

Ágnes Gubicskó

Wer ist der Fremde?

Noch einmal über *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*

adódot valami pontatlanság, valami rés, nem is egy, csúszasok, rések, melyeken át mintha egy idegen lényre lehetett volna látni, valakire
Nádas Péter

Die Frage des Fremden „Wer ist der Fremde?“ ist eine metaphysische Frage, die syntaktisch der heideggerschen Frage „Was ist Metaphysik?“ entspricht, die nach Heidegger in einem wesentlichen Sinne zweideutig ist¹. Die Frage des Fremden ist also eine solche (wissenschaftliche) Frage, die – den Wortgebrauch von Bachmann benutzend – eher bloß eine *Scheinfrage* wird, einfach und furchtbar, insofern sie ihre eigene Existenz befragt.²

Unmittelbar vor der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* wird eine Sehnsucht abgefasst: das Ich – ein Personalpronomen zwischen den zwei Eigennamen Malina und Ivan – möchte eine Legende in eine Inkunabel schreiben, die oder deren Hauptfigur, die Prinzessin, es nie gegeben hat, die zu schreiben weder eine echte Feder noch eine entsprechende Tinte zur Verfügung stehen, in der aber das Ich sich gern verstecken würde. Wenn wir uns an die Geschichte erinnern, sehen wir eine Prinzessin mit ihrem Rappen auf einem gefährlichen Gebiet ohne Grenzen im Galopp reiten, als die ungarischen Husaren mit ihren wilden asiatischen Pferden hereinbrechen und das Mädchen als Beute in den Hof des alten Königs mitnehmen. Die Prinzessin will aber nicht dem alten König zur Frau gegeben werden, sie denkt an Flucht, und da erscheint tief in der Nacht ein geheimnisvoller Fremder, von dem sie gerettet wird. Wer ist dieser *legendäre* Fremde, der allein mit seiner Stimme unsere verzweifelte Prinzessin bestrickt?

Die Legende schließt mit dem Satz der Prinzessin: „*Ich weiß ja, ich weiß!*“³ Der

- 1 S. Heidegger, Martin: Nachwort. In: Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1955, S. 44.
- 2 Siehe Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper 1984 (3. Auflage), S. 182-199.
- 3 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 70.

Fremde beschenkt die Frau scheinbar mit irgendwelchem Wissen, das vorher in der Macht von niemandem im Leben der Prinzessin, auch nicht des Königs stand. Hat dieser Fremde mit der wahren Liebe, mit der Wahrheit zu tun? Wenn diese Vermutung richtig ist, und mehrere Zeichen weisen darauf hin, wie lässt sich dann die Szene interpretieren, wo er einen Dorn ins Herz der Prinzessin treibt, die blutend von ihrem Rappen fällt? Ist dieses Stechen weniger gewaltsam als die Methoden der ungarischen Husaren und des Königs? Denn obwohl die Prinzessin blutet, ist es bloß ein Stich eines Dornes, ein Stich eines Dornes einer Blume, die vom Fremden der Prinzessin als Geschenk überreicht wurde, und obwohl die Prinzessin blutet, versucht sie doch nicht zu fliehen, wie vorher vor dem König und dessen Soldaten, sondern sie lächelt: Wovon kann diese herzerreißende Geschichte handeln?

