figuren, die Doppelfiguren und ihre Tanzschritte.“ (26) Ein Entwurf nennt noch den Namen des Mannes (E.T.A. Hoffmann) sowie den Titel des Films, von dem hier die Rede ist (*Hoffmanns Erzählungen*, nach der gleichnamigen Oper Offenbachs 1951 von Powell/Pressburger verfilmt).<sup>11</sup> Karen Achbergers Bemühung, aufgrund dieses Entwurfes Hoffmanns *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* auf den Roman *Malina* abzubilden<sup>12</sup>, kommt erstens nicht über eine allgemeine Analogiebildung hinaus und negiert zweitens gerade das literarische Verfahren der *Tilgung* von Name und Filmtitel. Diese Negierung scheint umso unverständlicher, als Bachmann die Namenstilgung in der Endfassung *lesbar* macht: „aber den Namen dieses Mannes nenne ich nicht, denn wichtiger ist, dass mir dazu gleich das Kino hinter dem Kärntnering einfiel“. Der Name selbst ist also lediglich eine Schaltstelle in der Erinnerung, die hier den Filmbildern gilt. Denn vergegenwärtigt werden nicht die Stories der drei Hoffmann-Erzählungen, auf denen Offenbachs

11 „Erst später kam ich dahinter, dass an dem Tag [am Tag der Geburt des Ich] wenigstens jemand gestorben war [...] 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 Kärntnering ein, an dem ich Hoffmanns Erzählungen gesehen hatte, und Venedig, dunkel, aber in Farbe und Musik“. (TP III.1, 154f.)

12 Karen R. Achberger macht hier eine inhaltliche Korrespondenz zwischen einem (lediglich in den Entwürfen) erwähnten Werk und dem Romangeschehen geltend, indem sie Hoffmanns Erzählung *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* nachträglich als „Variante zu Malinas Verlust des weiblichen Ichs“ festschreibt („Im Venedig-Akt der Oper, der den Mittelpunkt der Handlung bildet, verliert Hoffmann aus Liebe zu der Kurtisane Giulietta sein Spiegelbild. Diese psychische Verletzung wäre dementsprechend durchaus als Variante zu Malinas Verlust des weiblichen Ichs am Schluss des Romans zu sehen.“ (Achberger: Musik und ‚Komposition‘ in Ingeborg Bachmanns *Zikaden* und *Malina*. In: German Quarterley 1988/2, Bd. 61, S. 198 bzw. 1995, S. 108f.).

Oper (1881) basiert<sup>13</sup>, sondern die Farben und der Rhythmus des „dadim dadam“. Die „Schläge der Ruder“, das durchs Wasser ziehende „dadim dadam“ und „Venedig“ legen den Schluss nahe, dass hier die Hörerinnerung an den Barcarolenrhythmus des venezianischen Mittelaktes von Offenbachs Oper gerettet wird: die Barcarole, das in rhythmisch-schaukelndem Takt gehaltene Arbeitslied der Gondolieri, eröffnet und beschliesst diesen Akt. Adorno sieht in dieser Barcarole das aufblitzende musikalische Moment einer Prophezeiung: „Sind Motive in Hoffmanns Erzählungen die flammende Schrift, dann sind Melodien ihr lösender Ton. Aus der mörderischen Lagunentiefe erhebt sich die Barcarole, um widerzuhallen als Laut jener, die in Erniedrigung, in Schuld und Verworfenheit als Versprechen des richtigen Menschen einsteht, weil sie schön ist. [...] Der Augenblick jubelt ewig, und ihn meint die Barcarole“.<sup>14</sup> Analog dazu steht das „dadim dadam“ bei Bachmann am Anfang der sogenannten prophetischen Fragmente („Ein Tag wird kommen ...“), am Anfang des „schönen Buches“, das die Ich-Figur (aus Liebe) für Ivan schreiben will. Der Ort des „dadim dadam“ aber bleibt imaginär: „So war ich in das Venedig gekommen, das ich nie sehen werde“ (26), lautet das Ende der Filmerinnerung. Oder, wie es in der 4. Frankfurter Vorlesung von Venedig und anderen Orten des literarischen „Zauberatlas“ heisst: „wir werden nicht ankommen, dort waren wir schon immer oder noch nie.“ (IV, 239)<sup>15</sup>

