



DER ORTLOSE ORT DER TRÄUME

Heterotopien und Utopien

in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*

Oona Florath
Universität Tampere
Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften
Deutsche Sprache und Kultur
Masterarbeit
April 2019

TIIVISTELMÄ

Oona Florath: Der ortlose Ort der Träume. Heterotopien und Utopien in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*.

Pro gradu –tutkielma

Tampereen yliopisto

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Saksan kieli ja kulttuuri

Huhtikuu 2019

Tutkimuskohteena on saksankielisen sodanjälkeisen kirjallisuuden merkittävimpiin kirjailijoihin kuuluva, erityisesti lyrikkona tunnettu Ingeborg Bachmann (1926-1973). Tämä pro gradu -tutkielma luo näkökulman Bachmannin kirjallisen tuotannon ymmärtämiseen tarkastelemalla tilan ja paikan kuvauksia romaanissa *Malina*, erityisesti naisminäkertojan unissa. Analyysissä tiloja ja paikkoja tarkastellaan Michel Foucault'n tilateorioiden avulla, joista keskeisimmät ovat heterotopiat ja utopiat. Ne havainnollistavat romaanin minäkertojan suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Keskeinen tutkimuskysymys on, miten minäkertoja asemoi itsensä paikassa ja tilassa sekä millaisia diskursiivisia valtasuhteita heterotooppisten ja utooppisten tilojen kuvaukset tekevät näkyviksi.

Minäkertojan unissa näyttäytyvät painajaismaiset ja dystooppiset tilat, heterotopiat; ”näyttämöinä” esiintyvät hautausmaat, vankilat, keskitysleirit sekä mielisairaalat, joita hallitsee isähahmo ja joissa minäkertojan uni-minä tulee toistuvasti eri tavoin murhatuksi. Tilat symboloivat minäkertojan ulkopuolisuuden tunnetta konkreettisoiden tilallisesti, kuinka naisella ei ole paikkaa patriarkaalisessa todellisuudessa. Niiden vastapainona on utopia romaanin keskelle kirjoitetussa sadussa, joka paikantuu kauas myyttiseen menneisyyteen. Utopiassa vastakkainasettelu naiseus/mieheys lakkaa olemasta ja minäkertojasta tulee patriarkaatista vapaa toimija. Tutkielman viitekehystenä toimivat vuonna 2017 suurelle yleisölle julkaistut Ingeborg Bachmannin kirjeet ja unipäiväkirja, joita käytettiin analyysin tukena.

Avainsanat: tila, heterotopia, utopia, sukupuoli, uni

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Hintergrund.....	4
2.1 Leben und Wirken Ingeborg Bachmanns.....	4
2.2 Zum Roman <i>Malina</i>	6
3 Stand der Forschung.....	9
3.1 Rezeptionsgeschichte zu <i>Malina</i>	9
3.2 Feministische Perspektiven.....	11
3.3 Raum und Utopie in der Bachmann-Forschung.....	15
4 Raumkonzepte.....	20
4.1 Der <i>spatial turn</i> , Theorien und Grundbegriffe literarischer Raumanalyse.....	20
4.2 Foucaults Raumtheorien.....	24
4.2.1 Utopie.....	26
4.2.2 Heterotopie.....	29
5 Analyse literarischer Raumdarstellungen.....	32
5.1 Das Unbewusste, die Krankheit und die Macht des Diskurses.....	32
5.2 Heterotopische Orte und Räume in den Träumen der Ich-Erzählerin.....	35
5.2.1 Der Friedhof.....	36
5.2.2 Das Gefängnis und die Klinik.....	41
5.2.3 Die Bühne.....	45
5.3 „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ eine feministische Utopie.....	50
5.3.1 Der utopische Körper.....	54
5.4 Ergebnisse der Analyse.....	58
6 Schlussfolgerungen.....	62
Literaturverzeichnis.....	64

1 Einleitung

Man hat mich schon manchmal gefragt, warum ich einen Gedanken habe oder eine Vorstellung von einem utopischen Land, von einer utopischen Welt, in der alles gut sein wird, in der wir alle gut sein werden. Darauf zu antworten, wenn man dauernd konfrontiert wird mit der Abscheulichkeit dieses Alltags. Kann es ein Paradox sein, denn was wir haben, ist nichts...

Ich glaube wirklich an etwas und das nenne ich EIN TAG WIRD KOMMEN und eines Tages wird es kommen, ja wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen und trotzdem glaube ich daran, denn wenn ich nicht daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben.

(Ingeborg Bachmann in der Radiosendung „Lange Nacht“, Sommer 1973, Ver-
schriftung der Verfasserin, IQ1)

Ingeborg Bachmann ist eine der meist erforschten weiblichen Schriftstellerinnen des deutschsprachigen Raumes, die Auseinandersetzung und Interesse an ihrem literarischen Werk scheint nicht abzuklingen. Die Neuerscheinungen ihres Gesamtwerks der Verlage Piper und Suhrkamp eröffnen neue Perspektiven für die Analyse ihres literarischen Schaffens u.a. für den Roman *Malina*, den ersten Teil aus Bachmanns geplantem *Todesarten*-Romanzyklus. Der erste Teil der neuen Bachmann-Werkausgabe trägt den Titel *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* (2017) und beinhaltet Bachmanns persönliche, bisher unveröffentlichte Briefe und Briefentwürfe sowie Beschreibungen ihrer Träume, die interessanterweise zum Teil überarbeitet im zweiten Teil des *Malina*-Romans „Der dritte Mann“ wiederzufinden sind.

Die Veröffentlichung dieser neuen Werkausgabe diente auch meiner Arbeit als Inspiration und Grundlage für weiteres Nachforschen. Die Parallelen zwischen Bachmanns persönlichen Traumnotaten und den fiktiven Träumen im zweiten Kapitel *Malinas* eröffnen einen neuen Blickwinkel zum Verständnis dieses Romans, den ich schon vor vielen Jahren für mich entdeckte und der mich stark ansprach. Die Vielschichtigkeit des Romans sowie die ambivalente, poetische Schreibweise Ingeborg Bachmanns faszinieren mich heute noch. Mein besonderes Interesse galt und gilt den Raumdarstellungen, besonders den Räumen und Orten der träumenden Ich-Erzählerin im zweiten Teil des Buches „Der dritte Mann“. Die Wahl von Michel Foucaults Theorien zur Analyse der Räume ergibt sich aus mehreren Gründen. Zum einen war Foucault ein Philosoph mit soziologischer, psychologischer und genealogischer Vorgehens-

weise. Er gehört zur gleichen Generation wie Ingeborg Bachmann (g. 1926) und schrieb und entwickelte seine Theorien im Kontext dieser Zeit. Meiner Ansicht nach besteht eine Forschungslücke in der Kombination der beiden, besonderes in der Analyse der Räume, da Foucaults Theorie der Heterotopien und andererseits der Utopien auf Bachmanns Roman gut übertragbar erscheinen.

Die gegenwärtige wissenschaftliche Relevanz des Themas „Raum“ hat ihren Ursprung in dem sogenannten *spatial turn* also „Der Wende hin zum Raum“ in Literatur-, Kultur-, Sozial- und Geschichtswissenschaften. In der Bachmann-Forschung standen Raumdarstellungen bis jetzt nicht per se im Fokus, auch wenn dem Utopischen durchaus eine wichtige Rolle zugeordnet wird. Das Utopische ist bis jetzt aus sprachlicher und feministischer Perspektive analysiert worden, jedoch weniger aus einer räumlichen Sicht. Ingeborg Bachmann hat in einem Vortrag ihrer Frankfurter Poetikvorlesungen „Literatur als Utopie“ beschrieben, wie das literarische Schaffen damit verbunden sei, Utopien zu entwickeln. Dabei diente ihr das Werk Robert Musils und die Philosophie Wittgensteins und Heideggers als Inspiration, eine Sprache zu entwickeln, die das Utopische und das Mystische aufgreifen könnte.

Der *spatial turn* hat den Fokus in der Analyse literarischer Räume auf deren Gemachtheit, auf die soziale und diskursive Konstruktion der Räume verschoben. Nach Birgit Neumann (2009, 116) sind „Literarische Räume auf reale Räume bezogen und präformiert durch kulturell vorherrschende Raumkonzepte“. Diese Räume können mittels verschiedener literarischer und ästhetischer Verfahren auf ihre eigene Gemachtheit verweisen und dadurch Raumordnungen infrage stellen und transformieren. Die finnische Wissenschaftlerin Leena Eilittä sieht in ihrem Buch *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment* (2008) Bachmanns literarisches Schaffen im Verhältnis zu einem feministischen Utopie-Begriff, einer Schaffung von Utopien, von Räumen, in denen Frauen sich einer patriarchalischen Ordnung widersetzen.

Feministische Ansätze zur Interpretation und Analyse von Bachmanns Romanen haben seit den 1980er Jahren einen Boom in der Bachmann-Forschung erlebt, der bis heute andauert. Mit dieser Tradition will ich in meiner Arbeit nicht brechen. Ziel dieser Arbeit ist eine neue Perspektive zum Verständnis des Raumes anhand von Michel Foucaults Theorien der Heterotopie und der Utopie darzustellen, und diese im Zusammenhang weiter mit feministischen Theorieansätzen zu verbinden und darüberhinaus mit dem Material der neuen Gesamtausgabe in Vergleich zu bringen. Aus poststrukturalistischer und Foucault'scher Sicht sind Räume diskursive Konstruktionen, die in diesem Sinne durchaus als Ausdruck einer Geschlechter-

ordnung dienen. Der Schwerpunkt meiner Arbeit ist daher die Frage, wie sich die weibliche Ich-Erzählerin im Raum positioniert und welche diskursiven Machtverhältnisse in dieser Verbindung zwischen der weiblichen Ich-Erzählerin und dem heterotopischen und utopischen Raum existieren. Der Begriff der Heterotopie eignet sich in diesem Sinne vor allem für die Analyse der Orte in den Träumen der Ich-Erzählerin im zweiten Teil des Romans. In meiner Arbeit will ich außerdem erläutern, wie die Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“, eine Liebesgeschichte im *Malina*-Roman, eine feministische Utopie darstellt.

2 Hintergrund

In diesem Kapitel werde ich zuerst in 2.1 eine kurze Biographie der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann sowie in 2.2 eine Inhaltsangabe zum Roman *Malina* vorstellen.

2.1 Leben und Wirken Ingeborg Bachmanns

Ingeborg Bachmann wurde am 25. Juni 1926 als erstes Kind von Mathias und Olga Bachmann im österreichischen Klagenfurt geboren. Die Lage der Stadt Klagenfurt im südösterreichischen Kärnten an der Grenze zu Italien und Slowenien hat einen wesentlichen Einfluss auf Bachmanns literarisches Schaffen gehabt, u.a. auf die spätere Entwicklung ihres mythischen Utopiebegriffs (Albrecht & Götsche 2013, 2).

Den „Anschluss“ 1938 und den Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt hat Ingeborg Bachmann rückblickend zum Begründungsdatum ihrer Autorschaft erklärt (Albrecht & Götsche 2013, 2). Die letzten Jahre der NS-Zeit in Klagenfurt und die anschließende Befreiung durch die Alliierten sowie ihre erste Liebe zu einem jüdisch-britischen Offizier hat die junge Bachmann auch in Tagebüchern festgehalten (Bachmann, 2010).

In der Konsequenz beschäftigte sich Bachmann vor allem in ihrer späteren Prosa mit dem Krieg und den Verbrechen der Nazis. Vor allem der Völkermord an den Juden tauchte als eines der Leitmotive auch im *Todesarten*-Projekt auf. Jedoch ist Bachmanns Beziehung zu der NS-Täterschaft von einem Paradoxon geprägt. Ihr Vater war schon früh Mitglied der NSDAP. Eine Tatsache, die Bachmann auch nach der in den sechziger Jahren erfolgten öffentlichen Auseinandersetzung (Väter/Täter) verschwieg (Albrecht & Götsche 2013, 2).

1946 beginnt Bachmann nach kurzen Aufenthalten an den Universitäten Innsbruck und Graz ein Studium der Philosophie mit den Nebenfächern Germanistik und Psychologie an der Universität Wien. Ihr Studium schließt Bachmann 1950 mit einer Dissertation über Heidegger ab. In den Wiener Jahren erscheinen auch erste Veröffentlichungen von Bachmanns Kurzgeschichten und Lyrik. In dieser Zeit integriert sich Bachmann in die Wiener Literaturszene und wird als „junge Dichterin“ von damaligen literarischen Größen wie Hans Weigel geschätzt (Albrecht & Götsche 2013, 4).

1948 begegnet sie dem jüdischen Dichter Paul Celan, mit dem sie eine Liebesbeziehung sowie ein literarischer Dialog und Briefwechsel verbindet. Die Erfahrung des Holocausts als eines der Leitmotive in ihrem Werk sowie das zentrale Ethos „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ werden stark von Celan beeinflusst und in ihrem literarischen Werk, u.a. im „Traumkapitel“ von *Malina* aufgearbeitet (Albrecht & Götsche 2013, 4).

1952 nimmt Bachmann an einer Tagung der Gruppe 47 teil, mit der sie seitdem in Verbindung gesetzt wird und wodurch sie sich als Schriftstellerin in der deutschsprachigen Literaturszene etabliert und es ihr gelingt, ihr Leben als freie Schriftstellerin fortzusetzen. Im gleichen Jahr lernt sie den Komponisten Hans Werner Henze kennen, mit dem sie jahrelang unter anderem in Ischia und Neapel zusammenlebt und arbeitet. Henze und Bachmann verband vor allem die Liebe zur Musik. Bachmann selbst hatte schon früh Stücke komponiert und später angegeben, sie wäre erst durch die Musik zur Literatur gekommen, da sie als Kind den Text zu ihrer Oper selbst schreiben musste (Albrecht & Götsche 2013, 2).

1953 wird *Die gestundete Zeit*, Bachmanns erste Gedichtsammlung veröffentlicht, auf der die zweite Sammlung 1956 *Die Anrufung des Großen Bären* folgt. In dieser Zeit nach 1953 begibt sich Bachmann auf Reisen, die bis Mitte der sechziger Jahre andauern, und wohnt vor allem in Italien. Diese Zeit ist die Blütezeit der Lyrik Bachmanns.

1958 lernt Bachmann den 15 Jahre älteren Max Frisch kennen, mit dem sie eine Liebesbeziehung anfängt und in den folgenden Jahren in Zürich und in Rom zusammenlebt. 1958 schreibt Bachmann das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, wofür sie den Preis der Kriegsblinden erhält und ihre berühmt gewordene Dankesrede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ vorträgt. Im selben Jahr (1959) ist sie Gastdozentin an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo sie Poetik-Vorlesungen zu Problemen zeitgenössischer Lyrik hält. In den Jahren mit Max Frisch entfernt sich Bachmann zunehmend von der Lyrik und wendet sich zur Prosa hin. Sie arbeitet Ende der 50-er Jahre an dem Erzählband *Das dreißigste Jahr*, das 1961 erscheint, und erhält dafür den Deutschen Kritikerpreis.

Die Trennung von Max Frisch folgt im Herbst 1962 und ist eine Ursache für Bachmanns Nervenzusammenbruch und ihre darauffolgenden Aufenthalte in der Psychiatrie, deren Ziel es unter anderem ist, ihre Alkohol- und Tablettenabhängigkeit zu behandeln. Nach der Veröffentlichung der neuen Werkausgabe ist evident, wie verstört Bachmann auf die Trennung und die darauffolgende Beziehung Max Frischs zu der jungen Studentin Marianne Oellers reagier-

te. Vor allem betrachtete Bachmann den 1964 erschienenen Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch als schweren Vertrauensbruch, da Frisch sie und die gemeinsame Beziehung als Stoff benutzt hatte und sie sich in ihrer Intimsphäre verletzt und entblößt fühlte (Spiegel Nr. 9/2017, 118 vgl. Albrecht 1995, 138). Die Trennung von Max Frisch markiert jedoch für Bachmann zugleich einen literarischen Neuanfang. 1963 bis 1965 beginnt Bachmann in Berlin ermöglicht durch ein Stipendium der Ford Foundation die Arbeit an der Romantrilogie *Todesarten*. 1964 wird ihr der Büchner-Preis verliehen. Im folgendem Jahr zieht Bachmann zurück nach Rom, wo sie bis zum Ende ihres Lebens bleibt. Dort arbeitet sie weiter an der Romantrilogie, ist aber wegen wachsender Alkohol- und Tablettensucht oft in ihrer Arbeit gehindert und sieht sich vor allem von ihrem Verleger unter Druck gesetzt (Bachmann 2017, 80).

1971 erscheint *Malina* der erste Teil der geplanten Trilogie und 1972 der Erzählband *Simultan*, der ähnlich wie *Malina* Frauen-Schicksale thematisiert. Der Roman und der Erzählband werden von der Öffentlichkeit mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Der Kritiker Marcel Reich-Ranicki (1989, 192) unterstellte dem Erzählband im Erscheinungsjahr 1972 missbilligend „Trivialliteratur“ für Damen zu sein und weigerte sich gar, den Roman zu rezensieren (Reich-Ranicki 2000, 417).

1973 ist Ingeborg Bachmann schwer getroffen vom Tod ihres Vaters. Im Herbst 1973, in der Nacht zum 25. September erleidet Bachmann schwere Brandverletzungen bei einem Brand in ihrer Wohnung. Sie stirbt am 17. Oktober an einer verhängnisvollen Kombination ihrer Verletzungen und den Entzugserscheinungen ihrer Tablettenabhängigkeit im Krankenhaus Sant'Eugenio in Rom. Ingeborg Bachmann wird auf dem Friedhof Annabichl in Klagenfurt beigesetzt. Der Ingeborg Bachmann-Preis wird seit 1977 in Klagenfurt verliehen und gilt als einer der meistgeschätzten Literaturpreise im deutschsprachigen Raum.

2.2 Zum Roman *Malina*

Malina ist der erste und einzig vollendete Roman des *Todesarten*-Romanzyklus. Der Roman erschien erstmals bei Suhrkamp im Jahr 1971 und besteht aus drei Kapiteln, „Glücklich mit Ivan“, „Der dritte Mann“ und „Von letzten Dingen“.

Malina ist oft als eine Art semi-autobiographisches Werk verstanden und beschrieben worden, da Bachmann im Roman bewusst mit ihrer eigener Darstellung als Schriftstellerin spielt

und sich mit der Wahrnehmung ihrer Person durch die Öffentlichkeit auseinandersetzt (Weigel 1999, 296 vgl. Herrmann 2013, 142). Die namenlose Ich-Erzählerin ist wie Bachmann selbst Schriftstellerin und auch äußerlich der Autorin ähnlich, wie in einer Art Prolog am Anfang des Buches beschrieben. Aus der Perspektive der Ich-Erzählerin wird die Handlung geschildert. Ort der Handlung ist zum größten Teil Wien, genauer die Wohnadresse der Ich-Erzählerin in der Ungargasse 6.

Im Zentrum des Geschehens stehen neben der Ich-Erzählerin die beiden Männer Malina, eine Art Partner oder Mitbewohner der Ich-Erzählerin und Ivan, ihr Geliebte. Dieses Dreieck der Beziehungen macht die Dynamik der Handlung aus. Während das erste Kapitel „Glücklich mit Ivan“ die Liebesbeziehung der Ich-Erzählerin mit Ivan schildert, beschreiben das zweite sowie das dritte Kapitel die Art und Entstehung der Beziehung des Ichs zu Malina, mit dem sie in der Ungargasse 6 zusammenlebt. Unterbrochen wird die Handlung durchgängig von Briefen (oder Briefentwürfen), Träumen und Binnengeschichten (Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra) und sogar von Musiknoten. Im Laufe des Romans wendet sich die Ich-Erzählerin von der Liebesbeziehung zu Ivan ab, die sich in nur wenigen Begegnungen und hauptsächlich in Telefongesprächen (ab)spielt (Weigel 2002, 220).

Das zweite Kapitel des Romans „Der dritte Mann“, oft auch als „Traumkapitel“ bezeichnet, schildert eine Serie von Traumszenen, die sich zeitlich und örtlich von der Romanhandlung abgrenzen. In den Traumszenen der Ich-Erzählerin taucht eine weitere Person auf, „Der Vater“, genauer eine allgemeine Vaterfigur, die als Verkörperung verschiedener Macht- und Wissensinstanzen auftritt und Gewalt und Terror auf die Ich-Erzählerin ausübt, ihr die Sprache verbietet (Weigel 2002, 221). Im dritten Kapitel „Von letzten Dingen“ tritt die Ich-Erzählerin zunehmend in den Hintergrund und die Figur Malina wird dominanter. Das Kapitel beschreibt Dialoge zwischen Malina und dem Ich, deren Stimmführungen durch musikalische Tempobezeichnungen und durch den Einschub von Stücken (Schönbergs *Pierrot lunaire*) gekennzeichnet ist (Weigel 2002, 221).

Am Ende des Romans scheitert das Ich, die Schriftstellerin, an der Sprache und am Schreiben und überlässt Malina die Fortsetzung ihres Werkes sowie ihre Hinterlassenschaften. Die Dynamik der Dreieckskonstellation wird betont in der Äußerung des Ichs „Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina“ (Bachmann 1979, 354). Kurz danach verschwindet das Ich in einem Riss in der Wand. In einer letzten Szene ist Malina scheinbar in das Zimmer der Ich-Erzählerin eingezogen; als Ivan versucht sie telefonisch zu erreichen, entgegnet Malina „Es

muss ein Irrtum sein (...) Hier ist keine Frau (...) Hier war nie jemand dieses Namens“ (Bachmann 1979, 355). Der Roman endet mit dem Satz „Es war Mord“.

3 Stand der Forschung

Das folgende Kapitel enthält zunächst eine Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte des Romans *Malina* sowie Erläuterungen der wichtigsten Schwerpunkte der Forschung. In den Unterkapiteln 3.2 werde ich genauer auf die feministische Forschungstradition eingehen und in 3.3 den Raum und die Utopie in der bisherigen Forschung behandeln.

3.1 Rezeptionsgeschichte zu *Malina*

Die Literaturkritik und die allgemeine Aufnahme dieses in Form und Inhalt äußerst komplexen Romans *Malina* fiel im Erscheinungsjahr 1971 sehr zwiespältig aus. Die literaturgeschichtliche Situation Anfang der 70er Jahre und die Politisierung der Gesellschaft ab 68 hatten dazu beigetragen, dass es einen Trend zur Veröffentlichung nicht-poetischer Genres gab und eine Debatte zum „Tod der Literatur“ entflammte, die mit dieser einherging (Weigel 2002, 222).