1. Der Gerichtshof befragt Sokrates, und Sokrates antwortet

Jacques Derrida argumentiert in seinem Essay⁴ über den Fremden, dass der Fremde nicht das absolut Andere, nicht das völlig Verschiedene, nicht das außerordentliche, mit niemandem vergleichbare Wesen ist, in dem keine menschliche Schwäche, oder eben keine menschliche Güte aufzudecken wäre. Als Beispiel bringt er Oedipus, das Internet beziehungsweise den Fremden (xenos) und Sokrates aus verschiedenen Texten Platons. Er versucht durch sie zu beweisen, dass das, was das System außerhalb sich selbst verorten will, eigentlich innerhalb und ein Teil des Systems ist, es entsteht sogar gerade durch dieses. Seine Beispiele sind negative Beispiele, er schreibt über Fremde, die vom System als schuldig verurteilt wurden, die für ihr Leben kämpfen müssen, die beweisen sollen, dass sie den anderen Menschen ähneln, dass sie keine Außenstehenden sind. Der Fremde von Bachmann ist demgegenüber ein Wesen, dessen Besonderheit nicht als ein störender Faktor erscheint, das keine Rolle der negativen Helden bekommt, sondern eher des geheimnisvollen Verführers, den die Prinzessin nicht sucht, um ihn auszuschließen oder einzuschließen, sondern ihn aufzunehmen. Spricht Bachmann vielleicht über einen ganz anderen Fremden als Derrida, und ist meine Arbeit auf einer falschen Fährte? Oder sind sie einander sogar sehr ähnlich, und ginge es eher darum, dass die Prinzessin sich zum Fremden anders verhält, als die Richter am Gerichtshof zu Sokrates, als der Chor zu Oedipus, oder die Polizei zum Internet?

Derrida zieht eine Analogie zwischen Oedipus und Sokrates, er vergisst zwar nicht, die Unterschiede zwischen ihnen zu erwähnen, behandelt sie aber als Nebensache

4 Derrida, Jacques: Az idegen kérdése: az idegentől jött. Ford. Orbán Jolán. In: Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig. Debrecen: Csokonai 2004, S. 11-29.

und versucht in seinen Beispielen ein gemeinsames Merkmal hervorzuheben, um nachzuweisen, dass Oedipus den Menschen, die ihn angreifen, mindestens ebenso ähnelt, wie die technische Macht, das Internet, der staatlichen Macht, die sie regeln will. Deshalb möchte ich nur das eine Beispiel erwähnen und Sokrates herbeirufen, genauer gesagt seine Fremdheit in der Interpretation Derridas, weil wir durch die Figur von Sokrates vielleicht am überzeugendsten beweisen können, dass der Kavalier der Prinzessin von Kagran nicht perfekt ist, oder gerade im Gegenteil: er ist kein einfacher (Vater)mörder.

Sokrates steht vor dem Gericht, und versucht dafür zu argumentieren, dass er ein Fremder ist, und das tut er nicht, weil er als besonders auffallen will, sondern weil Fremde in Athen Rechte hatten, Sokrates will man hingegen töten. Athen behandelt Sokrates nicht einmal als Fremden, deshalb muss Sokrates den Fremden spielen, um am Leben zu bleiben, genauer gesagt, muss er beweisen, dass er eigentlich nichts anderes machen kann, als die Rolle des Fremden zu spielen, und obwohl er eine besondere Sprache spricht, ist es eben diese Sprache, durch die er ein Recht zum Leben hätte. Wenn wir *Kriton* von Plato lesen, sehen wir, dass Sokrates vor dem Gerichtshof steht, und sich von den Richtern befragen lässt. Gegen seine Gewohnheit fragt er hier nicht, er benutzt die Taktik des Fremden nicht, der im *Sofist* Platons die These von Parmenides hinterfragt, obwohl diese zwei – fragen und sich befragen lassen – in ihrem Ziel einander ähnlich sind. Wie könnte aber das Fragen für jemanden das Recht zum Leben sichern? Sokrates als Fremder, dem die Richter verschiedene Fragen stellen, ähnelt dem Gast, bei dem sich der Herr des Hauses nach seinem Namen, Befinden, seiner Familie erkundigt, und er wird nur aufgenommen, wenn er für das Haus keine Gefahr bedeutet. Wenn er antworten kann, wenn er sagen kann, was sein Name ist. Der Fremde wird nur dann als Fremder behandelt, es wird nur dann mit ihm ein Vertrag geschlossen, wenn er den Sitten des Hauses entspricht, und wenn er befragt wird, antwortet er, er kann sich vorstellen, er hat einen Eigennamen, einen Familiennamen, weil er eine Familie hat. Und wenn er eine Familie hat, gehört er dann zu einer Gruppe, die ein Teil der Gesellschaft ist. Wenn Sokrates erlaubt, dass man ihm Fragen stellt, und er antwortet, dann folgt daraus, dass auch er genau so viel Recht zum Leben hat wie ein jeder der Bürger von Athen. Wenn er antworten kann, wenn er fähig ist zur Kommunikation, dann ist seine Sprache kein *selbstständiges*, getrenntes System, das von der Sprache des Rechtes unabhängig ist, selbst wenn es mit dieser nicht vollkommen gleich, sogar ihr fremd ist. Sokrates weist so trotz seines gehorsamen Verhaltens – ohne Fragestellung und Versicherung – auf seine Unschuldigkeit und Menschlichkeit hin. Zugleich aber auch darauf, dass die Gastfreundschaft von Athen falsch ist, weil sie nicht bedingungslos ist, weil die Gerechtigkeit für das Recht heterogen ist, und aus dem Aspekt dieser heterogenen Gerechtigkeit ist die „Unschuldigkeit“ des Menschen nicht gerecht. Für Sokrates ist die Gerechtigkeit, die heterogen ist, außerhalb der Stadt, er hat aber nur die Möglichkeit,