Ivan selbst tritt erst nachträglich mit dem Rhythmus in Verbindung, denn das „dadim dadam“ bildet den Ausgangspunkt des Schreibprojektes der Ich-Figur, den Ausgangspunkt ihres schönen Buches für ihn. Will man für dieses Buch eine Vorgeschichte geltend machen, so führt dessen einzige Spur zu den Sinnlichkeitsbildern, mit denen die Ich-Figur ihre Filmerinnerung beschreibt, sie führt zu dem von dem „dadim dadam“ getragenen Tanz und zu den Farben, aber nicht – „den Namen dieses Mannes nenne ich nicht“ – zu einer vorausgegangenen Autorschaft.

Die Idee des „schönen Buches“ wird erstmals von Ivan selbst geäußert. In der Wohnung der Ich-Figur stösst er auf die Blätter mit den Todes-

13 Es handelt sich dabei um die Erzählungen *Der Sandmann* (Olympia-Akt), *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (Giulietta-Akt) und *Rat Krespel* (Antonia-Akt).

14 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* Bd. 17 (Musikalische Schriften IV), hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982, S. 45 (Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven).

15 Auch eine später vom Ich begehrte Reise nach Venedig mit Ivan bleibt Wunschvorstellung (WA III, 50).

arten-Notizen. Er spricht sich dabei gegen die Bücher aus, die in der „Gruft“ des Ich herumstehen, und imaginiert Gegentexte: „es muss auch andere [Bücher] geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann“ (WA III, 54). Sofort nimmt die Ich-Figur diese Idee auf, wobei sie die Autorposition selbst beansprucht: „in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE.“ (55) EXSULTATE JUBILATE ist der Titel einer Mozart-Motette (1773); in der Sekundärliteratur ist dieser Titel, ungeachtet der wiederholten Vergleichsrede – das Buch soll sein „wie EXSULTATE JUBILATE“, – zum *Namen* für das herrliche Buch geworden, man spricht vom „schönen Buch EXSULTATE JUBILATE“. <sup>16</sup> Diese Namensgebung schreibt den Vergleich kurzerhand in eine Gleichsetzung um, das heisst der Musiktitel wird, ungenauer als der Primärtext selbst, als Buchtitel vereinnahmt; die Differenz zwischen literarischem und musikalischem Ausdruck, zwischen Schrift und Ton erscheint dadurch nivelliert. Das „wie“ jedoch zeugt gerade nicht vom Bestreben, das Wort mit dem Musiknamen zu versehen, sondern vom Bestreben, eine *sprachliche Entsprechung* zu denken: „Ein Brausen von Worten 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.“ (55)

Die Wörter lösen sich tönend auf und geraten in Bewegung, die Interpunktion wird aus ihrer Strukturierungsfunktion entlassen, schwebt in die Höhe und nimmt Farben an – ein Bild der Sprachauflösung, das mit der im Prolog erinnerten Auflösung der Filmbilder in Farben und Rhythmen korrespondiert. <sup>17</sup> – In den Entwürfen nun figuriert das „dadim dadam“ zunächst in der einzigen Szene mit Ivan, welche frei von Störungen jeglicher Art ist und in der die Ich-Figur „eine Art Musik-Rausch“ <sup>18</sup> erlebt:

16 Z.B. Hartmut Spiesecke: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin 1993, S. 213, oder Andrea Treude in John Pattillo-Hess/Wilhelm Petrasch (Hg.): Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. Wien 1994, S. 82.