In einer 1971 erschienenen Rezension des Romans heißt es zum Beispiel: „Jedenfalls ist die Distanz des Buches zum meisten, was an erzählender Literatur in diesen Jahren veröffentlicht wird, sehr groß“ (Fritz 1989, 133) und weiter das Buch sei zwar „ehrgeizig“ doch zugleich „problematisch“ ein „Nachtwald voller Fragen“ (1989, 137). Diese Rezension fiel im Vergleich noch freundlich aus. Reinhard Baumgart (1989, 143) bezeichnete 1971 den Roman als „künstlich“ und liest den Roman zudem als autobiographisch: Das „Bachmann-Ich“ sei verletzt und gekränkt, eine infantile Figur, eine „Prinzessin auf der Erbse“ (1989, 145). Die Träume im zweiten Kapitel des Romans seien „banal“ und „langweilig“ (1989, 147) und nennt zuletzt den Roman eine „Todesart der Poesie“ (1989, 149). Die Vielschichtigkeit des Romans, mit unzähligen Anspielungen und Zitaten zu Philosophie, Literatur, Musik, Film und Psychoanalyse, die literarische Form frei von Ort-, und fester Erzählstruktur sowie die Polyphonie des Subjekts entsprachen nicht dem zeitgenössischen Trend (Weigel 2002, 222). Somit wurde die Prosa Bachmanns von der Literaturwissenschaft zu ihren Lebzeiten weitgehend ignoriert. Der Fokus der früheren Bachmann-Forschung stand in der Rezeption ihrer Lyrik.

Dies änderte sich jedoch nach Bachmanns tragischem Tod. Da ihr literarisches Werk in den Kontext ihres Privatlebens und ihrer Persönlichkeit gesetzt wurde, rückte das *Todesarten*-Projekt und damit der Roman *Malina* in den Vordergrund (Lennox 2013, 25). Mit der Veröf-

fentlichung der neuen Werkausgabe 1978 und den zwei unvollendeten Romanfragmenten mit den Namen *Das Buch Franza* und *Requiem für Fanny Goldman*, galt der Zeitraum der späten 70er und frühen 80er Jahren als Anfangspunkt einer neuen Rezeption. Die frühe Forschung an dem Roman *Malina* befasste sich thematisch (auch kritisch) mit der Innerlichkeit oder der „Innenwelt“ der Ich-Erzählerin (vgl. Pausch 1975, Steiger 1978). Holger Pausch beschreibt den Zeitgeist und die Bachmann-Rezeption beispielsweise in seiner Biographie „Ingeborg Bachmann“ (1975). Als gefeierte Lyrikerin kam Ingeborg Bachmann zu schnellem Ruhm, das sich dann später mit der Veröffentlichung ihrer Prosa in eine „fragwürdige Lobredneri“ (Pausch 1975, 7) wandelte. Der Roman *Malina* wurde als „altmodisch“ und „autobiographisch“ abgetan, zudem sei es „unzeitgemäß“, denn politische und soziale Probleme würden keine Rolle spielen (Pausch 1975, 76).

Die eigentliche Wiederentdeckung und das tiefere Verständnis der subtilen Zeit-, Bewusstseins- und Diskurskritik des Romans erfolgte erst durch feministische Rezeptionen in den 80er Jahren (Allbrecht & Göttische 2013, 19). Dazu beigetragen hatte die Frauenbewegung und eine neue Generation von LeserInnen unter denen der Roman sogar zum Kultbuch aufstieg (Lennox 2013, 27). Marlis Gerhardt äußerte sich zu *Malina* 1982 in einem Text „Rückzüge und Selbstversuche“ wie folgt:

Deutlicher als in anderen, feministischeren Texten zeigt sich diese *idée fixe*, die freiwillig-unfreiwillige Reduktion aufs Seelenghetto, in den Romanen und Erzählungen der Ingeborg Bachmann. Besonders deutlich wird die Fixierung auf ein traditionelles weibliches Selbstbild in *Malina*. Als der Roman 1971 erschien, wurde er von der männlichen Kritik außergewöhnlich scharf abgelehnt. Was der Lyrikerin Ingeborg Bachmann ohne weiteres zugestanden wurde, das hochgespielte Gefühl, die „weibliche“ große Emotion, wurde der Prosaschriftstellerin als ästhetisches Defizit angerechnet. Heute gelesen sind die Kritiken von damals in ihrem Abwehrcharakter, ihrem Ressentiment, leicht durchschaubar. Eine neue Generation weiblicher Rezipientinnen hat sich daran gemacht, gerade diesen umstrittenen Prosatext Ingeborg Bachmanns neu zu sehen, ästhetisch zu rehabilitieren und für eine feministische Literatur zu reklamieren. Dafür gibt es gute Gründe; nur liegt gerade in der weiblichen Position, die Ingeborg Bachmann vertritt, ein Problem. (1989, 504)

In Marlis Gerhardts Interpretation von *Malina* sind noch Parallelen zu der Kritik der 70er Jahre sichtbar, vor allem mit der oft thematisierten „weiblichen Innerlichkeit“, beispielsweise in der Wortwahl „Reduktion aufs Seelenghetto“. Jedoch erfolgt Gerhardts Interpretation schon im Rahmen feministischer Deutungen, auch wenn sie Bachmanns Ich-Erzählerin als antifeministisch abtut. Die Verbindung mit dem Poststrukturalismus als Rahmenkonzept erfolgte

erst 1984, vor allem durch die *Text und Kritik* -Ausgabe (1984) und Sigrid Weigels Beitrag „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung Ingeborg Bachmanns Schreibweise“. Weigels Beitrag hob die Diskussion über die Rolle der Ich-Erzählerin als feministisch/antifeministisch auf eine neue komplexere diskurskritische Ebene.

Im Zusammenhang mit den feministischen Deutungen des Romans in den 80er Jahren stand vor allem die Erzählproblematik und die Figurenanlage. Damit stand im Zentrum des Interesses die Rolle des Ichs im Bezug auf die Männer Malina und Ivan. Diese Lesart verstand Malina und Ivan nicht als eigenständige Personen, sondern vielmehr als mögliche Teile, psychische Manifestationen des Ichs. Folglich steht das Ende des Romans immer wieder im Fokus der Forschung und die Deutungen unterscheiden sich je nach der Konzeption dieses „Ichs“, des Mordes an dem Ich und wessen Stimme als Letztes die Erzählstimme ist (Malina? doch das ich?). Dabei erscheint das komplizierte Verhältnis zwischen dieser Ich-Figur und der Ich-Erzählerstimme, der Unterschied, von Anfang an verschwommen und nicht eindeutig (Herrmann 2013, 133).

Weitere thematische und analytische Schwerpunkte und Interpretationszweige in der Rezeption des *Malina*-Romans sind unter anderem die Betrachtung des Romans im Kontext der Nachkriegsgesellschaft und die damit verbundene geschichtliche Aufarbeitung des Faschismus und der Shoa, was sich im Roman am deutlichsten in den alptraumartigen Traum-Sequenzen zeigt (vgl. Böschenstein 1997, Eilittä 2008). Andere Gesichtspunkte der Bachmann-Forschung finden sich unter anderem in psychowissenschaftlichen Deutungsanfängen (vgl. Kanz 1999, Bossinade 2004), in der Sprache und der Intertextualität. Ab den 2000er haben sich diese Interpretationszweige weiterhin in der Forschung durchgesetzt, jedoch ist mit einer Schwerpunktverschiebung auf psychowissenschaftliche Ansätze nach der Veröffentlichung von *Male oscuro* zu rechnen. Eigene Interpretationszweige bilden vor allem die feministische Forschung (vgl. Lennox 2006) und die Analyse des Utopischen (Raums) (vgl. Thau 1986) im *Malina*-Roman. Auf diese werde ich in den folgenden Unterkapiteln genauer eingehen.

3.2 Feministische Perspektiven

Sara Lennox argumentiert in ihrer Bachmann-Anthologie *Cemetery of the murdered daughters* (2006), dass die feministischen Interpretationen der Bachmannschen Prosa immer im Ver-

hältnis zu den feministischen Strömungen und Theorien der jeweiligen Zeit stehen. (Lennox 2006, 44) Die frühe feministische Forschung zu Ingeborg Bachmanns Prosa befasste sich durchaus kritisch mit Bachmanns Darstellung der weiblichen Protagonistinnen. Dabei wurden Bachmanns Protagonistinnen als „passive“, sich den patriarchalischen Verhältnissen unterwerfende Subjekte wahrgenommen und mit „aktiven“ selbständigen Frauenfiguren anderer Autorinnen wie Christa Wolff und Sarah Kirsch verglichen (Lennox 2013, 27).

Vor allem das unterwürfige Verhältnis der weiblichen Ich-Erzählerin zu Ivan sowie die Konstellation des zweigeteilten Subjekts Ich/Malina als geschlechterpolarisiert in genau weiblich/männlich und somit in emotional/rational, wurden in der feministischen Lesart der späten 70er und frühen 80er Jahren betont kritisch wahrgenommen. Gegenüber stehen sich im traditionellen Sinne die Zweiteilung in den weiblichen Innenraum und den männlichen Außenraum, was bei Bachmann auf einer symbolischen Ebene in der Innerlichkeit der Protagonistin eine Form annimmt (Herrmann 2013, 140). Dieser Fokus auf die weibliche Innerlichkeit und der damit verbundene Stereotyp einer neurotischen, kränkelnden, passiven weiblichen Protagonistin wurde in der frühen Interpretation des Romans *Malina* zur Kontroverse (vgl. Steiger 1978). Diese Lesart stand im Zusammenhang mit dem gesellschaftspolitischen Diskurs der 70er Jahre, *Malina* wurde als mehr oder weniger realistischer Text weiblicher Erfahrung gelesen (Lennox 2013, 28). Der literarische Diskurs sollte zur Emanzipation und der Veränderung patriarchalischer Strukturen beitragen, und so sahen Kritiker in Bachmanns *Malina* die weibliche Opferrolle und die traditionellen Machtverhältnisse reproduziert.

In den 1980er Jahren änderte sich die Rezeption *Malinas* maßgeblich mit der Entdeckung des französischen Poststrukturalismus als Rahmenkonzept für die Analyse der weiblichen Rolle. Die Perspektive der Frauenforschung verschob sich somit auf die Sprache, die Diskursivität des Textes, die Schreibweise und damit auf die „Thematisierung der Abwesenheit der weiblichen Stimme“ (Lennox 2013, 29 vgl. 2006, 56).

In der poststrukturalistischen Lesart des Romans geht es also zusammenfassend um die Abwesenheit der weiblichen Stimme und die patriarchale Struktur der Sprache per se (Lennox 2006, 58). In den Traumszenen des Romans werde durch die patriarchale Vaterfigur und durch die Dialoge zwischen Malina und dem Ich ausdrücklich belegt, dass es nicht die Geschichte eines Subjekts, einer einzelnen weiblichen Hauptperson, sondern sich um eine inszenierte Darstellung der „Geschichtlichkeit des Subjekts überhaupt“ handelt (Greuner 1990, 91). Sigrid Weigel (1983, 124) sieht beispielsweise in einer ihrer frühen Interpretationen in den

Träumen der Ich-Erzählerin den „Geschlechterkampf“ als dominantes Motiv. Hiermit erscheint das Schreiben der weiblichen Schriftstellerin als Paradox an sich, der weibliche Artikulationsraum stößt an die Grenzen der Sprache selbst. Der diskursive Status der weiblichen Subjektivität in Bachmanns *Malina* wird in diesem Kontext als eine Art bewusste Weigerung, einen Widerstand gegen die patriarchale Struktur der männlichen Sprache und damit eines männlichen Denksystems gelesen. (Herrmann 2013, 140-141.) Laut Weigel (1983, 121): „Der Text spricht davon, wie schwierig, ja unmöglich es ist, als Frau einen Ort in der vorhandenen Wirklichkeit und in den konventionellen Erzählmustern zu finden.“

Diese poststrukturalistischen Interpretationen beruhen demnach oft stark auf Jaques Lacans Theorie der symbolischen Ordnung, der Ordnung der Sprache und des Diskurses, wonach das Objekt der Herrschaftsordnung der Sprache unterworfen sei. Die symbolische Ordnung wird laut Lacan von Signifikanten geprägt, wonach das Gesetz des Vaters (Namen-des-Vaters) diesen allgemeinen sprachlichen Gesetzen die Autorität verleiht (Kanz 1999, 56-57). Der Topos, dass es für die Frauen keinen Platz im männlichen Diskurssystem gäbe und damit die Weiblichkeit keinen „Ort“ habe in der symbolischen Ordnung, ist weit verbreitet in der feministischen Theorie (Kanz 1999, 44). Der in den Träumen dominante „Vater“ ist nach dieser Lesart als eine Verkörperung des Gesetzes Namen-des-Vaters zu verstehen (Greuner 1990, 92).

Die Frau-als-Opfer-Lesart wurde also durch eine durchaus komplexere diskurskritische Lesart ersetzt, die teilweise bis heute andauert. Sigrid Weigel ist in diesem Zusammenhang vor allem mit ihrer *Text und Kritik* –Veröffentlichung (1984) zur prominentesten Bachmann-Forscherin und zur wissenschaftlichen Wegweiserin aufgestiegen (Lennox 2013, 30). Sie popularisierte die Bachmann-Forschung in den 80er Jahren und stellte den französischen Poststrukturalismus als Rahmenkonzept für die Interpretation des Prosawerks vor (Weigel 1984). Weigel beschäftigte sich in ihrer Forschung stets mit der historischen Realität und deren Verbindung zur Schreibweise Bachmanns (vgl. Weigel 1983, 123). Das Verschwinden in der Wand am Ende des *Malina*-Romans erscheint demnach mehr als nur ein „Mord“, sondern vielmehr als eine Demonstration der Weigerung und eines weiblichen Widerstands des rational/männlichen Malina-Lebens (Lennox 2013, 30).

Die Bachmann-Forschung belegt, dass sich Ingeborg Bachmann intensiv mit ihrer eigenen Darstellung in der Presse und der Öffentlichkeit auseinandersetze (Weigel 1999, 296 u. Herrmann 2013, 142). Infolgedessen fühlte sie sich laut den Briefen in *Male oscuro* extrem gekränkt und ihrer Intimsphäre beraubt. Diese Kränkung befestigte sich vor allem auch nach der

Veröffentlichung von Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964), in dem sich Bachmann in der weiblichen Hauptperson auf brutalste Weise dargestellt sah. Der *Malina*-Roman entstand in diesem Kontext in einer Art literarischen Dialogs und als Bachmanns Antwort auf den *Gantenbein*-Roman. Folglich beschäftigt sich *Malina* vor allem auch mit der Problematik des Rechts und der Macht auf die eigene Darstellung. Vielleicht ist es ein Roman der Unmöglichkeit dieser Selbstdarstellung, der Freiheit, die weibliche Identität ohne männliche Projektionen wiederzugeben. Das Verschwinden in der Wand wäre aus dieser Sicht als ein Akt der Abwehr zu verstehen, eine absolute Weigerung der Projizierung männlicher Bedürfnisse und Wünsche auf weibliche Figuren (Weigel 1983, 125).

Seit den 2000er Jahren hat sich eine zunehmend kritische Position gegenüber der feministischen Forschungstradition stark gemacht. Vor allem die Kombination einer feministischen Lesart mit poststrukturalistischen und diskurskritischen Paradigmen wurde als zu abstrakt wahrgenommen. Es folgten pragmatischere Ansätze, die in etwa an die Anfangszeiten der Bachmann-Forschung erinnerten. Dabei liegt der Fokus auf dem historischen Kontext, in dem der Roman geschrieben und veröffentlicht wurde. Forscherinnen plädierten für eine neue Historizität, in der die vielfältigen Themen des Romans im Kontext des historischen und gesellschaftspolitischen Hintergrunds analysiert werden sollten, vor allem im Bezug auf die Geschlechterfrage. Sigrid Weigel (2002, 226) verweist beispielsweise auf den Hintergrund, den Status und die Konsequenz des Ruhms der Schriftstellerin Bachmann selbst. Nach Weigel nimmt Bachmann indirekt Stellung zu ihrem eigenen Status als mystifizierte weibliche Lyrikerin, deren Intimsphäre und Privatleben in der Öffentlichkeit zugunsten ihres künstlerischen Werkes offengelegt wurde. Weigel argumentiert, dass aus just diesem persönlichen historischen Kontext sich Bachmanns Schreibweise in ihren Prosawerken entwickelte, ein Konstruieren und Dekonstruieren von Orten, Handlungen und Personen, die somit für den Leser unkenntlich gemacht wurden und in gewisser Weise sich eher auf einer symbolischen Ebene manifestierten.

Dieser Lesart und dem damit verbundenen Problem des Briefgeheimnisses, wie Bachmann es in ihrem Werk und in *Malina* öfters thematisiert hat, scheinen sich auch die Herausgeber der neuen Werkausgabe anzuschließen. Im Hintergrund von Ingeborg Bachmanns Schreiben scheint stets eine konkrete historische Wirklichkeit und eine konkrete weibliche Erfahrungswelt zum Vorschein zu kommen, die, wenn sie entschlüsselt wird, dazu beiträgt, ihr Werk im neuen Licht zu sehen. Der erste Teil der neuen Werkausgabe *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* scheint diese Übernahme und Entschlüsselung von Ingeborg

Bachmanns Träumen in ihrem Prosawerk und vor allem *Malinas* „Traumkapitel“ auch zu belegen.

Die Bachmann-Forschung mit einer Reihe populärer Veröffentlichungen beispielsweise zu ihrem Verhältnis zu Max Frisch von Ingeborg Gleichauf *Ingeborg Bachmann und Max Frisch: Eine Liebe zwischen Intimität und Öffentlichkeit* (2013), des Briefwechsels mit Paul Celan *Herzzeit* (2009), sowie z.B. der Film *Die Geträumten* (2016) von Ruth Beckermann scheinen sich dieser Tradition anzuschließen und beweisen damit, dass auch eine breitere Öffentlichkeit wieder Interesse an dem Leben und den Beweggründen der Schriftstellerin zeigt.

3.3 Raum und Utopie in der Bachmann-Forschung

Sigrid Weigel vermerkt in ihrer Rezension des *Malina*-Romans „Zur Genese, Topographie und Komposition von *Malina*, dass schon der steckbriefartige Anfang des Romans, der den drei Kapiteln vorausgeht und die Figuren sowie die Zeit (heute) und den Ort der Handlung (Wien) vorstellt, darauf abzielt, die Personen, die Zeit und den Ort unkenntlich zu machen (Weigel 2002, 226) und damit den Schauplatz der Handlung ins Imaginäre zu verlegen. Der Schauplatz der Handlung ist also viel mehr die „Gedankenbühne“ der Ich-Erzählerin (Albrecht 1988, 558). Zeit und Ort sind demnach ähnlich wie die Figuren als eine Art psychische Manifestationen zu verstehen. Im ersten und dritten Kapitel des Romans spielt sich die Handlung zum größten Teil in der Wohnung der Ich-Erzählerin (Ungargasse 6) ab. Ivan, der Geliebte der Ich-Erzählerin, wohnt in der selben Straße (Ungargasse 9) gegenüber.

Da Ivan vor allem am Anfang des Romans der einzige Kontakt der Ich-Erzählerin zur Außenwelt zu sein scheint, beschränkt sich die Lebenswelt und damit der Ort der Handlung auf dieses „Ungargassenland“, wie es von der Ich-Erzählerin bezeichnet wird. Zudem machen einen wesentlichen Teil der Verbindung zur Außenwelt vor allem die Briefe, die Briefentwürfe sowie die Telefonate mit Ivan aus. Anfangs ist es das „Ungargassenland“, wo die Ich-Erzählerin sich geborgen und geschützt fühlt. Dieses „Ungargassenland“, das die Ich-Erzählerin nur ungern verlässt, bezeichnet eine „Gegenwelt der Liebe“ (Gürtler 2006, 65), das sich von der übrigen erbarmungslosen Gesellschaft positiv auszeichnet. Im Laufe des Romans wandelt sich jedoch dieses „Ungargassenland“, die Wohnung der Ich-Erzählerin sowie die Wohnung von Ivan, der ihre Liebe nicht zu erwidern scheint, zu einer Bedrohung statt Schutz

zu bieten. Diese Verwandlungen gehen einher mit der Zerstörung und dem Mord der Ich-Erzählerin (Gürtler 2006, 67).

Die Zeit und der Ort der Handlung im ersten und dritten Kapitel des Romans unterscheiden sich von dem zweiten Kapitel, in dem fast ausschließlich die Träume der Ich-Erzählerin geschildert werden. Der Ort und die Zeit des Traumgeschehens beziehungsweise die Ort- und Zeitlosigkeit der Träume werden wie folgt beschrieben „Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute.“ (Bachmann 1979, 181) Die Orte der Träume sind demnach ganz andere Orte, und haben in ihrer Bildsprache vieles gemeinsam mit dem Holocaust, beispielsweise tauchen in den Träumen Gaskammern, Baracken und Krankenhäuser auf, die von einer Vaterfigur beherrscht werden (Weigel 2002, 221). Christine Steinhoff bezeichnet in ihrer Untersuchung „Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes“ (2008) die Träume in *Malinas* „Traumkapitel“ als sogenannte „Figurenträume“, die der Tradition des psychologischen Realismus zuzuordnen sind und damit einen „authentischen Einblick in das Seelenleben der Figuren“ (2008, 112) zu vermitteln versuchen. In diesen „Orten der Töchter“, wie sie u.a. Sigrid Weigel (2002, 244) bezeichnet, verbindet und verflechtet sich die Vernichtungsgeschichte des Nationalsozialismus mit der patriarchalischen Familiengeschichte und problematisiert die ambivalente Beziehung der Töchter zu ihren Vätern, die der Tätergeneration angehören (Schiffermüller & Pelloni 2017, 174). Das Gesellschaftsbild, welches der Repräsentation dieser Utopien zugrunde liegt, ist anscheinend von einem tiefgehenden Pessimismus gezeichnet, Berbäl Thau bezeichnet diese Orte als „negative Utopien“, wo das utopische Ideal nur in der Negation indirekt eine Form annimmt (1986, 115).

Christine Kanz argumentiert im Rahmen der Theorien von Helene Cixous und Jaques Lacan, dass das Ausschließen der Frau aus dem Diskursystem zufolge habe, dass die Weiblichkeit keinen Ort habe (Kanz 1999, 44). Frauen würden laut Kanz in einer Kultur aufwachsen, an der sie teilhaben wollen und sollen, aber gleichzeitig ausgeschlossen und ausgegrenzt werden. Damit stehen sie gleichzeitig innerhalb und außerhalb (Kanz 1999, 44). Die Weiblichkeit finde ihren Ort und somit ihren Artikulationsraum in den Leerstellen des Diskurses und Diskursystems. Diese Leerstellen fungieren gleichzeitig als Einfallstelle für Veränderung und verweisen hiermit auf mögliche Orte des Weiblichen. (Kanz 1999, 44-45)

Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek, die sich intensiv mit dem Werk Bachmanns auseinandergesetzt und das Drehbuch zu dem Film *Malina* geschrieben hat, argumentiert, dass Bachmann eine Autorin ist, die die Ortlosigkeit der weiblichen (vor allem künstlerischen) Existenz the-

matisiert, vor allem in ihrem Prosa-Werk. Das Verschwinden in der Wand in *Malina* interpretiert sie demnach als ein Verschwinden in einen anderen Ort, das Verschwinden überhaupt als eine Metapher des Auslöschens der Weiblichkeit, für die es ganz konkret keinen Platz gibt (IQ2). In einer Rezension von 1984 „Der Krieg mit anderen Mitteln“, verbindet sie zudem diese Platzlosigkeit der Ich-Erzählerin mit dem Faschismus. Malina, der im österreichischen Heeresmuseum arbeitet, verkörpert diese Konstellation des „gewaltsamen Hineinpressens der Frau in eine männlich-ordentliche Sozialisation“, ein Verbrechen, das nicht anders als im Mord enden kann (Jelinek 1989, 315).