innerhalb der schuldigen Stadt zu leben, deshalb erscheint er als Fremder dazwischen, an der Grenze von Athen, wo er seine Fragen stellt und im System herumstochert, das ihn zustande gebracht hat. Während er beteuert, dass er eine Sprache und Familie hat, dass er ein Mitglied der Stadt ist, befragt er sie zugleich.

2. Der geheimnisvolle Fremde sticht die Prinzessin, und die Prinzessin spürt das

Der Kavalier der Prinzessin von Kagran wird von niemandem verfolgt, so kann man in der Legende über keine Verhandlung lesen, wo er sich verteidigen müsste, dass er ein Teil der Gesellschaft ist, dass er fremd ist. Als ob er nicht einmal fremd sein wollte, ist er nicht geneigt, seinen Namen dem Mädchen mitzuteilen, wenn er überhaupt einen hat. Will der Fremde in der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* das Synonym der heterogenen Gerechtigkeit werden? Es weisen mehrere Zeichen darauf hin: „*Tief in der Nacht, da meinte sie [die Prinzessin von Kagran, Á.G.], eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferete ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand.*“⁵ Nachdem die ungarischen Husaren die Prinzessin gefangen genommen hatten und in ihrem Lager bewacht hatten, um sie in die Burg ihres Königs mitzunehmen, weil der König sie heiraten wollte, und während das Mädchen eben an die Flucht dachte, fing eine Stimme in der Nacht an, charmant zu singen. Von dem Lied versteht die Prinzessin kein Wort, es schläfert sie ein, und es verführt sie aus ihrem Zelt.

*Vor sich sah sie plötzlich, in einen langen schwarzen Mantel gehüllt, einen Fremden stehen, der nicht zu den roten und blauen Reitern gehörte, er verbarg sein Gesicht in der Nacht, aber obwohl sie ihn nicht sehen konnte, wußte sie, daß er sie um sie geklagt und für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme, und dass er gekommen war, um sie zu befreien.*⁶

Wir erinnern uns an Sokrates, der mit seinem besonderen Sprechen als Fremder in der Stadt Athen erscheint. Der Fremde in der Nacht spielt aber nicht mit den Richtern, mit den Gesetzen oder für die Gesetze, sondern für eine gefangen genommene Prinzessin, die er befreien will. Es liegt hier nicht im Interesse des Fremden, dass er auf die gestellten Fragen antwortet. Er legt bei zwei Gelegenheiten zwei Finger auf seinen Mund, damit die Prinzessin nicht mehr fragt, wer er ist. Einmal, wenn sie sich treffen und er sie befreit, und dann als er nach seiner Abfahrt der allein gelassenen und einsamen, im

5 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 64.