17 Vgl. dazu auch die Antwort des Ich auf die 4. Frage im Mühlbauer-Interview, in der es sich mit der Fixierung der Schrift auseinandersetzt, „mit den Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn, der aus den Menschen kommt.“ (WA III, 93)

18 Susanne Greuner: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg, Berlin 1990, S. 86.

in der Autofahrt-Szene (TP III.1, 60-63). In der Endfassung dieser Szene (WA III, 58-60) ist mehrfach von „einer Musik aus dem Radio“ die Rede: Die Gebäude sind „von einer Musik unterschwemmt,“ die „ganze Ringstrasse ist untermalt von einer Musik.“ Die Geschwindigkeit dieser Autofahrt, syntaktisch unterstützt durch die Parataxe, – das „Schnellfahren“, das „schnelle Abbremsen“, die „reissenden Bilderfolgen, die mich schwindlig machen“, das „schneller, noch schneller“ – berauscht die Ich-Figur. Sie lässt „furchtlos die Haltegriffe los“, ein Moment des freien Schwebens. Unmittelbar vor dieser Szene ruft die Ich-Figur den Titel der Mozart-Motette noch einmal an, diesmal mit vertauschten und auseinandergerissenen Imperativen: „Ivan [hat] zu mir gesagt: Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand. Ich nicke, obwohl ich es nicht gewusst habe [...] JUBILATE. über einem Abgrund hängend, fällt es mir dennoch ein, wie es anfangen sollte: EXSULTATE.“ (58) <sup>19</sup>

Ausgehend von der Erfahrung des Abgrunds erhält der Imperativ „Exsultate“ (Steigt empor) im Wortwörtlichen eine Erlösungsvision; er scheint zur Gravitationsbefreiung aufzurufen, der Abgrund scheint überwindbar. Diese Befreiung, der Aufstieg zum Glück realisiert sich also einerseits in der folgenden Autofahrt und andererseits im Bild der aufsteigenden, sich in Töne und Klänge auflösenden Schrift.

In der Autofahrt-Szene der Endfassung und im anschliessenden Freudenmauer-Gespräch wird das Wort „glücklich“ sechzehnmal programmatisch als Ausdruck der Ekstase wiederholt – „GLÜCKLICH, GLÜCKLICH, es heisst glücklich“, „Glücklich. Ich bin glücklich“, „uns ausschütten vor

19 Johanna Bossinade macht, sicherlich geleitet von dem Musik-Titel, in bezug auf den Satz „Über einem Abgrund hängend ...“ den Begriff der „Kadenz“ geltend und fragt, ob das EXSULTATE als „Supplement“ zu verstehen sei, „das dem dreiteiligen Gebilde ‚Ma-li-na‘ Offenheit, Raum und Beziehung schenkt? Das viersilbige Wort [EXSULTATE] steht am Ende eines viergliedrigen Satzes. Es wird in der Kadenz: Komma, Komma, Doppelpunkt, Punkt, sowie in Kapitalbuchstaben dargeboten.“ (Bossinade: Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln, Wien 1990, S. 257) Der Bezug von „Supplement“ und „Kadenz“ bleibt mir dabei ebensowenig verständlich wie die Feststellung, dass es sich bei dem viergliedrigen Satz um eine „Kadenz“ handeln soll. Zur Motivierung des Abgrund-Satzes heisst es bei Bossinade: „Woher kommt die Vision, ‚über einem Abgrund‘ zu hängen, woher der Impuls für den Sprung. Der Text verweigert die Antwort.“ (ebd.) Der Text verweigert die Antwort jedoch überhaupt nicht: Ivans Aussage, dass er niemand liebe, dürfte für die Abgrund-Vision der Ich-Figur Anlass genug sein.