Ingeborg Bachmann erläutert in ihrer Vorlesung „Literatur als Utopie“, die sie im Rahmen ihrer Frankfurter Vorlesung hielt, ihre Vorstellung von der Utopie oder dem Utopischen wie folgt:

Wenn aber nun die Schreibenden den Mut hätten, sich für utopische Existenzen zu erklären, dann brauchten sie nicht mehr jedes Land, jenes zweifelhafte Utopia anzunehmen – etwas, das man Kultur, Nation und so weiter zu benennen pflegt, und in dem sie sich bisher ihren Platz erkämpften. (1978, 270)

Mit dem zweifelhaften Utopia, wie Bachmann es nennt, und das sie unter anderem am Beispiel der nationalen Literatur kritisiert, ist das Nationale gemeint, die Literatur und die Dichtung als „geistiger Raum der Nation“ (Bachmann 1978, 270). Der Vortrag ist als Bachmanns Kritik an einer einengenden und nationalen Literaturwissenschaft und einem Literaturverständnis zu verstehen, den sich der gegenwärtige literarische Geschmack und das Statusbewusstsein, das mit dieser einhergeht, anpasst. Sigrid Weigel erläutert Bachmanns Utopie-Begriff wie folgt:

Mit dem Übergang von der Lyrik zur Prosa erhält die Utopie bei Bachmann eine andere Bestimmung. Es ist nicht mehr die Lyrik, als Ort der Utopie außerhalb der Grenzen der Welt, dieser gegenübergestellt, sondern die Grenzüberschreitungen zwischen Tatsachen und Utopie wird *in* der Literatur gestaltet. (...) In den Erzählungen, die um das Verhältnis von Ordnung, Sprache und Geschlecht kreisen, sind das Verlangen nach einer neuen Sprache und die Utopie einer neuen Welt deutlich an die Zerstörung der alten Ordnung gebunden. *Neugründung* und *Entwurf* sind nicht denkbar ohne *Vernichtung* und *Auflösung*. (1984, 271)

Laut Sigrid Weigel (1984, 274) markieren Bachmanns Frankfurter Vorlesungen einen Versuch, diese Literatur als Utopie programmatisch weiterzuentwickeln, und sie belegt, wie diese mit poststrukturalistischer Lektüre wie der Roland Barthes' verbunden ist. Es ist die Entwicklung einer neuen diskurskritischen Schreibweise, die sie vor allem in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* anwendet und in ihren Romanen weiterentwickelt, eine Schreibweise „literari-

scher Dekonstruktion“, wo „ästhetische, moralische und psychische Bedeutungen“ zerstört werden durch die Neuschaffung und Neudefinierung von Ort, Erzählperspektive, Figurenanlage, Ort und Zeitperspektive. Es ist eine Schreibweise, die sich zudem über die gewohnte Ebene der Worte und Metaphern zu heben versucht (Weigel 1984, 274). Die Nähe von Bachmanns Schreibweise zum Poststrukturalismus scheint hiermit ausdrücklich belegt.

Für Bachmann hat Literatur das Potenzial und die Aufgabe, sich über das Nationale hinaus zu entwickeln, und Schriftsteller sollten sich diese utopische Existenz aneignen, um ihr Werk frei von den nationalen Grenzen, der Kultur und der Nation zu gestalten. Bachmanns Utopie-Begriff ist demzufolge mit einer Art transnationaler Idee verbunden, die sicherlich ihrer Zeit voraus war. Aufgewachsen im multilingualen Dreiländereck im Gailtal und mit Wohnsitzen abwechselnd in Deutschland, der Schweiz, Italien und Österreich war Bachmanns Lebensweg entscheidend für ihre Auffassung. Das Nationale verband sich demnach auch mit dem Trauma der NS-Zeit, mit der sich Bachmann in ihrem Werk intensiv auseinandersetzt. Im zweiten Kapitel von *Malina* erscheint diese Zeit sogar als eine alpträumhafte Dystopie, eine Art Gegenstück zur Utopie. Es ist eine männliche Gewalt, die zu diesen Verbrechen führt. Das lässt Bachmann annehmen, indem sie die Vaterfigur als Machtinstanz in diesen Alpträumen hervorhebt.

Laut Leena Eilittä ist das Utopische ein Element, eine Dimension, die sich durch Bachmanns gesamtes literarisches Oeuvre zieht. Diese utopische Perspektive macht die Rolle der Frau sichtbar. Die Idee eines Utopia lässt die oft weiblichen Hauptpersonen in Bachmanns Prosa über ihre gesellschaftliche Position, vor allem als Frau, reflektieren. In *Malina* ist es die Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“, die dieses Utopia beschreibt und in der Vergangenheit lokalisiert. Im ersten und dritten Teil des Romans und vor allem in der Beziehung zu Ivan befindet sich die Utopie stets in der Zukunft. Eilittä (2008, 97) argumentiert weiter, diese utopischen Visionen wären im *Malina*-Roman gekennzeichnet durch die Benutzung des Kursivdrucks, wie es auch bei der Binnengeschichte der Fall ist. Was diese Visionen gemeinsam haben, ist der prophetische Anfang, der Satz: „Ein Tag wird kommen“. Diese Passagen beschreiben eine Welt, in der die Menschen frei von den Leiden des Alltags sein werden. Eine der Passagen beginnt mit den Worten „Einmal werden alle Frauen“, welches direkt Stellung nimmt zur Rolle der Frau in der Zukunft (Eilittä 2008, 98). Diese lautet:

Einmal werden alle Frauen goldene Augen haben, sie werden goldene Schuh und goldene Kleider tragen, und sie kämmt sich ihr goldenes Haar, sie raufte sich,

nein! Und im Wind wehte ihr goldenes Haar, als sie auf ihrem Rappen die Donau hinaufritt und nach Rätien kam...

Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden... (Bachmann 1979, 140)

Die prophetischen Passagen und die Legende stehen im Kontrast zu den realen Orten und Geschehnissen des Romans, und sie sind lokalisiert in einem utopischen Reich, in der fernen Vergangenheit oder der unvorhersehbaren Zukunft (Eilittä 2008, 98). Der Idee einer sogenannten „Liebesutopie“ und der damit verbundenen „Suche einer neuen Sprache“ schließt sich auch Patricia Broser in ihrem 2009 erschienen Werk *Ein Tag wird kommen... Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns* an (2009, 263).

4 Raumkonzepte

Nach Birgit Neumann und Wolfgang Hallet bildet die Raumdarstellung „eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung“ (2009, 11). Damit beschränkt sich die Beschreibung des literarischen Raumes nicht nur auf den Ort der Handlung, sondern sagt etwas über die kulturelle Wirklichkeit aus, über die Werte und Normen einer Gesellschaft oder das Verhältnis des Eigenen und des Fremden. Diese kulturelle Wirklichkeit wird in der literarischen Beschreibung des Raumes konkretisiert. (2009, 11).

Jedoch ist der Versuch, den literarischen Raum theoretisch begreifbar zu machen kein einfacher; was verschiedene literaturwissenschaftliche Strömungen unter dem Begriff Raum verstehen, variiert stark voneinander. Hallet und Neumann betonen jedoch, dass es nötig ist, „die statischen Raummodelle der klassischen Narratologie durch dynamische Modelle zu ersetzen, die der Verwobenheit von Raum mit kulturellen Machtverhältnissen und der Dynamik des individuellen Raumerlebens gerecht werden können.“ (2009, 22)

Die literarischen Räume beziehen sich auf reale Räume, der Leser verbindet diese wiederum mit kulturell bestimmten Raumkonzepten; demnach ist der literarische Raum nicht als statisch zu verstehen (Neumann 2009, 115). Literarische Räume können trotz ihrer kulturellen Präformiertheit auf ihre eigene Gemachtheit verweisen. So stehen literarische Räume im dynamischen Verhältnis zu der Wirklichkeit, die sie beschreiben.

Im folgenden Kapitel werde ich genauer auf den Hintergrund bestimmter Raumtheorien eingehen, sowie die mit dem Raum im Verhältnis stehenden Begriffe des Ortes, der Grenze, der Bewegung und der Raum-Zeit Relationen genauer erläutern. Foucaults Raumtheorien, die Heterotopie und die Utopie, werden in eigenen Kapiteln besprochen.

4.1 Der *spatial turn*, Theorien und Begriffe literarischer Raumanalyse

Unter dem *spatial turn*, auf Deutsch spricht man zuweilen auch von der räumlichen Wende, ist in der Wissenschaft eine „Wende hin zum Raum“ (Hallet & Neumann 2009, 11) zu verstehen. Der *spatial turn* ist im Allgemeinen als ein *cultural turn* zu betrachten. Unter *turns*, wie sie in Literatur-, Kultur- und Sozialwissenschaften auftreten, ist jedoch gelegentlich eine Verschiebung des Blickwinkels und des Fokuses zu verstehen.

Der *spatial turn* bedeutet also nicht eine Neuerfindung des Raumes, sondern vielmehr wird dadurch einem bisher vernachlässigten Aspekt der Wissenschaft Aufmerksamkeit gewidmet. Mit anderen Worten ist im Grunde unter dem *spatial turn* eine Wiederentdeckung des Raumes als wichtigem Forschungsgegenstand zu verstehen, was durchaus auch im Verhältnis zu einer „alltäglichen“ Raumwende, einem gesteigerten Interesse und einer Änderung unserer Lebensart und Kultur in Hinsicht auf das Räumliche ist (Günzel 2017, 9). Stephan Günzel (2017, 14) nennt vor allem das gegenwärtige Zeitalter der Globalisierung als eine Raumrevolution, da sich durch die komplexe Verkettung sozialer und ökonomischer Beziehungen kein klares „Außen“ mehr lokalisieren lässt. Der *spatial turn* ist als eine allgemeine Abkehr von der traditionellen Containervorstellung des Raumes (Bachmann-Medick 2009, 258) zu verstehen. In Foucaults Worten hieße dies, dass der Raum an sich als nicht „leer“ zu verstehen sei, der Raum sei semiotisch belegt und er würde demnach nicht nur nachträglich „mit bunten Farben eingefärbt“ (2006, 320). Der Raum ist demnach also ein diskursives Konstrukt, das keine bloße Behälterfunktion hat.

Die Forschung des „Raumes“ kann zum Beispiel unter Berücksichtigung der phänomenologischen, physischen, medialen, technischen, ästhetischen, politisch-geographischen oder sozialen Aspekte erfolgen. In meiner Arbeit konzentriere ich mich auf den Raum als historisch und sozial produzierbare Einheit, welches auch den Standpunkt der Auffassung des Räumlichen bei Foucault, Lefebvre, Soja und de Certeau darstellt. Ich werde also bewusst andere Raumtheorien, wie beispielsweise die Heideggers, Kants, Husserls und Bachelards weglassen, da diese nicht von einer sozialen Produktion des Raumes ausgehen.

Bei Michel Foucaults *Von andren Räumen (Des espaces autres)* handelt es sich um Vortragschriften, die er schon 1967 in Paris hielt. In diesem Text argumentiert Foucault, die gegenwärtige Zeit sei als Zeit des Raumes zu verstehen. Was die Grundidee des *spatial turns* ist und was vor allem auf die literarische Darstellungsart der Räume zutrifft und von Foucault, Lefebvre und de Certeau sowie andere Theoretiker vertreten wird, die zum *spatial turn* beigetragen haben, ist die soziale und kulturelle Konstruktion des Raumes; das dialektische Verhältnis zwischen Raum und kulturellen Normen und Werten stehen im Vordergrund.

Lefebvre nennt die Auffassung, der (soziale) Raum sei ein (soziales) Produkt als Grundlage für seine Raumtheorie in dem im Jahre 1974 erschienenen Essay *Produktion des Raumes (La production de l'espace)* (2006, 330). Die Wiederentdeckung der Theorien Lefebvres und dessen Auffassung „des Raumes als Produkt“ popularisierte schließlich Edward Soja, der auch

als inoffizieller Namensgeber des *spatial turns* gilt. In seinem im Jahre 1989 veröffentlichten Buch *Postmodern Geographies* sowie in seinem Buch *Thridspace* lieferte er ein neues Konzept und eine Interpretation zu Lefebvres Theorie des Raumes. Der neue Fokus der Raumforschung verschob sich von nun an auf die soziale Produktion des Raumes (Günzel 2017, 75-76).

Lefebvre versuchte Räume unter verschiedenen Aspekten zu analysieren und so den „sozialen Raum“ in seiner Komplexität zu erfassen. Er benutze hierfür die Unterscheidung zwischen der „räumlichen Praxis“ (*pratique spatiale*), „Raumrepräsentationen“ (*représentations de l'espace*) und „Repräsentationsräume“ (*espaces de représentation*) (2006, 333). Die räumliche Praxis bedeutet eine subjektive Sichtweise des Raumes, wie der Raum „empfunden“ wird. Die Raumrepräsentationen haben hingegen eine objektive Sichtweise, wie sie in Karten und Planungen (Topographie) „konzipiert“ werden. Die Repräsentationsräume beschreiben eine kollektive Sichtweise auf den Raum, wie in ihm „gelebt“ wird und umfasst die Kultur und die Lebenswelt (Topologie) (Günzel 2017, 79).

Lefebvres Raumbegriff hat ihren Ursprung in der marxistischen Theorie und im philosophischen Marxismus. Die Unterscheidung der Dreieit des Raumes ist ein Versuch eine Theorie zu entwickeln, die den Produktionsprozess des Raumes sichtbar macht (2006, 334). Repräsentationsräume haben für Lefebvre eine revolutionäre Kraft, sie können vor allem in der Literatur durch die Darstellung von Alternativen die bestehenden Gesellschaftsgefüge in Frage stellen (Günzel 2017, 81). Mit anderen Worten sind literarische Räume repräsentativ, aber andererseits besitzen sie das Potenzial zum Wandel, dieses wäre zum Beispiel der Fall bei der literarischen Darstellungsart der Räume und Orte als Utopien. Utopien bezeichnen nämlich Orte, in denen die Lebenswelt besser erscheint und die sich durch diese positive Darstellungsart, in direkter oder impliziter Weise, eine Kritik gegenüber die bestehende Gesellschaftsordnung auszeichnen. Lefebvres „Raum“ konstituiert sich also und ist stets das Ergebnis des Zusammenspiels zwischen der topographischen „Raumrepräsentationen“ und den topologischen „Repräsentationsräumen“ (Günzel 2017, 86).

Eine zentrale Fragestellung in der Raumforschung ist die Unterscheidung des Raumes und des Ortes. Im folgenden Abschnitt werde ich auf einige Theorien, die diese Unterscheidung fassbar machen sollen, eingehen. Mit dem Begriff des Raumes verbunden sind zum Beispiel der Ort, die Zeit und die Bewegung.

Der Ort unterscheidet sich vom Raum, indem er definiert wird als eine „Ordnung, nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden.“ (Certeau 2006, 345) Ein Ort ist folgerichtig etwas, an dem sich zwei Dinge nicht an derselben Stelle befinden können, die Dinge befinden sich also in „eigenen und abgetrennten Bereichen“, die sie in diesem Verhältnis definieren. Ein Ort ist folgerichtig ein Punkt auf der Karte. Günzel (2017, 92) argumentiert, dass Certeaus Ortsverständnis von einem geometrischen Verständnis des Ortes als Punkt ausgeht, wie sie vor allem auf neuzeitlichen Karten zu finden ist. Bei Certeau ist die Gegenüberstellung von Raum und Ort sehr distinkt. Ein etwas anderes Verständnis des Ortes vertritt Lefebvre, der in seiner Theorie der Raumrepräsentationen (Topographie) und Repräsentationsräumen (Topologie) von keinen klaren, distinktiven Bereichen ausgeht. Das soll heißen; für Lefebvre ist die Karte, die den Ort kennzeichnet, zugleich ein Repräsentationsraum, weil er zum Beispiel eine christliche Weltvorstellung vertritt (Günzel 2017, 92-93).

Eine weitere Distinktion von Raum und Ort liegt für Certeau in der Verbindung des Raumes mit den raumzeitlichen Elementen sowie in der Bewegung. Ohne dieses Geflecht, der „Praktiken im Raum“, wie Certeau sie nennt, kann der Raum nicht existieren. Der Raum wird erst durch die Bewegung der Menschen belebt, zum Beispiel wird eine Straße erst durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Die Verräumlichung der Orte durch die Bewegung und durch die raumzeitlichen Elemente belegt Certeau zudem mit dem Beispiel der mündlichen Ortsbeschreibungen New Yorker Apartments durch ihre Bewohner, die entweder den Typus der „Karte“ oder dem Typus der „Wegstrecke“ zuzuordnen sind. Die Bewohner beschrieben ihre Wohnungen entweder in Form einer Karte z.B. „Neben der Küche ist das Mädchenzimmer“. (Certeau 2006, 347) Eine andere Art der Beschreibung der Wohnungen stellte das imaginäre Gehen durch die Orte, wie folgt: „Du wendest dich rechts und kommst ins Wohnzimmer.“. Certeau (2006, 347-348) sieht in der Beliebtheit der Beschreibung der „Wegstrecke“ (du gehst, du wendest dich etc.) seine These der Verräumlichung des Ortes durch die Bewegung als bewiesen; 97 Prozent der Gefragten benutzen diese Art der Beschreibung. Im Gegensatz zum Ort ist der Raum also etwas Dynamisches, der Ort hingegen ist etwas Stabiles, „eine momentane Konstellation von festen Punkten“ (2006, 345). Certeaus Definition für den Ort ist eine der beliebtesten in der Raumforschung. Laut Stephan Günzel (2017, 97) wird sie eigentlich in ihrer Bekanntheit nur von dem Ortskonzept Michel Foucaults übertroffen. Auf Foucaults Raumtheorien werde ich im folgenden Kapitel genauer eingehen, weil diese sich für meine Arbeit am besten eignen.

4.2 Foucaults Raumtheorien

Michel Foucaults Heterotopie ist einer der grundlegendsten raumtheoretischen Begriffe, welche in der Wissenschaft vor allem nach dem *spatial turn* populär geworden ist. Foucaults Aufsatz *Von anderen Räumen (Des espace autres)* zählt zu einer der grundlegendsten Schriften, worauf sich der *spatial turn* in seiner Essenz beruft. Der Aufsatz entstand ursprünglich aus Vortragsschriften und kam erst in Foucaults Todesjahr 1984 zur vollständigen Veröffentlichung (Günzel 2017, 97).

Der Grundgedanke des Aufsatzes ist eine Raumtheorie zu entwickeln, die die Verhältnisse der modernen Zeit widerspiegelt. In dieser Raumtheorie spielt vor allem die Analyse der „Heterotopien“ eine wichtige Rolle, da diese durch ihre Andersartigkeit, ihre Rolle „als Orte außerhalb der Orte“ alle anderen Orte in Frage stellen. Als Vorbild dient Foucault ganz eindeutig die Theorie der „Heterologie“ des französischen Philosophen Georges Bataille, aus dessen Sichtweise Kultur sich durch das definiert, was es ausschließt oder tabuisiert (Günzel 2017, 98). Aus Batailles Beitrag entwickelt sich also Foucaults Idee einer Ordnung der Räume (selbstverständlich als kulturell präformiert und formiert, in Lefebvres Worten als Präsentations- und Repräsentationsräumen) als gesellschaftliche und kulturelle Sinnträger, die durch den Prozess des Aus- und Einschließens definiert werden.

In seinem Aufsatz plädiert Foucault für eine neue Wissenschaft zur Untersuchung dieser heterotopischen Räume, die der neuen, modernen Zeit gerecht werden würden und spricht von einer Wende von der Zeit hin zum Raum; das Räumliche sei in der Gegenwart von wachsender Bedeutung. Er spricht von einem „Zeitalter des Raumes“, im Gegensatz zu der großen Obsession des 19. Jahrhunderts der Zeit und der Geschichte (2006, 317). Es geht dabei nicht darum die Zeit zu leugnen, sondern darum, das Raum-Zeitliche in Verbindung zu setzen.

Nach Foucault ist die Welt der Gegenwart von einer Vernetzung des Räumlichen und Zeitlichen geprägt. Das Leben erscheint im Sinne eines Netzes, in dem sich bestimmte Punkte verknüpfen und durchkreuzten. Eine große gemeinsame Geschichte, die sich durch die Zeit entwickelt, könne diese Vernetzung nicht mehr wiedergeben. Von Bedeutung in der Gegenwart sei dementsprechend die Gleichzeitigkeit, das Aneinanderreihen, das Nahe und das Ferne, das Nebeneinander und das Zerstreute (2006, 317).

Der Raum selbst hat eine Geschichte. Im Mittelalter war der Raum als „eine hierarchisierte Menge von Orten, von heiligen und profanen Orten, von geschützten und freien oder schutzlosen Orten, von städtischen und ländlichen Orten“ (2006, 317) gekennzeichnet. Zudem gab es eine Vorstellung von himmlischen Orten und irdischen Orten. Diese Gegensätze von Orten und deren Hierarchie bestimmte laut Foucault den mittelalterlichen Raum (2006, 318). Der mittelalterliche „lokalisierte“ Raum, eine Menge von sich kreuzenden Orten, öffnete sich schließlich durch Galilei, insofern die Entdeckung, die Erde drehe sich um die Sonne, einen unendlichen Raum eröffnete. An Stelle des mittelalterlichen „lokalisierten“ Raumes trat ab dem 17. Jh. die Ausdehnung des Raumes (2006, 318).

Foucault argumentiert, dass sich an Stelle dieser Ausdehnung in der Gegenwart die Lage gestellt hat. Die Lage als das Essentielle für das Räumliche zeigt sich nach Foucault auch in der zeitgenössischen Technik, in der Lagerung bzw. der Speicherung von Information und in dem Ordnen dieser Informationen. Von Bedeutung für das Räumliche ist die „Nachbarschaftsbeziehung zwischen Punkten und Elementen“, welche diese Lage ausmachen und die sich formal in „Reihen, Bäume oder Gitter“ repräsentieren (2006, 318).