6 Ebd., S. 64.

Morast umherirrenden Prinzessin wieder erscheint. Wenn er in einer unverständlichen Sprache singt und seinen Namen nicht sagen kann, wenn er eine besondere Sprache spricht und nicht fähig ist sich vorzustellen, dann ist er ein Mensch, der außerhalb der menschlichen Gewohnheiten steht, der keinen Eigennamen, also keine Familie hat, der zu keiner menschlichen Gesellschaft gehört, oder zumindest ruft er eine Vorstellung eines solchen Lebewesens hervor. Als ein Hinweis auf seine Wurzellosigkeit lese ich auch den Teil der Legende, worin der Fremde der Prinzessin eine Blume – „*gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen*“⁷ – überreicht. Die Blume des Fremden ist nicht in einer traditionellen Weise zustande gekommen, ist nicht aus der Erde gekommen. Aber sie hat doch einen Ursprung, irgendwo in der Nacht, also ist sie kein völlig außenstehendes, von allem abweichendes Ding, das man sich nicht vorstellen kann, weil man sich nichts vorstellen kann, das nicht durch etwas anderes entsteht, dem ein anderes Ding nicht vorangeht, in der Wirklichkeit ist es unmöglich etwas zu beschreiben, das nichts ähnlich ist. Was völlig fremd, absolut anders ist – darüber kann man nicht sprechen. Aufgrund dessen – obwohl die Figur des Fremden durchaus verdächtig⁸ und exotisch ist – denken wir nicht, dass er keine menschlichen Eigenschaften hat, selbst wenn er in uns besondere, ungewöhnliche Gefühle erweckt. Als der Fremde nach seiner Abfahrt der Prinzessin wieder erscheint, fangen sie an sich zu unterhalten, sie stellen einander gegenseitig Fragen, und diesmal antwortet der Fremde, so entsteht ein Dialog, aus dem ich jetzt einen kurzen Teil zitiere: „*die Prinzessin fragte: Mußt du zu deinem Volk zurück? Der Fremde lächelte: Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut*“⁹. Derrida spricht darüber, dass dadurch, dass jemand auf die Fragen antwortet oder eben fragt, also an einer Kommunikation teilnimmt, bewiesen wird, dass diese Person die Sprache nicht zum ersten Mal hört, also dass sie auch bisher schon daran Teil hatte. Ebenso wird dadurch, dass jemand über einen Eigennamen verfügt, bewiesen, dass er Eltern, eine Familie, ein Volk hat. Der Fremde nennt der Prinzessin seinen Namen nicht, zuerst will er nicht einmal reden, oder zumindest singt er geheimnisvoll, aber schließlich fängt er an zu sprechen, und obwohl er seinen Namen auch später nicht zu erkennen gibt, weist er auf sein Volk hin. Er hat also ein Volk, selbst wenn es in alle Winde zerstreut ist. Als ob die Hülle des Fremden zu fallen anfangen würde, kommt er uns nun bekannter vor, weil er uns ähnlich ist. Aber

7 Ebd., S. 68.

8 Statt der Blume des Fremden sieht die Prinzessin zuerst ein Geisterlicht, wovor sie Todesangst haben wird, und das neben dem Heideggerschen „Licht des Seins“ (Vgl. Heidegger 1955, S. 7.) auch an die unheimlichen Beispiele von Freud erinnert. Vgl. Freud, Sigmund: A kísérteties [Das Unheimliche]. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások. Budapest: Filum 2001, S. 245-281.

9 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 69.

seine Fragen: „*Was ist ein Jahrhundert?*“, „*Was sind Stadt und Straße?*“¹⁰ wirken – als ob wir Sokrates hören würden – besonders und naiv. Wer ist denn dieser Fremde?

Was sind Stadt und Straße? Frage der Fremde betroffen. Die Prinzessin geriet ins Staunen, sie sagte: Aber das werden wir bald sehen, ich weiß nur die Worte dafür, doch wir werden es sehen, wenn du mir die Dornen ins Herz treibst, vor einem Fenster werden wir stehen, laß mich ausreden! Es wird ein Fenster voller Blumen sein, und für jedes Jahrhundert wird eine Blume dahinter aufgehoben sein, mehr als zwanzig Blumen, daran werden wir erkennen, daß wir am richtigen Ort sind, und es werden die Blumen alle wie diese Blume hier sein!