„dadam“ im Verlaufe ihres Schreibprozesses in eindeutiger sprachliche Signifikanten überführt. So steht in den Entwürfen nach der Autofahrt-Szene ein erster Entwurf des Freudenmaler-Dialogs:

„Es war ein Freudengeheul in der Wiedner Hauptstrasse,  
aber  
damdam  
dam  
dadadam  
dam  
Ich schlafe glücklich, ich“ (TP III.1, 62)

In der Endfassung hingegen fügt Bachmann hier einen Dialog mit Ivan ein, dessen einzelne Repliken graphisch voneinander abgehoben sind und der mit Zeilen des französischen Chansons *Auprès de ma blonde* durchsetzt ist:

„Auprès de ma blonde  
[...]  
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  
[...]" (WA, 60)

So handelt es sich hier um einen *Symbolisierungsakt*, durch den das „damdam“ gleichsam zum Lied weiterverarbeitet wird und der das Musikalisch-Rhythmische des ersten Ausdrucks bewahrt („*qu'il fait bon, fait bon*“). Das „dadam“ wird also ‚getextet‘, die weiterführende Poetisierung bedeutet hier einen Schritt in Richtung sprachlicher Sinngebung, ohne dass der erste rhythmische Ausdruck preisgegeben würde: das Sprachmaterial ist noch immer semiotisiert („*fait bon, fait bon*“). Bei dieser Fortschreibung des „dadam“ in das „*fait bon, fait bon*“ handelt es sich um eine Art poetische Mimesis zweiten Grades.<sup>22</sup> Die konventionelle Rhythmus-Formel „dadam“ wird konkretisiert durch die Zeilen des

22 Die Mimesis der Mimesis: Als Artikulationsform des Semiotischen erfährt das mimetisch operierende „dadam“ durch seine Umschreibung in das „*Qu'il fait bon*“ selbst eine Mimesis, die, gemäss Kristeva, die Konstituierung des Symbolischen als Sinn imitiert (zur poetischen Mimesis siehe Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974). Frankfurt/M. 1978, S. 67–71).

Liedtextes. Für die Ich-Figur bedeutet diese Umschreibung einen *Stimm- und Wortgewinn*, der nun neu zu der beibehaltenen Rhythmisierung hinzukommt.<sup>23</sup> Mit dieser weiterführenden Poetisierung des „dadim dadam“ gewinnt die Ich-Figur also einen neuen sprachlichen Ausdruck für ihren Glückszustand („*qu'il fait bon, fait bon*“), der seinerseits die (Schreib-)Voraussetzung für das schöne Buch ist. Einzig für die Autofahrt-Szene scheint die Kapitelüberschrift *Glücklich mit Ivan* zuzutreffen, einzig von hier aus scheint die Sprache für das schöne Buch gewonnen werden zu können.

Nun verschwindet in der Endfassung des Ivan-Kapitels nicht nur das in den Entwürfen in mannigfachen Variationen auftretende „dadam“, sondern auch andere stark semiotisierte Ausdrucksformen, mit denen Bachmann dieses Kapitel in den Vorstufen eröffnet hatte:

„plötzlich hat er [Ivan] den Groll vergessen und ist mit einem Satz im Badezimmer, um sssssst sich die Zähne zu putzen, ssssummmzzttt, dann unter die Dusche zu gehen, mbwmbmmmm, dann sich zu rasieren, dzummmmdzummmmm.“ (TP III.1, 172f.)

„Dann hat er all den Groll vergessen und ist mit einem Sprung im Badezimmer, um sich die Zähne zu putzen, dann unter die Dusche zu gehen, dann sich zu rasieren.“ (WA III, 28)

Ebenso wie hier die Lust am rhythmischen Laut später getilgt wird, kommt auch das „dadam“ im ersten Kapitel der Endfassung nicht mehr vor. In diesen Tilgungen wird eine poetische Negierung ablesbar: die Negierung einer exzessiven Sprachsemiotisierung. Bachmann hat die haltlosen Silben- und Buchstabenketten verworfen. In der Eröffnung des Ivan-Kapitels hat sie sie einfach gestrichen und das „dadadam dam“ in Liedverse und prophetische Fragmente umgeschrieben. *Und* sie hat seine Strebung im Titel *EXSULTATE JUBILATE* fixiert, im Musiktitel jenes Klassikers, der, wie Adorno sagt, „Unvereinbares zu vereinen“<sup>24</sup> wusste. Der Text der *EXSULTATE JUBILATE*-Motette, die dem Buch-Projekt des Ich als musikalische