Das Problem der Lage zeigt sich für Foucault vor allem auf dem Gebiet der Demographie, es gehe dabei nicht nur um das Problem, ob alle Menschen genug Platz auf der Erde hätten, „sondern auch um die Frage, welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Form der Speicherung, der Zirkulation, des Auffindens und der Klassifikation der menschlichen Elemente in bestimmten Situationen eingesetzt werden sollten, wenn man bestimmte Ziele erreichen will.“ (2006, 318). Der Raum unserer Zeit sei somit durch die Relationen der Lage gezeichnet.

Foucault beteuert, dass die Unruhen der Gegenwart mit dem Raum verbunden sind und die Folge davon ist, dass der Raum noch nicht völlig entsakralisiert worden ist. Diese „Sakralisierung“ zeigt sich in der Aufteilung des Raumes in Gegensätze, der Raum ist geprägt von Entgegensetzungen, wie z. B. die des öffentlichen und des privaten Raumes, des familiären Raumes und des gesellschaftlichen Raumes und zwischen dem Raum der Arbeit und dem Raum der Freizeit.

Der Raum von Innen ist durchaus kein leerer Raum. Er ist von verschiedenen Qualitäten bevölkert, mit anderen Worten, der Raum kann individuell als dunkel und versperrt oder als leicht erscheinen, der Raum kann „fließen wie Wasser“, er kann aber auch „fest und starr wie Stein oder Kristall“ sein (Foucault 2006, 319). Der Raum von Innen unterscheidet sich jedoch

vom Raum des Außens, was heißen soll, dass wir nicht in einer Welt leben, in der man willkürlich Dinge und Individuen einordnen kann. Der Raum an sich ist heterogen. Der Raum ist semiotisch belegt. Er ist nicht leer, denn der Raum an sich definiert und setzt einen Rahmen für das, was wir semiotisch in ihn einordnen. Laut Foucault (2006, 320) leben wir also „innerhalb einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.“

Das Ensemble von Relationen erscheint von Interesse besonders in Verkehrsplätzen wie zum Beispiel den Zügen. Züge stellen komplexe Beziehungsnetze dar, da man durch einen Zug gehen kann, dieser aber typischer Weise von einer Station zur anderen gelangt und sich gleichzeitig bewegt (2006, 320). Die Relationsmenge, die schließlich den Ort definiert, kann auch zu der Beschreibung von Halteplätzen wie Cafes oder Strände, aber auch zu der Beschreibung geschlossener Ruheplätze wie dem Haus oder dem Zimmer, benutzt werden (2006, 320).

Foucaults besonderes Interesse gilt jedoch Orten, die eine Eigenschaft besitzen „in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren“ (2006, 320). Diese Räume, „die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen“ (2006, 320), können in zweierlei räumliche Gruppen klassifiziert werden, auf die ich in den folgenden Unterkapiteln genauer eingehen werde. Es gibt nämlich die Utopien und die Heterotopien.

4.2.1 Utopie

Utopien beziehen sich auf keinen wirklichen Ort, sie sind „ohne realen Ort“, und stehen „in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis“ zur Gesellschaft (Foucault 2006, 320). In seinem Essay *Der utopische Körper* bezeichnet Foucault (2013, 25) den Körper als einen absoluten Ort, mit dem man buchstäblich eins ist. Der Körper ist damit als Gegensatz zur Utopie zu verstehen. Er ist also der Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, zu dem man verdammt ist; Utopien werden letztlich deshalb geschaffen, um diesem Körper zu entkommen. Laut Foucault ist die Utopie also:

Ein Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte, einen Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich

kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre. (2013, 26)

Der Wunsch des Menschen, seinen Körper zu verlassen, bildet die Faszination an der Utopie. Durch das Verlassen seines Körpers, mit einem „körperlosen Körper“ sich in der Utopie vom Neuem zu definieren; sich mit „Lichtgeschwindigkeit zu bewegen“ oder sich von einem „hohen Berg stürzen“ zu können ohne zu Schaden zu nehmen (2013, 26). Das Transzendente was Foucault mit der Utopie verbindet, konkretisiert sich nochmals in dem großen utopischen Mythos der Seele. Die Seele hat die Fähigkeit, den Körper im Tod zu überdauern und ihm im Schlaf zu entfliehen. In der abendländisch-christlichen Kultur ist es die Seele, der in ihrer Essenz Reinheit zugeschrieben wird, der Körper ist schmutzig, durch eine „Vielzahl heiliger Handlungen“ kann diese Reinheit auch im Körper wiederhergestellt werden (2013, 28).

Der Körper ist sichtbar und unsichtbar zugleich, sichtbar in dem man weiß, wie es ist von jemandem angeschaut oder überrascht zu werden, oder wie es sich anfühlt, nackt zu sein. Andererseits kann man sich von der Rückseite nicht sehen, es braucht einen Spiegel, um seinen Körper als Ganzes zu betrachten (2013, 29). Man fühlt, begehrt und handelt in seinem Körper, jedoch macht er sich erst wirklich spürbar etwa durch Schmerzen, bis dahin ist der Körper eine Selbstverständlichkeit, er „lässt sich widerstandslos von allen Absichten durchdringen“ (2013, 30).

Foucault kommt zu dem Schluss, der Körper selbst sei Hauptakteur aller Utopien, schließlich hätten die Utopien „ihr Vorbild, ihren Ursprung und ihren allerersten Anwendungsbereich in nichts anderem als meinem Körper.“ (2013, 30) Der Traum von einem riesigen Körper oder etwa das Maskieren, Schminken und Tätowieren seien Beispiele von dieser Utopie des Körpers; der Fähigkeit den Körper an einen anderen, imaginären Ort zu verlegen. Eigentlich sei laut Foucault (2013, 33) „alles was mit dem Körper zu tun hat – Zeichnung, Farbe, Königskette, Tiara, Kleidung, Uniform“ eine Demonstration der in dem Körper eingeschlossenen Utopien, die durch diese Elemente eine Form annehmen. Im Falle eines Tänzers oder eines Menschen im Zustand des Rauches wird der Körper sogar ohne Kleidung zum Ausdruck einer Utopie, indem er sich ausweitet zugleich „ein innerer und äußerer Raum ist.“

Laut Foucault (2013, 34) ist der Körper „stets anderswo, er ist mit sämtlichen „Anderswos“ der Welt verbunden, er ist anderswo als in der Welt.“ Damit ist der Körper gleichzeitig als eine Art Nullpunkt zu verstehen, von dem alles Räumliche ausgeht und eingeordnet wird.

Links und rechts, oben und unten befinden sich immer im Bezug auf den Körper, der Körper ist „der kleine utopische Kern im Mittelpunkt der Welt“ (2013, 34).

Als Kind braucht man lange bis man sich selbst und seinen Körper als Ganzes begreift, es ist erst der Spiegel vor dem der Körper eine Gestalt annimmt (2013, 34). Laut Foucault (2013, 35) hatten die Griechen zu Homers Zeiten keinen Begriff für die Einheit des Körpers, außer der, der Leiche. Es sind also erst der Spiegel und dann die Leiche, die den Körper gewissermaßen konkretisieren, da sie ihm einen Umriss geben, eine Form zuweisen und vor allem beweisen, dass der Körper etwas Materielles ist, das einen bestimmten Ort besetzt. Damit erweisen der Spiegel und die Leiche der „ursprünglich utopischen Erfahrung des Körpers einen Raum zu“ (2013, 35). Sie bestätigen also, dass der „Körper keine bloße Utopie ist“ und beruhigen damit die „große utopische Raserei“ (2013, 35), geben uns die Einsicht, dass der Körper in sich verschlossen ist. Bemerkenswert bei dieser Erfahrung ist laut Foucault (2013, 35) jedoch, dass obwohl der Spiegel und die Leiche dem Körper eine Form zuweisen, es unmöglich ist am gleichen Ort zu sein wie sie. Dadurch „wird deutlich, dass nur Utopien die tiefgründige, beherrschende Utopie unseres Körpers in sich aufnehmen und einen Augenblick lang verbergen können.“

Neben dem Spiegel und der Leiche gibt es jedoch laut Foucault noch die Liebe, in der man spürt, der Körper schließe sich in sich selbst. Daher würden sich vor allem die Spiegellillusion und die Todesdrohung so nahe stehen. Er formuliert es wie folgt:

Unter den Händen des Anderen existiert er endlich jenseits aller Utopie, in seiner ganzen Dichte. Unter den Fingern des Anderen, die über den Körper gleiten, beginnen alle unsichtbaren Teile des Körper zu existieren. An den Lippen des Anderen werden die eigenen Lippen spürbar. Vor seinen halb geschlossenen Augen erlangt das eigene Gesicht Gewissheit. Endlich ist da ein Blick, der die geschlossenen Lider zu sehen vermag. (2013, 35-36)

Die Liebe habe in der Besänftigung der Utopie des Körpers eine ähnliche Rolle wie der Spiegel und die Leiche, sie bringt die utopische Raserei zum Verstummen und verleiht dem Körper einen Rahmen. Das Schöne der Liebe bestehe in Foucaults (2013, 36) Worten darin, dass „in der Liebe der Körper hier ist.“

4.2.2 Heterotopie

Heterotopien bezeichnen, im Gegensatz zu den Utopien laut Foucault:

reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die ausserhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. (2006, 320)

Heterotopien sind damit Gegenräume, lokalisierte Utopien, reale Orte jenseits aller Orte. (2006, 320) Eine Mischerscheinung zwischen Heterotopien und Utopien ist der Spiegel (2006, 321). Der Spiegel ist zugleich ein „Ort ohne Ort“, eine Utopie. Sie zeigt dem, der vor dem Spiegel steht, einen Raum, wo er nicht ist, an einem Ort, der sich „hinter der Oberfläche“ des Spiegels auftut. Gleichzeitig ist der Spiegel auch eine Heterotopie, da er wirklich existiert und einen wirklichen Ort widerspiegelt, mit anderen Worten sieht man sich im Spiegel an einem wirklichen Ort, den man einnimmt. Man könnte sagen, der Spiegel ist eine Beschreibung des Ortes, sie ist eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie sie in jeder Kultur etabliert ist.

Im Grunde sind Heterotopien laut Foucault (2006, 321) von sechs Grundsätzen oder Merkmalen gekennzeichnet. Diese Grundsätze müssen jedoch nicht alle gleichzeitig auf eine „Heterotopie“ zutreffen, sondern sie können auch vereinzelt vorkommen.

- Als ersten Grundsatz für die Beschreibung von Heterotopien nennt Foucault (2013, 11) die Tatsache, dass jede Gesellschaft ihre Heterotopien schafft, die verschiedene Formen annehmen. Diese kulturellen Erscheinungsformen können grob in zwei Urtypen gefasst werden; die Krisenheterotopien und die Abweichungsheterotopien. Die Krisenheterotopien, die Foucault Urgesellschaften zuordnet, sind gezeichnet von der Einteilung der Orte in verbotene, privilegierte oder geheiligte Orte, die nur bestimmten Individuen, die sich im Krisenzustand befinden, vorbehalten sind. Damit sind zum Beispiel Frauen gemeint, die sich in bestimmten Traditionen auf eine „Hochzeitsreise“ begeben, um ihre Jungfräulichkeit „anderswo“ oder „nirgendwo“ außerhalb der Familie zu verlieren. (2013, 12) Diese Krisenheterotopien werden laut Foucault (2006, 322) jedoch aufgelöst und in der gegenwärtigen Kultur ersetzt durch die sogenannten Abweichungsheterotopien, den zweiten Urtyp. Abweichungsheterotopien bezeichnen damit Orte, in die man Individuen steckt, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen. Beispiele dafür wären psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, womöglich auch Altersheime, die laut Foucault zwischen der Krisenheterotopie und der Abweichungsheterotopie stehen (das Alter als Krise).

- Der zweite Grundsatz für die Beschreibung der Heterotopien ist, dass die Heterotopien innerhalb der Gesellschaft funktionieren müssen, so schafft jede Gesellschaft im Laufe der Zeit neue Heterotopien oder schafft alte ab (2013, 13). Damit unterliegen die Heterotopien kulturellem Wandel. Als Beispiel nennt Foucault (2006, 323) den Friedhof, der sich bis zum Ende des 18. Jh. in der Mitte der Stadt befand und Anfang des 19. Jh. auf die äußeren Ränder der Städte verlegt wurde. Ein Anzeichen kulturellen Wandels und für Foucault Beweis dafür, dass ein „Kult der Toten“ installiert wurde, der mit sich eine Mystifizierung des Todes brachte, die Angst und die Bedrohlichkeit mit dem Tod verband.
- Der dritte Grundsatz ist, dass ein heterotopischer Ort, beispielweise das Theater oder das Kino, mehrere Räume zusammenlegen kann, ohne dass diese vereint sind. Im Theater folgen fremde Orte im Laufe des Stücks einander auf der Bühne.
- Der vierte Grundsatz verbindet die Heterotopie mit dem Begriff der Heterochronie. Die Heterochronie ist gewissermaßen das zeitliche Element, das mit der Heterotopie vereint ist. Beispielsweise ist der Friedhof als Ort an die Heterochronie, an den Zeitabschnitt des Sterbens im Leben eines Individuums gebunden. Das Wechselverhältnis zwischen Heterotopie und Heterochronie, zwischen dem Räumlichen und Zeitlichen, ist dabei komplex. Foucault nennt Museen und Bibliotheken als Heterotopien, die gewissermaßen zeitlos sind. Sie sind „Generalarchive“, in denen der Wille dahinter steckt „alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und alle Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen“ (2013, 16). Das Gegenteil dieser Heterotopien sind Orte, die sich nur für eine vorübergehende Zeit, für einen bestimmten Zweck ergeben. Ein gutes Beispiel dafür wären Orte des Festes; eine Festwiese verwandelt sich für die kurze Zeit des Festes zu einem Ort; nach dem Fest nimmt es seine alte Funktion auf, es ist eine Wiese.
- Der fünfte Grundsatz der Heterotopien ist, dass sie immer „einem System von Öffnungen und Schließungen“ unterliegt. Damit soll gemeint sein, dass Heterotopien gleichzeitig offene und geschlossene Orte sein können, jedoch sind heterotopische Plätze nicht ohne weiteres zugänglich laut Foucault (2006, 325-326) wie folgt: „Entweder wird man dazu (zum Eintritt) gezwungen wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem man eine Reihe von Gesten ausgeführt hat.“

- Der letzte und sechste Grundsatz der Heterotopien besteht laut Foucault (2006, 326) schließlich darin, „dass sie gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion ausüben.“ Sie bilden entweder einen illusionären Raum, wie am Beispiel der Bordelle, oder schaffen einen anderen realen Raum, der eine vollkommene Ordnung besitzt, wie am Beispiel der Kolonien. Bordelle können als Heterotopien eine illusorische Funktion haben, da sie die Fähigkeit besitzen, den realen Raum als Illusion zu entlarven. In den Kolonien wurde ein Raum geschaffen, der wohlgeordnet und anscheinend vollkommen an Stelle von einem anderen wirklichen Raum entstand (2006, 326).

5 Analyse literarischer Raumdarstellungen

Die Analyse dieser Masterarbeit wird im Kontext und unter Rückgriff auf zwei Artikeln Michel Foucaults durchgeführt sowie im Bezug auf *Male oscuro*, den Traumaufzeichnungen Bachmanns besprochen. Mögliche Parallelen zu Ingeborg Bachmanns persönlichen Träumen und Briefnotaten werden anhand des Materials sichtbar gemacht. In Kapitel 5.1 wird die allgemeine Handlung und die Konstellation des zweiten Kapitels „Der dritte Mann“ beschrieben. Im Kapitel 5.2 werden die Orte und Räume im zweiten Kapitel des Romans anhand des Foucault'schen Begriffs der Heterotopie analysiert. Anschließend wird im Kapitel 5.3 das Liebesmärchen „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ mittels Foucaults Definition der Utopie und des utopischen Körpers untersucht.

5.1 Das Unbewusste, die Krankheit und die Macht des Diskurses

Nach psychoanalytischen Deutungsmustern erlauben Träume einen direkten Einblick in das Unbewusste und Verdrängte der menschlichen Psyche. Nach der Veröffentlichung von Ingeborg Bachmanns Traumprotokollen und ihrer Briefe, besonders an ihren behandelnden Therapeuten, wird evident, dass ihre eigene psychische Erkrankung und deren Behandlung durchaus mittels der Aufzeichnung und Deutung ihrer Träume erfolgte. Diese Traumprotokolle, die bei Bachmann selbstverständlich einen literarischen und analytischen Charakter haben, sind teilweise später in das zweite Kapitel des *Malina*-Romans eingeflossen, die Grenze zwischen literarischem und nicht-literarischem Text scheint damit verschwommen und hoch komplex. Wie die Träume bzw. ihre Niederschriften teils unverändert in den Roman eingegangen sind und wie Bachmann ihre Träume reflektiert und interpretiert, erläutert sie beispielsweise wie folgt:

Wenn ich zurückdenke an die Träume, von denen Sie die meisten nicht kennen, weil sie vor „unserer“ Zeit waren, dann fällt mir doch eines auf. Einmal ist in allen Träumen M.F die Hauptperson, immer mit dem Vater verwechselt (bis auf den letzten Traum), oder der Vater, mit M.F verwechselt, sodass es auf Inzestträume hinausläuft und den Horror davor. Das ist eine Gruppe. Das andere, was ich wenig verstehe: in den meisten Träumen spielt meine Familie eine dominierende Rolle (...) Denn ich habe doch, auch wenn ich mein Leben hundertmal umwende und dran deutle, nur eine normale Beziehung zu dieser Familie. (...) O heiliger Freud. Ich war ein ganz gewöhnliches Kind, mit einer normalen Entwicklung, in einer normalen Familie. Verstehen Sie mich. Ich bewundere Freud, aber ich habe diese

Vorklassik nie akzeptieren können, ich kann nicht einsehen, dass dieses Leben vor dem eigentlichen persönlichen Leben später eine so enorme Rolle spielen soll. Und da steh ich ja nicht allein da, die Wissenschaft bringt doch auch ihre Korrekturen an. (2017, 44-45)

Eindeutig befasste sich Ingeborg Bachmann also mit psychoanalytischen Methoden, auch wenn sie im obigen Abschnitt sich ablehnend zu Freud äußert. Die Nähe zur Psychoanalyse und vor allem, dass die Träume in Bachmanns *Malina* die Angst, das Unbewusste und die psychische Krankheit zum unterliegenden Thema haben, ist schon oft in der Forschung thematisiert worden. Diese Träume thematisieren laut Schiffermüller und Pelloni (2017, 161) zum Beispiel „die Dissoziation weiblicher Identität, sie verkörpern Widerstände, Wünsche und Ängste in einem psychischen Drama, dessen geschlechtsspezifische Konturen sich nun klarer abzuzeichnen beginnen.“

Die Struktur des zweiten Kapitels im Roman *Malina* besteht also aus Träumen, die scheinbar voneinander unabhängige Abschnitte bilden und sich an verschiedenen Orten abspielen. Der gemeinsame Nenner dieser Träume ist gerade die bei Bachmann oben genannte Vaterfigur, andere wiederauftretende Personen sind die Mutter, die Schwester und Melanie, die Geliebte ihres Vaters. Die Ich-Erzählerin schildert ihre Träume Malina, also werden die Träume unterbrochen durch Gespräche und Reflexionen zwischen dem Ich und Malina.

Im Hinblick auf die Psychoanalyse weisen die Dialoge zwischen dem Ich und Malina, die den Träumen folgen, einen therapeutischen Charakter auf. Indem das Ich seine Träume wiedergibt, erteilt sie Malina einen Einblick in ihr Unbewusstes und lässt ihn über ihre Träume urteilen. Da diese Träume unter anderem auch einen inzestuösen Charakter aufweisen und sexuelle Elemente auftreten, ist es eine Art „Enthüllung“, eine Beichte ihres Geheimnisses, so dass in diesem Prozess schließlich Malina die Macht über die Ich-Erzählerin gewinnt.

Foucault beschreibt in dem ersten Teil seines Buches *Der Wille zum Wissen* die Geschichte der Sexualität. Die Genealogie des Diskurses über Sexualität gilt laut Foucault als eng verwoben mit bestimmten Machtstrukturen der jeweiligen Zeit. Die Sexualität befindet sich damit immer unter Kontrolle, und zwar in diskursiver Weise. Die Beichte der katholischen Kirche ist ein Beispiel solcher diskursiver Praktiken, die bestimmte Machtverhältnisse erzeugen. Die Beichte ist laut Foucault in der modernen Welt durch das „therapeutische Gespräch“ also den therapeutisch-wissenschaftlichen Diskurs ersetzt worden. Foucault erklärt es wie folgt:

Nun ist das Geständnis ein Diskursritual, in dem das sprechende Subjekt mit dem Objekt der Aussage zusammenfällt, und zugleich ist es ein Ritual, das sich innerhalb eines Machtverhältnisses entfaltet, denn niemand leistet sein Geständnis ohne die wenigstens virtuelle Gegenwart eines Partners, der nicht einfach Gesprächspartner, sondern Instanz ist, die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und die einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen; ein Ritual, in dem die Wahrheit sich an den Hindernissen und Widerständen bewährt, die sie überwinden mußte, um zutage zu treten; ein Ritual schließlich, wo die bloße Äußerung schon – unabhängig von ihren äußeren Konsequenzen – bei dem, der sie macht, innere Veränderungen bewirkt: sie tilgt seine Schuld, kauft ihn frei, reinigt ihn, erlöst ihn von seinen Verfehlungen, befreit ihn und verspricht ihm das Heil. (2019, 65)

Nach Foucault (2019, 65) entsteht Macht nicht in einem repressiven Verhältnis, sondern ist ein komplexes Netz von verschiedenen diskursiven Praktiken und Ritualen, die die bestehende Ordnung aufrechterhalten. Macht ist demnach nicht nur reduziert auf eine obere „Instanz“ wie zum Beispiel den Staat, der Macht auf seine Bürger ausübt. Unter diesen Aspekt der Machtstrukturen erleidet die Ich-Erzählerin im zweiten Kapitel des Romans einen doppelten Machtverlust. Erstens ist sie in ihren Träumen der dominanten und gewalttätigen Vaterfigur ausgeliefert und zweitens überlässt sie die Deutungshoheit über diese Träume Malina, der rational-männlichen Figur. Das gesamte zweite Kapitel ist also von dieser Konstellation geprägt, die Ich-Erzählerin schildert ihre Träume einem Zweiten, nämlich Malina. So beginnt das Kapitel wie folgt:

Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. Für die Einheiten dieser Zeit, in die andere Zeiten einspringen, gibt es kein Maß, und es gibt kein Maß für die Unzeiten, in die, was niemals in der Zeit war, hineinspielt. Malina soll alles wissen. Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute Nacht. (1979, 181)

Die Konstellation zwischen Malina und dem Ich ist per se also Ausdruck bestimmter Machtpositionen, die sich durch diskursives Handeln befestigen. Das Diskursive, verbunden mit den Machtverhältnissen die es erzeugt und aufrechterhält; das Sprechen und Nicht-Sprechen nehmen somit eine Hauptrolle ein. In der Beziehung der Ich-Erzählerin zu Malina und in ihren Träumen zur Vaterfigur sind einerseits das Beichten, aber andererseits das Hüten von Geheimnissen, das verzweifelte Kämpfen um eine Privatsphäre, das Nicht-Sprechen-können, ein zentrales Thema.