Die Prinzessin schwang sich auf ihren Rappen, sie ertrug die Wolken nicht mehr, denn der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum Abschied, und sie ritt ihrem Land mit den blauen Hügeln entgegen, das in der Ferne auftauchte, in einer fürchterlichen Stille, denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben, und inmitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie blutend von ihrem Rappen. Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß!¹¹

In den zwei letzten Absätzen der Legende können wir über Dornen lesen, über die Dornen des Fremden, über die die Prinzessin zuerst behauptet, wenn der Fremde sie ihr ins Herz treibt, dann wird sie sehen, sie wird die Stadt und die Straße sehen, wofür sie jetzt nur die Worte weiß, und später – wenn der Fremde ihr den ersten Dorn wirklich ins Herz treibt – taucht das Land mit den blauen Hügeln der Prinzessin auf, das sie schon seit langem gesucht hat, und sie findet endlich heim. Der Dorn bringt so einerseits etwas zusätzliches in die Worte, durch ihn werden die Stadt und die Straße sichtbar, also können wir vielleicht sagen, dass die Worte durch ihn eine Bedeutung bekommen, andererseits findet die Prinzessin mithilfe dieses Dornes heim, vom gefährlichen Gebiet kehrt sie in ihr Land mit den blauen Hügeln zurück, sie kehrt in die Gesellschaft heim. An den Dorn knüpft der Text die Begriffe der Bedeutung und der Gesellschaft, und dieser Teil spricht wieder dagegen, dass der Fremde vom menschlichen System oder von den Systemen unabhängig wäre. Er bringt das Mädchen sogar in die Gesellschaft zurück: befreit sie zuerst aus dem Hof des Königs, bald verlässt er sie und lässt zu, dass sie in gefährlichen Wassern herumirrt, bald führt er sie mit einem Stich in ihr Land zurück, in die sichere Burg. Ist auch der Fremde eine Figur, die bloß danach strebt, das Mädchen in die Gesellschaft einzufügen? Unterscheidet er sich letzten Endes nicht vom König, der die Prinzessin in seine Burg schleppen wollte, um sie zu heiraten? Warum sehnt sich das Mädchen nach dem Fremden, während sie aus dem Hof des Königs zu fliehen versucht, auch dann noch, als er in ihr Herz einen Dorn sticht, und sie blutet. Die Prinzessin lächelt auch da noch und lallt im Fieber: „*Ich weiß ja, ich weiß!*“

Was ist es, was die Prinzessin weiß? Der Fremde führt sie in die Gesellschaft zurück, aber so, dass das Mädchen etwas weiß und auch froh ist. Vorher sagte die Prinzessin

10 Ebd., S. 69.

11 Ebd., S. 69f.

zu ihrem Verführer: „*Ich weiß, wir werden einander wiedersehen*“¹². Der Fremde ist nicht gleich mit dem König, er zerrt das Mädchen nicht in die Burg, sondern er zeigt ihr, woraus sie gebaut wurde, dass es darin Lücken gibt, und so versucht das Mädchen nicht zu fliehen. Er bringt es ins Leben so zurück, dass er es zuerst im Morast, im Wasser herumirren lässt, damit die Prinzessin sieht, dass die Wirklichkeit, wie Klagenfurt, in einem Morast gebaut wurde, dass sie nicht von vornherein gegeben ist. Dass die Wahrheit heterogen ist.

Der Fremde der Prinzessin von Kagran erscheint im Vergleich mit dem von Derrida zitierten Sokrates als positive Figur, den Unterschied zwischen ihnen kann man aber mit einer positiv-negativ Opposition nicht beschreiben. Die Opposition ist die Folge des Gesichtspunktes: Während Sokrates vor den Richtern steht, steht der Fremde der Legende vor einer Prinzessin, die man eher mit einem begeisterten Schüler vergleichen könnte als mit dem Gesetz.