23 Vgl. dazu Greuner (Anm. 17), die die mit dem „dadam“ durchsetzten Entwürfe bereits vor Erscheinen der *Todesarten*-Edition berücksichtigt hat und die sowohl in dem „*fait bon, fait bon*“ als auch in dem „dadam“ eine Bereicherung der Sprache „um den Rhythmus von Stimme und Geste“ sieht (S. 88).

24 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1970, S. 455 (Ästhetische Theorie).

Vergleichsgrösse angelegt ist, wird *nicht* zitiert. Losgelöst von der Textvorlage setzt Bachmann das Jubilare und Exultare des Musiktitels in imaginäre Szenen um, die die Freude an der Lektüre des schönen Buches vorwegnehmen – eine Imagination, die gleichsam den Antrieb darstellt, das Buch zu schreiben.<sup>25</sup> Der Suche nach *dem* sprachlichen Ausdruck wird also ein in der Musik bereits gestalteter und mit einem Namen versehener Ausdruck vorangestellt. („Sie [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.“ Bachmann, Gul 85). Wichtiger als der (letztlich immer spekulativ bleibende) Versuch, die Motivierung dieses bestimmten Titels zu rekonstruieren<sup>26</sup>, ist die Tatsache, dass dem Projekt des schönen Buches eine Musik explizit und programmatisch eingeschrieben ist und bleibt. Denn die Orientierung des schönen Schreibens an der Musik wird im Verlaufe der fortschreitenden sprachlichen Symbolisierungsarbeit zwangsläufig immer weniger lesbar; der Name EXULTATE JUBILATE aber ist ein unübersehbarer standhafter Garant für diese Orientierung.

In der Endfassung taucht das „dadam“ noch zweimal auf, und zwar im mittleren Teil des Romans, im sogenannten Traumkapitel. Dieses bringt jene „verschwiegene Erinnerung“ (23), welche bereits im Prolog angesprochen wird, in Form von 34 Träumen zur Darstellung. Es ist die Erinnerung an ein traumatisches Erleben der Ich-Figur, in dessen Zentrum der Vater als *die* Täterfigur steht, ein symbolischer Vater, der sowohl den Raum der (nazistischen) Geschichte als auch den Körper und die Sprache der Tochter beherrscht. Die Frage, inwieweit es sich bei der Erzählung der entsprechenden Szenen um die erlebte Geschichte der sich erinnernden

25 Siehe WA III, 55f.

26 Eine interessante Spur führt allerdings zum Gedicht *Anabasis* von Paul Celan (1963), in dem dieser nicht nur einen Vers der Mozart-Motette zitiert („unde suspirat cor“), sondern auch eine dem „dadam“ ähnliche Rhythmus-Figur präsentiert („dum-, / dun-, un-,“). Und wie das schöne Buch projiziert auch Celan in seinem Gedicht „die herzhelle Zukunft“. Siehe das Gedicht in: Paul Celan: Gesammelte Werke Band I, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/M. 1986, S. 256f.) Robert Steiger hat 1978 als erster auf das Motetten-Zitat in dem Celan-Gedicht hingewiesen, allerdings noch ohne Kenntnis der „dadam“-Figur in Bachmanns Entwürfen (Steiger: Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Heidelberg 1978, S. 260). Zu weiteren poetischen Korrespondenzen in den Texten von Ingeborg Bachmann und Paul Celan vgl. die Beiträge in: Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt/M. 1997).