5.2 Heterotopische Orte und Räume in den Träumen der Ich-Erzählerin

Michel Foucault (2013, 11) argumentiert, die Gesellschaft schaffe ihre Heterotopien und damit nähmen diese „vollkommen anderen Räume“ in einer Gesellschaft eine bestimmte Rolle ein. Die Heterotopien ändern sich, wenn die Gesellschaft sich ändert. Im Kontext der literarischen Analyse der Orte und Räume des Bachmann-Textes heißt das umgekehrt: Was sagen diese „vollkommen anderen Räume“, die Heterotopien, über die Gesellschaft aus, in der sie entstanden sind. Die zentrale Fragestellung meiner Analyse lautet demnach: Was sagt Bachmanns literarische Darstellung der heterotopischen Räume über die Handlung und die Roman-Wirklichkeit aus? Wie widerspiegeln sich bestimmte Machtpositionen in den Orten, die in den Träumen der Ich-Erzählerin vorkommen?

Die Räume und Orte in den Träumen der Ich-Erzählerin sind in diesem Kontext jedoch ebenfalls als Ausdruck bestimmter Machtpositionen zu interpretieren und eignen sich aufgrund ihres Charakters für eine heterotopologische Analyse, da diese die Machtstrukturen zumindest indirekt zwischen verschiedenen Räumen thematisieren. Heterotopien sind somit von der Norm abweichende Räume und folglich Räume, die Individuen, die von der Norm abweichen, beherbergen. Diese Räume haben laut Foucault die Eigenschaft, andere Räume durch ihre Existenz in Frage zu stellen:

Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie in den Freudenhäusern, von denen Aragorn sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. (2013, 19)

Diese Heterotopien sind in den Träumen der Ich-Erzählerin oft der Schauplatz der Handlungen, es sind Räume, die durch Öffnungen und Schließungen definiert werden. Es ist die Vaterfigur, der über den Zugang und den Ausgang der Räume herrscht. Betont wird diese Konstellation dadurch, dass die Ich-Erzählerin in ihren Träumen oft nicht weiß, wo sie ist, in welchem Raum sie sich befindet, daher der Raum also erst erkannt werden muss. In den folgenden Unterkapiteln werde ich genauer auf einige dieser wiederholt vorkommenden heterotopischen Orte eingehen, bei denen die dominantesten der Friedhof, die Klinik, das Gefängnis und die Bühne sind (vereinzelt kommen in den Träumen jedoch auch Feste, Bibliotheken, Schiffe und Gärten vor). Von besonderem Interesse für eine heterotopologische Untersuchung sind die Orte und Räume der Träume, weil sich der Lebens- und Handlungsraum der weiblichen

Ich-Erzählerin auf das „Ungargassenland“, ihre Wohnung und die direkte Umgebung, beschränkt. Auf dieser „nächtlichen Bühne“ ihrer Träume wird das große Drama des Lebens der Ich-Erzählerin inszeniert und auf diese Weise die Tiefenschichten der Psyche und ihre Todesangst thematisiert (Schiffermüller & Pelloni 2017, 169) In ihren Träumen treten verschiedene Räume und Orte auf, die sich meiner Ansicht nach auf reale Orte beziehen, sich verknüpfen mit historischen Ereignissen und Kontexten.

5.2.1 Der Friedhof

Der Friedhof ist der zentralste der wiederkehrenden Orte in den Träumen der Ich-Erzählerin und der Schauplatz des ersten Traums, den die Ich-Erzählerin Malina erzählt. Die anderen Träume stehen folglich nach der Schilderung des ersten Traumes im Kontext zu diesem Ersten. Hinweise und Notizen zum „Friedhof-Traum“ befinden sich auch in Bachmanns persönlichen Traumaufzeichnungen. Beispielsweise beschreibt sie einen „schrecklichen“ Traum mit den Worten: „Frauen sind ermordet worden, lauter arme Frauen, ich habe bei diesen Keuschlerinnen, Hausmeisterinnen nachgeforscht, ich wollte weitere Morde verhindern.“ (2017, 24). In diesem Traum ist es ein „Hund“, der die Morde begangen hat, Bachmanns Deutung läuft jedoch darauf hinaus, dass der Hund eigentlich M. (Abkürzung für Max Frisch) ist. In einem weiteren Traum beschreibt Bachmann wie zuerst Frau Oellers und dann ein Hund von M. Frisch geschlagen werden, beide wehren sich nicht. Daraufhin versucht Bachmanns Traum-Ich M.F zu erklären wie „krank er mich gemacht hat“ und zählt „genau die Daten aller Krankenhäuser und Behandlungen auf“. Der Zusammenhang wird von M.F nicht verstanden, er will mit ihr schlafen, welches Bachmanns Traum-Ich abwehrt, da ihr „nichts daran liegt“. Unter diesem Traum befindet sich die Notiz: „Der Friedhof: wo die Töchter (liegen, die) Selbstmord begangen haben.“ (2017, 40-41), welches sich als Motiv im folgenden Traum und in *Malinas* „Traumkapitel“ wiederfinden lässt.

Da das „Traumkapitel“ die Todesarten der weiblichen Ich-Erzählerin in ihren Träumen in Relation zum „Vater“ schildert, beginnt das Kapitel mit einem Einblick auf den Friedhof, auf dem die schon Ermordeten begraben sind, nämlich auf den „Friedhof der ermordeten Töchter“:

Ein großes Fenster geht auf, grösser als alle Fenster, die ich gesehen habe, aber nicht auf dem Hof unseres Hauses in der Ungargasse, sondern auf ein düsteres Wolkenfeld. Unter den Wolken könnte ein See liegen. Ein Verdacht kommt mir, welcher See es sein könnte. Aber er ist jetzt nicht mehr zugefroren, es ist nicht

mehr Freinacht und die gefühlvollen Männergesangsvereine, die einmal auf dem Eis, mitten im See, standen, sind verschwunden. Und den See, der nicht zu sehen ist, säumen die vielen Friedhöfe. Keine Kreuze stehen darauf, aber über jedem Grab wölkt es sich stark und finster; die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen. Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter zurück, denn der Totengräber ist zu uns getreten. Mein Vater sieht befehlend den alten Mann an, der Totengräber wendet sich furchtsam, nach diesem Blick meines Vaters, zu mir. Er will reden, bewegt aber nur lange stumm die Lippen, und ich höre erst seinen letzten Satz: Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter. Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich. (1979, 182)

Der Friedhof oder die Friedhöfe, die den zugefrorenen See säumen, scheinen ein fester Ort zu sein, an dem die Träumende immer wieder zurückkehrt. Ein Hinweis darauf, dass der Ort der Träumenden schon von früher bekannt ist, äußert sich auch in ihrem Verdacht, welcher See es sein könnte. Die „Männergesangsvereine“, die auf dem zugefrorenen See singen, kommen ebenfalls in allen Friedhof-Träumen vor. Andererseits ist der Friedhof ihr fremd, da die eigentliche Funktion des Friedhofes erst von dem Totengräber verraten wird. Ein weiteres sich in den Träumen wiederholendes Merkmal ist die Position der Träumenden Ich-Erzählerin, sie blickt in allen ihren Friedhof-Träumen durch ein Fenster und beobachtet von dort aus die Traumszene. Im ersten Traum beobachtet sie sich sogar selbst.

Foucault (2013, 14) nennt den Friedhof nach heutigem Empfinden eines der offenkundigsten Beispiele der Heterotopien. Denn, „der Friedhof ist der absolut andere Ort“. Dem Friedhof ist diese Rolle dennoch nicht immer zugeteilt worden, sondern sie hat sich erst mit der Zeit und der Veränderung der Gesellschaft in eine Heterotopie entwickelt (der zweite heterotopische Grundsatz). Diese Veränderung hängt vor allem mit dem Platz des Friedhofes in der Stadt zusammen; bis Ende des 18. Jh. lagen die Friedhöfe im sogenannten „Herz der Stadt“ also gleich neben der Kirche. Im Gegenteil zu modernen Friedhöfen maß man ihm keine besondere feierliche Bedeutung zu (2013, 14). Die Toten wurden in gemeinsame Massengräber geworfen.

Mit der Veränderung der Kultur in eine atheistischere wandelte sich die Rolle der Friedhöfe. Erstens verschwanden die Massengräber und jeder bekam das Anrecht auf seinen eigenen persönlichen Grabplatz. Die Knochen bekamen eine besondere Bedeutung, Gräber werden bis heute als Eigentum angesehen. Die Auslegung der Gräber auf einem modernen Friedhof erfolgt nicht willkürlich. In der christlichen Tradition liegen die Toten mit dem Kopf Richtung Osten, damit sie am Tag des jüngsten Gerichts Gott im Osten gegenüberstehen (Pearson 1999, 6). Zweitens verlegte man die Friedhöfe vom Stadtzentrum an den Stadtrand. Wie Foucault es sagt: „Man brachte sie aus der Stadt heraus, verlegte sie an den Rand der Stadt, als handelte es

sich um ein Zentrum und zugleich um einen Ansteckungsherd, an dem man sich gleichsam mit dem Tod infizieren konnte.“ (2013, 14)

Der „Friedhof der ermordeten Töchter“ scheint solch einen modernen Friedhof darzustellen, er liegt offensichtlich nicht nahe an einer Besiedlung, er scheint auf Grund seiner Lage am See, an einem nicht leicht zugänglichen Ort zu sein. Ethnographische Untersuchungen haben ergeben, dass viele Friedhöfe sich an einem Fluss oder See befinden, dies hat zutun mit der Angst vor den Toten und soll verhindern, dass diese ihren Weg zurück zu den Lebenden finden (Pearson 1999, 25). Der Friedhof befindet sich also versteckt, am Rand, es ist ein Ort, an dem die Ich-Erzählerin auf keine anderen lebenden Personen trifft als auf ihren Vater und den Totengräber. Auf den Gräbern „stehen keine Kreuze darauf“, die „Tafeln an den Gräbern mit ihren Inschriften sind kaum zu erkennen“ und „über jedem Grab wölkt es sich stark und finstern“. Es handelt sich also um keinen Friedhof, der große und hervorstehende Grabsteine beherbergt, die Gräber haben keine Kreuze und die Inschriften sind kaum zu sehen, als seien die Gräber anonym.

Der Friedhof ist zudem nicht nur eine Heterotopie, er ist auch eine Heterochronie, laut Foucault (2013, 16) „der Ort einer Zeit, die nicht mehr fließt.“ Der Friedhof und andere Heterotopien sind gekennzeichnet von sogenannten zeitlichen Brüchen (vierter Grundsatz) (2013, 16). Den Wunsch das Zeitliche zu überdauern, sieht man in verschiedenen Grabritualen. Der Brauch, die Leiche für das Begräbnis auf irgendeine Weise vorzubereiten, sei es nur das Waschen der Leiche vor dem Begräbnis, ist fast in jeder Kultur anzutreffen (Pearson 1999, 54). Diese Eingangsrituale müssen bei Begräbnissen, bei der Beisetzung des Verstorbenen eingehalten werden (fünfter Grundsatz).

In der modernen westlichen Kultur sind es die Grabsteine, die mitunter geschmückt werden, die das Zeitliche überdauern und den Friedhof ausmachen. Ein anderes Beispiel sind die Mumien, die in ihren schwer zugänglichen Grabstätten liegen. Für Foucault (2013, 27) ist die Mumie das absolute Beispiel eines „großen utopischen Körpers, der die Zeit überdauert.“ Damit rechnet Foucault (2013, 27) den Friedhöfen auch eine utopische Ebene zu, die Grabsteine seien „in Stein geometrisierte Körper“, in denen der Körper eine Festigkeit und Ewigkeit erhält. Die Gräber in Bachmanns Traum jedoch scheinen diese utopische Ebene, das Festhalten an der Person und der Erinnerung des gelebten Lebens, auszulöschen, indem sie anonymisiert werden. Sie gleichen eher einem kollektiven „Massengrab“ der ermordeten Töchter. Im folgenden Abschnitt verdeutlicht sich die Angst der Ich-Erzählerin, ermordet zu

werden und in diesem abgelegenen Friedhof in Vergessenheit zu geraten. Eine Angst vor dem Verschwinden auf einem geheimen Friedhof, von dem keiner wissen soll:

Es ist finster vor dem Fenster, ich kann es nicht öffnen und drücke das Gesicht an die Scheibe, es ist fast nichts zu sehen. Langsam kommt es mir in den Sinn, dass die düstere Lache ein See sein könnte, und ich höre die betrunkenen Männer einen Choral auf dem Eis singen. Ich weiß, dass hinter mir mein Vater eingetreten ist, er hat geschworen, mich zu töten, und ich stelle mich rasch zwischen den langen schweren Vorhang und das Fenster, damit er mich nicht überrascht beim Hinausschauen, aber ich weiß schon, was ich nicht wissen soll: am Seeufer liegt der Friedhof der ermordeten Töchter. (1979, 207)

Die Ich-Erzählerin bzw. deren Traum-Ich will auf keinen Fall von ihrem „Vater“ ermordet und auf dem Friedhof begraben werden, wo sie endgültig in Vergessenheit gerät, zudem es der Friedhof der „Töchter“ ist, sie wird also nach ihrem Tod auf den Status als Tochter reduziert. Der Friedhof ist ein Ort, der die gesellschaftliche Rolle der Frau zu verschiedenen Zeiten widerspiegelt, dies wird sichtbar zum Beispiel in der Auslegung der Gräber. Das zeigt sich in der Popularität der Familiengräber, wo im Wesentlichen die angeheiratete Frau in das Familiengrab ihres Mannes beigesetzt wird.¹ Im letzten Friedhof-Traum ändert sich auf einmal die Szene des Friedhofs:

Ein Fenster geht auf, draußen liegt ein finsternes, wolkiges Land und ein See darin, der immer kleiner wird. Um den See herum liegt ein Friedhof, die Gräber sind genau zu erkennen, die Erde tut sich über den Gräbern auf, und für einen Augenblick stehen mit wehenden Haaren die gestorbenen Töchter auf, ihre Gesichter sind nicht auszumachen, die Haare fallen ihnen bis über die eine Hand, die rechte Hand aller Frauen ist erhoben und im Weißlicht zu sehen, sie spreizen die wächsernen Hände, es fehlen die Ringe, es fehlt der Ringfinger an jeder Hand. Mein Vater lässt den See über die Ufer treten, damit nichts herauskommt, damit nichts zu sehen ist, damit die Frauen über den Gräbern ertrinken, damit die Gräber ertrinken, mein Vater sagt: Es ist eine Vorstellung: WENN WIR TOTEN ERWACHEN. (1979, 229)

Der Anfang des Traumes ist wieder den anderen Träumen ähnlich; die Ich-Erzählerin blickt durch ein Fenster auf eine düstere Landschaft, ein See und ein Friedhof sind zu erkennen. In diesem Traum sind jedoch die Gräber genau zu erkennen, statt anonym und verlassen dort zu stehen. Die Erde tut sich auf und die ermordeten Töchter auferstehen mit wehenden Haaren und spreizen ihre wächserne rechte Hand, an dem der Ringfinger fehlt. Das Ende des Traums „Es ist eine Vorstellung: WENN WIR TOTEN ERWACHEN.“, deutet auf Bachmanns Art,

¹ Die sozial-geschichtliche, gesellschaftliche Rolle der Frau zeigt sich selbstverständlich zu Lebzeiten, aber auch nach dem Tod. Hamburger Historikerin Rita Bake hat einen Frauenfriedhof „Garten der Frauen“ gegründet, um das Gedenken an die Frauen zu schützen, die sonst leichter als die Männer in Vergessenheit geraten. (IQ3)

² In den Träumen befinden sich mehrere Anspielungen auf den Roman *Krieg und Frieden* des russischen

die Orte und Handlungen inszeniert erscheinen zu lassen, sie als Vorstellungen auf einer Gedankenbühne darzustellen. Wenn man den Roman als eine Vorstellung bestimmter Todesarten, bestimmter Arten des „Umbringens“ versteht, ist der Friedhof-Traum in einer Schlüsselposition, die auch durch die dreifache Wiederholung im „Traumkapitel“ gekennzeichnet ist.

Das Fehlen der Ringfinger ist ein wichtiges Element des Traumes, da das Motiv des Ringes ein wiederkehrendes Bild in den Träumen ist. Dies zeigt sich beispielsweise in einer der Schlüsselszenen in dem Traum aus dem Ballsaal in *Krieg und Frieden*² „Melanie trägt den Ring, den mir mein Vater geschenkt hat, aber er lässt weiterhin alle Leute glauben, er werde mir einen wertvollen Ring vererben, nach seinem Tod.“ (1979, 193) Der Ring wird in den Träumen oft von der Ich-Erzählerin oder einer anderen weiblichen Person „Melanie“, „der Schwester“ oder der „Mutter“ getragen, aber er ist das Eigentum des „Vaters“. Beispielsweise befiehlt er der Ich-Erzählerin in einem der Träume, sie solle den Ring ihrer Schwester zurückgeben (1979, 223). Der Träger des Rings ist also in Bachmanns Träumen der Liebling des „Vaters“, er scheint mit dem Verschenken des Rings eine Art Hierarchie zu schaffen.

Vor diesem Hintergrund kann das Fehlen der Ringfinger und damit der Ringe, die ja schließlich markieren, dass eine Frau verheiratet und damit „Eigentum“ des Mannes ist, als ein Zeichen der Emanzipation interpretiert werden. Die Töchter können nicht mehr verheiratet, gebändigt werden, da sie keine Ringfinger mehr haben, gleichzeitig bezahlen sie jedoch für diese „Unabhängigkeit“ mit der Verstümmelung ihrer Hand. Sogleich verknüpft sich das Auferstehen der Töchter mit der Idee der Wiedergeburt. Die „Unabhängigkeit“ wird erst durch den Tod wiederhergestellt, er geht auf den Ansatz zurück, das alte Ich müsste zuerst sterben um aufzuerstehen. (Pearson 1999, 153)

Auf die Änderung der Rolle der ermordeten Töchter verweist auch die Veränderung der Bezeichnung von „Töchter“ auf „Frauen“. Es sind Frauen, die vom Tod auferstanden sind (und jetzt niemandes Eigentum sind). Das Auferstehen der Frauen hat auch eine religiöse Konnotation. Der „Vater“ kann als eine Art Gottvater verstanden werden, der das Wasser über die Ufer treten lässt. Der Gottvater wird zum Mörder. Feministische Interpretationen sehen in der Darstellung der Vaterfigur in den Träumen auch oft die Lossagung von einer christlich-patriarchalischen Vaterreligion (Weber 1986, 207). Das Auferstehen der Frauen wird eine

² In den Träumen befinden sich mehrere Anspielungen auf den Roman *Krieg und Frieden* des russischen Schriftstellers Leo Tolstoi. In den Dialogen zwischen der Ich-Erzählerin und Malina wird dieser „Krieg und Frieden“ zum entscheidenden Motiv, welches immer wieder auftaucht. Das Kapitel endet mit der Einsicht der Ich-Erzählerin, dass es den „Frieden“ überhaupt gar nicht gäbe, dass es für immer Krieg ist (1979, 247).

Bedrohung, denn jetzt wird klar, warum der Friedhof an einen See gelegen ist und warum es vor allem „Männergesangsvereine“ sind, die auf dem zugefrorenen See singen. Der See ist zur Kontrolle da, der Gottvater lässt den See zur Strafe über die Ufer treten, „damit nichts herauskommt“, und lässt das Wasser die Frauen und die Gräber überfluten.

Die Metapher des Überflutens kommt interessanterweise auch an anderen Stellen des Romans vor, das steigende Wasser wird der Ich-Erzählerin beispielsweise in der Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ zur Bedrohung. Das Wasser, Gewässer, Meere, Flüsse und Ströme werden in der abendländischen Literatur traditionell dem Weiblichem zugeordnet, ein sich wiederholendes Motiv ist die Frau aus dem Wasser, die Frau als lockend und gefährlich, einem dunklen, mysteriösen, fließenden Ort zugehörig (Theweleit 1987, 292-293). Ingeborg Bachmann benutze dieses Motiv durchaus bewusst und in einer ironischen Weise in ihrer Kurzgeschichte *Undine geht*, wo „Undine“, die Wassernymphe, selbst zu Wort kommt. Die Geschichte von „Undine“ geht nämlich auf eine Erzählung von Friedrich de la Motte Fouque zurück, in der Undine den Ritter Huldbrand verführt. Sie heiraten, als sie abgeschieden von einer steigenden Flut, einer Überschwemmung, umringt sind. Das Wasser-Motiv, sofern es literarisch als weiblich aufgeladenes Motiv wahrgenommen wird, könnte im letzten Friedhof-Traum so interpretiert werden, dass der „Vater“ mit dem Überfluten der aufgestandenen Frauen sie zurück ins Wasser schickt, wo sie als „bedrohliche“ Frauen hingehören, sie dürfen keine Festigkeit (Theweleit 1987, 250-255) erhalten, wie sie den Männern zusteht.

5.2.2 Das Gefängnis und die Klinik

Das Gefängnis bezeichnet einen geschlossenen, isolierten Ort, das „ein System der Öffnung und der Abschließung“ (2013, 18) besitzt (fünfter Grundsatz). Es handelt sich um Orte, in die ein Individuum gegen seinen Willen gezwungen wird, an denen man die Vormundschaft für sich selbst verliert. Ein Gefängnis ist ein demnach ein ausgezeichnetes Beispiel einer Abweichungsheterotopie (erster Grundsatz). Das Gefängnis ist von der restlichen Gesellschaft abgeschlossen, es ist ein System innerhalb des eigentlichen Systems. Gefängnisse sind für die, die sich von der Norm abweichend und unberechenbar verhalten und eine Gefahr für sich selbst oder für andere (nach Einschätzung der restlichen Gesellschaft) darstellen. Laut Foucault tragen Gefängnisse folgende Eigenschaften:

Die Orte, welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben, sind eher für Menschen gedacht, die sich im Hinblick

auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten. Man denke etwa an Sanatorien, an psychiatrische Anstalten und sicher auch an Gefängnisse. (2013, 12)

Das Gefängnis ist demnach ein Ort, das eine neuartige Konstitution des Subjekts durch verschiedene Macht- und Wahrheitsregime hervorbringt (Foucault 1976, 37-39). Eine körperliche Strafe wird in der modernen Welt als Strafe für die begangene Straftat kaum noch verhängt, stattdessen wird das Individuum nach dem Verhängen einer Strafe ins Gefängnis eingeliefert, er wird somit zum Häftling und verliert seine Freiheit. Das (öffentlich ausgestellte) Leiden des Straftäters hat sich von einer körperlichen auf ein psychologisches, verstecktes Leiden verschoben. Mit dieser Entwicklung erfolgen die Strafmaßnahmen, die unternommen werden, also nicht mehr an dem Körper, sondern richten sich subtiler Weise auf die Bestrafung der „Seele“ (vgl. Foucault 1976, 14-15, 19). In der Regel bekommt der Häftling zum Beispiel eine Häftlingsnummer, oft sogar unter Verlust des eigenen Namens. In Konzentrationslagern wurde die Häftlingsnummer sogar tätowiert und der Häftling auf alle Ewigkeit auf diese demütigende Weise gekennzeichnet.