Der Fremde sticht das bis dahin im Morast herumirrende Mädchen, und es kehrt in ihr Land mit den blauen Hügeln zurück: diese Szene zeigt eine Analogie mit der Sage des heiligen Georg, die im ersten Absatz der Legende erwähnt wird: „*der heilige Georg, der den Lindwurm in den Sümpfen erschlagen hat*“¹³. Den Roman *Malina* behandle ich bei dieser Gelegenheit nicht, ich möchte nur bemerken, dass im Roman an mehreren Stellen auf die Legende hingewiesen wird, so dass zwischen den Figuren eine Parallele hergestellt wird:

wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden und brachte ihn unter in einigen Märchen und Sagen, nannte ihn Florizel, Drosselbart, ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Georg sein, der den Drachen erschlug, damit Klagenfurt entstehen konnte, aus dem großen Sumpf, in dem nichts gedieh.¹⁴

Aufgrund dessen können wir sagen, wenn es zwischen dem mörderischen/heiligen Georg, dem Fremden und Malina Parallelen gibt, dann sind die Attribute des Fremden auf Malina zu übertragen, und umgekehrt. Denn es handelt sich um drei Mörder, die, da sie für edle Ziele kämpfen, auch positive Werte vertreten. In meiner Interpretation ist die Figur des Fremden mit der geheimnisvollen Figur von Malina – worauf schon auf der ersten Seite hingewiesen wird¹⁵ – viel mehr zu vergleichen, als mit Ivan,¹⁶ aber das

12 Ebd., S. 68.

13 Ebd., S. 62f.

14 Ebd., S. 20-21.

15 Wonach Malina der Autor eines Werkes mit dem Titel Apokryph ist, aber er ist „aus Gründen der Tarnung Staatsbeamter der Klasse A, angestellt im österreichischen Heeresmuseum“ (Ebd., S. 11.), oder an einer anderen Stelle können wir über seine Tarnkappe, sein fast geschlossenes Visier lesen (Ebd., S. 300.).

16 Aus diesem Grund bin ich mit der Feststellung von Bärbel Lücke nicht einverstanden, die in ihrem Buch, in dem sie den Roman *Malina* interpretiert, auch über die Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* schreibt –, dass, während der heilige Georg mit Malina in Parallele

bedeutet nicht, dass Ivan nicht fremd ist, oder dass die Figuren von Malina und Ivan eindeutig zu trennen sind.¹⁷

3. Wer ist der Fremde?

Zurückkehrend zu der Frage des Fremden „Wer ist der Fremde?“ könnten wir anhand der Arbeit sagen, dass er eine Sokrates ähnliche ironische *Figur* ist. Sokrates ritt natürlich wahrscheinlich nie in schwarzem Mantel entlang der Donau, und er verführte wahrscheinlich nie Mädchen aus den Zelten der ungarischen Husaren – wie auch Jesus Christus, Paul Celan, oder ein/e Verteter/in eines bestimmten Feminismus als einige der möglichen Interpretationen des Fremden mit diesem nicht identisch sind –, die Ähnlichkeit zwischen ihnen besteht eher in ihren besonderen Fragen und ihrem besonderen Verhalten.

Aus einem subjekttheoretischen Aspekt ist der Fremde der Legende ein Mensch, dessen Gestalt und Äußerungen nicht klar sind, sondern sie sind dunkle, unidentifizierbare *Figuren*. Der Fremde ist so kein eindeutig männliches Ebenbild der Prinzessin¹⁸,

steht, weil sie beide die Maskulinität vertreten (95-96), die Figur des Fremden der Figur von Ivan ähnelt (97-99). Der Interpretation von Lücke widersteht der Bachmannsche Text, da seine Interpretation bestimmte Textteile außer Acht lässt, als Beispiel hebe ich aus der Analyse einen Teil hervor, der zuerst von Bachmann zitiert, später erklärt wird: „Es wird in einer Stadt sein, und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein [...], wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein“. Das ist ein deutlicher Hinweis auf Wien, auf die Ungargasse, auf die Kartenspiele mit Ivans Kindern“ (99). Wenn die Prinzessin dem Fremden sagt, dass sie nach Jahrhunderten Karten spielen werden, ist das kein Beweis dafür, dass der Fremde mit Ivan gleichzusetzen ist, denn das Ich spielt Karten später nicht mit Ivan, sondern mit den Kindern von Ivan, die zudem Ivan nicht ähnlich sind. (Vgl. Bachmann 1984, Bd. 3., S. 133.) Oder z.B. stellt Lücke – ich meine, mit gutem Grund – das Ende der Legende und des Romans in Parallele, nach ihrem System ist Ivan so aber der Mörder, während dort nur Malina anwesend ist. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann: Malina. München: Oldenbourg 1993. – Sigrid Weigel verknüpft den Fremden wieder mit der Figur von Ivan, weiterhin – von einem großen Teil der Rezeption abweichend – bestimmt sie das Ich, und nicht Malina als alter ego (was meiner Meinung nach nur mit der Ausdehnung der Begriffe (Fremder, alter ego) interpretierbar ist), nicht bloß trennt sie so den Begriff des Fremden und des alter ego, sondern sie stellt sie einander gegenüber. In: Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 526-534. – Rita Svandriik verbindet die Figur des Fremden schon mit Malina, sie reduziert sie aber auf ein aktiv maskulines Prinzip. Vgl. Svandriik, Rita: Figurationen der Kunst in Ingeborg Bachmanns Werk: Orpheus, Undine, Prinzessin von Kagran. In: Cultura tedesca. 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Roma: Donzelli editore 2004, S. 165.