Ich-Figur handelt oder inwieweit das erzählende Ich bei der Rekonstruktion ihrer Geschichte auf Versatzstücke des kulturellen Gedächtnisses zurückgreift, bleibt dabei offen. Mit einer literarischen Mimesis der Traumsprache, einer Sprache des Unbewussten, gestaltet Bachmann das Drama der (unter dem Gesetz des Vaters stehenden) weiblichen Stimme und präsentiert damit eine Serie von Urszenen, in denen die Störungen, die Brüche und die Affekte der erzählenden Ich-Stimme begründet scheinen. Unterbrochen werden die Traumerzählungen durch sieben Dialoge zwischen Malina und der Ich-Figur, Dialoge auf der Schwelle zum Erwachen, in denen Malina eine rationalistische Erkenntnis des Ich gegen dessen Widerstand zu fördern sucht.<sup>27</sup>

Zweimal noch kommt das „dadam“ in diesen Träumen vor, und beide Male steht es auch hier im Kontext der Liebessprache zwischen der Ich-Figur und Ivan. Im Fusswaschungstraum weicht das Motiv – „Nebenan spielt es aus dem Radio: dadim, dadam“ – noch leicht dem Vater-Gebot: „Schluss mit der Musik!“ (WA III, 197) Im Tanztraum dann erfährt es eine komplexere Literarisierung; es erscheint zunächst als Redefigur der Ekstase und Euphorie, als „plötzlicher Einfall“, der die Vaterfigur verdrängt und die Rettungsphantasie konstituiert: Eben noch gibt die Ich-Figur ihrem Hass auf den Vater Ausdruck – „ich hasse ihn, ich kann ihn nicht ansehen“ –, als ihr „plötzlich“ etwas einfällt, was eine „beiläufige“ Wahrnehmung des Vaters zur Folge hat: „ich möchte ihm den Pyjama herunterreißen, aber plötzlich fällt mir etwas ein, und ich sage beiläufig: Ach, nur du bist es! Ich fange an zu tanzen, ich tanze einen Walzer ganz allein [...] Ich tanze wirklich, didam dadam, ich tanze durch alle Räume und fange an, mich auf dem Teppich zu drehen [...] 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“. (225) Doch der Ton, der dem Ich hier so „plötzlich“ einfällt, in dessen Rhythmus es sich tanzend alle Räume aneignet und der schliesslich die Rettung durch Ivan symbolisiert, dieser Ton kommt gar nicht so „plötzlich“. Denn seine Spur verweist auf den Eröffnungssatz des Traumes: „Mein Vater kommt ins Zimmer, er pfeift und singt“. So ertönt zuerst die Stimme des Vaters; der „plötzliche“ Einfall sowie die schnelle Wende vom Hass auf den Vater zu dessen „beiläufiger“ Erwähnung mögen verdecken, dass die Ich-Figur ihren Ivan-

27 Zum Traumkapitel siehe Weigel 1999 (Anm. 9), S. 534ff.



Ton über die väterliche Singstimme erinnert. Die Gewinnung, Gestaltung und Bewahrung dieses Tones als eigener, den Vater ausschliessenden Ausdruck scheitert. Der Vater nimmt ihr ihren „einzigsten Schlüssel“ weg und hindert sie damit am Zugang zu dem, was ihr gehört – das schlägt sich bei der Ich-Figur als Stimmverlust nieder („Mir bleibt die Stimme weg“). Zudem entdeckt sie einen Brief, den sie ihrem Vater geschrieben hat: „ich sehe mit Entsetzen, an wen dieser Brief gerichtet ist, denn ich kann den Anfang lesen: Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen. Krakkrak gebrochen dadidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam Ivan, ich will Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater. Mein Vater sagt: Schafft dieses Weib fort!“ (226)