Ähnliche Merkmale hat die psychiatrische Anstalt, auch sie ist geschlossen und bringt die Verwandlung des Individuums zum Patienten mit sich. Ingeborg Bachmann beschreibt die Position des Patienten in der „Rede an die Ärzteschaft“ als eine, die gezeichnet ist durch die Unfähigkeit das Leiden zu formulieren, wenn sie überhaupt über eine Sprache verfügen (Bachmann 2017, 82). Das Paradoxe eines psychischen Leidens entsteht in dem therapeutischen Diskurs, dass das Leiden einerseits nicht vermittelbar, aber andererseits doch nur durch die Behandlung, durch das Sprechen heilbar ist. In Bachmanns Rede erscheint die psychische Krankheit somit als ein unheimliches, ein mysteriöses Leiden, das in hohem Maße von dem Gefühl der Scham durchzogen wird. (2017, 84-85). Als Patienten in einer Psychiatrie ist man also auf diesen Status eingeschränkt, man ist Patient, man ist kein vollständiges, kein ernstzunehmendes Mitglied der Gesellschaft. Gleichzeitig ist die psychiatrische Anstalt eine Heilanstalt, die Patienten sollen geheilt werden und als gesunde Individuen wieder zurück in die Gesellschaft kehren. Diese „Verwandlung“ ist ein wesentlicher Teil der Heterotopien, „im 19. Jahrhundert waren das etwa die Gymnasien und Kasernen, die aus Kindern Erwachsene, aus Dörflern Staatsbürger und aus Naiven aufgeklärte Menschen machen sollten.“ (2013, 17)

Foucault (2018, 105) beschreibt in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft*, wie die Behandlung psychischer Krankheit sich im Laufe der Geschichte verändert hat. Ursprünglich waren Gefängnisse und Orte, wo man psychisch Kranke einsperrte, einander sehr ähnlich. Diese „In-

ternierungshäuser“ waren Orte, wo die „Pflege“ keine besondere Rolle spielte. Geisteskranke wurden sogar ziemlich gleichgültig in beide Plätze eingewiesen. Erst mit der Zeit erlangten psychisch Kranke wirklich den Status der „Kranken“, was eine Änderung der „Irrenanstalten“ mit sich brachte. In den Vordergrund trat nun die medizinische Pflege, die differenzierte Behandlung verschiedenerer psychischer Krankheiten. Dieses galt bald auch in der juristischen Sphäre der Gesellschaft und zeigt sich heute beispielsweise auch in der psychiatrischen Untersuchung und Bewertung von Strafverfolgten. Mit der Differenzierung zwischen verschiedenen psychischen Krankheiten, erfolgte auch im Grunde eine differenzierte Behandlung, die je nach Form der psychischen Erkrankung auf eine Heilung der Krankheit hinausläuft.

In der jetzigen Welt zeigt sich diese Entwicklung in einer noch fortgeschrittenen Form. Die „Internierung“ von psychisch Kranken erscheint als Ausnahme, die „Kranken“ werden zum größten Teil medikamentös betreut, so dass ein „Einschließen“ keine Voraussetzung ist. Die Welt hat sich also von Bachmanns und Foucaults Zeiten in eine Richtung geändert, in der „der psychisch Kranke“ sich in die Richtung der Norm bewegt. Dies zeigt sich unter anderem auch sprachlich, die Bezeichnung „Irre“ oder „Irrenanstalt“ gilt zum Beispiel als veraltet und umgangssprachlich abwertend. In Hinsicht auf die Heterotopien kann also möglicherweise von dem ausgegangen werden, dass ein „Krankenhaus für psychisch Kranke“ nicht für alle Ewigkeit eine Heterotopie darstellen wird, sondern dass der kulturelle Wandel dazu beiträgt, dass diese Orte in der Mitte der Gesellschaft ankommen (zweiter Grundsatz).

In dem Traum der Ich-Erzählerin handelt es sich jedoch ganz offensichtlich von einem geschlossenen Ort, der eine typische Heterotopie darstellt. Die Verwandlung, im Falle des Krankenhauses, die Genesung, von der Anomalie „Patient“ zur „Norm“ zeigt sich beispielsweise in einer der Träume der Ich-Erzählerin:

Es ist der Weltuntergang, ein katastrophales Fallen ins Nichts, in die Welt, in der ich wahnsinnig bin, ist zu Ende, ich greife mir an den Kopf, wie so oft, erschrecke, denn ich habe Metallplättchen auf dem abrazierten Kopf und sehe mich erstaunt um. Um mich sitzen einige Ärzte in weißen Kitteln, die freundlich aussehen. Sie sagen übereinstimmend, dass ich gerettet sei, auch die Plättchen könne man mir nun abnehmen, mein Haar werde wieder wachsen. Sie haben einen Elektroschock gemacht. Ich frage: Muss ich gleich bezahlen? Mein Vater bezahlt nämlich nicht. Die Herren bleiben freundlich, das habe Zeit. Die Hauptsache ist, Sie sind gerettet. (1979, 186)

Dass die Ärzte einen Elektroschock unternommen haben, deutet darauf hin, dass die Ich-Erzählerin, hier als Patientin in ihrem Traum, an einem psychischen Leiden gelitten hat. Es

wird nicht explizit erwähnt, ob es sich um ein normales Krankenhaus oder eine psychiatrische Anstalt handelt, da wie in den meisten Träumen das Traum-Ich nicht direkt weiß, wo sie sich befindet und sich zuerst einordnen muss. Der Abschnitt beschreibt immerhin die Verwandlung der Ich-Erzählerin von einer Kranken zu einer Gesunden. Dies wird der Ich-Erzählerin von den Ärzten beim Aufwachen mitgeteilt, jedoch scheint sie es auch selbst zu begreifen: „die Welt, in der ich wahnsinnig bin, ist zu Ende“ (1979, 186). Elemente dieses Traumes finden sich auch in Bachmann eigenen Traumaufzeichnungen, sie bezeichnet diesen Traum, der in *Malina* in gekürzter Form, (d.h. nur das Ende des Traumes) vorkommt als den „Wahnsinnstraum“, einen „von denen, an die man sich noch nach einem Jahrzehnt erinnern wird.“ In der persönlichen Traumaufzeichnung sind es wilde und chaotische Wahnsinnsszenen, die durch den Elektroschock und „das dritte Aufwachen“ abgelöst werden (2017, 50-51).

Dabei ist diese Veränderung des Zustands auf ein weiteres Merkmal der Heterotopien zurückzuführen, nämlich dem System der Öffnung und der Abschließung, sprich Ritualen, die zum Eingang, zur Reinigung und zur Entlassung ausgeführt werden (fünfter Grundsatz). Eines dieser Rituale, das vor dem Verlassen des Krankenhauses mitunter vorkommt, ist eine performative Äußerung des zuständigen Arztes, der Patient sei jetzt geheilt und damit kein Patient mehr. Im vorgeführten Abschnitt ist es die Aussage der Ärzte, dass die Ich-Erzählerin jetzt „gerettet“ sei. Sie ist geheilt und kann entlassen werden, und es folgt demnach ihre Frage, wann sie für die Behandlung bezahlen müsse.

Interessanterweise treten diese Eingangs-, Reinigungs- und Entlassungsrituale auch am folgenden Beispiel auf, die Ich-Erzählerin ist in ihrem Traum in einem Saal eingeschlossen, schließlich begreift sie, dass sie sich in einer Gaskammer befindet:

Die Kammer ist groß und dunkel, nein, ein Saal ist es, mit schmutzigen Wänden, es könnte ein Hohenstaufenschloß in Apulien sein. Denn es gibt keine Fenster und keine Türen. Mein Vater hat mich eingeschlossen, und ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut, ihn zu fragen, und ich schaue mich noch einmal um, denn eine Tür muss es geben, eine einzige Tür, damit ich ins Freie kann, aber ich begreife schon, da gibt es nichts, keine Öffnung, jetzt keine Öffnungen mehr, denn an allen sind schwarze Schläuche angebracht, angeklebt rings um die Mauern, wie riesige angesetzte Blutegel, die etwas aus den Wänden herausaugen wollen. Warum habe ich die Schläuche nicht schon früher bemerkt, denn sie müssen von Anfang an da gewesen sein! Ich war so blind im Halbdunkel und bin die Wände entlanggetappt, um meinen Vater nicht aus den Augen zu verlieren, um die Tür zu finden mit ihm, aber nun finde ich ihn und sage: Die Tür, zeig mir die Tür. Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schrei-

en kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewusst, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht. (1979, 183)

Wieder wird die Ich-Erzählerin von der Vaterfigur in einen Raum eingeschlossen und kann nicht fliehen, da ihr der Zugang zur Tür verweigert wird und es die „Öffnungen“ nicht mehr gibt. Die Gaskammer erscheint als besonders passendes Beispiel einer Heterotopie, da es sich bei der Gaskammer um einen Raum handelt, der zugleich durch eine Öffnung und Schließung definiert wird und zugleich in einem besonders perversen Sinn bei den Nazis der „Reinigung“ diente. Zugleich wurden die Gaskammern entworfen, dass sie aussahen wie gemeinschaftliche Duschen, die Juden sollten glauben, sie könnten sich waschen, um keine Panik auszulösen. Bemerkenswert ist auch die von Bachmann angewendete sprachliche Form. Die Verwendung des Präsens hat einen stilistischen Effekt, es betont die Nähe zur Handlung, und in den beschriebenen Träumen das Szenische, die Bühnenhaftigkeit der Träume.

5.2.3 Die Bühne

Die Bühne, sei es im Theater, in der Oper oder vor der Leinwand, hat die Fähigkeit, verschiedene Räume zusammenzubringen, sie aneinander zu reihen, obwohl sie sich die ganze Zeit am selben Ort befinden (dritter Grundsatz). Dies ist laut Foucault auch ein grundsätzliches Merkmal der Heterotopien:

In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind. Und das Kino ist ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert. (2013, 14)

Die Bühne ist ein sogenannter Kunstraum, er ist niemals identisch mit dem realen Raum oder der realen Zeit (Herrmann 2006, 502). Die Darstellung des Raumes auf der Bühne ist jedoch laut Max Herrmann (2006, 502) stark von den Menschen, die sich auf dieser Bühne bewegen, abhängig, somit handelt es sich bei der Theaterkunst um die „Vorführung menschlicher Bewegung im theatralischen Raum“. Die Bühne ist immer ein Schauplatz, ein Raum, der sich im dialektischen Verhältnis zwischen den Zuschauern und der Bühne definiert. Diesen Stand-

punkt vertrat auch Bertolt Brecht, der in seinem Konzept des epischen Theaters dem Theater einen ideologisch belehrenden Charakter zuschreibt. Das Theater besitzt das Potenzial zum gesellschaftlichen Wandel, da beispielsweise durch die Bühnen und Schauspielkunst eine statische und unveränderbar erscheinende Gesellschaft infrage gestellt werden kann. In Foucaults Worten könnte dies auch heißen, die Bühne besitze als Ort die Funktion einen illusionären Raum zu schaffen, die den realen Raum als Illusion entlarven könnte (sechster Grundsatz).

In den Träumen der Ich-Erzählerin ist die Bühne in ihren verschiedensten Formen ein wichtiger Bestandteil. Weigel vermerkt (1999, 527), dass die Bühne und das Szenische überhaupt in der Formsprache des gesamten Romans eine signifikante Rolle spielt, die Dialoge zwischen dem Ich und Malina, die Telefongespräche mit Ivan sowie das Personenregister am Anfang des Romans beinhalten Muster des Dramatischen. In dem ersten der Bühnenträume der Ich-Erzählerin heißt es zum Beispiel:

Mein Vater lacht ins Telefon. Ich sage: Ich bin abgeschnitten, komm doch, wann kommst du? Er lacht und lacht, er lacht wie auf dem Theater, er muss es dort erlernt haben, so grausig zu lachen: HAHAHA. Immer: HAHAHA. (...) Die Insel geht unter, man kann es von jedem Kontinent aus sehen, während weitergelacht wird. Mein Vater ist zum Theater gegangen. Gott ist eine Vorstellung. (1979, 188)

Sigrid Weigel (1999, 527) ist der Ansicht, es gehe im Roman damit um „die Darstellung von Vorstellungen“, die Einheitlichkeit der Handlung und der Personen seien damit frei hinterfragbar. Diesem schließt sich auch Suzanne Greuner (1990, 93) an, das Motiv der Vorstellung werde damit im folgenden Traum der Ich-Erzählerin auf die Bühne verschoben, die einen „Ort der Repräsentation des Vaters“ darstellt. Es ist demnach wieder der patriarchale Zwang, sich in einen Raum zu begeben. Im folgenden Beispiel ist es „die große Oper“ des „Vaters“, in der sie die Hauptrolle übernehmen muss:

In der großen Oper meines Vaters soll ich die Hauptrolle übernehmen, es ist angeblich der Wunsch des Intendanten, der es bereits angekündigt hat, weil dann das Publikum scharenweise käme, sagt der Intendant, und die Journalisten sagen es auch. Sie warten mit Notizblöcken in der Hand, ich soll mich äußern über die Rolle, die ich nicht kenne. (...) Nirgends ist ein Textbuch zu bekommen, und ich weiß kaum zwei Einsätze, es ist nicht meine Rolle. Die Musik ist mir wohlbekannt, oh, ich kenne sie, diese Musik, aber die Worte weiß ich nicht, ich kann diese Rolle nicht, nie werde ich sie können, und ich frage, verzweifelter, einen Gehilfen von dem Intendanten, wie denn der erste Satz gehe von dem ersten Duett, das ich mit einem jungen Mann singen muss. Er und alle anderen lächeln enigmatisch, sie wissen etwas, was ich nicht weiß, was wissen die alle nur? Mir kommt ein Verdacht, aber der Vorhang geht auf, und unten ist diese riesige Menge, scharenwei-

se, ich fange aufs geratewohl zu singen an, aber verzweifelt, ich singe „Wer hülfe mir, wer hülfe mir!“ und ich weiß, dass der Text so nicht heißen kann, aber ich merke auch, dass die Musik meine Worte, die verzweifelten überdröhnt. Auf der Bühne sind viele Menschen, die teils wissend schweigen, teils gedämpft singen, wenn sie einen Einsatz bekommen, ein junger Mann singt sicher und laut und manchmal berät er sich rasch und heimlich mit mir, ich begreife, dass in dem Duett sowieso nur seine Stimme zu hören ist, weil mein Vater nur für ihn die Stimme geschrieben hat und nichts natürlich für mich, weil ich keine Ausbildung habe und nur gezeigt werden soll. Singen soll ich nur, damit das Geld hereinkommt, und ich falle nicht aus der Rolle, die nicht meine Rolle ist, sondern singe um mein Leben, damit mein Vater mir nichts antun kann. „Wer hülfe mir! (1979, 195-197)

Im obigen Textbeispiel wird die Ich-Erzählerin wider ihren Willen auf die Bühne gezwungen. Sie ist wieder gefangen im Raum. Die Bühne ist ein Ort, den man nicht in der Mitte einer Aufführung einfach verlassen kann. Das Öffnen des Vorhangs markiert den Anfang einer Aufführung („der Vorhang geht auf“) und kann somit als Eingangsritual im heterotopischen Sinn gesehen werden. Dem Ende einer Aufführung folgt das Klatschen des Publikums und das Fallen des Vorhangs (fünfter Grundsatz). Die Vorbereitung auf die Aufführung, die im obigen Beispiel stattfindet, kann ebenfalls als eine Art Ritual interpretiert werden. In dem Fall des Traum-Ichs scheint sie wider ihren Willen auch an den Vorbereitungen teilzunehmen und wird von Journalisten zu ihrer Rolle befragt. Sie versucht vergebens ein Textbuch zu bekommen, um sich für die Aufführung vorzubereiten, doch findet sie keins und muss die Bühne trotzdem betreten.

Die Musik ist ihr „wohlbekannt“ (Es ist Henzes *Der junge Lord*), jedoch kennt sie die Worte für das Stück nicht; „Es ist nicht meine Rolle“. Verzweifelt singt sie trotzdem und merkt, dass ihre Worte nicht zu hören sind, sondern nur die des jungen Mannes, dem der „Vater“ als einziger eine Stimme geschrieben hat. Die Ich-Erzählerin soll nur gezeigt werden, sie soll nicht singen, da sie keine Ausbildung hat. Die Bühne ist als Ort, wo dieser Kunstraum entsteht, wie vorhin erwähnt, stark abhängig von den schauspielerischen Leistungen, um glaubhaft zu erscheinen muss der dargestellte Raum an dem einen Ort (der Bühne) immer vom Neuem lebendig gemacht werden. Das „Aus-der-Rolle-fallen“, hat daher eine alptraumhafte Wirkung, da sie den theatralischen Raum als Konstrukt entlarvt, die Illusion und die Katharsis, die mit diesem Erlebnis einhergehen, zerstört.

Im Traum ist in dem „Duett“ nur die Stimme des Mannes zu hören. Die Ich-Erzählerin kann ihre Stimme nicht singen, weil ihr keine Stimme geschrieben worden ist. Sie hat somit keine Kontrolle über ihre eigene Darstellung, dennoch kann sie nicht fliehen, sondern muss sich gewissermaßen vor dem Publikum entblößen, sie ist in einer fremden Rolle gefangen. „Wer

hülfe mir“ ist dabei eine Klage, ein Hilferuf, mit der die Ich-Erzählerin sich zu retten versucht. Am Ende des Traumes ist es das Ende der Aufführung, der Vorhang ist schon gefallen, als die Ich-Erzählerin ihre Stimme zurückbekommt:

Dann vergesse ich die Rolle, ich vergesse auch, dass ich nicht ausgebildet bin, und zuletzt, obwohl der Vorhang schon gefallen ist und die Abrechnung gemacht werden kann, singe ich wirklich, aber etwas aus einer anderen Oper, und in das leere Haus höre ich auch meine Stimme hinausklagen, die die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen annimmt, „ So stürben wir, so stürben wir...“ Der junge Mann markiert, er kennt diese Rolle nicht, aber ich singe weiter „Tot ist alles. Alles tot!“ Der Junge Mann geht, ich bin allein auf der Bühne, sie schalten das Licht ab und lassen mich ganz allein, in dem lächerlichen Kostüm mit den Stecknadeln darin. „Seht ihr’s Freunde, seht ihr’s nicht!“ Und ich stürze mit einer großen tönenden Klage und von dieser Insel und aus dieser Oper, immer noch singend, „So stürben wir, um ungetrennt...“, in den Orchesterraum, in dem kein Orchester mehr ist. Ich habe die Aufführung gerettet, aber ich liege mit gebrochenem Genick zwischen den verlassenem Pulten und Stühlen. (1979, 195-197)

Die Ich-Erzählerin vergisst ihre Rolle und ihre fehlende Ausbildung und singt Abschnitte aus Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*. Allerdings kennt ihr Counterpart, der junge Mann, diese Oper nicht und lässt sie allein auf der Bühne. Die Ich-Erzählerin stürzt in den Orchesterraum und bricht sich das Genick. Die Bühne wird zum Ort weiblichen Sterbens, jedoch ist dort keiner mehr, der diese „Aufführung“ betrachtet, das Publikum ist nach Hause gegangen. Die Zuschauer haben ihre Unterhaltung bekommen, sie haben die Ich-Erzählerin auftreten sehen, niemand sieht sie mehr mit „gebrochenem Genick zwischen den verlassenem Pulten und Stühlen“ liegen. Der Tod ist gleichzeitig eine Anspielung auf den letzten Akt, auf Isoldes Liebesheld in Wagners Oper, das ekstatische Ende, wo Isolde über Tristans Leichnam zusammenbricht. Im Gegensatz zu *Tristan und Isolde* singt die Ich-Erzählerin auf der Bühne jedoch alleine, ihre Worte richten sich anscheinend an niemanden, ihre Liebeserklärung und sie selbst in ihrem „lächerlichen Kostüm“ scheinen die Dramatik des Endes und der Liebeserklärung von Isolde zu parodieren.

Der erste Teil dieses Traums findet sich ebenfalls in Bachmanns eigenen Traumzeichnungen wieder (2017, 40), möglicherweise geht er zurück auf Bachmanns traumatische Trennung mit Max Frisch und den Verrat, der mit der Veröffentlichung des Romans *Mein Name sei Gantenbein* und mit dem sehr großen öffentlichen Interesse an ihrem persönlichen Liebesleben einherging. Monika Albrecht verweist auf das wiederkehrende Motiv in den Bühnen-Träumen, auf die Darstellung der Ich-Erzählerin entgegen ihrer eigenen Erlaubnis. In dieser Darstellung, beispielsweise indem in einem der Träume der „Vater“ „der Regisseur“ ihr be-

teuert, sie werde nicht zu erkennen sein, er hätte „den besten Maskenbildner“ (1979, 207), lässt sich die Kritik an Max Frischs Schreibweise erkennen, der Verwandlung von autobiographischem Material in literarisches (Albrecht 1995, 149). Der oben genannte Traum mit ihrem „Vater“ in der Rolle des Regisseurs, findet sich sehr ähnlich in ihren eigenen Traumaufzeichnungen wieder und befasst sich ganz klar mit dem öffentlichen Interesse an ihrer Person und ihrer Darstellung durch die Presse und womöglich auch in Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*:

Auf einem kleinen Schiff wird ein Film gedreht. Der Regisseur ist „Hansjörg Felmy“. Auch über mich soll ein Stück gedreht werden, aber dieser Hansjörg Felmy wird von mir dabei entdeckt, wie er dreht, eh ich für die Aufnahme fertig bin. Ich bin nicht angezogen, habe Lockenwickler auf dem Kopf etc., und sowie ich das entdecke werde ich sehr zornig und schaue über die Schiffsteile, die Apparate, die oben auf Deck sind, zu ihm hin, sage: dieser Filmstreifen müsse sofort entfernt werden, das habe nichts mit Film zu tun, sondern sei privat. Hansjörg Felmy antwortet, gerade das wolle er, das sei interessanter für die Leute, er dreht weiter. (Bachmann 2017, 46)

Die Verletzung der eigenen Intimsphäre wird deutlich, vor allem in der Aussage des Traum-Ichs „das habe nichts mit Film zu tun, sondern sei privat.“ Der Regisseur macht dennoch nach wie vor weiter, das Traum-Ich ist von einer Unbeholfenheit befallen, sie hat keinen Einfluss darauf wie sie dargestellt wird. Sie wird als Person, als Stoff und für die Zwecke eines anderen benutzt. Man könnte „Film“ in diesem Fall auch mit „Literatur“ ersetzen und es ergäbe sich Bachmanns Kritik an Frischs' Schreibweise. In einem ihrer Briefe an ihren behandelnden Arzt beschreibt sie den Verlust ihrer Hoffnung, die Literatur und das Schreiben könnten etwas „Schönes“ und „unendlich herrliches“ haben. Sie schreibt „die Literatur gibt es für mich nicht mehr“ und in Bezug auf Max Frisch und ihren Beruf als Schriftstellerin „Wer möchte mit einem Metzger verwechselt werden?“ (2017, 71).