17 Vgl. Hima, Gabriella: A dialógus szerepe az elhallgatott történet föltárásában. Ingeborg Bachmann: Malina. In: Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában. Budapest: Széphalom 1995, S. 105.

18 Deshalb bin ich mit Interpretationen, die Malina mit der Vaterfigur vergleichen, oder als Zwilingsbruder bestimmen, nur zum Teil einverstanden. Siehe z.B. Fritz, Walter Helmut / Heißen-

der unheimliche Fremde als Doppelgänger ist ein in einen schwarzen Mantel gehülltes nicht erkennbares Wesen, mit einem Freudschen Terminus könnten wir auch sagen, dass er der Kastrierer der sich nach der Erkenntnis sehnenen Identität des Wissens ist.¹⁹

Aus einem sprachtheoretischen Blickwinkel – der keine der Subjekttheorie fremde Kategorie ist – provozieren die Rhetorik des Fremden, seine Fragen, Antworten, seine unartikulierte Singstimme, seine unverständlichen oder mehrdeutigen Äußerungen²⁰ die der Kommunikation dienende Sprache, aber sie sind nicht gegen die Kommunikation, sondern gegen den Glauben am Verstehen. Der Fremde repräsentiert eher die Bewegung eines Textes als ein Werk.

Aufgrund von alledem scheint es so, dass es einen Unterschied zwischen dem verletzenden Dorn des Fremden und dem Verfolgen der ungarischen Husaren gibt, und dieser Unterschied hat etwas gemeinsam mit der Unterscheidung, die Bachmann zwischen dem Surrealismus und der Diktatur feststellt:

alle die Schriftsteller, Maler, verrufen waren, geächtet, am Leben bedroht in der deutschen Diktatur, und doch bleibt ein Rest, unaufgeklärt, ein Verdacht, daß die Opfer, ohne zu ahnen, was sie taten, ihre Sprache sich im Extrem mit der Sprache der Gewalt berühren ließen. Natürlich hatte der Surrealismus Geist, Anti-Bürger[lichkeit], er wollte im Ernst schockieren, er hatte nichts gemein mit der faktischen Mordpraxis, die später von ganz anderer Seite eingeführt wurde.²¹

Können wir die Figur des Fremden als die Verkörperung bestimmter gegen die Ästhetik wirkender avantgardistischer Richtungen verstehen?²²

Es erhebt sich die Frage, ob die Äußerungen, die die komplette Bestimmung des

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

Sabine Müller (Wien) machte mich bei einer Konferenz – wo ich über das Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* von Elfriede Jelinek, an dessen Ende die zwei Frauen zusammenwachsen, zu sprechen versuchte –, darauf aufmerksam, dass zwischen diesen zwei Texten vielleicht eine Parallele zu ziehen ist. Anhand einer solchen Parallele wäre *Malina* wieder eher eine weibliche Figur, in einem psychoanalytischen Sinn die Figur der Mutter, die Herrin an der Grenze der zwei Geschlechter.