An keiner Stelle des *Malina*-Romans ist die Sprache so stark semiotisiert wie in dieser Passage. Die Literarisierung der traumatischen Erfahrung geht hier bis in die grammatische Destruktion hinein. Der Ausdruck der Zerstörung (krak krak) ist durch Konsonantenvervielfachung entstellt („rrrrak“), die Figur der Liebeserinnerung („dadim dadam“) ist in ihrem Rhythmus gestört („dadidam“). Nicht nur, dass hier die Sprache der Liebe (Ivan) und die Sprache der Zerstörung (der Vater) als nicht mehr symbolisierbar erscheinen; sie sind auch nicht mehr klar voneinander geschieden, gehen scheinbar unkontrollierbar ineinander über. Das heisst die Differenz zwischen der Vaterliebe und der Ivanliebe bricht hier ein, wobei sich das traumatische Moment dieses Unterscheidungsverlustes als Kehrseite des ekstatischen „dadim dadam“ realisiert.<sup>28</sup> Die Semiotisierung gilt hier nicht mehr der freudigen Mimesis des ersten sprachlichen Ausdrucks, sie gilt nicht mehr der Lust am freien rhythmischen Lauf („dadam, dadadam dadam“, „ssssummmzzzzttt“); vielmehr markiert sie die Stauung dieser Lust, – eine Stauung, die durch die *Gleichzeitigkeit* von Liebeslaut und Schreckenslaut („rrrrak“) bewirkt wird.<sup>29</sup> Es ist diese Gleichzeitigkeit, die

28 Analog zu dieser Kehrseite erscheint das schöne Buch von der Freude, an dessen Anfang das unversehrte „dadim dadam“ steht, im Traumkapitel als „Buch über die Hölle“: „Er [der Grosse Siegfried] ruft von oben immer deutlicher: Was für ein Buch wird das sein, was wird denn dein Buch sein? / Plötzlich kann ich, auf der Spitze des Poles, von der es keine Wiederkehr gibt, schreien: Ein Buch über die Hölle. Ein Buch über die Hölle! / Das Eis bricht, ich sinke unter dem Pol weg, ins Erdinnere. Ich bin in der Hölle.“ (WA III, 177f.) Das „Exsultate“ wird hier also in sein Gegenteil umgeschrieben: Der Abgrund öffnet sich und der Körper versinkt im Erdinneren.

29 Das erst in der ersten Reinschrift des zweiten Kapitels eingefügte „krak krak“ (vgl. TP III.1, 113 und 260) mag eventuell inspiriert sein durch eine Wagner-Polemik auf Offenbach:

beide Laute nur noch in entstellter Form zulässt. Nachdem die schöne Rhythmus-Figur „dadim dadam“ in dieser Szene zum Bestandteil einer traumatischen Erfahrung geworden ist, kommt sie im Roman nicht mehr vor.

Je weiter also die sprachliche Symbolisierung des „dadim dadam“ in *Malina* voranschreitet, je weiter die Semiotisierung des Sprachmaterials zugunsten von eindeutigen Sinnkonstituenten zurücktritt, desto prekärer wird die Idee des „schönen Buches“. Das Chanson *après de ma blonde* markiert einen Glückstaumel der Ich-Figur, doch dieses Glück ist anfällig und unhaltbar. Die Schrift des „schönen Buches“, die aus diesem Glückszustand resultiert, präsentiert sich denn auch nur noch in Form von Bruchstücken („Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen die Savannen und die Steppen wiederentdecken ...“). Als Auftakt zu dieser Schrift ist das „dadim dadam“, mit all seinen Um- und Fortschreibungen, wesentlich in das poetologische Gesamtkonzept des Romans eingebunden, ja es ist selbst ein tragendes Konstitutiv von dessen sprachreflektiver Poetologie.

„O wie süß und angenehm,  
Und dabei für die Füße so recht bequem!  
Kra! Kra! Krakerakra!

O herrlicher Jack von Offenbach!“ (zitiert nach Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt/M. 1994, S. 202)

Zum gespannten Verhältnis zwischen den beiden Komponisten, das Offenbach mit seinen Wagner-Persiflagen begründete, siehe ebd., S. 199ff. Bachmann zitiert Wagners *Tristan und Isolde*-Libretto im Traumkapitel.