Das zweite „Traumkapitel“ markiert eigentlich das Ende dieser „utopischen“ Hoffnung auf die Welt und die Literatur. Die utopisch-prophetischen Passagen, die alle mit den Worten „Ein Tag wird kommen...“ beginnen, sowie auch die Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ befinden sich beide im ersten Kapitel des Romans. Im letzten, dritten Kapitel befindet sich der folgende Abschnitt:

In der Wohnung lege ich mich auf den Boden, ich denke an mein Buch, es ist mir abhanden gekommen, es gibt kein schönes Buch, ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben, ich habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, grundlos, mir fällt kein Satz mehr ein. Ich war aber so sicher, dass es das schöne Buch gibt und dass ich es finden werde für Ivan. Kein Tag wird kommen, es werden die

Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein. (1979, 320)

In diesem Abschnitt wird die Hoffnung, eine utopische Vision der Zukunft aufgegeben. Die Ich-Erzählerin gibt endgültig ihren Versuch an dem Schreiben des „schönen“ Buchs auf, welches sie Ivan schenken möchte. Es ist diese Hoffnung, die sie am „Leben“ gehalten hat. Nach der Erkenntnis, dass kein Tag kommen wird, fängt die Ich-Erzählerin mit den Vorbereitungen für ihr Ende an. Sie schreibt ihr Testament heimlich von Malina und versteckt es zusammen mit einem Bündel Briefe.

5.3 „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagan“ eine feministische Utopie

„Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagan“ bildet eine von der allgemeinen Handlung alleinstehende Binnengeschichte innerhalb des *Malina*-Romans und kann als Märchen oder Legende gelesen werden (Weigel 2002, 220 u. Kunze 1985, 516). Die Geschichte handelt von einer Prinzessin von dem alten Geschlecht von Chagre oder von Chageran; später Kagan, die in einem Land „an der Donau“ wohnt. Die Prinzessin und ihr Volk bevölkern dieses Land an der Donau, bevor es Grenzen gab, und standen deshalb öfters in Gefahr, es war immer Völkerwanderung. Die Prinzessin hatte einen Rappen, der „allen anderen vorausflog“, und doch gerät sie in Gefangenschaft und verliert ihre Herrschaft, als die ungarischen Husaren und die Awaren den Donaustrom hinauf reiten.

Die Prinzessin will lieber sterben, als dem König der Hunnen oder Awaren zur Frau gegeben zu werden, doch eines Nachts liegt sie schlaflos in ihrem Bett und hat schon fast die Hoffnung auf eine Flucht aufgegeben, als sie plötzlich eine Stimme hört, die sie auffordert, einen Wunsch zu äußern. Dann erscheint ihr ein Fremder im schwarzen Mantel, der sie zu ihrem Rappen führt und sie zur Flucht auffordert. Die Prinzessin verliebt sich in den Fremden und fordert ihn auf, mit ihr flussaufwärts zu reiten, doch der Fremde schweigt.

Auf ihrer Flucht verliert die Prinzessin ihre Orientierung und gelangt in ein Flussgebiet, in dem sie vom Hochwasser überrascht festsetzt und nicht mehr fliehen kann. Als die Nacht hereinbricht, wird die Situation immer bedrohlicher. Die Prinzessin ist von einem Heer fremder Wesen umzingelt, die ins Totenreich gehören und auf sie zukommen. Auf einmal erscheint

vor ihr ein Licht, das sie heranzieht und das sich als rote Blume offenbart. Als die Prinzessin ihre Hand ausstreckt, berührt sie die Hand des Fremden, der wiedererschienen ist und lächelnd der Prinzessin die Blume auf die Brust legt. Die beiden schlafen ein.

Am nächsten Tag wird die Prinzessin von dem Fremden geweckt, sie reden den ganzen Tag und verlieben sich in einander. Als die Prinzessin jedoch den Fremden auffordert, mit ihr den Fluss hinaufzureiten, weist der Fremde sie zurück. Die Prinzessin hat über Nacht ein „zweites Gesicht“ bekommen, das ihr ermöglicht, die Zukunft vorzusehen. Dort erscheint ihr das Wiedersehen der beiden in „zwanzig Jahrhunderten“ und sie beschreibt es dem Fremden, bevor sie sich auf ihren Rappen schwingt und zurück in ihr Reich kehrt. Der Fremde hat ihr jedoch schon „einen ersten Dorn“ ins Herz getrieben und bei ihrer Ankunft verblutet die Prinzessin inmitten ihrer Getreuen. Der Tod scheint ihr angesichts ihrer Liebe für den Fremden nichts auszumachen, da sie weiß, dass sie diesen nach ihrem „ersten“ Tod wiedersehen wird.

Die Liebesgeschichte bezeichnet einen alleinstehenden Teil innerhalb der allgemeinen Handlung, was auch durch die Benutzung des Kursivdrucks gekennzeichnet wird, findet also in einer anderen Zeit, an einem anderen Ort statt. Davon abgesehen, verweisen die Person „Prinzessin“ und der Anfang „Es war einmal“ auf das Genre Märchen. Die Handlung ist typisch für Märchen, nicht glaubhaft, es gibt mystische Elemente. In dem Sinne findet das Märchen nicht an einem wirklichen Ort statt, sondern in einer Utopie. Der Ort „Kagran“ in einem Außenbezirk Wiens sowie der Donau-Fluss sind tatsächlich auf der Landkarte zu finden, doch hat Kagran laut Christa Gürtler (2006, 70) mit dem wirklichen „Kagran“ nur den Namen gemeinsam, Ingeborg Bachmanns „literarischer Zauberatlas“ sollte nicht als wirklicher Stadtplan verstanden werden.

Das Raum/Zeitliche ist nicht das einzig utopische Element der Geschichte. Die Erzählstimme unterscheidet sich grundsätzlich von der der Ich-Erzählerin in *Malina*, vor allem was die Schilderung des Verhältnisses der Prinzessin zu dem Fremden angeht. Wo in *Malina* die Ich-Erzählerin nicht imstande zu sein scheint, ihre Affekte oder Wünsche gegenüber Ivan zu äußern, immer wieder an der Sprache scheitert, was beispielsweise in den Telefongesprächen zwischen den beiden konkretisiert wird, findet die Prinzessin im Märchen, Raum, Wörter und Sätze um ihre Wünsche und Liebe dem Fremden auszudrücken. „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ erscheinen somit als eine Art Gegenstück zu den anderen Teilen des Romans, ein utopisches Liebesmärchen (im Bachmann'schen Sinne).

Die Figur des Fremden steht im Gegensatz zu den männlichen Figuren des Romans, deren Verhältnis zur Ich-Erzählerin emotional distanziert ist. Am deutlichsten demonstriert sich dieser Gegensatz im „Traumkapitel“, wo die patriarchalische Vaterfigur eine Gewalt und Brutalität verkörpert, die Parallelen zur NS-Zeit hervorruft. Auch im „Traumkapitel“ erscheint die Figur des Fremden als eine Art Außenstehender und Heimatloser, der an den Verbrechen der „Väter“ nicht teilnimmt. Dabei entstehen jedoch auch Parallelen und mögliche Anspielungen zur allgemeinen Handlung, beispielsweise steht auch an dieser Geschichte am Ende der Mord an der Frau, durch das Männliche/Rationale. Die Utopie in dem Märchen „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ fungiert als ein Kommentar, er ist das Gegenstück, der andere Ort, der zeigt, was abwesend ist. Die Utopie kritisiert laut Leena Eilittä (2008, 99) explizit oder auch in impliziter Weise die sozialen Umstände, vor allem die Rolle der Frau, die in dem Roman beschrieben werden.

Eine weitere Parallele und ein wiederkehrendes Motiv, welches sich darüberhinaus in dem letzten Friedhof-Traum befindet, ist auch in der „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ vorhanden; es ist das steigende Wasser. Die Prinzessin wird von der Flut überrascht, hat schon ihre Hoffnung aufgegeben, als der Fremde sie nochmal rettet. Der Fremde besitzt also, ähnlich wie der „Vater“ im Friedhof-Traum, Mittel das Wasser zu beherrschen, und kann diesen Raum, die Flut und das Wasser, die für die Ich-Erzählerin geschlossen bleiben, durchqueren.

Sigrid Weigel verweist auf Bachmanns Schreibweise, individuelle Erlebnisse oder Personen mittels einer symbolischen Bearbeitungsweise unkenntlich zu machen, besonders was die Namengebung dieser Personen angeht (2002, 231). Bei einer von Bachmanns Frankfurter Poetikvorlesungen „Der Umgang mit Namen“ schildert Bachmann (1978, 242) ihre Faszination für Franz Kafkas Umgang mit selbigen, besonders der Namensverweigerung oder der Reduzierung einer Figur auf ihren Namen. Diese Technik benutzt Bachmann selbst zur Unkenntlichmachung ihrer Figuren, wie in der „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ oder beispielsweise dem Traumkapitel des *Malina*-Romans. Am offensichtlichsten ist dieser Umgang und die damit verbundene Macht des Autors seiner Figur „Herkunft, Milieu und Eigenschaften“ abzunehmen (Bachmann 1978, 242) in der Kurzgeschichte „Undine geht“, wo das gesamte männliche Geschlecht auf den Allweltsnamen „Hans“ reduziert wird (1985, 109).

Weigel verweist auf die Parallelen und die Unkenntlichmachung der Figur des Fremden mit dem Dichter Paul Celan, dessen Zeilen des Gedichts „Mohn und Gedächtnis“ an mehreren

Stellen der Liebesgeschichte auftauchen und sich vor allem gegen Ende der Geschichte verdichten. (Weigel 2002, 231) Nachdem die Prinzessin ein zweites Mal von dem Fremden gerettet wird und sie anfangen miteinander zu reden, sprechen sie „über Helles und Dunkles“ (1979, 68), ihr Treffen in der Zukunft beschreibt die Prinzessin wie folgt „es wird dann Zeit sein (...) im Spiegel wird Sonntag sein (...) vor einem Fenster werden wir stehen.“

Die Geschichte endet mit dem Ruf der Prinzessin „Ich weiß ja, ich weiß!“ (Bachmann 1979, 69). Die Rote Blume, die der Fremde der Prinzessin auf die Brust legt und die am nächsten Tag schon verwelkt ist, erscheint ebenfalls bei dem Treffen der Zukunft und ist ein wichtiges Motiv in der Geschichte. Christine Koschel (1997, 21) erweist wie oben, dass es sich bei der „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ um eine Reminiszenz an Paul Celan handelt, der den poetologischen Dialog der beiden Autoren nach dem Tod Celans wiederaufnimmt.

„Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ wurde in das fertige Manuskript des *Malina*-Romans erst nach Celans Freitod miteingefügt. Das Motiv des Wassers in dieser Liebesgeschichte kann man auch aus dieser Perspektive behandeln. In dem „Traumkapitel“ befindet sich nämlich eine weitere Szene, in der viele Wissenschaftler Celan, in Form des „Fremden“ erkannt haben. Es geht in dem Traum um eine Flucht und offensichtlich auch um die Verfolgung der Juden im zweiten Weltkrieg. Der Traum endet indem die Ich-Erzählerin und der Fremde, sich auf einem Lastwagen-Transport befinden und dieser verunglückt:

Der Lastwagen muss durch einen Fluss, es ist die Donau, es ist dann doch ein anderer Fluss, ich versuche ganz ruhig zu bleiben, denn hier, in den Donauauen, sind wir einander zum erstenmal begegnet, ich sage, es geht schon, aber dann reißt es mir den Mund auf, ohne einen Schrei, denn es geht eben nicht. Er sagt zu mir, vergiss es mir nicht wieder, es heißt: Facile! Und ich verstehe es falsch, ich schreie, ohne Stimme, es heißt: Facit! Im Fluss, im tiefen Fluss. Kann ich Sie sprechen, eine Augenblick? Fragt ein Herr, ich muss Ihnen eine Nachricht überbringen. Ich frage: Wem, wem haben Sie ein Nachricht zu geben? Er sagt: Nur der Prinzessin von Kagran. Ich fahre ihn an: Sprechen Sie diesen Namen nicht aus, niemals. Sagen Sie mir nichts! Aber er zeigt mir ein vertrocknetes Blatt, und da weiß ich, dass er wahr gesprochen hat. Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben. (1979, 201-204)

In diesem Traum vermischen sich Elemente aus „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“. Der Lastwagen muss einen Fluss überqueren, der vielleicht die Donau ist. Sie befinden sich in den Donauauen, wo die Prinzessin und der Fremde sich zum ersten Mal begegnet sind. Anscheinend ändert sich der Ort und die Zeit; die Traumerzählung bricht auf einmal ab und die Ich-Erzählerin bekommt eine Nachricht, auf der sie offenbar vom Tod des „Fremden“ er-

fährt. Dabei kann man die Nachricht „er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken“ auf mehrere Weise deuten. Erstens verweist er auf Celans Freitod, er stürzte in Paris in den Fluss-Seine, mutmaßlich war es ein Suizid. Zweitens kann man interpretieren, dass der „Transport“ der Grund für seinen Tod ist, welches natürlich im Falle Celans auf die Traumata der NS-Zeit zurückzuführen ist, die ihn ein lebenslang plagten und eine Ursache für seine Depressionen waren (vgl. Böschstein 1997, 141-145).

Aus transnationaler Sicht ist das Verhältnis der Prinzessin zu dem Fremden ebenfalls interessant, die Prinzessin gehört einem Volk an, das geographisch an ein Land an der Donau gebunden ist, einem Land, das von den Husaren erobert wird und zu dem sie nach ihrer Flucht und der Begegnung mit dem Fremden zurückkehrt. Der Fremde jedoch ist an keinen festen Ort gebunden. Auf die Frage der Prinzessin: „Musst du zu deinem Volk zurück?“ antwortet er: „Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut“ (1979, 68). Ein weiterer Verweis auf Paul Celan und das jüdische Volk. Die Figur des Fremden besitzt im Gegensatz zu der Prinzessin eine Art utopisches Dasein im Bachmann'schen Sinne und hat damit die Fähigkeit, sich frei über Orte und Grenzen hinweg zu bewegen und sogar frei von den Fesseln der Zeit zu sein. Diese Fähigkeit übernimmt auch die Prinzessin, indem sie sich in der Nacht ihrer Rettung ein „zweites Gesicht“ (1979, 68) aneignet, das ihr ermöglicht, das Zeitliche zu überwinden und in die Zukunft zu sehen.

5.3.1 Der utopische Körper

Wie bereits schon einmal weiter oben angeführt, besitzt der Körper laut Foucault (2013, 25) in seiner Relation zur Utopie eine doppelte Funktion, er ist einerseits das genaue Gegenteil einer Utopie, da er einen absoluten Ort darstellt, d.h. der Mensch kann sich buchstäblich nicht von seinem Körper trennen. Andererseits ist der Körper an sich eine Utopie, er ist der „kleine utopische Kern im Mittelpunkt der Welt“, eine Art Nullpunkt, von dem aus alle Orte und Räume sich anordnen, der Körper selbst hat „keinen Ort aber von ihm gehen alle möglichen realen oder utopischen Orte wie Strahlen aus“ (2013, 34). Die Faszination der Utopie beruht laut Foucault folglich auf dem Wunsch, einen körperlosen Körper zu besitzen (2013, 26). Dieser Körper würde sich in der Utopie selbstdefinieren und das Potenzial zur Umwandlung haben.

Das große Mythos der Seele, das in der abendländischen Kultur der Topologie und damit der Vergänglichkeit des Körpers entgegensteht und laut Foucault wohl eine der mächtigsten Uto-

pien überhaupt darstellt, überschreitet die Grenze zwischen Körper und Geist. Die Seele wohnt im Körper, kann aber auch dem Körper entfliehen (2013, 27) und ihn zeitlich überdauern. Die Seele lebt weiter nach dem Tod, befreit sich von dem „schmutzigen“ Körper, um ins Paradies, in den Himmel oder in einem anderen Körper wieder geboren zu werden. Die Seele ist das absolut Reine und Freie, da sie sich von den Fesseln und Hürden, die uns der Körper zulegt, befreit.

In der Geschichte ist (das Motiv des Mordes und) die von der Prinzessin vorhergesehene Wiedergeburt in „zwanzig Jahrhunderten“ (1979, 69) in diesem Sinne ein absolut utopisches Element. Sie hat die körperliche Grenze überwunden und ist frei. Diese Wiedergeburt und das Wiedersehen zwischen ihr und dem Fremden in „zwanzig Jahrhunderten“ wird von der Prinzessin wie folgt beschrieben:

Die Prinzessin nahm eine Handvoll Sand und ließ ihn rasch durch die Finger laufen, sie sagte: Soviel ungefähr sind zwanzig Jahrhunderte, es wird dann Zeit sein, das du kommst und mich küßt. Dann wird es bald sein, sagte der Fremde, sprich weiter! Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein. Was sind Stadt und Straße? fragte 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! (1979, 69)

Der Prinzessin macht der körperliche Tod nichts aus, da sie weiß, dass ihre Seele in einem anderen Körper wiedergeboren wird, dass es dadurch zum erneuten Treffen mit dem Fremden kommt. Nachdem die Prinzessin das Wiedersehen der beiden dem Fremden geschildert hat, trennen sich ihre Wege, doch der Fremde hat ihr „schon den ersten Dorn ins Herz getrieben“ (1979, 69). Die Prinzessin erreicht ihre Heimat und fällt blutend von ihrem Rappen und lallt im Fieber „Ich weiß ja, ich weiß!“ (1979, 69). Sie nimmt ihren ersten Tod in Kauf und sieht ihren zweiten Tod voraus, doch ist es ihr gleichgültig. Die Prinzessin übernimmt gewissermaßen eine Rolle der Cassandra, sie sieht ihren eigenen Mord voraus, jedoch ist sie nicht imstande, sich gegen die Gewalt zu wehren.

Das Entfliehen der Seele aus dem Körper kann man in der Binnengeschichte auch als eine Flucht aus dem weiblichen Körper verstehen. Am Anfang der Geschichte wird die Prinzessin

gefangen genommen und soll dem alten König der Hunnen oder der Awaren zur Frau gegeben werden:

Die Prinzessin verlor ihre Herrschaft, sie geriet in viele Gefangenschaften, denn sie kämpfte nicht, aber sie wollte auch nicht den alten König der Hunnen oder den alten König der Awaren zur Frau gegeben werden. Man hielt sie als Beute gefangen und ließ sie bewachen von den vielen roten und blauen Reitern. Weil die Prinzessin eine wirkliche Prinzessin war, wollte sie sich lieber den Tod geben, als sich einem alten König zuführen lassen, und ehe die Nacht um war, musste sie sich ein Herz fassen, denn man wollte sie auf die Burg des Hunnenkönigs oder gar des Awarenkönigs bringen. (1979, 62)

Die Prinzessin ist ihren Eroberern völlig ausgeliefert, sie gerät in viele Gefangenschaften, sie entscheidet sich nicht zu kämpfen, da sie eine Frau ist, und ist somit den blauen und roten Reitern unterlegen und ausgeliefert. Sie wird einem alten König zur Frau gegeben, als wäre sie eine Ware. Den einzigen Weg aus ihren Leiden sieht die Prinzessin im Tod; sie will sich keinem alten König zuführen lassen. Das Wort Beute bezieht sich auf etwas Materielles. Die Prinzessin als Person ist also auf ihren weiblichen Körper und den Nutzen, den dieser Körper bringt, reduziert. Die Verwendung des Passiv (und man) im obigen Abschnitt, betont zudem die Machtpositionen, denn es ist nicht relevant, wer genau oder welches Volk die Prinzessin als Gefangene hält, oder ob sie dem Hunnen- oder dem Awarenkönig zur Frau gegeben wird, ihr Leiden und ihre Unterdrückung bleibt dieselbe. Dennoch scheint die Prinzessin einen Stolz und einen freien Willen auszustrahlen, sie will lieber den Freitod wählen als die Heirat.