- 19 Wenn Freud in seinem Essay *Das Unheimliche* die Kastration des Jungen mit dem Vater verbindet, spricht er von einer gespaltenen Vater-Imago (guter Vater, böser Vater), und obwohl er die lebende Puppe (Olympia) und das weibliche Geschlechtsorgan als parallele Beispiele zum Vater erwähnt, auf die Weiblichkeit, und so auf die Ambivalenz dieser unheimlichen Seite (Sandmann) weist er doch nicht hin. Hier bemerke ich noch, dass die Legende (und der Roman) aus dem Aspekt der Figurenkonstellation eher mit dem von Freud analysierten Sandmann vergleichbar ist, als mit den Geschichten von Oedipus und Sokrates, rhetorisch ist der Fremde (und *Malina*) aber der Partner von Sokrates.
- 20 Vgl. den Begriff der „poetischen Sprache“ von Julia Kristeva. Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übersetzt von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- 21 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 204-205.
- 22 Kristeva weist – wenn sie die Revolution der poetischen Sprache, mit der im Zusammenhang sie auch über „den Fremden“ spricht, analysiert und beweist – auch auf avantgardistische Autoren hin. Siehe Kristeva 1978.

Fremden zustande bringen, und ihn ausschließen oder integrieren (in vielen Fällen vielleicht gar nicht mit einer bösen Absicht), ihren Standpunkt beim Lesen eines solchen an die ästhetischen Grenzen rührenden Textes, wie der Roman *Malina* von Bachmann, verändern, und ob sie ihn nicht in die Kategorie z.B. der Kunst einschließen, die sie als Freizeitprogramm verstehen. Ich denke hier an die Filmadaptation von Werner Schroeter, oder unter anderem an die Aufsätze und Rezensionen, die den Roman auf eine simple love story reduzieren²³, während die Frage des Fremden („Was ist ein Jahrhundert?“) oder die auf den Fremden bezogene Frage („Wer ist der Fremde?“) rhetorische Frage sind, von denen wir nicht entscheiden können, ob sie wirklich wissen wollen, *was* ein Jahrhundert ist, *wer* der Fremde ist, oder ob sie bloß sagen: es ist unmöglich dies aufzudecken.²⁴ Die Literaturwissenschaftler können die Figur des Fremden interpretieren, aber sie sind nicht fähig, sie zu erkennen, weil die *Figur* mehrdeutig ist, ironisch, und eben diese Mehrdeutigkeit, diese Heterogenität sichert Legitimität für die verschiedenen Interpretationen, ein Leben also, ohne das die Literatur – wie Bachmann schreibt – ein Friedhof wäre.²⁵ So integriert sich der *Begriff* des Fremden in die Frage, ob er seine Fremdheit (zum Teil) bewahrt.²⁶

23 Was selbst Bachmann nach ihrem am 14. April 1971 Otto Basil gegebenen Interview wunderte. Siehe Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 104.

24 Vgl. das Beispiel von Paul de Man: „Von seiner Frau gefragt, ob er seine Bowling-Schuhe drüber oder drunten geschnürt haben will, antwortet Archie Bunker mit einer Frage: »Was is' der Unterschied?«. Als eine Leserin von erhabener Einfalt erklärt ihm daraufhin seine Frau mit größter Geduld den Unterschied zwischen drüber Schnüren und drunter Schnüren, worin auch immer der liegen mag, aber ruft dadurch nur einen Wutausbruch hervor. »Was is' der Unterschied?« fragte nicht nach dem Unterschied, sondern meinte statt dessen: »Ich pfeif' auf den Unterschied.« Dasselbe grammatikalische Muster erzeugt zwei einander wechselseitig ausschließende Bedeutungen: die buchstäbliche Bedeutung fragt nach dem Begriff (des Unterschieds), dessen Existenz von der figurativen Bedeutung in Abrede gestellt wird.“ In: Man, Paul de: Semiotologie und Rhetorik. In: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 31-32. Ich bemerke, dass Paul de Man eine eventuelle Ironie der Frau nicht in Betracht zieht.

25 Bachmann, Ingeborg: Literatur als Utopie. In: Werke. Bd. 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper 1984, S. 260.

26 Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 213.