Das Utopische am Körper selbst erläutert Foucault erstens am Beispiel des Spiegels und dann am Beispiel der Liebe. Er verweist darauf, dass die Griechen zur Zeit Homers kein Wort für die Einheit des Körpers hatten außer dem Wort für den toten Körper, der Leiche. Das Beispiel der Leiche und vor allem der Spiegel belehrt uns, uns als Einheit zu betrachten, dass wir einen Körper besitzen, der einen Ort besetzt. (2013, 34-35) Laut Foucault sorgen folglich „der Spiegel und die Leiche dafür, dass unser Körper keine bloße Utopie ist.“ (2013, 35)

Verwandt mit der Spiegelillusion und ein Gegensatz zu der utopischen Erfahrung des Körpers ist demnach die Liebe, da die Liebe, der Blick und die Berührung eines anderen, den Körper gewissermaßen bestätigen und den Körper spürbar machen, ihn einen Umriss geben. (2013, 36) Bei Foucault heißt es in diesem Zusammenhang:

Wie der Spiegel und der Tod, so besänftigt auch die Liebe die Utopie des Körpers, lässt sie verstummen, beruhigt sie, sperrt sie gleichsam in einen Kasten, den sie verschließt und versiegelt. Deshalb sind Spiegelillusion und Todesdrohung einan-

der so ähnlich. Und wenn wir trotz der beiden bedrohlichen Figuren, die sie umgeben, dennoch so gerne einander lieben, so weil in der Liebe der Körper hier ist. (2013, 36)

Die Liebe funktioniert also, ebenso wie das Verschwinden der Seele, als ein Befreiungsakt von der Utopie des Körpers, der gleichzeitig den verschiedenen Fesseln und Hürden, dem Vergänglichen und der Zeit unterlegen ist. In Bachmanns Märchen bestätigt die Liebe den Körper und gibt ihr aber paradoxerweise auch die Kraft, sich von diesem Körper loszusagen. In „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ wird dies deutlich, als die Prinzessin sich auf ihrer Flucht verläuft und dem „Totenreich“ begegnet:

Man hatte der Prinzessin als Kind von diesem ernstesten Land an der Donau gesprochen, von seinen Zauberinseln, wo man Hungers starb, aber auch die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte. (...) Sie war an die Grenze der Menschenwelt gekommen. (...) Kein Heer von Soldaten verfolgte sie mehr, aber ein Heer fremder Wesen umzingelte sie, die Myriaden von Blättern flatterten über den buschigen Häuptern der Weiden, sie war in der Region des Flusses, wo er ins Totenreich führt, (und sie hatte die Augen weit offen, als die gewaltigste Kolonne aus Schattenwesen auf sie zurückte, und einen Augenblick, um das Heulen des fürchterlichen Winds nicht mehr zu hören, vergrub sie den Kopf in ihren Armen und sprang sogleich wieder auf von einem tappenden scheuernden Geräusch wachsam gemacht.) Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden, aber in der größten Finsternis ging ein Licht an vor ihr, und da sie wußte, daß es kein Menschenlicht, sondern nur ein Geisterlicht sein konnte, ging sie in Todesangst darauf zu, aber bezaubert, bestrickt. Es war kein Licht, es war eine Blume, gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen. Sie streckte die Hand nach der Blume aus, da berührte ihre Hand zugleich mit der Blume eine andere Hand. Der Wind und das Gelächter der Weiden verstummten, und in dem aufgehenden Mond, der weiss und befremdlich die stiller werdenden Wasser der Donau beschien, erkannte sie den Fremden in dem schwarzen Mantel vor sich, er hielt ihre Hand und mit zwei Fingern der anderen Hand bedeckte er seinen Mund, damit sie nicht wieder fragte, wer er sei, aber er lächelte aus den dunklen warmen Augen auf sie nieder. (1979, 66-67)

Der Abschnitt beschreibt die zweite Rettung der Prinzessin. Das erste Mal befreit sie der Fremde von den roten und blauen Reitern, dem fremden Volk, das sie in Gefangenschaft genommen hat. Das zweite Mal ist es die Befreiung vom bevorstehenden Tod, von den „Schattenwesen“, den Naturgewalten, dem Wasser und den Weiden, die sie am Fluss umzingelt haben. Die Prinzessin befindet sich auf einer „Zauberinsel“, wo sich die Todesdrohung konkretisiert, sie an „der Grenze der Menschenwelt“ angekommen ist und in einer Art Grenzzustand befindet, „wo man Hungers starb, aber auch die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte“. In dem Moment, wo die Hand der Prinzessin die Hand des Fremden berührt, verstummen „der Wind und das Gelächter der Weiden“, das grausam

utopische Totenreich verstummt. Wie Foucault (2013, 35) es ausdrückt, „Unter den Händen des Anderen existiert er (der Körper) jenseits aller Utopie, in seiner ganzen Dichte“. In dieser Liebe zeigt sich in „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ schließlich die Auflösung der Utopie des Körpers.

5.4 Ergebnisse der Analyse

Im Rückblick auf die Analyse der Orte und Räume in den Träumen der Ich-Erzählerin im zweiten Kapitel des Romans „Der dritte Mann“ und der Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ lassen sich folgende Ergebnisse ausmachen.

Foucaults Raumtheorie erwies sich als ergiebig für die Analyse der Orte und Räume, weil die Raumkonzeption Foucaults auf eine soziale Produktion des Raumes zurückzuführen ist. Diese Orte werden zum Raum durch die Aktivitäten, die in diesem Raum stattfinden; so sind es die Relationen zwischen den Figuren des Traumes (Traum-Ich und Vaterfigur), die diese Orte beleben, diese Orte „verräumlichen“. Der Raum wird in diesem Fall durch diese diskursiven Praktiken ausgemacht, die bestimmten Machtgefügen, Wahrheits- und Wissenregimen unterliegen, diese einerseits immer vom Neuen bekräftigen und andererseits auch in Frage stellen. In Hinsicht auf die Orte der Träume werden diese zum „Raum“ durch das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu der Vaterfigur. Dieses Verhältnis ist Ausdruck bestimmter Machtpositionen, welches eine bestehende Geschlechterpolarisation aufweist. Die „anderen Orte“, die Heterotopien, sind Orte, die Individuen, die von der „Norm“ abweichen, beherbergen.

An den Beispielen des Friedhofes, des Gefängnisses, der Klinik und der Bühne handelt es sich eindeutig um Heterotopien, da diese Orte und Räume von den heterotopischen Grundsätzen gekennzeichnet sind. In Bachmanns *Malina* sind es Orte des „anderen Geschlechts“ (Beauvoir), es sind Orte, in denen das Weibliche verortet ist. Diese Konstellation wird in den Träumen von Anfang an festgelegt, da „der Friedhof der verlorenen Töchter“ als Schlüsselort, an den die Ich-Erzählerin immer wiederkehrt, betont wird. Heterotopien „die anderen Orte“ in den Träumen der Ich-Erzählerin, die außerhalb sind, von der Norm abweichend sind, werden somit zu Orten des Weiblichen (des Sterbens und Leidens). Das Ein- und Ausschließen (Friedhof, Gefängnis, Klinik) sowie der Zwang, sich in bestimmte Räume zu begeben (Bühne), sind ebenfalls Ausdruck der heterotopischen Merkmale dieser Orte. Diese Orte sind alp-

traumhaft in ihrem Charakter, sie könnten in der realen Welt fast schon nicht existieren, es sind dystopische Mordschauplätze.

Durch die Verlegung dieser grauenhaften, dystopischen Orte in den Bereich des Imaginären, auf den Schauplatz der Träume, kann sich auf dieser „Gedankenbühne“ ein Drama abspielen, die als eine dystopische Gegenwelt zur realen Welt erscheint. Diese alptraumhafte Gegenwelt hat letztlich in ihrer Funktion vieles gemeinsam mit den Utopien. In der Übertreibung verstecken sich parodische Elemente, die als Kommentare auf die eigentliche, reale Welt bezogen sind. Eine weitere heterotopische Eigenschaft der anderen Orte ist übrigens genau das, dass sie eine Funktion gegenüber anderen Räumen aufweisen, reale Räume als Illusion entlarven. Auch in der allgemeinen Erzählstruktur des zweiten Kapitels, in den Dialogen über den Räumen zwischen dem Ich und Malina befestigte sich durch die sogenannte diskursive Praktik des „Beichtens“ ein bestimmtes Machtgefüge.

Eine heterotopologische Analyse von Orten weist jedoch auch Probleme auf. Es stellt sich im Grunde die Frage was für ein Ort denn nun keine Heterotopie darstelle. Die Heterotopien „andere“ Orte stehen in Foucaults Theorie in Gegensatz zu Orten die der „Norm“ entsprechen. Ob so eine Dichotomie tatsächlich vorhanden ist, die Unterscheidung zwischen „normalen“ und heterotopischen Orten ausreichend ist, um die komplexe Vernetzung und Verflochtenheit der Orte und Räume der heutigen Welt wiederzugeben, ist hinterfragbar.

Den alptraumhaften, dystopischen Traum-Orten steht meiner Ansicht nach die in der Binnengeschichte „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ entworfene Utopie gegenüber. Diese Utopie ist in der fernen Vergangenheit lokalisiert. Sie unterscheidet sich ähnlich wie die Träume im „Traumkapitel“ in Ort und Zeit von der allgemeinen Handlung, was im Fall der Binnengeschichte auch durch die Benutzung des Kursivdrucks gekennzeichnet ist. Ich schließe mich in meiner Analyse den Befunden der finnischen Literaturwissenschaftlerin Leena Eilittä an, es handele sich in der Binnengeschichte um eine „Liebesutopie“, in welcher „der ewige Krieg“ zwischen den Geschlechtern und mit ihr die Dichotomie weiblich/männlich aufgehoben zu sein scheint. Die Utopie dient der Ich-Erzählerin als eine Art Artikulationsraum, in dem sie frei von der patriarchalischen Ordnung handeln kann. Nur durch die Utopie gelangt die weibliche Ich-Erzählerin demnach zu ihrer Stimme, zu einer aktiven Teilnahme in den Geschehnissen. Meiner Ansicht nach wird diese Utopie ermöglicht durch das utopische Lösen der „Seele“ vom Körper, eine Idee, welche auch Foucault in seinem Radiovortrag „der utopische Körper“ vorstellt. Schließlich ist es dieses „zweite Gesicht“, das sich die Ich-

Erzählerin über Nacht aneignet, das ihr ermöglicht das Zeitliche und Räumliche und am Ende sogar ihren eigenen körperlichen Tod zu überwinden.

Die Ich-Erzählerin konfrontiert in ihren Träumen das absolut prototypische Böse in Form des omnipotenten inzestuösen nationalsozialistischen patriarchalischen „Vaters“, der seine Macht mit Gewalt demonstriert. Das belegt der Hinweis auf den „Krieg und Frieden“. Am Anfang des Romans und des „Traumkapitels“ glaubt die Ich-Erzählerin, dass die Zeit des Grauens und damit des Mordens in der Vergangenheit liegt. Die Ich-Erzählerin will an einen „utopischen“ Frieden glauben, welcher sich einerseits in der Vergangenheit lokalisiert („Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“), aber andererseits auch in den kursivgedruckten, prophetischen Passagen, die mit den Worten „Ein Tag wird kommen...“ beginnen und sich in der fernen Zukunft verorten. Am Ende des „Traumkapitels“ kommt die Ich-Erzählerin zu der Einsicht, dass es nicht ihr „Vater“ war in ihren Träumen, sondern ihr Mörder, und dass sie längst begriffen hat „dass man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet“ (1979, 247). Im dritten Kapitel heißt es zuletzt nur lakonisch „Kein Tag wird kommen...“ (1979, 320). Die Hoffnung auf eine utopische „schöne“ Welt, in der es „schöne“ Literatur gibt, wird von der Ich-Erzählerin aufgegeben. Ab dort beginnt meiner Ansicht nach auch ihre „Vorbereitung“, welches sich z.B. in den Verstecken ihrer Briefe zeigt, auf ihren bevorstehenden „Mord“, das Verschwinden in der Wand.

Die bisherige Forschung hat sich ausgiebig mit Bachmanns Schreibweise beschäftigt (Weigel etc.), und belegt, dass Bachmanns Schreibweise an sich einen utopischen Charakter hat, der mit ihrem eigenen Utopie-Begriff verbunden zu sein scheint. Es ist der Versuch, sich von dem einengenden Literaturbegriff und der mit dieser verbundenen Schreibweise zu lösen, durch die Schaffung utopischer Existenzen an neue Formen des Ausdrucks zu kommen, die der Beschreibung des Verhältnisses von Geschlecht und Gesellschaft gerecht werden.

Der *Todesarten*-Romanzyklus und der *Malina*-Roman sind ausschlaggebend in dem Sinne, dass sie autobiographische Züge beinhalten. Jedoch ist davon abzuraten, Ingeborg Bachmanns Romane nur darauf zu reduzieren, auch da Bachmann zu ihren Lebzeiten eine solche Interpretation infrage stellte. In dem „Traumkapitel“ des *Malina*-Romans erscheint dieser Vermischung autobiographischen Materials mit literarischen jedoch nach der Veröffentlichung *Male oscuros* als evident. Ingeborg Bachmanns persönliche Traumprotokolle und Briefe, die sich in *Male oscuro* befinden, weisen gewisse Ähnlichkeiten mit den Träumen in *Malina* auf. Ich habe diese in der Analyse einander gegenübergestellt, obwohl ich persönlich generell eine Ver-

mischung und Interpretation autobiographischer und literarischer Texte ablehne. Deshalb ist es schwierig bei diesem Aspekt von eindeutigen „Ergebnissen“ zu sprechen, aber ich denke meine persönliche Interpretation der Person und des Phänomens Ingeborg Bachmann durch den Abgleich gängiger Theorien und durch den Vergleich mit diesen Paratexten nachvollziehbar dargestellt zu haben. Was sich jedoch von der Gegenüberstellung der persönlichen Traumprotokolle und Briefen mit dem Stoff des Romans auszeichnet, ist ganz offensichtlich Bachmanns eigene Auseinandersetzung mit ihrer Darstellung in der Presse und in dem *Ganzenbein*-Roman von Max Frisch, sowie ihre Beschäftigung und Reflexion über das Schreiben und ihre Rolle als Schriftstellerin. Der gemeinsame Nenner der Texte in *Male oscuro* ist zudem, dass sie die psychische Erkrankung der Autorin Ingeborg Bachmann thematisieren. Wie festgestellt, erweisen die von Bachmann in ihren Traumprotokollen beschriebenen Träume Ähnlichkeiten mit den Träumen im „Traumkapitel“ des *Malina*-Romans auf. Meine Interpretation ist, dass die Orte und Räume der Träume folglich nicht nur die „Ortlosigkeit des weiblichen“ symbolisieren, sondern auch das „ortlose der psychischen Krankheit“ zum unterliegenden Thema haben.

6 Schlussfolgerungen

Im Falle des *Malina*-Romans erwies sich die Theorie der Heterotopien und der Utopien als aufschlussreich, um die Roman-Wirklichkeit und die Verhältnisse der Personen zueinander greifbar zu machen. Die anderen Orte, abweichende Orte, werden von Bachmann eingesetzt, um Gegensätze zu definieren. Sie haben als Orte die Funktion, das Machtgefüge hinter der Kategorie „Geschlecht“ durch die Darstellung von bösen, negativen Orten (Friedhof, Klinik, Gefängnis) und schönen, positiv besetzten Orten (utopisches Liebesmärchen) aufzudecken. Der „reale Ort“ der Handlung zeichnet sich in der Erzählstruktur ganz klar in Zeit- und Ortsbeschreibungen von dem Traum- und dem Märchen-Raum aus, die ortlos und zeitlos erscheinen. Gezeigt wurde also, dass das Räumliche in Bachmanns *Malina* Ausdruck von Gesellschaftsordnung - patriarchalischer Geschlechterordnung - ist und durch die Inszenierung von Utopien und die Darstellung von heterotopischen Räumen die realen Räume in Frage gestellt werden.

Malina bietet meiner Ansicht nach aufgrund ihrer diskurs-, zeit- und ortskritischen Erzählstruktur eine Projektionsfläche und einen guten Boden für immer neue Interpretationen und Lesarten, die sich der jeweiligen Zeit anzupassen scheinen. Die Rezeption des Romans *Malina* hat sich verhältnismäßig stark im Laufe der Zeit verändert, von den Lesarten der 70er Jahre als „Frauenliteratur“ abgetan bis zur feministischen Rezeption der 80er und 90er Jahre. Diese Rezeptionsveränderung ist Ausdruck der Entwicklung der Gesellschaft im Hinblick auf die Geschlechterfrage. In dieser Hinsicht wäre es auch interessant, den Roman in zukünftigen wissenschaftlichen Arbeiten mit neuer und aktueller Gendertheorie zu verbinden.

Weitere Fragen eröffnet die Veröffentlichung von *Male oscuro*. Was ist ihr Beitrag für die Bachmann-Forschung? Die Entscheidung der Herausgeber, Material zu veröffentlichen, welches nie für die Veröffentlichung bestimmt war, ist meiner Ansicht nach zwiespältig. Jedoch stimmt auch, dass Bachmann ein Phänomen, eine Legende ist, deren literarisches Werk und die Interpretation dieses Werks stark durch die Wahrnehmung ihrer Person beeinflusst wurde. Was in *Male oscuro* sichtbar wird, ist eigentlich dann doch, wie die Scham über ihre psychische Krankheit ihr Werk beeinflusste (worauf sich auch der italienische Name *Male oscuro* übersetzt: „dunkles Mal“ der Werkausgabe bezieht) und dadurch, wie verankert Ingeborg Bachmann als Person in ihrer eigenen Zeit war. Zum Einen kann sich die Wahrnehmung dieser literarischen Größe durch die Auseinandersetzung und das Wissen über ihre psychische

Krankheit ändern, vielleicht zu einer neuen Perspektive und zu einer Dekonstruktion des Klischees der mystifizierten, von einem tragischen Pathos besetzten Künstlerin beitragen. Zum Anderen eröffnet es eine neue Perspektive zum literarischen Verständnis ihres Werkes. Im Rahmen des Romans *Malina* ist das Erforschen des Verhältnisses von autobiographischem und fiktiven Material meiner Ansicht nach, im Kontext von *Male oscuro*, eine Bereicherung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bachmann, Ingeborg 1979: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bachmann, Ingeborg 1978: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper.

Bachmann, Ingeborg 1978: *Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München: Piper.

Bachmann, Ingeborg 1985: *Undine geht. Erzählungen*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. mit Genehmigung, München: Piper.

Bachmann, Ingeborg 2008: *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan: Der Briefwechsel*. Hg. von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bachmann, Ingeborg 2010: *Kriegstagebuch*. Hg. von Hans Höller. Berlin: Suhrkamp.

Bachmann, Ingeborg 2017: *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit*. Hg. von Isolde Schiffermüller und Gabriella Pelloni. München / Berlin / Zürich: Suhrkamp und Piper.

Sekundärliteratur:

Albrecht, Monika & Dirk Göttsche (Hg.) 2013: *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Albrecht, Monika 1995: „Bitte aber keine Geschichten“ Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem „Todesarten“-Projekt. In: Arnold (Hg.) 1995, 136-153.

Albrecht, Monika 1988: Kriminalfälle auf einer Gedankenbühne- Zur motivischen Verklammerung von *Malina* und den *Todesarten*-Entwürfen. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 555-568.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) 1984: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Ingeborg Bachmann*. München: edition text + kritik.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) 1995: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur XI/95. Heft 6 Ingeborg Bachmann*. Fünfte Auflage: Neufassung. München: edition text + kritik.

Bachmann-Medick, Doris 2009: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: Hallet & Neumann (Hg.) 2009, 257-280.

Baumgart, Reinhard 1989 [1971]: Ingeborg Bachmann – *Malina*. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 141-148.

Bossinade, Johanna 2004: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Broser, Patricia 2009: *Ein Tag wird kommen... Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns*. Wien: Praesens Verlag.

Böschenstein, Bernhard & Sigrid Weigel (Hg.) 1997: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böschenstein Renate 1997: Der Traum als Medium der Erkenntnis des Faschismus. In: Böschenstein & Weigel 1997, 131-148.

Certeau, Michel de 2006 [1980]: Praktiken im Raum. In Dünne & Günzel (Hg.) 2006, 343-368.

Döring, Jörg & Tristan Thielmann 2008: *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.

Dünne, Jörg & Stephan Günzel (Hg.) 2006: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eilittä, Leena 2008: *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment*. Vaajakoski: Gummerrus.

Foucault, Michel 1976: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel 2006 [1967]: Von anderen Räumen. Übersetzt von Michael Bischoff. In: Dünne & Günzel (Hg.) 2006, 317-329.

Foucault, Michel 2013 [1966]: „*Die Heterotopien - Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*“, gehalten in der Sendung „Culture française“ im Dezember 1966. zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel 2018: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel 2019: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Frisch, Max 2014: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fritz, Walter Helmut 1989 [1971]: Über Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 132-137.
- Gerhardt, Marlis 1989 [1982]: Rückzüge und Selbstversuche. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 503-515.
- Gleichauf, Ingeborg 2015: *Ingeborg Bachmann und Max Frisch: Eine Liebe zwischen Intimität und Öffentlichkeit*. München: Piper.
- Greuner, Suzanne 1990: *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Anne Duden und Ingeborg Bachmann*.“ Hamburg / Berlin: Argument Verlag.
- Günzel, Stephan 2017: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gürtler, Christa 2006: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt –Wien – Rom*. Berlin: Edition Ebersbach.
- Hallet, Wolfgang & Birgit Neumann (Hg.) 2009: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Herrmann, Britta 2013: *Malina*. In: Albrecht & Götsche (Hg.) 2013, 130-143.
- Herrmann, Max 2006 [1931]: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne & Günzel (Hg.) 2006, 501-513.
- Jelinek, Elfriede 1989 [1984]: Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 311-320.
- Kanz, Christine 1999: *Angst und Geschlechterdifferenzen : Ingeborg Bachmanns „Todesarten“- Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B Metzler.
- Koschel, Christine & Inge von Weidenbaum (Hg.) 1989: *Kein Objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: R. Piper GmbH & Co.
- Koschel, Christine 1997: *Malina* ist eine einzige Anspielung auf Gedichte. In: Böschenstein & Weigel (Hg.) 1997, 17-22.
- Kunze, Barbara 1985: Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der “Legende” in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 516-530.
- Lefebvre, Henri 2006 [1974]: Die Produktion des Raums. Übersetzt von Jörg Dünne. In: Dünne & Günzel (Hg.) 2006, 330-342.

- Lennox, Sara 2006: *Cemetery of the Murdered Daughters. Feminism, History and Ingeborg Bachmann*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Lennox, Sara 2013: Rezeptionsgeschichte. In: Albrecht & Götsche (Hg.) 2013, 22-43.
- Mayer, Mathias (Hg.) 2002: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Neumann, Birgit 2009: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: Hallet & Neumann (Hg.) 2009, 115-138.
- Pausch, Holger 1989 [1975]: *Köpfe des XX – Jahrhunderts. Ingeborg Bachmann*. Berlin: Colloquium Verlag.
- Pearson, Parker 1999: *The Archeology of Death and Funeral*. Stroud: Sutton Publishing.
- Reich-Ranicki, Marcel 1989 [1972]: Die Dichterin wechselt das Repertoire. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 188-192.
- Reich-Ranicki, Marcel 2000: *Mein Leben*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Schiffermüller, Isolde & Gabriella Pelloni 2017: Literaturwissenschaftlicher Kommentar. In: Bachmann 2017, 145-196.
- Steiger, Robert 1978: *Malina: Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Steinhoff, Christine 2008: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Stephan, Inge & Sigrid Weigel (Hg.) 1983: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument Verlag.
- Thau, Bärbel 1986: *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.
- Theweleit, Klaus 1987: *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Weber, Hermann 1986: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Verlag die blaue Eule.
- Weidermann, Volker 2017: „M wie Mörder“. In: Der Spiegel 9/2017, Erscheinungsdatum 25.2.2017, 118-121.
- Weigel, Sigrid 1983: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Stephan & Weigel (Hg.) 1983, 83-137.

Weigel, Sigrid 1989 [1984]: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang." Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Koschel & von Weidenbaum (Hg.) 1989, 265-310.

Weigel, Sigrid 1999: *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien: Paul Szolnay Verlag.

Weigel, Sigrid 2002: Malina. In: Mayer (Hg.) 2002, 220-246.

Weitere elektronische Quellen:

IQ1: Deutschlandfunk 2009: Lange Nacht – der Ingeborg Bachmann. "Ein Tag wird kommen". Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jV8ef87JtfA> (Letzter Zugriff am 19.04.2019)

IQ2: Manner, Boris 1990: "Der Fall Bachmann" - Interview mit Elfriede Jelinek. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=wRjBtRi2E5s&t=23s> (Letzter Zugriff am 19.04.2019)

IQ3: Ebeling, Carola 2006: "Der Friedhof der Frauen". Taz, die Tageszeitung. Erschienen am 23.8.2006. Link: <http://www.taz.de/!387809/> (Letzter Zugriff am 19.04.2019)